

DE GRUYTER

Hermann Kappelhoff

KOGNITION UND REFLEXION

ZUR THEORIE FILMISCHEN DENKENS



CINEPOETICS

DE
|
G

Hermann Kappelhoff

Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens

Cinepoetics



Poetologien audiovisueller Bilder

Herausgegeben von
Hermann Kappelhoff und Michael Wedel

Band 6

Hermann Kappelhoff

**Kognition und
Reflexion: Zur Theorie
filmischen Denkens**

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-061320-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-061485-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-061397-1
ISSN 2509-4351



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2018949254

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2018 Hermann Kappelhoff, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Screenshot aus dem Film „Lost Highway“ (Regie: David Lynch)
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort — 1

- 1 Zur Poetologie filmischen Denkens — 9**
 - 1.1 Einleitung — 9
 - 1.2 Was ist die Poiesis des Filme-Sehens? — 11
 - Praxis des Konsums – Poiesis der Wahrnehmung — 11
 - Die Produktivität des Filme-Sehens — 13
 - Der Diskurs filmischen Denkens — 16
 - Die kinematografische Kommunikation — 18
 - Transformationen des kinematografischen Bildes — 25
 - Bewegtbild und Bewegungsbild — 29
 - Die Blackbox der Bild-Repräsentation — 34
 - 1.3 Theorien des Film-Verstehens — 38
 - Wie verstehen Zuschauer Filme? — 39
 - Der Realitätseffekt filmischer Bilder — 42
 - Kognition und Konvention — 45
 - Embodied Cognition — 48
 - Die klassische Erzählweise — 52
 - Methodologisches Resümee — 54
 - 1.4 Der Modus des Als-ob — 57
 - Der Autor als Rezipient — 58
 - Der Bildraum und seine Bewohner — 61
 - Eine ahumane Wahrnehmung — 65
 - 1.5 Resümee — 68
- 2 Das filmische Bewegungsbild und die Temporalität der Metapher — 71**
 - 2.1 Einleitung — 71
 - Fingierte Wahrnehmungsszenarien — 73
 - Die Metapher als Königsweg — 76
 - Konzeptuelle Metaphertheorie — 78
 - 2.2 Zur Kritik der Anwendung der CMT — 81
 - Probleme der Anwendung der CMT auf audiovisuelle Medien — 82
 - CMT und Metaphorologie — 85
 - Metaphern, mit denen wir leben — 87

- 2.3 Kognitive Metapherntheorie und Cinematic Metaphor — **89**
 - Die Metapher als Paradigmenwechsel der Sprachtheorie — **90**
 - Das Klatschen der Hände: REAR WINDOW — **92**
 - Engagierte Zuschauer — **96**
 - Die Cinematic Metaphor — **98**
- 2.4 Erfahrungsgestalt, Schema, Netzwerk — **101**
 - Image schemas — **103**
 - Netzwerke — **106**
 - Die Metapher des Kognitionsautomaten — **108**
 - Zur Performativität des Bewegungsbildes — **110**
 - Metamorphosen des Bildraums: DEATH AND THE MOTHER — **112**
 - Der Modus des Bewegungsbildes — **117**
- 2.5 Grenzen und Möglichkeiten neurowissenschaftlicher Beschreibungsmodelle — **119**
 - Ein neurowissenschaftliches Modell verkörpernder Wortverarbeitung — **120**
 - Kooperation und Kognition — **124**
 - Kognitive Schemata und kulturelle Differenzierung — **127**
- 3 Zur Theorie der Cinematic Metaphor — 129**
 - 3.1 Einleitung — **129**
 - 3.2 Die Ausdrucksbewegung — **133**
 - Ein gestisches Bewegungsbild — **134**
 - Ausdrucksbewegung und „image schema“ — **137**
 - Die Einheit der Erfahrung — **138**
 - Ein Gefühl für das Ganze — **141**
 - 3.3 Embodied Moving Images: Die affektive Verwicklung der Bildrezipienten — **143**
 - Zuschauergefühl — **144**
 - Doing a Metaphor — **146**
 - Der phänomenologische Begriff der Verkörperung — **149**
 - 3.4 Doing Metaphors: DER KRIEGER UND DIE KAISERIN — **151**
 - Multiperspektivisches Wahrnehmen — **154**
 - Embodied Simulation — **157**
 - Dynamisierte Ich-Positionen — **159**
 - Die Metapher des Berührens — **161**

- 3.5 Embodiment und Intersubjektivität: Das ‚Wir‘ und das fremde ‚Ich‘ — **163**
 - Multiperspektivisches Embodiment versus Einheit des Denkens — **163**
 - Zwei Konzepte von Embodiment — **165**
 - Die Ko-Produktion einer Wir-Perspektive — **166**
 - Die performative Intersubjektivität von Metaphern — **169**
- 3.6 Die gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit — **171**
 - Reflexivität — **172**
 - Ein Bewusstsein der Reflexion — **174**
 - Lebenswelt — **175**
 - Die rhetorische Verfassung gemeinschaftlich geteilter Wirklichkeit — **177**
 - CMT und Nietzsches Metapher — **179**
 - Historizität und Zeitbewusstsein — **182**

Literaturverzeichnis — 185

Personenregister — 201

Filmregister — 202

Sachregister — 203

Vorwort

Unser alltägliches Leben ist von Video- und Fernsehbildern, Film- und Webclips durchzogen. Selbst wenn wir keine Videoclips mit dem Smartphone produzieren und als Freundschaftsgruß versenden, wenn wir uns nicht in London zwischen den Sichtfeldern allgegenwärtiger Überwachungskameras bewegen; keine Soldaten sind, die an ihren Helmen kleine Camcorder installiert haben, um ihre Blogs mit Bildmaterial auszustatten, und auch nicht mehr zu den Teenies gehören, die, im Videochat vereint, gemeinsam eine Fernsehserie schauen, ohne sich aus ihren jeweiligen Familienheimen hinauszubewegen – wir sind mit Haut und Haaren in eine immer engmaschigere Zirkulation audiovisueller Bilder eingebunden.

Deren allgegenwärtige Präsenz korrespondiert mit ihrer fraglosen Evidenz; nichts scheint sich so sehr von selbst zu verstehen, wie das, was sich uns mit audiovisuellen Bildern mitteilt; stets scheint genau das gemeint und bedeutet zu sein, was sie uns unmittelbar zu hören und zu sehen geben. Mag sein, dass man deshalb sehr lange – emphatisch oder skeptisch – von der Macht audiovisueller Bilder gesprochen hat. Wenn diese Rede nach und nach zu verstummen scheint, liegt das vielleicht daran, dass es immer schwieriger wird, sich überhaupt noch auf ein Außen audiovisueller Bilder zu beziehen, das nicht selbst schon durch diese strukturiert ist.

Das vorliegende Buch ist in der Absicht geschrieben, die Möglichkeiten und Positionen zu erforschen, von denen aus sich eine Kritik (und eine Pädagogik) der audiovisuellen Bilder formulieren lässt – unter eben der Bedingung, dass sich ein Außen der Bilder nicht ohne weiteres angeben lässt. Es reiht sich damit ein in die große Zahl methodologischer Versuche, die Frage zu beantworten, wie audiovisuelle Bilder Sinn machen und auf welche Weise sie Wirkungen entfalten. Angesichts der zahlreichen Veröffentlichungen zum Thema scheint vorderhand kein Bedarf für ein solches Buch zu bestehen.

Aber ich will mit dieser Arbeit den vorhandenen Ansätzen zur Analyse audiovisueller Bilder nicht einfach einen weiteren hinzufügen; auch sollen keineswegs konkrete methodische Vorgehensweisen diskutiert und vorgestellt werden. Vielmehr antwortet das Buch auf ein grundlegendes Ungenügen angesichts der verfügbaren Methoden, die Rezeptionsprozesse audiovisueller Medien analytisch zu beschreiben. Ich beziehe mich also in diesem Buch auf die methodischen Probleme von zum Teil abgeschlossenen, zum Teil noch laufenden Forschungsarbeiten zum Diskurs audiovisueller Bilder, die in verschiedenen Konstellationen von Kolleginnen und Kollegen, Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern durchgeführt wurden und werden, die unterschiedlichsten Fachdisziplinen zugehören; seit

drei Jahren hat diese Arbeit ihr Zentrum in der Kolleg-Forschergruppe *Cinepoetics* gefunden. Insofern ist das vorliegende Buch zunächst eine Kritik der verfügbaren Methodologien, die von den konkreten Problemen ausgeht, die sich ergeben, wenn man in historischer oder systematischer Absicht danach fragt, was die Funktion audiovisueller Bilder in den Prozessen kultureller Gemeinschaftsbildung ist.

In einer Zeit, in der es offenbar – so eine Meldung in den vermischten Nachrichten¹ – nicht ohne weiteres möglich ist, eine Studie über die psychischen Folgen des Konsums von Internetpornografie durchzuführen, weil man daran scheiterte, eine Vergleichsgruppe junger Männer zusammenzustellen, die *keine* Internetpornos konsumiert, mag es tatsächlich angezeigt sein, die Frage nach den Methodologien der Analyse audiovisueller Bildmedien grundlegend neu zu bedenken. Es braucht analytische Methoden, die einen Medienkonsum beschreiben können, der uns mit Haut und Haaren in die Verwertungs- und Vergesellschaftungsprozesse einer allumfassenden audiovisuellen Kultur einbindet – ein Konsum, der sich selbst zum Gegenstand wird; ein allumfassendes Spektakel des Sehens und Gesehen-Werdens im Konsumieren, das in den sozialen Medien ein schlagendes Beispiel findet.

Tatsächlich suche ich in dieser Studie eine über viele Jahre und unterschiedliche Forschungsprojekte entstandene analytische Arbeit an audiovisuellen Medien theoretisch auf den Begriff zu bringen, deren Methoden allzu oft ad hoc zu entwickeln waren. Denn die medientheoretischen und phänomenologischen Voraussetzungen, die uns in der analytischen Forschung leiten, rücken kompositorische, bewegungsanalytische und ästhetische Dimensionen audiovisueller Bilder in den Blick, die in den gängigen Ansätzen zur Methode der Analyse audiovisueller Bilder keinen Eingang finden. Das hat seinen Grund in dem Umstand, dass wir in unserer Forschung genau jene Voraussetzung in Frage stellen, auf der die meisten methodischen Ansätze zur Analyse audiovisueller Bildmedien basieren: dass man sich in den Akteuren der Produktion und Rezeption umstandslos auf ein vorab gegebenes, konsistentes Außen der Zirkulation audiovisueller Bilder beziehen kann, um diese als Repräsentation oder Mitteilung zu rekonstruieren. Hingegen ist die selbstverständliche Lesbarkeit audiovisueller Bilder aus unserer Sicht selbst noch ein medialer Effekt, der sich den Prozessen verdankt, die die Zirkulation audiovisueller Bilder antreiben – das gilt auch für die Positionen des Mitteilenden und der die Mitteilung Empfangenden.

Damit rückt ins Zentrum der Analyse, was die vorherrschenden Methoden entweder ausblenden oder als akzidentielle Dreingabe stilistischer oder ästheti-

¹ Vgl. hierzu Marco Evers: Erregung im Schattenreich. In: Der Spiegel, Nr. 15/2014, S. 122–128.

scher Qualitäten zum eigentlich Repräsentierten, Gemeinten, Erzählten definieren: die kompositorischen Ausdrucksqualitäten audiovisueller Bewegungsbilder und die sich darauf gründende affizierende Kraft dieser Bilder. Gehen wir doch davon aus, dass nur in Hinblick auf diese Qualitäten die Effekte eines Medienkonsums beschrieben werden können, der den geteilten Wahrnehmungs- und Gefühlshorizont allererst entstehen lässt, auf den sich Bedeutungsgenerierung und Sinnbildung beziehen – ein Umstand, der mit den vorherrschenden Kommunikationsmodellen nicht zu beschreiben ist.

Wir verstehen audiovisuelle Bilder also keineswegs als Mittler von Sinnkonstruktionen (Narrative, Ideen, Ideologien), die – medienneutral – vorab existieren und im Bewegungsbild repräsentiert sind; vielmehr sehen wir die Bewegungsbilder selbst als Agenten eines Interaktionsprozesses, der die Rezipienten in ihrer körperlich-affektiven Realität in einen gemeinschaftlich geteilten Wahrnehmungshorizont einbindet, den wir gemeinhin als *unsere alltägliche Realität* ansprechen. Anders gesagt, wir verstehen audiovisuelle Bilder – um einen berühmten Terminus Walter Benjamins aufzunehmen – als *Medien der Wahrnehmung*, die buchstäblich ein Sehen und Hören entstehen lassen, das es diesseits der Zirkulation audiovisueller Bilder nicht gibt.

Darin besteht die entscheidende Differenz zu den vorherrschenden Modellen und Methoden der Analyse audiovisueller Bilder. Das sind in der gegenwärtigen Konstellation vor allem kognitionstheoretisch begründete Ansätze. In deren Perspektive sind audiovisuelle Bilder als *Medien der Kommunikation* zu verstehen, als Mittler von Narrativen, Botschaften, Ideen.

Die Dringlichkeit dieses Perspektivwechsels mag deutlich werden, wenn man sich das herrschende Unverständnis gegenüber den aktuellen Medienpolitiken vor Augen führt. Denn der theoretische Widerspruch korrespondiert durchaus mit der Ratlosigkeit, die Journalismus und Politik erfasst, wenn die Folgen des radikalen Wandels medialer Interaktionsformen in den Blick genommen werden. Vor unser aller Augen ereignet sich eine tiefgreifende Umwälzung dessen, was man vor nicht allzu langer Zeit noch politische Öffentlichkeit nannte; und diese Umwälzung ist in hohem Maße mit medialen Interaktionsformen verbunden, die sich radikal dem Kommunikationsmodell der Medienanalyse entziehen.

Tatsächlich wird man gegenwärtig auf eine Weise mit der Macht medialer Wirkungsstrategien konfrontiert, die jeden, der sich im weiten Spektrum der Wertvorstellungen westlicher Demokratien verortet, beklommen macht. Sind es doch vor allem die neuen autoritären und nationalistischen Bewegungen, die das Zusammenspiel von Fernsehbildern, Twitter, Facebook und YouTube solcherart in Szene setzen, dass neue Formen partikularer Gemeinschaftsbildung entstehen, die sich dem offiziellen Diskurs entziehen.

Der höchst effizienten Medienpolitik der neuen Rechten korrespondiert die Sprachfixierung des kritischen Journalismus, der auf die getwitterten Zwischenrufe, Lügen und Pöbeleien von Politikern, die es mithilfe aggressiver Medienkampagnen zu einiger Berühmtheit bringen, mit hilflosen Faktenchecks reagiert. Was dabei außer Acht bleibt, ist die Wahrnehmung derer, die – eingebunden in die Zirkulation von affektgenerierenden Worten, Bildern und Musiken – Teil einer kulturellen Gemeinschaft der Medienkonsumenten sind, die der Wahrheit ihrer radikal eigensinnigen Erlebenswelt folgt.

Nun ist die Erkenntnis, dass die Regeln liberaler Öffentlichkeit nicht dem Ideal eines demokratischen Diskurses entsprechen, so alt wie die Vollversorgung westlicher Haushalte mit Fernsehprogrammen; auch der Umstand, dass die Formen politischer Kommunikation sich mit der technologischen Medienentwicklung in atemberaubender Geschwindigkeit verändern, beschäftigt seit geraumer Zeit die Politik-, Kommunikations- und Medienwissenschaft. Und der feine Unterschied zwischen Fake und Fact erscheint angesichts der Tatsache, dass die Unverfügbarkeit letzter Wahrheiten das große Thema der Philosophie des vergangenen Jahrhunderts war, etwas anachronistisch.

Doch ist das, was sich theoretisch schlüssig formulieren lässt, längst nicht intuitiv zugänglich. Widerspricht es doch der Selbstwahrnehmung von Medienkonsumenten. Mag es sich bei diesen auch um Repräsentanten des kritischen Journalismus oder der Wissenschaft handeln, die über höchst komplexe Theorien der medialen Bedingungen gesellschaftlicher Interaktionsprozesse verfügen – bei der Kritik medialer Realitäten lassen sie sich immer wieder von einer Evidenzerfahrung leiten, die durchaus zu den Effekten des Medienkonsums gehört. Wider jede theoretische Einsicht wird intuitiv an dem Umstand festgehalten, dass unser Denken und Fühlen allein uns gehört; dass es aller medialen Interaktion vorhergeht und allein in unserer körperlichen Integrität seinen Ursprung hat.

Ihren Ausdruck finden diese Evidenzerfahrungen in einem Schematismus, der die Selbstwahrnehmung des Medienkonsumenten ebenso bestimmt wie die journalistische Kritik oder die wissenschaftliche Analyse. Man könnte vom kommunikationstheoretischen Schematismus sprechen, der alle Formen medialer Interaktion auf das Modell sprachlicher Mitteilung projiziert. Somit werden sie auf die Position eines autonomen Akteurs zurückgeführt, der sich souverän der Sprache, der Bedeutungssysteme oder der Wirkung bestimmter Medien bedient, um anderen seine Ansichten und Einsichten von der Welt zu vermitteln.

Ein solches Beschreibungsmodell mag für bestimmte Formen sozialer Interaktion durchaus seine Berechtigung haben. Aber es verfehlt die Interaktionsformen, die mit den audiovisuellen Medien entstanden sind und unter den Bedingungen des digitalen Zeitalters völlig neue Formen temporaler Gemeinschaften hervorgebracht haben.

Denn diese sind durch Vergemeinschaftungsprozesse bestimmt, die sich nicht auf diskursive Verständigung stützen, sondern auf die Produktion perzeptiver und affektiver Konfigurationen; eine Produktion, die den Horizont geteilter Weltansicht festlegt – und mithin noch die Position von Akteuren, ihre Verortung im Feld partikularer, aber gemeinschaftlich geteilter Wahrheiten. Anders gesagt, die mediale Interaktion konfiguriert eine von den Medienkonsumenten *geteilte Sinnlichkeit*, in die sie in ihrer körperlichen Realität eingebunden, verortet sind. Der Effekt dieser Sinnlichkeit besteht darin, ein „Wir“ entstehen zu lassen, dessen geteilter Wahrnehmungs- und Gefühlshorizont die partikularen Wahrheiten einer Gemeinschaft von Medienkonsumenten erzeugt; Wahrheiten, deren Entstehung nicht mit den gängigen Modellen der Kommunikation vernunftbegabter Akteure beschrieben werden kann.

Dass damit insbesondere ‚die Macht audiovisueller Bilder‘ angesprochen ist, mag sich allein schon aus dem Umstand erschließen, dass die im Netz kursierenden Datenmengen zu einem weit überwiegenden Teil eben audiovisuelle Bilder und keineswegs Textbotschaften sind; es sind vor allem die audiovisuellen Bilder, die sich über ein ganzes Jahrhundert hinweg, von den Propagandafilmen des Ersten Weltkriegs bis zu den Videos des IS oder den Musikclips semi-militanter Politgruppen, als mediale Aggregate vergemeinschaftender Affektgenerierung entwickelt haben. Eben deshalb beziehe ich mich im Folgenden zunächst und vor allem auf den Film, d. i. das filmische Bewegungsbild.

Damit will ich keineswegs die beängstigenden Entwicklungen gegenwärtiger Medienpolitiken zum aktuellen Aufhänger für ein durchaus akademisches Thema machen. Wenn ich die Frage nach der Funktion audiovisueller Bilder auf die aktuelle medienpolitische Situation beziehe, dann deshalb, weil ich das theoretische Konzept des filmischen Bewegungsbildes für ein grundlegendes Paradigma halte, um aktuelle Formen kultureller Gemeinschaftsbildung qua audiovisueller Bilder analytisch beschreiben zu können.

Man wird einen fundamentalen Widerspruch zwischen den medientheoretischen Diagnosen gegenwärtiger Medienkultur und dem kommunikationstheoretischen Schematismus konzedieren, der immer dann zum Tragen kommt, wenn die Inhalte audiovisueller Medien analysiert werden sollen; d. h., wenn man danach fragt, wie audiovisuelle Bilder für Medienkonsumenten Sinn machen und welche Wirkungen sie entfalten. Letztlich ist es diesem Schematismus zu verdanken, wenn die je neu reformulierten Modelle kognitiver, identifikatorischer, empathischer oder immersiver Rezeptionsprozesse theoretisch zwar konsistent ausgearbeitet sind, aber in der methodisch-systematischen Analyse regelmäßig die Komplexität ihrer Gegenstände unterlaufen. Man wird deshalb darauf beharren, dass

die Begriffe der Kritik, der Analyse, der Pädagogik audiovisueller Bilder, die sich auf der Höhe der theoretischen Reflexion der medialen Bedingungen kultureller Gemeinschaftsbildung bewegen, erst noch zu entwickeln sind.

Unsere mediale Gegenwart ist in der Zirkulation audiovisueller Bilder durch eine Form der Vergemeinschaftung bestimmt, in die unsere Körper als partialisierte Affekt- und Erregungseinheiten eingehen. Insofern stellt sich uns nicht mehr die Frage, wie Zuschauer audiovisuelle Bilder verstehen, wie sich die Prozesse dieses Verstehens beschreiben und analysieren lassen. Stattdessen ist zu fragen, was audiovisuelle Bilder in ihrem Konsum mit ihren Konsumenten machen. Und umgekehrt, was Konsumenten mit diesen Bildern machen, bzw. was sie machen können.

Es geht in diesem Buch also nicht um die theoretische Diagnose gegenwärtiger Medienkultur. Die Theorien audiovisueller Medienkultur sind längst hinreichend formuliert. Was fehlt, sind Konzepte, die Kritik und Analyse dergestalt instruieren, dass sie auf der Höhe der medientheoretischen Diagnosen operieren.

Auf den folgenden Seiten möchte ich deshalb Ansätze zur Theorie audiovisueller Interaktion eruieren, die methodische Vorgehensweisen einer induktiv verfahrenen, historisch-analytischen Forschung begründen. Denn nur in der Perspektive konkreter analytischer Studien lässt sich eine solche Theorie stetig weiterentwickeln. Ich werde also versuchen, einen methodischen Ansatz der Analyse audiovisueller Bilder theoretisch zu begründen, der sich auf audiovisuelle Bilder als *Medien der Wahrnehmung* bezieht. Medien, durch die zuallererst das hergestellt wird, was wir allzu beiläufig als gegeben voraussetzen: die phänomenale Wirklichkeit, die wir als eine gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit erleben.

Im Zentrum steht die Frage, wie audiovisuelle Bewegtbilder methodisch zu analysieren sind, wenn man sie als Medien begreift, die noch unser Wahrnehmen, Fühlen und Denken strukturieren; die uns einfügen in Wirklichkeitshorizonte, die ebenso partikular wie veränderbar sind.

Nun ist auch die Vorstellung, dass audiovisuelle Medien menschliches Denken und Fühlen nicht nur durch Inhalte beeinflussen, sondern es in seiner interaktiven Struktur konfigurieren können, vorderhand zwar kontraintuitiv – neu ist sie aber keineswegs; sie bildet das *Movens* eines theoretischen Diskurses, der die medientechnologische Entwicklung von Anfang an begleitet hat.

„Von Anfang an“, das meint hier konkret den historischen Einschnitt, der durch das filmische Bewegungsbild bezeichnet ist. Gemeint ist der Gedanke, dass filmische Bilder ein Denken und Fühlen generieren, das sich unmittelbar als kollektive Innervation vollzieht. So jedenfalls kann man es in den grundlegenden medientheoretischen Schriften, von Sergej Eisenstein über Walter Benjamin bis Marshall McLuhan, lesen.

Von Anfang an ist damit auch eine Zwiesichtigkeit angesprochen, die bis in die Medienpolitik der rechten Populisten reicht. Der Konsum audiovisueller Bilder impliziert immer auch – ich lehne mich damit an de Certeau an – den Spielraum taktischer Aneignung. Das heißt, er ist keineswegs auf manipulative Herrschaftsmechanismen und Machtprozesse zu reduzieren, sondern ermöglicht stets auch den kreativen Akt der Umgestaltung, der Aneignung und des eigensinnigen Gebrauchs. Bezogen auf die Geschichte des Films sprechen wir bei Cinepoetics deshalb von der ‚Poiesis des Filme-Sehens‘. Wir möchten damit die kreative Seite im Akt der Rezeption hervorheben, den Umstand, dass audiovisuelle Bilder eben erst in der Wahrnehmung der Rezipienten zu Bewegungsbildern werden. Der erste Teil der Studie wird versuchen, dieses Konzept als ‚Poetologie filmischen Denkens‘ zu entfalten.

Eine solche Theorie muss ihre Dignität in der kritischen Auseinandersetzung mit dem gegenwärtig bestimmenden theoretischen *Paradigma* erweisen: d. i. auf die analytischen Modelle bezogen das *Paradigma der Kognition*. Der Zugewinn an analytischer Präzision und sinnfälliger Beschreibung ist also in der kritischen Auseinandersetzung mit den *kognitionstheoretischen Grundlagen* der vorherrschenden Methodologien der Analyse audiovisueller Bilder zu präzisieren.

Soweit es die im strengen Sinne filmwissenschaftlichen Analysemodelle betrifft, beschränke ich mich dabei auf einen resümierenden Rekurs im ersten Teil des Buches. Für die eigentliche Auseinandersetzung mit den kognitionstheoretischen Grundlagen schien es uns gewinnbringend, jene Fachdisziplinen zu adressieren, die sich genuin als Kognitionswissenschaft begreifen, d. i. insbesondere die kognitive Psychologie und die kognitive Linguistik. Der Bezug auf die Metaphernforschung dient hier einerseits als Engführung; kommen doch aus dem Umfeld der ‚Kognitiven Metapherntheorien‘ in den letzten Jahren vermehrt Analysen audiovisueller Medien, die sich mit grundlegenden Entwicklungen in medienwissenschaftlicher Narratologie überschneiden. Andererseits spielt in unserer eigenen Forschung der Bezug auf die Metapher als grundlegendes Schema der Sinngenerierung eine zunehmend wichtige Rolle bei den Versuchen, den Diskurs audiovisueller Bilder in seiner historischen Dimension zu fassen.

Im zweiten Teil des Buches wird es also zunächst um die Kritik der methodischen Anwendung der Kognitiven Metapherntheorie auf audiovisuelle Bilder gehen. Im dritten Teil schließlich soll der medienanalytische Ertrag der Auseinandersetzung mit der Kognitiven Metapherntheorie ausbuchstabiert und als Konzept der ‚Cinematic Metaphor‘ auf den Begriff gebracht werden. (Da unsere Forschung in diesem Feld in weitgehend englischsprachigen Kontexten erfolgte, der Begriff aber kaum sinnvoll übersetzbar ist, habe ich mich dafür entschieden, die englische Bezeichnung beizubehalten. Sie wird synonym mit dem Terminus ‚Bewegungsbild-Metapher‘ verwendet.) Dieser Teil hat die Aufgabe, das Konzept

der Cinematic Metaphor nicht nur als Fluchtpunkt methodisch-systematischer Bewegungsbildanalysen herauszuarbeiten; er soll darüber hinaus in der Spanne von kognitiver Metapherntheorie und philosophischer Metaphorologie (Blumenberg) die methodische Analyse perspektivisch auf die kulturhistorische Dimension eines Diskurses audiovisueller Bilder hin öffnen.

Auch wenn das Buch vom Umfang her überschaubar ist, sind doch die Anregungen unzählbar, die durch Gespräche und Diskussionen darin eingegangen sind. Mein Dank dafür gilt zuerst unseren Gästen, die uns als Fellows und assoziierte Mitglieder von *Cinpoetics* in unserer Arbeit unterstützt und befördert haben. Ausdrücklich nennen möchte ich jene Kolleginnen und Kollegen, die uns durch ein Jahr Metaphernforschung begleitet haben: Warren Buckland, Lynne Cameron, Alan Cienki, Anne Eusterschulte, Kathrin Fahlenbrach, Petra Gehring, Raymond W. Gibbs, Jr., Oliver Lubrich, Irene Mittelberg, Cornelia Müller, Eve Sweetser und Martin Vöhler; dann gilt mein Dank der Kolleg-Forschergruppe selbst, deren unermüdliche Diskussionsfreude für mich zur Quelle steter Inspiration und Motivation geworden ist. Schließlich möchte ich allen danken, die mich bei der Fertigstellung dieses recht widerspenstigen Buches unmittelbar unterstützt haben: vor allem Daniel Illger, Eileen Rositzka, Hanno Berger, Jasper Stratil, Thomas Scherer und Christine Lötscher.

1 Zur Poetologie filmischen Denkens

1.1 Einleitung

Audiovisuelle Medien modellieren und verändern die raum-zeitlichen Parameter und Schemata menschlicher Wahrnehmung; in ihren Bewegtbildern bringen sie beständig neue Rahmungen der kognitiven Prozesse hervor. Sie verändern und schaffen die Bedingungen, unter denen Menschen sich auf ihre erlebte Wirklichkeit als eine gemeinsam geteilte Welt beziehen, um sich über diese zu verständigen.

Diese These steht im Zentrum der Kollegforschergruppe *Cinepoetics*, in der wir uns – wie gesagt – der Erforschung der Diskurse audiovisueller Bewegtbilder und deren methodologischer Grundlegung widmen. Wir zielen damit einerseits auf einen theoretischen Topos, der das Kino von den Anfängen der Filmtheorie bis in die gegenwärtigen Debatten um eine Philosophie des Films begleitet: dass nämlich filmische Bilder neue Formen des Denkens, ein *„Denken der Bilder“*¹ ermöglichen und hervorbringen. Andererseits kommt in der These eine Vorstellung zum Tragen, die das medientheoretische Paradigma schlechthin bezeichnet: *„The medium is the message“*². Medien sind keineswegs bloße Mittel der Kommunikation gegebener Sachverhalte; vielmehr sind sie technische Erweiterungen menschlicher Wahrnehmung; sie verändern die apriorischen Bedingungen des Verstehens, Urteilens und Imaginierens.

Die These selbst scheint kaum mehr umstritten zu sein. Der Rückbezug auf die Medialität menschlicher Interaktion ist in den Kulturwissenschaften und zunehmend auch in den Sozialwissenschaften obligatorisch geworden. Die Frage, die ich auf den folgenden Seiten verfolgen will, betrifft denn auch vor allem die methodologischen Konsequenzen für die Analysen der Diskurse audiovisueller Bewegtbilder. Denn bezogen auf die Methoden entsprechender Untersuchungen steht der medientheoretische Topos in krassem Widerspruch zum überwiegenden Teil gegenwärtiger Forschung – sei es in kulturwissenschaftlichen, sei es sozialwissenschaftlichen Studien. Wenn audiovisuelle Bewegtbilder als Medien historischer, kultureller oder politischer Diskurse analysiert werden, stehen in aller Regel repräsentierte Sachverhalte audiovisueller Bilder zur Diskussion, die sich unmittelbar, ohne jede analytische Operation, feststellen und benennen lassen.

Wie aber lassen sich filmische Bilder als Diskurs analysieren, bewerten und in Diskurse einordnen, wenn man sie nicht als gegebene Repräsentationen, sondern

1 Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt/M. 1997, S. 227.

2 Marshall McLuhan: Das Medium ist Massage, Frankfurt/M. 1984.

als technische Modellierung historisch generierter Wahrnehmungsformen begreift? Was ist dann repräsentiert, und was überhaupt ist dann der Diskurs, den die audiovisuellen Bewegtbilder hervorbringen? Diese Fragen sind aus Sicht unserer Forschung nicht primär von der Medienproduktion her zu beantworten, sei diese künstlerisch oder durch politisch-ökonomische Gesetzmäßigkeiten der Medienindustrie bestimmt. Nimmt man den Gedanken ernst, dass unser Sinnesapparat ein Produkt der Geschichte der Medien menschlicher Wahrnehmung ist³, dann ist das Sehen, Hören, Fühlen zunächst eine Frage des Mediengebrauchs. Der Diskurs audiovisueller Bewegtbilder ist daher auf Seiten der Medienrezeption zu verorten: Was lässt sie uns sehen, hören, fühlen? Welche Wahrnehmung gibt sie uns zu denken? Sie entfaltet sich in der Aneignung audiovisueller Bewegtbilder als eine kulturelle Praxis, in der Menschen ihre subjektive Wahrnehmungswirklichkeit als Teil einer gemeinsam geteilten Welt zu fassen suchen.

Wir sind bei dem Versuch, diese Forschungsperspektive zu entwickeln, zunächst von der Geschichte des kinematografischen Bewegtbildes und seiner Theorie ausgegangen. Damit folgen wir der These, dass das Kino im Verlauf seiner Geschichte grundlegende Formen eines Denkens in filmischen Bewegungsbildern hervorgebracht hat; ein Denken, das von der Filmtheorie in wechselnden Logiken filmischer Poetiken und Rhetoriken beschrieben worden ist. Wir verstehen Filmgeschichte in diesem Sinne als eine Geschichte der Poetologien audiovisueller Bewegtbilder, die sich als Blaupausen für die Analysen verschiedenster medialer und institutioneller Ausdifferenzierungen audiovisueller Bewegtbilder nutzen lassen. Wir adressieren darin die Grundmuster eines Denkens in Bildräumen und Wahrnehmungsszenarien, das erst in der Aneignung audiovisueller Bewegtbilder im Prozess filmischer Rezeption hervorgebracht wird. D. h., wir begreifen die filmische Rezeption keineswegs als eine reproduzierende Aktivität, die nur wiederholend entschlüsselt, was im Film als (narratives) Sinngebilde mehr oder weniger strikt vorgegeben ist. Vielmehr gehen wir von einer Interaktion zwischen Rezipient und audiovisuellem Bewegtbild aus, einem konkreten Machen im Medienkonsum, das den sinnhaften Zusammenhang eines filmischen Bildes erst herstellt.

Damit wird die Rezeption selbst als eine Form der Produktion, die rezeptive Aneignung audiovisueller Bewegtbilder als ein genuiner Akt des Herstellens avisiert. Wir sprechen deshalb von der Rezeption audiovisueller Bilder als einer *Poiesis des Filme-Sehens*.

3 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung, in: ders.: Gesammelte Schriften I.2, Frankfurt/M. 1980, S. 471–508.

1.2 Was ist die Poiesis des Filme-Sehens?

Der Diskurs filmischer Bilder vollzieht sich in der Poiesis des Filme-Sehens. Damit ist nicht die beliebige individuelle Rezeption audiovisueller Bewegtbilder gemeint. Vielmehr ist das Filme-Sehen im Sinne de Certeaus als die „unsichtbare Produktion des (Medien-)Konsums“⁴ avisiert, die sich „ebenso listenreich und verstreut wie lautlos, fast unsichtbar“⁴ vollzieht. Zeigt sie sich doch nicht als eigenständiges Werk, sondern nur in den Effekten und den Zeugnissen des Gebrauchs audiovisueller Bilder. Die Poiesis des Filme-Sehens generiert den Diskurs filmischer Bilder, ist aber darin immer eingelassen in das, was man mit Blick auf die Soziologie Bourdieus eine ‚legitime Kultur‘ nennen kann. D. h., sie ist immer sozial, kulturell und historisch situiert.

Für sich genommen wird man audiovisuelle Bilder schwerlich wie Texte behandeln können. Sind sie doch Teil eines Environments, das jedes Detail der umgebenden Welt verortet in einer medialen Anordnung, in der alles darauf ausgerichtet ist, gesehen, gelesen, wahrgenommen zu werden, Aufmerksamkeit zu generieren, zu befeuern, zu absorbieren. Die audiovisuellen Bewegtbilder sind das Movens einer „Gesellschaft des Spektakels“, der „Wucherung des Sehens“, in der „jede Realität nach ihrem Vermögen, sich zur Schau zu stellen oder zur Schau gestellt zu werden“ beurteilt wird.⁵ In ihnen zeigt sich zunächst und vor allem die Übermacht strategischer Verführungs-, Manipulations- und Überwältigungsaktionen, die darauf abzielen, noch die widerstrebendsten Begierden in einen umgreifenden kulturellen Konsumismus einzubinden und zu befriedigen, mit dem die Auslöschung menschlicher Individualität so gründlich besorgt wird, dass noch der feurigste Posthumanist erschrecken möchte. Die klassischen Formen von Produktion und Konsumtion sind selbst zu einem medialen Spektakel geworden, in dem die soziale Interaktion im Social Media-Format den Platz der Haupt- und Staatsaktion des Sehens und Gesehen-Werdens besetzt.

Praxis des Konsums – Poiesis der Wahrnehmung

Audiovisuelle Bilder können genau so weit zu dem *Medium der Wahrnehmung* werden, von dem Walter Benjamin mit Blick auf den Film sprach,⁶ wie es den Rezipienten gelingt, inmitten des Spektakels eines allumfassenden kulturellen

⁴ Vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 13.

⁵ Certeau, S. 6.

⁶ Vgl. hierzu Antonio Somainis Forschungsprojekt „An Archaeology of the Concept of Medium“.

Konsums, sie als ein solches in Gebrauch zu nehmen; genau soweit also, wie der Konsum audiovisueller Bewegtbilder selbst zu einer Produktion wird, die aus dem, was sie zu sehen und zu hören bekommt, filmische Bewegungsbilder fabriziert; d. h. Bildräume, in denen Subjektivierungseffekte zur Geltung gebracht werden, die man in früheren Zeiten in der Kunst, der Literatur und der Musik auf Dauer gestellt sah. Die produktive Aneignung audiovisueller Bilder stellt eine Fabrikation dar, in der die Filmkunst mit der Kunst des Konsums audiovisueller Bewegtbilder, mit der Poiesis des Filme-Sehens zusammenfällt: der Rezipient als Autor und der Autor als Rezipient.

Worin kann eine solche Produktion des (Medien-)Konsums bestehen? Mit Sicherheit impliziert sie eine eigensinnige Intervention, mit der die audiovisuellen Bilder zum Zweck eines Genießens angeeignet werden, das sich auf das Bedürfnis bezieht, sich selbst in seiner lebendigen Subjektivität zu erleben. Man mag es Unterhaltung, Vergnügen, auch ästhetische Freude nennen. In den audiovisuellen Bildern wird ein Raum erschlossen, in den man sich mit seinen Sinnen und Lüsten einnistet und ihn besetzt – so wie Judy und Jim in *REBEL WITHOUT A CAUSE* (Nicholas Ray, ... DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN, USA 1955) in ein fremdes Haus eindringen und sich für ein paar Stunden dort provisorisch einrichten: Einbrecher, die Bewohner spielen. Man fädelt sich mit seinen Gefühlen und Gedanken in die Bewegung der Bewegtbilder ein, lässt sich in sie verwickeln und lässt aus dieser Verwicklung ungesehene und unerhörte Bildräume des eigenen Empfindens entstehen. Man macht sich zum Sensorium der Dynamiken der Bilder, ihres *audiovisuellen Rhythmus*;⁷ lässt ihren Pulsschlag in der Muskelspannung des eigenen Körpers vibrieren, in den Erregungskurven affizierter Sinnesorgane und Körperzonen sich fortsetzen, sich verkoppeln mit den Intervallen des eigenen Nervensystems, um sich zu lösen in der Lust des Selbstempfindens, der Wahrnehmung des Ich-Selbst als lebendiges, eigensinniges, denkendes Wesen. D. h., dass die Praxis des Medienkonsums darauf gerichtet ist, in der Marginalität des Konsumierens Subjektivitätseffekte zu generieren.

Ich habe diesen kulturellen Konsum mit Blick auf die Geschichte des Melodramas ein ‚sentimentales Genießen‘ genannt; aus meiner Sicht bezeichnet dieses Genießen das Agens moderner Unterhaltungskultur.⁸ Die Subjektivität, die dabei ins Spiel kommt, ist immer instantan; sie ist an die Dauer des ästhetischen Genießens gebunden und lässt sich nicht als Selbsterfahrung akkumulieren und

⁷ Vgl. zu diesem Begriff Jan-Hendrik Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*, Berlin/Boston 2017.

⁸ Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.

in einem festen Selbstbild stabilisieren. Sie ist an die Gegenwart der medialen Konfiguration der Dynamik audiovisueller Bewegtbilder, der in sich kreisenden Sinnesreize und deren Übergang in sprachlich formierte, gedankliche Bewegung gebunden. Sie ist bereits in der instantanen Lust der willkürlichen taktischen Rekonfiguration verbraucht. Das Paradigma dieser Erfahrung ist das Liebeslied, das Chanson, die Ballade, der Song – wenn man es noch einmal singt, ist es nur noch Erinnerung. Bezogen auf den instantanen Charakter ist tatsächlich mit de Certeau von einer Praxis des Konsums zu sprechen.

Die Formel vom Denken filmischer Bilder, wie sie im filmtheoretischen Diskurs gebräuchlich wurde, bekommt in dieser Perspektive eine andere Wendung. Das Denken entsteht und vollzieht sich als eine Praxis der taktischen Aneignung der Bilder des Spektakels eines alles umfassenden Konsumismus.

Die Kulturkonsumenten audiovisueller Bilder ‚fabrizieren‘⁹ nicht nur mit den Bildern etwas (z. B. ein Selbstempfinden, das sich ablöst von den Reiz-Reaktionsschemata wirkungsästhetischer Strategien): Ihre Fabrikation ist das filmische Bewegungsbild selbst, insofern damit eine Denkform gemeint ist, mit der sie sich – beschreibend, reflektierend, genießend – auf ihre eigene Empfindungslage beziehen. Eine Denkform freilich, die sich nicht ablösen lässt vom Medienkonsum, die an die Dauer der Rezeption audiovisueller Bilder gebunden ist.

Die Produktivität des Filme-Sehens

Gleichwohl lässt sich das Filme-Sehen als ein *poetisches Machen* im aristotelischen Verständnis begreifen. Poetisches Machen unterscheidet sich vom Handeln darin, dass es auf der *techné* gründet: den Techniken, Fertigkeiten und Übungen, derer es bedarf, um etwas für sich selbst Bestehendes hervorzubringen. Handeln hingegen weist auf eine Praxis, die ihren Zweck in sich selbst hat: die ‚gute Lebensführung‘, das Spielen eines Instruments oder die kulturelle Praxis des Kinos. Die Poiesis ist durch ein Ziel definiert, das von dem Machen selbst verschieden ist; eben durch ein Werk, in dem der Zweck des Machens sich so gründlich erfüllt wie die Bautätigkeit im fertiggestellten Haus.¹⁰

Wenn im Folgenden vom Filme-Sehen die Rede ist, dann ist eine Rezeption gemeint, die neue Wahrnehmungsräume herstellt; die Bild-Räume entstehen lässt,

⁹ Certeau: Kunst des Handelns, S. 13.

¹⁰ Vgl. Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1994; Aristoteles: Nikomachische Ethik, Reinbek bei Hamburg 2006, I 1 1094a 3ff., VI 5 1140b 3–4 und 6–7; Aristoteles: Politik. Buch 1, Berlin 1991, I 1 1254a 5f.

in denen die ästhetischen, semiotischen und pragmatischen Koordinaten tradierter Sinnkonstruktionen neu figuriert werden. So lautet die grundlegende These unseres Forschungsprogramms: *Die Poiesis des Filme-Sehens produziert Bild-Räume, in denen perzeptiv Schemata, affektive Dynamiken, kognitive Konzepte und semiotische Prozesse in veränderlichen Konfigurationen aufeinander bezogen werden.* Sie lässt sich weder auf die Reproduktion der in audiovisuellen Bildern vorgegebenen perzeptiven oder kognitiven Schemata der Alltagswahrnehmung reduzieren, noch auf einen bloßen Nachvollzug der semiotischen oder narrativen Logiken kulturindustrieller, journalistischer, künstlerischer oder genrepoetischer Konzepte und Inszenierungsweisen. *Das Werk, in dem die Poiesis des Filme-Sehens ihr Ziel hat, ist das Denken filmischer Bilder.* Umfasst sie doch immer – wir folgen hier zentralen Topoi der Phänomenologie des Films¹¹ – zwei Wahrnehmungsakte, die konstitutiv miteinander verzahnt sind: ein Sehen und Hören, das die technische Bildproduktion bestimmt und von dieser modelliert oder perpetuiert wird, sowie ein Sehen und Hören, das von Zuschauern als eigenes körperliches Erleben hervorgebracht werden muss, um die Sinnesdaten des audiovisuellen Materials in filmische Bilder zu transformieren. In beiden Dimensionen ist Wahrnehmung immer schon eingebettet in ein komplexes Gefüge sozio-ökonomischer, kultureller und politischer Bedingungen von Techniken, Konventionen, Vorbildern und kognitiven Operationen. Beide Wahrnehmungsakte sind irreduzibel – gleich ob die audiovisuellen Bilder als dokumentarisch, fiktional oder künstlerisch experimentell klassifiziert werden – in eine gemeinschaftlich geteilte Weltsicht eingebettet und auf diese bezogen.

Die Poiesis des Filme-Sehens weist auf Praktiken des kulturellen Konsums und mediale Techniken zurück, mit denen filmische Bilder als Modellierungen einer geteilten Wahrnehmung von Welt hervorgebracht werden, ohne – hier folgen wir nicht mehr dem aristotelischen Verständnis, sondern beziehen uns auf de Certeaus Praxis des Kulturkonsumenten – dass diese Hervorbringung einem konsistenten Subjekt künstlerischen Schaffens zurechenbar ist. So lautet die weitergeführte These: *Nicht die Filmproduktion per se, sondern der Kulturkonsum audiovisueller Bilder, die Poiesis des Filme-Sehens bringt den Diskurs filmischer Bilder als ein sozial, kulturell und historisch situiertes ‚Denken der filmischen Bilder‘ hervor.* Der Diskurs filmischer Bilder ist als Produkt der Poiesis des Filme-Sehens zu analysieren und zu rekonstruieren.

Wie aber lässt sich die Poiesis des Filme-Sehens beobachten und studieren, wenn sich die Produktion des Medienkonsums doch lautlos und fast unsichtbar

11 Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ 1992.

vollzieht? Leicht zu identifizieren ist die Poiesis des Filme-Sehens, wenn sie als ‚taktische Aneignungen‘, als „Kunstfertigkeit“¹² im Umgang mit Medien offensichtliche soziale Effekte zeitigt und kulturelle Produkte hervorbringt. Etwa in der Konstitution dissidenter Geschmacksgemeinschaften, die auf Umwertung und Sinnverkehrung zielen, die den Trash, das Abseitige und das Abstoßende affirmieren; oder in den Camp-, Queer- oder Girlie-Gemeinden, denen repressive Klischees normgerechter Unterhaltungskultur zu Gegenständen ästhetischen Vergnügens werden.¹³ Ähnliches gilt für jene Gemeinschaften, die sich durch einen spezifischen Mediengebrauch profilieren – die Videotheken-Nerds der achtziger Jahre, die Serienjunkies der Gegenwart oder jene YouTube-User, die Filme im Schnipselformat konsumieren. Die Poiesis des Filme-Sehens zeigt sich hier offen als eine ‚Taktik des Konsums‘. Dass damit keineswegs eine privatistische Medienpraxis in den Blick gerückt wird, mag man sich anhand solcher Produktionen deutlich machen, die der Propaganda terroristischer Gewalt dienen, wie etwa Anleitungen zum Bombenattentat oder zynische Bekennervideos. In ihrer DVD-Produktion führen die Rechtsterroristen des sogenannten Nationalsozialistischen Untergrunds (NSU) ihre rhetorische Beflissenheit im Umgang mit Videobildern ostentativ vor Augen. Die Virtuosität des Bildermachens adressiert mit beißendem Spott jene Medienmacher – denn an diese war das Video offensichtlich adressiert –, die über ein Jahrzehnt hinweg von den Tormorden des NSU wenn überhaupt, dann auf dem Niveau von billigem Boulevardjournalismus berichteten.¹⁴

12 Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 17.

13 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1982; Mark Jancovich/Antonio Reboll/Julian Stringer/Andrew Willis (Hrsg.): *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*, Manchester/New York 2004; Ernest Mathijs/Xavier Mendik (Hrsg.): *Alternative Europe. European Exploitation and Underground Cinema Since 1945*, London 2004; Rick Altman: *Film/Genre*, London 1999, S. 156 ff.

14 Zur medialen Berichterstattung vor dem Auffliegen des NSU vgl. Fabian Virchow/Tanja Thomas/Elke Grittmann: „Das Unwort erklärt die Untat.“ *Die Berichterstattung über die NSU-Morde – eine Medienkritik*, Frankfurt/M. 2015; Felix Marcinowski: *Rechtsextreme Gewalt in deutschen Printmedien. Eine geschichtssoziologische Analyse der Berichterstattung zum „Nationalsozialistischen Untergrund“ („NSU“)*. Dissertation: LMU München, Sozialwissenschaftliche Fakultät, 2017; zur ‚Media-Awareness‘ des NSU vgl. Jasmin Siri: „Der Journalismus selbst muss beobachtet werden.“ Ein Interview mit Lutz Hachmeister, in: *NSU-Terror. Ermittlungen am rechten Abgrund. Ereignis, Kontexte, Diskurse*, hrsg. v. Imke Schmincke, Jasmin Siri, Bielefeld 2013, S. 167–178, hier S. 171 f.; zum Bekenner-Video vgl. Barbara Hans/Birger Menke/Benjamin Schulz: *Bekennervideo der Zwickauer Zelle. 15 Minuten Sadismus*, in: *Spiegel Online*, 14. November 2011, <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/bekennervideo-der-zwickauer-zelle-15-minuten-sadismus-a-797608.html> (22. März 2018); eine umfassende Analyse des Bekennervideos unter den Stichworten ‚Poiesis‘ und ‚Aneignung‘ ist gerade im Entstehen und erscheint als Kapitel der voraussichtlich 2019 abgeschlossenen Dissertation von Regina Brückner.

Doch beleuchten die Taktiken des Selber-Machens in Zeiten digitaler Medien nur eine Seite der Medaille. Die Cinephilen-Gemeinden der sechziger und siebziger Jahre illustrieren trefflich deren Kehrseite. An ihnen wird nämlich deutlich, dass die Poiesis des Filme-Sehens ihre Effekte durchaus in den Filmproduktionen der offiziellen Kultur selber zeitigt. Die Neuen Wellen des europäischen Kinos sind genau wie das New Hollywood unmittelbar aus der Cinephilie als einer Poiesis des Filme-Sehens entstanden. Deren vielfältige Bezugnahmen auf das klassische Hollywoodkino sind nur ein prägnantes Beispiel, wie sehr sich im Filme-Machen eine Poiesis des Filme-Sehens artikuliert, die sich in den Diskursen von Kritik und Theorie fortsetzt. In ihrer politischen Dimension wird diese Wechselbeziehung immer dann evident, wenn sie explizit eine minoritäre Position gegen eine kulturelle Hegemonie zur Geltung zu bringen sucht: etwa in der Auseinandersetzung des sogenannten deutsch-türkischen Films mit Hollywood und dem deutschen Fernsehen oder dem Remake eines Hollywood-Blockbusters als afrikanische Amateurvideoproduktion. In dieser Perspektive sind noch die aktuellen philosophischen Diskussionen, die sich paradigmatisch auf nicht-westliche Filme beziehen, um das Verhältnis der Kunst zum ‚Politischen‘¹⁵ zu thematisieren, genauso wie jene, die grundlegende Fragen der Ethik mit Blick auf Filme des Hollywood-Kinos¹⁶ diskutieren, prägnante Beispiele für die Effekte, die die Poiesis des Filme-Sehens im theoretischen Diskurs hervorbringt.

Der Diskurs filmischen Denkens

Mit dem skizzierten Verständnis von Poiesis ist zwar eine Auseinandersetzung mit praxeologischen Ansätzen im Feld medienethnologischer Forschung angezeigt.¹⁷ Doch geht dem ein methodologisches Erkenntnisinteresse voraus. Im Kern zielt es auf eine Neuausrichtung der historischen und diskursanalytischen Forschung zu

15 Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006; Jean-Luc Nancy: Evidenz des Films, Berlin 2005.

16 Ward E. Jones/Samantha Vice (Hrsg.): Ethics at the Cinema, New York 2011; Mary K. Bloodsworth-Lugo/Dan Flory (Hrsg.): Race, Philosophy, and Film, New York 2013; Jinhee Choi/Mattias Frey (Hrsg.): Cine-Ethics. Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship, New York 2014.

17 Faye D. Ginsburg/Lila Abu-Lughod/Brian Larkin (Hrsg.): Media Worlds. Anthropology on New Terrain, Berkeley/Los Angeles 2002; Thomas Hensel/Jens Schröter: Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 57 (1), 2012, S. 5–18; Erhard Schüttpelz/Tristan Thielmann (Hrsg.): Akteur-Medien-Theorie, Bielefeld 2013.

audiovisuellen Bildern. Wie lassen sich Filme und audiovisuelle Bilder überhaupt in ihren Sinngehalten analysieren, wenn wir sie nicht als Produkte der Unterhaltungsindustrie oder des Kunstbetriebs untersuchen, sondern als Zeugnisse einer Poiesis des Filme-Sehens? Wie lassen sie sich lesen, wenn wir sie nicht in die sozio-ökonomischen, medien- und kulturgeschichtlichen oder regelpoetischen Kontexte ihrer Herstellung rücken, sondern anderen Filmen, theoretischen Entwürfen, poetischen Konzepten etc. zuordnen, in denen sich die Effekte einer historisch, kulturell und sozial situierten ‚Taktik des Bildkonsums‘ niederschlagen? „Diskurse sind genauso wie Werkzeuge *durch den Gebrauch gekennzeichnet*; sie bieten der Analyse *Abdrücke von Handlungen* oder von Sprechvorgängen; sie bezeichnen die *Operationen*, deren Gegenstand sie gewesen sind.“¹⁸ Die grundlegende Fragestellung lautet also: Wie lassen sich audiovisuelle Bilder als Abdrücke einer Poiesis des Filme-Sehens lesen? Wie lassen sie sich fassen als Gegenstände der Operationen filmischen Denkens?

Geht man bei der Analyse von der Filmproduktion aus, kommen die poetischen Konventionen und Regeln, die narrativen Stereotypen und Produktionscodes in den Blick. Die Aneignung audiovisueller Bilder erscheint dann als reiner Nachvollzug vorgegebener Logiken, als eine Rezeption, die auf dem Wissen um die unterschiedlichen Codierungen, Register und Genres audiovisueller Bilder und den Schemata der Alltagswahrnehmung gründet. Demgegenüber verstehen wir die Poiesis des Filme-Sehens selbst als einen genuinen Akt des Hervorbringens. Was immer die Filme von ihrer Produktion her betrachtet an Bedeutungskonstruktion, Sinneserleben, affektiver Stimulierung und ästhetischem Vergnügen ihren Zuschauern vorgeben – im Akt des Filme-Sehens wird es zum Gegenstand einer eigensinnigen Produktion von Wahrnehmungsräumen, in der jeder dieser Aspekte auf eine konkrete soziale und kulturelle Erfahrungssituation rückbezogen ist. Die Poiesis des Filme-Sehens lässt sich als eine Verkörperung der in den audiovisuellen Bildern vorgegebenen Bedeutungskonstruktionen, Affektskripten und perzeptiven Schemata in einem konkreten Erleben verstehen – dessen Effekte wiederum in Filmen, Texten, Bildern fortwirken und sich darstellen.

Aus der Perspektive einer solchen Poiesis lässt sich die Geschichte des filmischen Bildes als eine permanente Be- und Umschreibung der zeitlichen und räumlichen Koordinaten unserer alltäglichen Wahrnehmungswelt verstehen. Ich lehne mich mit dieser These an Rortys Konzept des „poetischen Machens“¹⁹ an. Dessen Kern ist eine stets sich erneuernde Beschreibung der Grenzen der poli-

¹⁸ Certeau: Kunst des Handelns, S. 64.

¹⁹ Vgl. Richard Rorty: Der Vorrang der Demokratie vor der Philosophie, in: ders.: Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays, Stuttgart 1988, S. 82–125, hier S. 100.

tischen Gemeinschaft, eine stete Refiguration des *Sense of Commonality*. Die Poiesis des Filme-Sehens wäre mit Rorty dann selbst als ein genuin politischer Handlungsmodus zu begreifen, der sich einfügt in eine ‚Geschichte des poetischen Machens‘ politischer Gemeinschaften.

Die heuristische These, mit der sich diese Überlegungen rekapitulieren lassen, kann von hier aus wie folgt formuliert werden: *Die Geschichte der filmischen Bilder lässt sich in dem oben skizzierten Wechselspiel von Filme-Sehen, Filme-Machen und allen Varianten des Gebrauchs audiovisueller Bildmedien, deren Kritik und Theorie, als Raum poetischen Machens gemeinschaftlich geteilter Wahrnehmungswelten konzeptualisieren*. Dies wäre der Raum der Geschichte permanenter Refigurationen partikularer ästhetischer Gemeinschaftsbildungen. Er wäre in den Verzweigungen der unterschiedlichsten Genres filmischer Bilder, in deren historischen Bezügen und Interdependenzen mit den Medien und Genres anderer Kunst- und Unterhaltungsformen zu rekonstruieren. Er stellte sich mit jeder sozial und kulturell situierten Aneignung anders dar und wäre in jeder Aneignung neu als Erfahrungsraum zu figurieren. Die Geschichte dieser immer neu ansetzenden Refiguration des Raumes der Poiesis des Filme-Sehens ist der Diskurs des filmischen Denkens.

Die kinematografische Kommunikation

Dziga Vertov hat der Poiesis des Filme-Sehens einen Film gewidmet, der wie wenige andere zum Inbegriff filmischen Denkens wurde: ČELOVEK S KINOAPPARATOM (DER MANN MIT DER KAMERA, SU 1929). Der Film sei, so steht es auf den Schrifttafeln zu Beginn, die Zusammenfassung des Tagebuches eines Kameramanns. Und dann wird das Publikum direkt adressiert: „Achtung Zuschauer!“ Dieser Film sei ein Experiment in kinematografischer Kommunikation realer Geschehnisse – ohne die Hilfe von Zwischentiteln; ohne die Hilfe einer Geschichte; ohne die Hilfe des Theaters. Der Film sei eine experimentelle Arbeit, die darauf abhebe, eine wahrlich internationale Sprache des Kinos zu schaffen, die auf der radikalen Trennung von der Sprache des Theaters und der Literatur basiere. So steht am Anfang von ČELOVEK S KINOAPPARATOM die Konstruktion eines Raums, der strikt getrennt ist von jedem repräsentativen Zeichengefüge; sei es das der repräsentierenden Bühnen oder der imaginären Räume der Literatur; seien es die Abbildungen der Malerei.

Stattdessen spannt sich zwischen der riesigen Kamera – die in der ersten Einstellung frontal gezeigt wird, als sei sie auf das Publikum gerichtet, und die von dem Kameramann bestiegen wird, als erklimme er, ausgerüstet mit Stativ und Kamera, ein Felsmassiv – und dem Projektor – auch dies eine am menschlichen

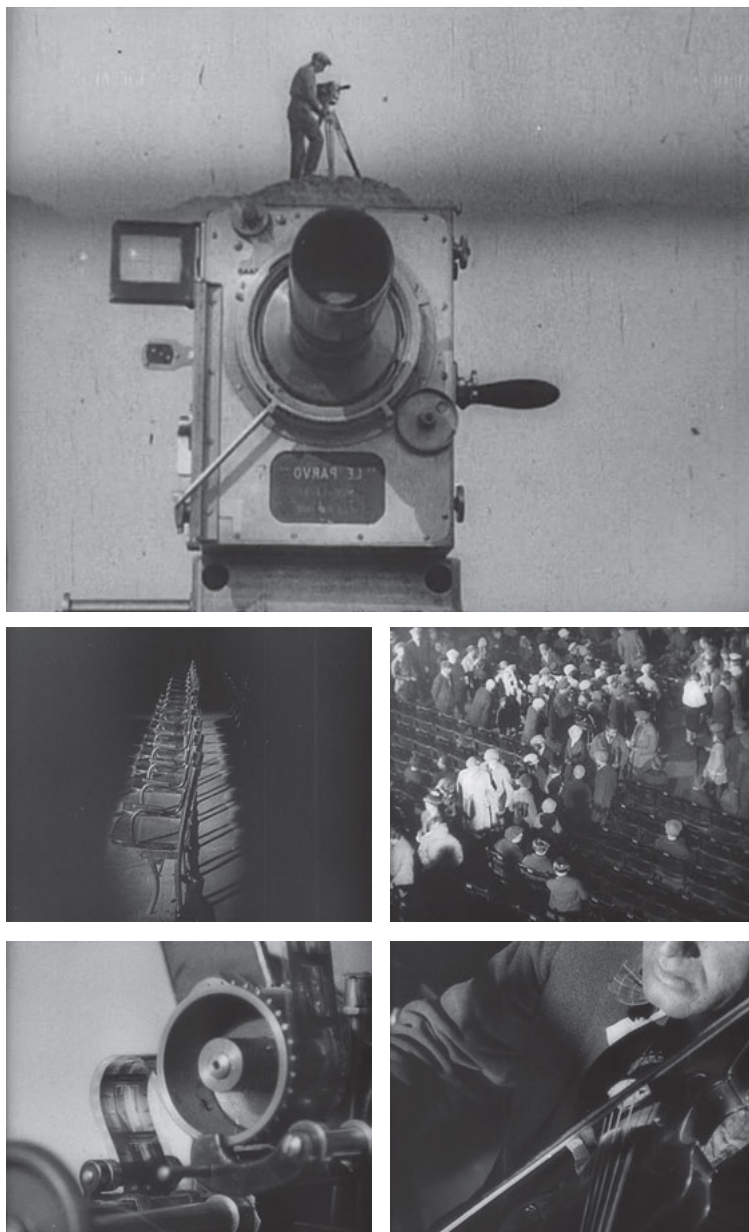


Abb. 1: ČĚLOVEK S KINOAPPARATOM

Maß gemessen übergroße Maschine, die fachmännisch bedient wird – ein multiperspektivisches Raumbild auf. Man sieht ein Kino, dessen Architektur an das Theater erinnert. Aber die Positionen des Sehens und Zeigens, des Wahrnehmens, Empfindens und Sprechens sind neu und anders angeordnet. Das Publikum, das durch die Seitentüren einströmt, ist Teil einer sich über sich selbst beugenden Spiegelung der Realität des Kinos für das reale Publikum.

Das reale Ereignis, dem die kinematografische Kommunikation gilt, ist keine realistische Wiedergabe von Szenen des sozialen Lebens. Es ist das Erlebnis der kinematografischen Kommunikation selbst als eine neue ästhetische Erfahrungsform, mit der sich die Positionen des Sehens und Wahrnehmens und Empfindens, des Sprechens, Denkens und Handelns bestimmen und in Relationen beschreiben lassen, die nicht den bestehenden sozialen und kulturellen Beziehungslogiken entsprechen.

In der ersten Sequenz von Vertovs Film ist, so könnte man formulieren, das Erwachen einer jungen Frau inszeniert: Konkret aber meint das hier die sichtbare Trägheit einer Hand, eines Arms, der schlaff auf der Bettdecke ruht, die Blöße der Haut des Halses, eine sich aus dieser Trägheit aufbauende Dynamik der Blicke (man sieht ein altmodisches und ein modernes Gemälde; beide zeigen Gesichter, die fasziniert auf etwas schauen). In der Montage dieses Körpers werden dessen eigene Bewegungen als Zeitlichkeit des Erwachens greifbar, die wiederum verkoppelt wird mit Bildern anderer schlafender Körper, den leeren Straßen und dunklen Öffnungen weit aufgestoßener Fenster, den vom Wind bewegten Bäumen auf verwaisten Uferpromenaden. Sie fügen sich zu einem Ensemble von Körpern, die allesamt dem Erwachen zutreiben, weil das Tageslicht die Hüter ihres Schlafes, die Träume der Häuser und der im Wind sich wiegenden Bäume, der verlassenen Straßencafés, der Knaben auf harten Parkbänken und der Mädchen hinter weit geöffneten Fenstern, verblassen lässt.

Das Erwachen der Stadt wird als eine Zeitlichkeit inszeniert, in der die Körper, die Maschinen, Gerätschaften und Architekturen der Stadt so vielfältig ineinander verwoben sind wie die Körperglieder, Instrumente und Bewegungen der Musiker des Sinfonieorchesters, in dem die Montagekonstruktion des Prologs ihren Abschluss findet. Tatsächlich zeigt der Prolog die Stummfilmmusiker zunächst noch als starre Figuren im schattigen Licht des abgedunkelten Auditoriums, die das Aufleuchten der Projektorlampe in dynamische Bewegungen versetzt.

In der Konstruktion des Prologs ist das Kino selbst als träumerische Selbstspiegelung der kinematografischen Kommunikation entworfen: als ein Ort, an dem sich die Zeitlichkeit aus dem Schlaf auftauchender Körper mit der trägen Dauer der Häuser und Straßen, dem Wind in den Bäumen und der auf den Trubel des Tages wartenden Vergnügungscafés zu einer Dynamik des Erwachens verbindet, in die noch die Empfindungen und Gedanken der Zuschauer eingewoben



Abb. 2: Erwachen



Abb. 2: Erwachen

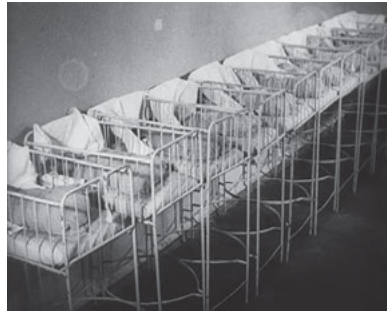


Abb. 2: Erwachen

sind. Deren Empfindungsdynamik ist keine Erfahrung des Betrachters vor dem Bild; sie ist vielmehr ganz und gar Teil der Bewegung des Bildes, Teil der zeitlichen Struktur des Bewegungsbildes und durch dessen Struktur als Empfindungsgestalt – eine spezifische Affektdynamik – geformt.

Die Sitzreihen im Auditorium, die sich in Vertovs Film einladend aufklappen, von der unsichtbaren Hand der Maschinen bewegt, bringen die in den Kinosaal hereinströmenden Zuschauer dergestalt in eine Position, von der aus sich die soziale Lebenswelt als integraler Körper eines multiperspektivischen Ineinanders der Kräfte der Materie, Menschen und Maschinen anschauen und beschreiben lässt. Beschreiben, nicht in den Relationen des herrschenden Wissens, der Ökonomie oder des Sozialen, sondern in der lebensweltlichen Erfahrung arbeitender, kommunizierender, liebender und hassender, schlafender und erwachender, atmender, hungriger, essender Individuen. Ja, wenn wir die Schlafenden in ihrer wachsenden Unruhe beobachten, dann meinen wir, all dieses in Gestalt ihrer Träume als eine utopische Kollektivität zu sehen.

Utopisch deshalb, weil wir uns eine Kollektivität, die in dieser Weise sich selbst gewahr ist, eben nicht als unsere reale Welt vorstellen können. Das Kino schafft einen Raum, in dem die Relationen, die unsere Realität konstituieren, als kontingente Relationen zwischen dem Wahrnehmen und Sprechen, dem Empfinden und der Expression, dem Wollen und dem Handeln, einsehbar und beschreibbar werden; sie ließen sich in jedem Fall auch ganz anders entwerfen und beschreiben. Die Utopie betrifft das Kino als einen Ort, von dem aus sich eine Ordnung der Wahrnehmbarkeiten, eine Sensualität, eine Form des Kommunizierens entwerfen lässt, die nicht die unserige ist, obwohl sie wie unsere Welt aussieht. Stanley Cavell hat dieses Paradox mit dem Begriff der „automatischen Weltprojektionen“²⁰ zu fassen versucht: Bilder, die sich zwar als eine unseren Gewohnheiten entsprechende Weltwahrnehmung präsentieren, die aber Räume, Positionen und Relationen entwerfen, zu denen es von unserer Alltagswelt aus keinen Zugang geben kann.

Die Utopie, die Vertov so schlüssig formulierte, entwirft das Kino als Raum, in dem unsere Welt als die Welt einer ganz anderen Gemeinschaft sichtbar werden kann. Es ist der Raum eines sich wechselseitig durchdringenden, tausendfältig aufgespaltenen Sehens, das sich aus Serien sich durchkreuzender Blickpunkte und Perspektiven zusammensetzt: Serien, die sich wiederum durchdringen und spiegeln, aufgespannt im Dreieck zwischen Kamera, Zuschauer und Projektor. In ihm sind Positionen eines Ich in seiner Beziehung zum Wir einer Gemeinschaft

²⁰ Vgl. Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition, Cambridge, Mass. 1979, S. 72.

beschreibbar, deren geteilte Sinneswelt sich von jedem Punkt aus als Relationen dieser einen besonderen Welt dieser Gemeinschaft greifen und beschreiben lässt. Sie bezeichnet ein gemeinschaftliches Leben, das ganz und gar nicht unserer Realität entspricht; aber doch in Ausdrucksformen beschrieben wird, die sich unmittelbar aus unserer lebensweltlichen Erfahrung speisen.

Die kinematografische Kommunikation vollzieht sich in Bildern, deren ästhetisches Erleben geteilt werden muss, um überhaupt mitgeteilt zu werden. Denn diese Bilder sind immer schon, wie man mit Deleuze sagen könnte, Perzepte, Affekte und Konzepte, die einen Körper suchen, der sie Wirklichkeit sein lässt. Deshalb ist die kinematografische Kommunikation immer ein Experiment im Sinne Vertovs; sie impliziert stets den Umstand, dass ich die Erfahrung dieser Kommunikation machen und teilen muss, um überhaupt zu verstehen.

Transformationen des kinematografischen Bildes

Vertovs Experiment über kinematografische Kommunikation findet heute auf YouTube statt. Die gezählten Klicks machen deutlich, dass das kinematografische Bewegtbild für gänzlich andere Erfahrungsmodi offensteht als die, die durch das Kino entdeckt wurden – führt doch die Online-Lektüre des Videos vom Laptop aus zu ganz anderen Effekten als die Kinoillusion träumerischer Vergemeinschaftung. Für ein knappes Jahrhundert scheint das filmische Bild an ein spezifisches mediales Dispositiv gebunden, bevor es in eine grundlegende Transformation eingetreten ist: Das ‚Kino‘ – an dem lange Zeit der Film als Medium einer bestimmten Praxis der Kunst, Unterhaltung und politischen Öffentlichkeit zu verstehen war – hat seine strukturierende Kraft im Diskurs audiovisueller Bilder verloren.

Die Medienforschung seit der Jahrtausendwende hat sich intensiv mit solchen Phänomenen beschäftigt. Ihre Diagnose fällt eindeutig aus: Der Film, wie wir ihn noch bis in das letzte Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts kannten, ist an sein Ende gekommen.²¹ Mit dieser Diagnose haben zwei zentrale terminologische

²¹ Vinzenz Hediger/Alexander Horwath: „Ich bin zutiefst davon überzeugt: Der Film ist ein Akt, der sich in einem bestimmten Zeitraum abspielt, und damit ein performativer Akt.“ Gespräch mit Alexander Horwath, in: Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke, hrsg. v. Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle, Marburg 2011, S. 123–139; Lars Henrik Gass: Film und Kunst nach dem Kino, Hamburg 2012; Francesco Casetti: Die Explosion des Kinos. Filmerfahrung im post-kinematographischen Zeitalter, in: montage/av 19 (1), 2010, S. 11–35; Francesco Casetti: Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital, in: October 138, 2011, S. 95–106; Francesco Casetti: Back to the Motherland: The Film Theatre in the Postmedia Age, in: Screen 52 (1), 2011, S. 1–12; Volker Pantenburg: Zur Vergangenheit des Kinos in

Bezugspunkte des filmtheoretischen Diskurses – der Film und das Kino – ihre selbstverständliche Bedeutung verloren.

Damit ist der aktuelle Bezugspunkt meiner theoretischen Überlegungen markiert: Die technologische Entwicklung der digitalen Medien hat zu völlig neuen, mitunter konkurrierenden Medienpraktiken geführt, in denen audiovisuelle Bewegtbilder eingesetzt werden, die sich explosionsartig ausbreiten. Aktuelle Arbeiten verlagern deshalb die Aufmerksamkeit auf neue Modi audiovisueller Kommunikation unter dem Vorzeichen netzbasierter medialer Praktiken politischer und sozialer Interaktion.²²

Man übersieht dabei leicht, dass der Film sich zu keinem Zeitpunkt durch ein stabiles medientechnisches Dispositiv auszeichnete. Tatsächlich hat er in seiner gut hundertjährigen Geschichte immer wieder ein Ende gefunden. Vertovs Film bezeichnet nicht nur einen Höhepunkt, sondern zugleich auch das Ende des Stummfilms; in kürzester Zeit war dieser im neuen Tonfilmkino verschwunden. Auch wenn der Schwarz-Weiß-Film länger mit dem Farbfilmkino koexistierte, erging es ihm letztlich nicht anders. Das Kino bezeichnet keineswegs ein stabiles medientechnisches Dispositiv, sondern ist von Anfang an in einer dynamischen Veränderung begriffen.²³

Diese Dynamik betrifft jedoch keineswegs allein die Technik. Deren Entwicklung ist so wenig vom Entstehen neuer Formen des Mediengebrauchs zu trennen wie umgekehrt.²⁴ Medientechnisch neue Settings gehen mit veränderten Medien-

der Gegenwart der Kunst. Harun Farockis Installationen, in: FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien, hrsg. v. Henry Keazor, Fabienne Liptay, Susanne Marschall, Marburg 2011, S. 39–56.

22 Jean Burgess: YouTube. Online Video and Participatory Culture, Cambridge 2009; Gertrud Koch/Volker Pantenburg/Simon Rothöhler (Hrsg.): Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema, Wien 2012; Roman Marek: Understanding YouTube, Bielefeld 2013; Lev Manovich: Software Takes Command, New York 2013. Hier setzt auch die aktuelle Diskussion um den Begriff der *cinematicity* an. Vgl. Jeffrey Geiger/Karin Littau (Hrsg.): Cinematicity in Media History, Edinburgh 2013.

23 Siegfried Zielinski: Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Reinbek bei Hamburg 2002; Wolfgang Ernst: Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts), Berlin 2007; Michael Wedel: Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945, München 2007; Michael Wedel: Film als Rhythmus der Gemeinschaft. Zu einer Denkfigur bei Rancière, in: Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière, hrsg. v. Drehli Robnik, Thomas Hübel, Siegfried Mattl, Wien/Berlin 2010, S. 145–160.

24 Arbeiten zur Verbindung von Fernsehen und Videorecorder zeigen, dass diese einen völlig anderen Gebrauch audiovisueller Bilder hervorgebracht hat. Vgl. Lev Manovich: The Language of New Media, Cambridge 2002; Tobias Haupts: Die Videothek. Zur Geschichte und medialen Praxis einer kulturellen Institution, Bielefeld 2014.

gebräuchen einher, die sich in medialen Dispositiven stabilisieren – zugleich aber immer schon die dynamische Tendenz zur Veränderung in sich tragen. Dies gilt nicht zuletzt für das audiovisuelle Bild im Beziehungsfeld von Camcordern, Smartphone-Kameras und Webvideo-Kanälen. Hier wird ein Wechselverhältnis von Medientechnik und sozial situiertem Mediengebrauch beobachtbar, das zum zentralen Gegenstand medienethnologischer Beobachtung geworden ist.²⁵

Doch rückt die Poiesis des Filme-Sehens eine Dimension des Medienkonsums in den Blick, die sich noch von den dort analysierten Praktiken funktionsbestimmten Mediengebrauchs unterscheidet. Sie sucht den Bildkonsum selbst als einen Zweck zu bestimmen, als eine poetische Praxis, die sich im Herstellen filmischer Bewegungsbilder erfüllt.

Mit den technischen Entwicklungen und veränderten Mediengebräuchen verändert sich auch die Poiesis des Filme-Sehens. So lehrt die Medienarchäologie, dass mit dem Filmtonelement – Geräuschen, Stimmen, Musik – das Spektrum filmischer Ausdrucksmodalitäten – Montage, Kadrange, Bewegung im Bild, Bewegung des Bildes – nicht einfach additiv erweitert wurde.²⁶ Vielmehr figurierte der Ton die Relationen zwischen den räumlichen und zeitlichen Dimensionen der Bewegung völlig neu.²⁷ Im Ergebnis lässt sich ein medialer Erfahrungsmodus beschreiben, der für die Konsumenten neue Möglichkeiten bereit hält, Wahrnehmungsräume zu entwerfen.

Tatsächlich eröffnet die Übertragung audiovisueller Bewegungsbilder von einem medialen Dispositiv in ein anderes einen ersten Zugang, um die Poiesis des Filme-Sehens zu beobachten. Lassen sich doch die neuen Techniken des Mediengebrauchs unmittelbar als Effekte dieser Poiesis begreifen. So lässt sich das Teilen und Mitteilen von Videoschnipseln berühmter Filme über webbasierte soziale Medien und Online-Plattformen wie YouTube mit de Certeau als „Taktik des Konsums“ beschreiben, „die mit dem Terrain fertigwerden [muss], das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert.“²⁸ Wie man an *VERTOVŠ ČELOVEK S KINOAPPARATOM* beobachten kann, lassen sich auf diese Weise noch mit sehr alten Filmen völlig neue Erfahrungsmodalitäten raum-zeitlicher Korrelationen generieren.

25 Inge Baxmann/Timon Beyes/Claus Pias (Hrsg.): *Soziale Medien – Neue Massen*, Berlin/Zürich 2014; Ginsburg/Abu-Lughod/Larkin (Hrsg.): *Media Worlds*; Pablo Abend/Tobias Haupts/Claudia Müller (Hrsg.): *Medialität der Nähe. Situationen – Praktiken – Diskurse*, Bielefeld 2012.

26 Vgl. Wedel: *Der deutsche Musikfilm*.

27 Michel Chion: *Audio-Vison. Sound on Screen*, New York 1994; Michel Chion: *Film, a Sound Art*, New York 2009.

28 Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 89.

Und wenn Vertovs Film das Kino als Ort der Produktion einer neuen Gemeinschaftsform beschreibt, wird man doch festhalten müssen, dass er von Anfang an Gegenstand eines ganz anderen Modus des Filme-Sehens war: ČELOVEK S KINOAPPARATOM reüssierte auf einer der großen Ausstellungen der ästhetischen Avantgarde der zwanziger Jahre, der Foto- und Filmkunst-Ausstellung von 1929. Auch heute darf man ihn eher in Rauminstallationen von Museen und Kunstaussstellungen erwarten denn im Kino oder im Fernsehen. Ist doch die Geschichte filmischer Bilder seit der Jahrhundertwende derart ins Zentrum von Gegenwartskunst und Kunstbetrieb gerückt, dass bereits von der „Metamorphose des Museums zum Lichtspielhaus“²⁹ gesprochen wurde. Dieser Umstand trägt ebenso zu veränderten Spielarten der Poiesis des Filme-Sehens bei wie die neuen Formen digitalen Mediengebrauchs (Social Media, DVD-Heimkino, Selbstdokumentation in Video-clips usw.).

Die Hypothese unserer Forschung ist, dass sich die Poiesis des Filme-Sehens in der Ausdifferenzierung und Verfestigung medialer Erfahrungsmodi niederschlägt, die wiederum auf ein ganzes Spektrum von Taktiken des Medienkonsums zurückweisen; sie schreibt sich in ihren sozialen und kulturellen Effekten in die Produktion, den Gebrauch und die medientechnischen Entwicklungen audiovisueller Bewegtbilder ein. Deshalb ist aus Sicht unserer Forschergruppe zwar die Auseinandersetzung mit der empirischen Forschung zum Mediengebrauch von großer Bedeutung; das primäre Ziel dieser Studie aber ist die methodologische Grundlegung kulturhistorischer und sozialgeschichtlicher Forschung zum Diskurs audiovisueller Bewegtbilder.

29 Ursula Frohne: „That’s the only now I get.“ Immersion und Partizipation in Video-Installationen, in: Kunst/Kino, hrsg. v. Gregor Stemmrich, Köln 2001, S. 217–238, hier S. 220. Vgl. auch Catherine David: *documenta 10. Politics – Poetics*, Ostfildern-Ruit 1997; Kerry Brougher/Russel Ferguson (Hrsg.): *Art and Film since 1945. Hall of Mirrors*, New York 1996; Kerry Brougher (Hrsg.): *The Cinema Effect. Illusion, Reality, and the Moving Image*, London 2008; Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Kunst/Kino*, Köln 2001; Haidee Wasson: *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley 2005; Achim Hochdörfer (Hrsg.): *Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute*, Nürnberg 2006; Joachim Jäger (Hrsg.): *Jenseits des Kinos: Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005*, Ostfildern 2006; Pantenburg: *Zur Vergangenheit des Kinos in der Gegenwart der Kunst*; Ursula Frohne/Lilian Haberer (Hrsg.): *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012.

Bewegtbild und Bewegungsbild

Die hunderttausend Klicks, die auf YouTube für Vertovs Film gezählt worden sind, mögen ein deutliches Indiz dafür sein, dass das filmische Bewegungsbild zwar als Kino entdeckt worden, indessen aber nicht durch das Kino definiert und begrenzt ist.³⁰

Was aber meint dann filmisches Bewegungsbild? Was kann unter den skizzierten Bedingungen überhaupt als filmisches Bild angesprochen werden? Lässt sich doch im Lichte der angesprochenen Transformationen der Film kaum als ein homogenes Medium definieren. Dessen Bestimmungen jedenfalls können nicht auf der Ebene der medientechnologischen Basis liegen; sonst wäre es widersinnig, von filmischen Bildern des Fernsehens oder im Online-Screening zu sprechen. Noch können sie auf der Ebene der individuellen Rezeption verortet werden; sonst würde man einen identischen Rezeptionsprozess filmischer Bilder in unterschiedlichen medialen Dispositiven und sozio-kulturellen Situierungen unterstellen. Schließlich können sie auch nicht auf der Ebene der Funktion des Mediengebrauchs ausgemacht werden; sonst würde man von ein- und derselben Funktionsbestimmung filmischer Bilder ausgehen müssen – egal, in welchen kulturellen Praxen sie identifiziert werden.

Naheliegend wäre es, die Bestimmungen filmischer Bilder in jenen Merkmalen zu suchen, die sich durch alle Erscheinungsformen ziehen. Dieser Weg einer ontologischen Bestimmung des filmischen Bildes wurde immer wieder beschritten.³¹ Demgegenüber ist die Forschungsarbeit von *Cinepoetics* von der Hypothese geleitet, dass filmische Bewegungsbilder für sich gar nicht greifbar sind. Was wir als Artefakte vorfinden, sind medientechnisch animierte (audio-)visuelle Bewegungsfigurationen, die erst im Filme-Sehen zu filmischen Bewegungsbildern werden. Wir versuchen also in unserer Forschungsarbeit, das filmische Bild als etwas zu begreifen, das im Akt des Filme-Sehens zuallererst hergestellt wird.

Ich möchte dies etwas genauer erläutern. Ist von Bewegtbildern die Rede, dann ist zunächst die repräsentierte Bewegung in einem gegebenen Raum gemeint: Menschen, die sich von einer Position in eine andere begeben, die in Eisenbahnen, Autos und Flugzeugen oder zu Pferde Landschaften und Städte

³⁰ Vgl. Geiger/Littau (Hrsg.): *Cinematicity in Media History*.

³¹ Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/M. 2001; Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1964; André Bazin: *Was ist Film?*, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2004; Josef Früchtl: *Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films*, München 2013; Nancy: *Evidenz des Films*; Stefan Deines/Jasper Lip-tow/Martin Seel (Hrsg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013.

durchqueren. Lässt man zunächst alle anderen Differenzierungen beiseite, dann ist mit dem Bewegtbild die Ebene abbildlicher Repräsentation von Objekten, von Dingen und Menschen in einem Raum bezeichnet, der präzise unserer alltäglichen Wahrnehmungswelt entspricht. ‚Bewegung‘ meint hier die Verlagerung der Stellungen sich bewegender Objekte in einem gegebenen Raum. In dieser Perspektive ist das audiovisuelle Bewegtbild eng mit unserer Alltagswahrnehmung verschränkt. Beide – filmische und alltägliche Wahrnehmung – beziehen sich auf einen homogenen Raum als ein vorgegebenes Orientierungssystem, das jeder Bewegung, die wir sinnlich erfassen, notwendig vorausliegt. Man kann in diesem Sinne von einem apriorisch gegebenen Raum sprechen.

Zugleich stellt sich die filmische Welt den Zuschauern aber immer schon dar als ein raum-zeitliches Bezugsfeld, das auf handelnde Akteure bezogen ist. Das audiovisuelle Bild erschließt sich in der kausal-logischen Verknüpfung der dargestellten Ereignisse und Aktionen als ein sinnhaftes Geschehen. Im Zentrum stehen mehr oder weniger handlungsmächtige Akteure. Mit Blick auf diesen Akteursbezug hat man das raum-zeitliche Bezugsfeld als einen Handlungsraum bezeichnet.

Darüber hinaus gibt es eine Bewegung, die sich – zumindest auf den ersten Blick – gar nicht auf der Ebene des Handlungsraums vollzieht, sondern in der Darstellungsform selbst liegt. Ich meine die Bewegung des Schnitts in einem etwas weiteren Sinne: Das ist zum einen die Wahl und die Festlegung eines Ausschnitts, die Kadrierung; das ist zum anderen die Veränderung dieses Ausschnitts, sei es im diskontinuierlichen Schnitt, der Montage, sei es in der kontinuierlichen Verschiebung einer beweglichen Kamera, der fließenden Rekadrierung. In beidem – in Kadrage und Montage – realisiert sich ein und dieselbe Bewegung, die vorderhand keine Entsprechung auf der Ebene des Handlungsraums hat. Sie scheint ganz auf der Ebene des Darstellungsvorgangs, der Darstellungsform zu liegen: In Kadrierung und Rekadrierung, in Plansequenz, Schnitt und Montage formieren sich rhythmische Bewegungsmuster, die eine eigene Dimension des filmischen Bilds bezeichnen.

Der Raum ist hier keine apriorische Gegebenheit mehr, er hat auch keine Verbindung zum Raum alltäglicher Wahrnehmung: Die räumlichen Koordinaten unserer Wahrnehmung sind vielmehr selbst zum Bestandteil einer Bewegungsfiguration, zum Material filmischer Inszenierung geworden. Der Raum ist selbst eine Funktion von Kameraarbeit, Montage und szenischer Komposition: Er ist ein Raumkonstrukt, ein Raumbild, ein Raumeffekt.

Man kann diese Ebene des Ausdrucks als eine weitere Dimension des filmischen Bildes verstehen. Ich nenne sie im Unterschied zum Handlungsraum den Bildraum. Auf der Ebene des Bildraumes ist mit der Bewegung eine räumliche Bewegungsfiguration in der Zeit avisiert, in der die Dynamik eines sich entfal-

tenden kinematografischen – oder allgemeiner audiovisuellen – Bewegtbildes mit der Temporalität, der Rhythmik des Prozesses seiner rezeptiven Aneignung durch Bildkonsumenten sich verschränkt. Bildtheoretisch formuliert: Filmische Bewegungsbilder gehen aus der Verschränkung von technischen Bewegtbildern mit den Dynamiken eines rezipierenden Körpers hervor.³²

Diese Überlegungen rekapitulieren eine Diskussion, die von den Anfängen der Filmtheorie³³ über die formalistischen Avantgarden der zwanziger Jahre³⁴ und die Filmologien in der Mitte des vorigen Jahrhunderts³⁵ bis zu den phänomenologischen Filmtheorien³⁶, der Kino-Theorie von Deleuze und dessen Begriff vom „Denken des Kinos“³⁷ die Geschichte des kinematografischen Bildes begleitet hat. Sie lässt sich in der These zusammenfassen, dass filmische Bilder auf die Bedingungen der Wahrnehmung selber durchgreifen, indem sie sich der Körper der Zuschauer, ihrer Sinnestätigkeit, ihrer Verstandesoperationen und ihrer

32 Ein Gedanke, der dem durchaus nahe kommt, was Hans Belting mit Blick auf die Bildtheorie über mentale Bilder formuliert hat. Vgl. Hans Belting: *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, in: *Critical Inquiry* 31 (1), 2005, S. 302–319.

33 Georg Lukács: Gedanken zu einer Ästhetik des Kino, in: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, hrsg. v. Anton Kaes, Tübingen 1978, S. 112–118; Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino, Wien 1996.

34 Sergej Eisenstein: *Die Filmmontage der Attraktionen*, in: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hrsg. v. Felix Lenz, Frankfurt/M. 2006; Sergej Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*, in: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, hrsg. v. Oksana Bulgakowa, Dietmar Hochmuth, Köln 1988, S. 90–108; Jan Mukarovsky: *Zur Ästhetik des Films*, in: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff, Frankfurt/M. 2005, S. 353–367; Jan Mukarovsky: *Zeit im Film*, in: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff, Frankfurt/M. 2005, S. 368–377; Dziga Vertov: *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, London 1984; Walter Panofsky: *Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren*, Würzburg 1944.

35 Etienne Souriau: *Beiträge der Ästhetik zur Filmologie – ihre Natur und Grenzen*, in: *montage/av* 12 (1), 2003, S. 72–93; Albert Michotte van den Berck: *Der Realitätscharakter der filmischen Projektion*, in: *montage/av* 12 (1), 2003, S. 110–125.

36 Sobchack: *The Address of the Eye*; Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004; Laura Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000; Jennifer Barker: *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley 2009.

37 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 263 ff. Vgl. dazu David Norman Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/London 1997; Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*, München 2003; Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003; Lorenz Engell: *Bilder des Wandels*, Weimar 2003; Lorenz Engell: *Bilder der Endlichkeit*, Weimar 2005.

Affektskripte bemächtigen. Mit dem Film trete – so schrieb Lukács noch vor dem Ersten Weltkrieg – historisch ein Modus ästhetischer Erfahrung in Erscheinung, der sich radikal von den symbolischen Repräsentationsformen der Literatur und der Kunst unterscheide; im Kino werde der Körper zum Movens der Reflexion, „das Lebendige der Natur“³⁸, die Bewegtheit der Materie selbst werde unmittelbar zur künstlerischen Form. Wenig später führt Münsterberg diese Idee weiter aus: Filmische Bewegungsfigurationen müssten in Relation zu den Körpern der Zuschauer gedacht werden; sie setzten sich unmittelbar in den mentalen Bewusstseins- und physiologischen Empfindungsbewegungen fort.³⁹ In dieser Perspektive wird dem filmischen Bild das Vermögen zugeschrieben, die Bewegung beliebiger Körper als eine Expressivität zur Geltung zu bringen, die unmittelbar die Körper der Zuschauer zu affizieren vermag. (Ich werde im zweiten Teil dieses Buches zur Metaphorologie audiovisueller Bilder darauf zurückkommen.) Man könnte weitere Beispiele anfügen, Erwin Panofskys Überlegungen zu „Stil und Medium“⁴⁰ etwa, die deutlich machen, wie sehr der Film von den künstlerischen Avantgarden der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts als Entdeckung einer neuen Dimension der Bewegung thematisiert wurde.

Diesem Verständnis folgend, entfaltet sich das kinematografische Bild als eine räumliche Bewegungsfiguration in der Zeit – und wird zugleich in der sich ausfaltenden Bewegung zur Erfahrung spezifischer Temporalitäten, indem es unterschiedliche Rhythmen, Wiederholungsmuster und Zeitgestalten ausbildet. Von den russischen Formalisten⁴¹ bis zur aktuellen Deleuze-Rezeption wird die Idee des filmischen Bewegungsbildes als Zeitbild ausgeformt.⁴² Dieses lässt sich begreifen als eine dynamische Struktur im Übergang zwischen der Temporalität des Bewegtbildes und der Zeitstruktur kognitiver Operationen.

D. h., im filmischen Bewegungsbild werden die Temporalität des audiovisuellen Bewegtbildes und die Prozessualität der Wahrnehmung des Films miteinander

38 Lukács: Gedanken zu einer Ästhetik des Kino, S. 115.

39 Münsterberg: Das Lichtspiel.

40 Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers, Frankfurt/M. 1999.

41 Mukarovsky: Zeit im Film.

42 Eisenstein: Die Filmmontage der Attraktionen; Eisenstein: Die vierte Dimension im Film; Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg 2003; Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt/M. 1997; Deleuze: Das Zeit-Bild; Greg M. Smith: Film Structure and the Emotion System, Cambridge 2003; Kappelhoff: Matrix der Gefühle; Raymond Bellour: Das Entfalten der Emotionen, in: Kinogefühle. Emotionalität und Film, hrsg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler, Marburg 2005, S. 51–101.

verschränkt. Man kann mit der Filmphänomenologie von zwei Wahrnehmungsakten sprechen, die das filmische Bild konstituieren⁴³: eine Wahrnehmung, die in der Bildproduktion selbst zum Ausdruck kommt, und eine, die als körperlicher Prozess des Wahrnehmens, Fühlens und kognitiven Erschließens audiovisueller Sinnesdaten zu einer Erfahrung von Zuschauern wird.⁴⁴

In diesem Sinne verstehen wir das filmische Bewegungsbild selbst als ein Produkt, das von der Poiesis des Filme-Sehens hervorgebracht wird. Darin unterscheidet es sich kategorial von jedem Bild, das als Artefakt greifbar ist – weswegen zwar das Fotografische, die Ikonografie oder die abbildliche Repräsentation des audiovisuellen Bildes, kaum aber sein spezifischer Charakter als Bewegungsbild Gegenstand der Bildwissenschaft ist.⁴⁵

Vor dem skizzierten Hintergrund bezeichnet das kinematografische oder audiovisuelle Bewegtbild eine temporale Form, die kognitive Operationen generiert – und zugleich nur in den generierten Prozessen als ein filmisches Bewegungsbild zu fassen ist. Wir verstehen das audiovisuelle Bewegtbild also als eine generische Form, die mit ganz unterschiedlichen Medientechniken hergestellt wird und in der Poiesis des Filme-Sehens ein Denken in Bewegungsbildern hervorbringt.⁴⁶

43 „[...] the moving picture [...] as the expression of experience by experience“; Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 3.

44 Eisenstein: *Die Filmmontage der Attraktionen*; Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*; Sobchack: *The Address of the Eye*; Sobchack: *Carnal Thoughts*; Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*; Raymond Bellour: *Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze*, in: *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze*, hrsg. v. Oliver Fahle, Lorenz Engell 1997, S. 41–60; Nicole Brenez: *De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Brüssel 1998; Gertrud Koch: *Schritt für Schritt – Schnitt für Schnitt. Filmische Welten*, in: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, hrsg. v. Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers, Ostfildern-Ruit 2000, S. 272–284; Gertrud Koch: *Motion Picture. Bausteine zu einer Ästhetik des Films*, in: *film denken / thinking film*, hrsg. v. Ludwig Nagl, Eva Waniek, Brigitte Mayr, Wien 2004, S. 51–65; Christa Blümlinger/Karl Sierek (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002; Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham 2002; Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München 2011; Christiane Voss: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München 2013.

45 Vgl. William J. Thomas Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London 1994; William J. Thomas Mitchell: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008; Marita Sturken/Lisa Cartwright: *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture. Second Edition*, New York/Oxford 2009; Gustav Frank/Barbara Lange: *Einführung in die Bildwissenschaft*, Darmstadt 2010; Winfried Nöth: *Visual Semiotics. Key Features and an Application to Picture Ads*, in: *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, hrsg. v. Eric Margolis, Luc Pauwels, London 2011, S. 298–316.

46 Vgl. Lorenz Engell: *Der Film zwischen Ontografie und Anthropogenese*, in: *Mediale Anthropologie*, hrsg. v. Christiane Voss, Lorenz Engell, Paderborn 2015, S. 63–82.

Die Blackbox der Bild-Repräsentation

Eine solche Begriffsbestimmung ruft einen prominenten medientheoretischen Topos auf: die Vorstellung, dass in medientechnischen Dispositiven die apriorischen Bedingungen des Verstehens, Erkennens und Urteilens zu rekonstruieren sind.⁴⁷ Auf dieser Linie sind Medientechniken zum paradigmatischen Bezugspunkt der kulturhistorischen Forschung als Rekonstruktion einer Geschichte des Wissens geworden.⁴⁸ Die audiovisuellen Medien betreffen also die Konstruktion und Transformation von Perzeptionsverhältnissen, d. i. die Konstruktion von Raum, Zeit und Bewegung als konstitutive Bedingungen der Wahrnehmung. Doch nicht nur Wissenskonstruktionen, auch Praktiken der Subjektivierung, der Entfaltung von Selbstbezügen und Subjektpositionen werden in diesem Sinne funktional auf Medientechniken bezogen.⁴⁹ Das Kino erscheint in dieser Perspektive als eine – kulturell und historisch situierbare – Medienpraxis der Subjektivierung, als ‚Laboratorium‘ technisch animierter Sinnesoperationen, Empfindungsprozesse und Gefühle.⁵⁰

Nun ist die These, dass Medien keineswegs gegebene Sachverhalte, Informationen, Erzählungen repräsentieren, sondern die Bedingungen der Wahrnehmung und Konstruktion der Tatsachen selbst modellieren, wie gesagt, längst Common Sense kulturwissenschaftlicher Forschung.⁵¹ Geradezu unüberschaubar ist die medientheoretische und philosophische Diskussion, die filmische Bilder als Modi des Denkens,⁵² der politischen Teilhabe,⁵³ des Embodi-

47 Lorenz Engell/Frank Hartmann/Christiane Voss (Hrsg.): Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie, München 2013.

48 Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1985; Friedrich Kittler: Gramophon Film Typewriter, Berlin 1986.

49 Félix Guattari: Die Couch des Armen, in: ders.: Mikro-Politik des Wunsches, Berlin 1977, S. 82–99; Félix Guattari: Das neue ästhetische Paradigma, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 8 (1), 2013, S. 19–34; Ute Holl: Kino, Trance und Kybernetik, Berlin 2002; Teresa De Lauretis: Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction, Bloomington 1987.

50 Holl: Kino, Trance und Kybernetik, S. 20 f.

51 McLuhan: Das Medium ist Massage; Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900; Kittler: Gramophon Film Typewriter; Jonathan Crary: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge 1990; Bernhard Siegert: Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post, Berlin 1993; Tobias Nanz/Bernhard Siegert (Hrsg.): Ex machina. Kulturtechniken und Medien, Weimar 2006.

52 Deleuze: Das Bewegungs-Bild; Deleuze: Das Zeit-Bild; Rodowick: Gilles Deleuze's Time Machine; Schaub: Gilles Deleuze im Wunderland; Schaub: Gilles Deleuze im Kino; Engell: Bilder des Wandels; Engell: Bilder der Endlichkeit.

53 Mike Wayne: The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diasporas, Bristol 2002; Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hrsg.): Das Streit-Bild. Zu Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière, Wien/Berlin 2010; Anja Streiter: Die Frage der Gemein-

ment⁵⁴ oder der Kognition⁵⁵ thematisiert. Trotzdem werden die Diskurse audiovisueller Bilder in sozialwissenschaftlicher und kulturhistorischer Forschung fast ausschließlich mit Blick auf repräsentierte Inhalte rekonstruiert.⁵⁶ Wenn audiovisuelle Bilder als historische Dokumente, als Texte oder Diskurse untersucht oder in Diskursen verortet werden, geschieht dies fast immer mit Blick auf die in den Bildern repräsentierten Sachverhalte – so als seien diese selbstverständlich und fraglos gegeben.

In diesem Punkt unterscheiden sich viele kulturwissenschaftliche Studien kaum von solchen der Geschichts- oder Sozialwissenschaften. Das filmische Bewegungsbild wird mit einer im Bild per se gegebenen visuellen Repräsentation gleichgesetzt, als „gebe [es] einen Referenten, der dem Bild äußerlich ist und zu diesem in einer simplen Eins-zu-eins Korrespondenz steht“⁵⁷.

Im Hinblick auf diese mehr oder weniger uneingestandene Gleichsetzung von filmischem Bild und Repräsentation spreche ich im Folgenden von abbildlichen Repräsentationen oder Bild-Repräsentation. Mit dieser Gleichsetzung rücken jene Aspekte der Produktion audiovisueller Bilder in den Vordergrund, die man mit Foucault als „Technologien der Macht“⁵⁸ thematisiert hat; d. h. die medialen und semiotischen Systeme, die kulturindustriellen Produktionsstandards und narratologischen Schemata sowie die genrespezifischen Poetiken und Konventionen, welche bestimmte Wissenskonstruktionen und Praktiken der Subjektivierung

schaft und die ‚Theorie des Politischen‘, in: Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945, hrsg. v. Hermann Kappelhoff, Anja Streiter, Berlin 2012, S. 21–37; Josef Früchtl: Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel. Angestoßen durch Jacques Rancière, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 55 (2), 2007, S. 209–219.

54 Sobchack: *The Address of the Eye*; Sobchack: *Carnal Thoughts*; Marks: *The Skin of the Film*; Voss: *Der Leihkörper*.

55 Stephan Schwan: *Filmverstehen und Alltagserfahrung. Grundzüge einer kognitiven Psychologie des Mediums Film*, Wiesbaden 2001; Torben K. Grodal: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford 2009; Carl R. Plantinga: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley 2009.

56 Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn/München 2004; Katrin Döveling: *Emotionen – Medien – Gemeinschaft. Eine kommunikationssoziologische Analyse*, Wiesbaden 2005; Melanie Magin: *Familien in Daily Soaps. Eine Inhaltsanalyse von ‚Gute Zeiten, schlechte Zeiten‘ und ‚Marienhof‘*, München 2006.

57 Michael Hagner: *Bye-bye science, welcome pseudoscience? Reflexionen über einen beschädigten Status*, in: *Pseudowissenschaft – Konzeptionen von Nichtwissenschaftlichkeit in der Wissenschaftsgeschichte*, hrsg. v. Dirk Rupnow, Veronika Lipphardt, Jens Thiel, Christina Wessely, Frankfurt/M. 2008, S. 21–50, hier S. 34.

58 Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*, Frankfurt/M. 1999, S. 280; vgl. auch Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/M. 1983; Michel Foucault: *Analytik der Macht*, Frankfurt/M. 2005.

zulassen und andere ausschließen. Tatsächlich ist die Eins-zu-eins-Korrespondenz der Kern dessen, was die Ideologiekritik der siebziger Jahre als Realitätseffekt des Films untersuchte.⁵⁹ Sie gehört zu den grundlegenden Strategien mit der die Sinnproduktion audiovisueller Bilder kontrollierbar und beherrschbar wird.

Die Poiesis des Filme-Sehens aber verschwindet in der Blackbox der Repräsentation. Bezeichnet sie doch genau jene Aktivität, die aus den abbildlichen Repräsentationen audiovisueller Bewegtbilder filmische Bewegungsbilder entstehen lässt, deren Sinn- und Subjektivierungseffekte einer gänzlich anderen Logik als der der abbildlichen Repräsentation folgen.

In der vorliegenden Studie möchte ich versuchen, mit der Poiesis des Filme-Sehens einen Begriff der taktischen Aneignung audiovisueller Bewegtbilder zu entfalten, der die konkrete Erfahrungswirklichkeit des Bilderkonsums zur Geltung zu bringen sucht – eine Erfahrungswirklichkeit, die immer in der Immanenz kulturell tradierter Bedeutungssysteme, Wissenskonstruktionen und Subjektivierungspraktiken zu verorten ist –, ohne in deren Reproduktion sich zu erschöpfen. Audiovisuelle oder kinematografische Bewegtbilder wären dann nicht als Kommunikation repräsentierter Inhalte innerhalb gegebener Subjekt-/Objekt-Relationen zu analysieren; ihre Rezeption impliziert vielmehr die Möglichkeit, diese Relationen selbst noch als hergestellte Effekte in den Blick zu nehmen: *als Modellierung der Raum-Zeit-Konstruktionen unserer Alltagswahrnehmung, die in filmischen Bewegungsbildern vorstellbar, denkbar, real werden*. Wenn audiovisuelle Bewegtbilder Reproduktionen von Handlungen und Ereignissen sind, dann führt die Poiesis des Filme-Sehens die mechanischen Repräsentationen der Phasenbilder der Bewegung von Akteuren, Automaten und Dingen auf eine allen Ereignissen zugrundeliegende Bewegung zurück; eine Bewegung, die sich energetisch als Kraft der Transformation und Transfiguration bekundet, die als Kraft der Veränderung sich verändernder Dinge und Räume wahrnehmbar wird.

Lorenz Engell hat das im Blick, wenn er hinsichtlich einer Ontografie des Films schreibt:

[...] in der Wahrnehmung des projizierten Leinwandbildes [vollzieht sich], in einer sehr spezifischen Zusammenwirkung des zweifellos mechanischen Apparates einerseits und andererseits des organischen-neurologischen Apparates der Betrachterinnen und Betrachter durch Nachbildwirkung und stroboskopischen Effekt ein markanter Umschlag vom Mechanischen des Zelluloidstreifens ins Lebendige des Leinwandbildes.⁶⁰

⁵⁹ Vgl. Christian Metz: Zum Realitätseindruck im Kino, in: ders.: *Semiologie des Films*, München 1972, S. 20–35.

⁶⁰ Engell: *Der Film zwischen Ontografie und Anthropogenese*, S. 71. Vgl. auch Astrid Deuber-Mankowsky: *Der geistige Automat. Das Technische und das Lebendige als Problem einer mög-*

Aus der skizzierten Forschungsprogrammatik ergeben sich einige grundlegende terminologische Differenzierungen, die ich knapp rekapitulieren möchte. Im Folgenden werde ich von *filmischen Bewegungsbildern* ausschließlich dann sprechen, wenn das sinnhafte Konstrukt dynamisch sich wandelnder Bildräume gemeint ist, das erst aus der Interaktion zwischen rezipierenden Medienkonsumenten und audiovisuellem Bewegtbild hervorgeht.⁶¹ Das mediale Artefakt möchte ich weiterhin als *audiovisuelles oder kinematografisches Bewegtbild* ansprechen.

Die Rede vom *Denken filmischer Bilder*, wie sie in der Filmtheorie geläufig ist, bezieht sich auf die Medialität audiovisueller Bewegtbilder.⁶² Das Medium Film wird in seiner spezifischen ästhetischen Struktur als apriorische Bedingung bestimmter Erfahrungsweisen gedacht; es strukturiert mit seinen variablen Raum-Zeit-Schemata das dynamisch sich verändernde Bedingungsgefüge menschlicher Wahrnehmung. Dann aber lassen sich noch die *Koordinaten menschlicher Sinnes-tätigkeit, die kognitiven Operationen und affektiven Interaktionen des Wahrnehmens als funktionale Faktoren bestimmter Medienpraxen* verstehen. Denken wird so gesehen als ein in seinen grundlegenden medialen Bedingungen – der je spezifischen Medialität, in der es sich realisiert – historisch wandelbares Vermögen begriffen. Insofern ist es von den kognitiven Fähigkeiten des Menschen streng zu unterscheiden.

Ich verwende den Terminus ‚Denken‘ im Folgenden immer bezogen auf diesen medientheoretischen Kontext; d. h., ich gehe von einer medialen Geformtheit menschlicher Wahrnehmung und der Historizität der Formen des Denkens aus. Davon unterscheide ich als korrelierende Begriffe ‚Sinnkonstruktion‘ und ‚Bedeutungskonstruktion‘, die auf das Verstehen unter den Bedingungen fixer Subjekt-Objekt-Relationen in einer geteilten Wirklichkeit abzielen. Von ‚Sinn‘ spreche ich im hermeneutischen Verständnis; d. h., ich verstehe Sinnkonstruktion als einen Prozess der Bedeutungsproduktion, in den die geschichtliche, individuelle und

lichen Medienphilosophie, in: Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie, hrsg. v. Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss, München 2013, S. 49–68.

61 Die Filmtheorie hat deshalb die Bewegung des Bewegungsbildes (*Movement-Image*) vom bloßen Umstand des bewegten Bildes (*Moving Picture*) oder dem technischen Terminus Bewegtbild (*Moving Image*) kategorial unterschieden. Vgl. hierzu vor allem Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 13 ff.

62 So spricht Godard von einem ‚denkenden Film‘ („C’est le film qui pense“, Marguerite Duras/Jean-Luc Godard: *Un Dialogue tendre et passionné*, in: *Cinéma* 422, 1987, S. 6–7, zit. n. Volker Pantenburg: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006), Deleuze von einem „Denken des Bildes“ (Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 227) und in Bezug auf Eisenstein vom „kinematographischen ICH DENKE“ (Deleuze, S. 208); auch Lorenz Engell spricht vom „Denken des Films“ (Engell: *Bilder des Wandels*, S. 225).

gesellschaftliche Erfahrung eines kulturell und sozial situierten Subjekts Eingang findet und ins Verhältnis zum Sinnträger (oder dem Produzenten von Sinnträgern) tritt.⁶³ Demgegenüber rückt der Terminus ‚Bedeutungskonstruktion‘, entsprechend der semiotischen und kognitivistischen Begriffsverwendung, die objektiven Faktoren – d. h. die semiotischen Systeme, kognitiven Schemata und Operationen – gegenüber den subjektiven in den Vordergrund.⁶⁴

1.3 Theorien des Film-Verstehens

Wie aber gelangen die Konsumenten medientechnisch präformierter, ästhetisch strukturierter audiovisueller Bewegtbilder zu einem filmischen Bewegungsbild, dem nun seinerseits Sinn – d. h. Bedeutung, Inhalt, Aussage, Repräsentation – zugeschrieben werden kann? Dieses Problem steht im Zentrum der methodologischen Debatten der Filmwissenschaft. Trat doch die Filmwissenschaft als akademische Disziplin explizit mit dem Ziel an, nicht mehr – wie bis dato in Film- und Kulturkritik üblich – die populäre Frage zu beantworten, *was* einzelne Filme zu verstehen geben, sondern *wie* Zuschauer überhaupt einen Film verstehen.

Von Anfang an strukturierte der oben skizzierte Widerspruch zwischen einem medientheoretisch-phänomenologischen Verständnis des Films als spezifischer medialer Erfahrungsform und den methodologischen Paradigmen des Sender-Empfängermodells (kommunikationstheoretisch), des Codes (semiotisch), des ‚Textes‘ (strukturalistisch) und schließlich der Narration (kognitionstheoretisch) die Diskussion.⁶⁵ So hat sich einerseits ein Diskurs über die Erfahrungsform filmischer Bilder entwickelt, der durch ein Gefüge von Begriffen strukturiert ist, mit der die spezifische Medialität des Films und deren ästhetische Bedingungen beschrieben werden; andererseits steht diesem eine breite analytische Praxis der filmhistorisch-poetologischen resp. kulturhistorischen Diskurs- und der kommunikationswissenschaftlichen Inhaltsanalyse gegenüber, die, gestützt auf Varianten des Codes, des Textes oder des Narrationsmodells, die Bedeutungskonstruktion audiovisueller Repräsentationen nachzuvollziehen und zu objektivieren sucht.

63 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960.

64 Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*. 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2000; John Lyons: *Bedeutungstheorien*, in: *Sprachwissenschaft. Ein Reader*, hrsg. v. Ludger Hoffmann, Berlin/Boston 2010, S. 794–812.

65 Die Auseinandersetzung zwischen Eco und Pasolini (vgl. Bernhard Groß: *Pier Paolo Pasolini. Figuren des Sprechens*, Berlin 2008) sind hier so repräsentativ, wie die Wendung, die Metz von der strukturalen Semiologie zum psychoanalytischen Konzept des Imaginären vollzog.

Auch wenn die Gründungsphase des Faches vom Furor neuer Semiotiken und vom Paradigma des Codes geprägt war, herrschte doch von Anfang an (wohl dem Umstand geschuldet, dass die evidente wirkungsästhetische Dimension des Filmkonsums kaum mit Code- oder Textmodellen zu fassen war) die Tendenz zum Import psychologischer Modelle vor, die sich wiederum auf eine strikte Dichotomie zurückführen lassen: das Konzept des Imaginären und das der Kognition. Selbstverständlich kann es an dieser Stelle nicht darum gehen, mehrere Jahrzehnte filmwissenschaftlicher Theoriebildung zu rekapitulieren. Doch ist es notwendig, sich einiger Knotenpunkte des filmwissenschaftlichen Diskurses zu vergewissern, um aus der skizzierten Dichotomie herauszufinden. Im Anschluss daran sollte es – im Rekurs auf die Debatten um eine Methodologie der Filmanalyse – möglich sein, den Ansatz, den wir in *Cinepoetics* verfolgen, präzise zu verorten und zu konturieren.

Wie verstehen Zuschauer Filme?

Wie verstehen Zuschauer einen Film? Von Umberto Eco's Semiotik kinetischer Codes⁶⁶, Christian Metz' Syntaktik des filmischen Texts⁶⁷, der imaginären Struktur filmischer Narration⁶⁸ über die kognitionstheoretischen Narrationsmodelle⁶⁹ bis hin zu den kognitionspsychologischen Modellen⁷⁰ der Verarbeitung filmi-

66 Umberto Eco: *Articulations of the Cinematic Code*, in: *Movies and Methods. An Anthology*, hrsg. v. Bill Nichols, Berkeley 1976, S. 590–607.

67 Christian Metz: *Semiologie des Films*, München 1972.

68 Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen* 16 (3), 1975, S. 6–18; Stephen Heath: *Questions of Cinema*, London 1981; Teresa De Lauretis: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984; De Lauretis: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*; Mary Ann Doane: *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York 1991.

69 Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*, New York 1992; David Bordwell: *Cognition and Comprehension. Viewing and Forgetting in ‚Mildred Pierce‘*, in: ders.: *Poetics of Cinema*, New York 2008, S. 135–151.

70 Ed S. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah 1996; Schwan: *Filmverstehen und Alltagserfahrung*; Stephan Schwan: *Film verstehen. Eine kognitionspsychologische Perspektive*, in: *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, Köln 2005, S. 457–467; Joseph P. Magliano/Jason Miller/Rolf A. Zwaan: *Indexing Space and Time in Film Understanding*, in: *Applied Cognitive Psychology* 15 (5), 2001, S. 533–545; Per Persson: *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery*, Cambridge 2003; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: *From Thought to Modality: A Theoretical Framework for Analysing Structural-Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film*, in: *Image [&] Narrative* 13 (1), 2012, S. 96–113; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: *Embodied*

scher Bilder des letzten Jahrzehnts kehrt diese Frage beharrlich wieder. Gemeint ist damit allerdings etwas völlig anderes, als die Entlehnung der Fragestellung aus der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik nahelegt. Rückt doch die Hermeneutik den historisch und kulturell bestimmten Abstand zwischen verstehendem Subjekt und überliefertem Text ins Zentrum ihrer Methodologie. Ihr wird der Abstand, sei es der zwischen historischen Kontexten, sei es der zwischen subjektiven Verstehenshorizonten, zum Anlass und zur Quelle aller methodologischen Anstrengung. Für sie ist das Verstehen des Sinns ein höchst prekärer Akt.⁷¹

Genau gegen diese Einschränkung der Möglichkeit objektivierender Bedeutungs-Rekonstruktion werden die Code-, Text- und Narrationsmodelle aufgeboten, mit denen die Filmwissenschaft sich zu legitimieren und zu etablieren suchte. Tatsächlich kommen alle entsprechenden Ansätze darin überein, Film-Verstehen im strikten Gegensatz zum hermeneutischen Sinn zu begreifen.⁷² Für die semiotischen, strukturalistischen, kognitionstheoretischen Modelle liegt offen zutage, was filmische Bilder repräsentieren. David Bordwell, der das sicher einflussreichste filmanalytische Modell kognitionstheoretischer Prägung entwickelt hat, kann deshalb als Prämisse seines Vorgehens die These formulieren: „*By and large, audiences understand the films they see.*“⁷³

Wenn trotzdem die Publikationen unüberschaubar sind, welche die Frage nach dem Verstehen des Films bereits im Titel ankündigen, mag sich darin ein grundlegendes Problem anzeigen. Ein Problem, das bereits Christian Metz sehr pointiert anspricht, wenn er seiner Semiotik des Films die Bemerkung vorausschickt: „*Gerade weil der Film leicht zu verstehen ist, ist er so schwer zu erklären.*“⁷⁴ Anders gesagt: Das Verstehen selbst mag tatsächlich einfach sein – das theoretische Verständnis dieser Selbstverständlichkeit ist vertrackt. Der Feststellung, dass grundlegende Bedeutungen problemlos verstanden werden, fehlt in aller Regel ein überzeugendes Modell, wie sich das selbstverständliche Verstehen vollzieht. Auch für Metz' Filmsemiotik gilt im Prinzip, was Bordwell mit seiner Aussage suggeriert: Mit den filmischen Bildern ist *selbstverständlich* gegeben, was wenn nicht den Sinn, so doch alle Bedeutungs(re-)konstruktion grundiert – das sind die Akteure, Aktionen, Objekte, Orte und Räume. Sie sind als abbildliche

Visual Meaning: Image Schemas in Film, in: *Projections* 6 (2), 2012, S. 84–101; Daniel T. Levin/Caryn Wang: Spatial Representation in Cognitive Science and Film, in: *Projections* 3 (1), 2009, S. 24–52.

71 Gadamer: *Wahrheit und Methode*.

72 Diese Resistenz gegenüber der Hermeneutik beschreibt Kablitz für die Literaturwissenschaft; vgl. Andreas Kablitz: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*, Freiburg/Br. 2013.

73 Bordwell: *Cognition and Comprehension*, S. 135 [meine Hervorhebung, H. K.].

74 Metz: *Semiologie des Films*, S. 101 [meine Hervorhebung, H. K.].

Bild-Repräsentationen, gleichsam als bewegte Fotografien, per se evident und nicht weiter zu befragen. Die Evidenz der Bild-Repräsentation ist das Apriori des Film-Verstehens; die Analyse des Verstehensprozesses bezieht sich deshalb allein auf deren zeitliche Anordnung. Sei es um die Syntax narrativer Montage oder die dramaturgischen Muster eines Handlungsverlaufs herauszuarbeiten, die es erlauben, die Aktivität des Zuschauers als Rekonstruktion einer sinnvollen Narration zu objektivieren.

Tatsächlich geriet jedes traditionelle Codemodell angesichts der überwältigenden Evidenz der abbildlichen Bild-Repräsentationen schnell an seine Grenzen. Bezog man es auf die abbildliche Repräsentanz, verstrickte man sich in tautologische Benennungen der Zeichen dessen, was die Kamera reproduzierte.⁷⁵ Also wick man auf andere Aspekte des kinematografischen Bildes aus (Bewegungsmuster, gestische Figurationen und vor allem die Montage und die Szenenfolge) und nahm die fotografische Repräsentation als nicht weiter auflösbare Gegebenheit hin.⁷⁶

Es ist dies eine theoretische Sackgasse, der bereits Metz zu entgehen strebt: zunächst, indem er den Verstehensprozess nicht auf Ebene des Bildes, sondern auf Ebene der syntaktischen Struktur eines ‚filmischen Textes‘ zu lokalisieren versucht;⁷⁷ dann, indem er – die poststrukturalistische Wendung – den Begriff vom filmischen Text zur Grundlage einer Theorie des filmischen Imaginären

75 Eco: *Articulations of the Cinematic Code*; Klaus Kanzog: *Einführung in die Filmphilologie*. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig. 2., aktualisierte und erw. Aufl., München 1997; Klaus Kanzog: *Grundkurs Filmrhetorik*, München 2001; Klaus Kanzog: *Grundkurs Filmsemiotik*, München 2007; Gesche Joost: *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Bielefeld 2008; Ludwig Bauer/Klaus Kanzog/Elfriede Ledig/Michael Schaudig (Hrsg.): *Strategien der Filmanalyse. Zehn Jahre Münchner Filmphilologie*. Prof. Dr. Klaus Kanzog zum 60. Geburtstag, München 1987.

76 Versuche wie Eco's (*Articulations of the Cinematic Code*) oder Pasolinis (Pier Paolo Pasolini: *Die Sprache des Films*, in: *Semiotik des Films*, hrsg. v. Friedrich Knilli, München 1971, S. 38–55) Filmsemiotik, die nicht auf filmische Repräsentationen, sondern das kinematografische Bild zielen, haben erst mit Deleuze's Taxonomie filmischer Bilder bzw. deren Bezug zur Peirce'schen Semiotik an Plausibilität gewonnen.

77 Aktuelle Versuche, den Textbegriff neu zu konturieren, zielen denn auch darauf ab, die pragmatische Dimension des Text-Verstehens zu berücksichtigen, indem sie den Text auf seine Funktionsweise im Kommunikationsprozess befragen. Vgl. Janina Wildfeuer: *Der Film als Text? Ein Definitionsversuch aus linguistischer Sicht*, in: *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*, hrsg. v. John Bateman, Matthis Kepser, Markus Kuhn, Marburg 2013, S. 32–57; Klaus Brinker: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 5., durchgesehene und ergänzte Auflage, Berlin 2001; Sophie de Grauwe: *A Systemic-Functional Analysis of the Multimodal Text of Film. David Lynch's LOST HIGHWAY*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Leuven 1999; Sophie de Grauwe: *The Cognitivist Approach to Film in the Light of*

machte.⁷⁸ Bezeichnend ist, wie explizit diese Wendung argumentativ mit dem tautologischen Zugriff auf Bild-Repräsentationen verbunden ist. Kommt doch in der Nachfolge Metz' die psychoanalytische Filmtheorie zu der Überzeugung, dass die Evidenz der Identität von Bild-Repräsentation und Realität der grundlegende ideologische Effekt des medialen Apparates selber sei. Wenn das filmische Bild als Abbild unserer alltäglichen Wirklichkeit verstanden werde, so sei dieser „Realitätseffekt“⁷⁹ eine Täuschung, die im Prozess der Imagination allem Verstehen der Zuschauer vorhergehe. Die Filmtheorie hat die Logik der filmischen Imagination am Hollywoodkino modellhaft als *klassische Erzählweise* entwickelt. Sie ist durch den Umstand gekennzeichnet, dass alle narrativen Strategien darauf abzielen, die Illusion eines homogenen Raum-Zeit-Gefüges, eines „narrative space“⁸⁰ zu erzeugen, mit dem die diegetische Welt als naturgleiche Spiegelung alltäglicher Realität erscheine.

Der Realitätseffekt filmischer Bilder

Das Konzept des *narrative space* zielt auf die ideologische Funktion des Kinoapparats, auf die Frage nach dem Realitätseffekt filmischer Wahrnehmung. Es gründet sich dabei auf einer Hypothese, die eine entscheidende Wendung der filmtheoretischen Diskussion markiert: die Einsicht nämlich, dass der illusionäre Realismus des Films nicht allein durch das mediale Dispositiv – den kinematografischen Apparat – zu begreifen ist. Es sei vielmehr erst der Prozess der Erzählung, der die filmische Darstellung in eine Form transponiere, die der Realitätswahrnehmung korrespondiert. Dieser Prozess lässt die Brüche und Ellipsen der filmischen Montage zu den Nahtstellen eines Bildes werden, in dem die räumlichen Parame-

Systemic-Functional Theory: A Changing of the Guards?, in: *Image & Narrative* 1, 2000, www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/sofiedegrauwe.htm (27. März 2018).

78 Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant*. Psychoanalyse und Kino, Münster 2000; Slavoj Žižek: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!* Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991; Jean-Louis Baudry: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, in: *Film Quarterly* 28 (2), 1975, S. 39–47.

79 Vgl. Metz: *Zum Realitätseindruck im Kino*; außerdem Gertrud Koch: *Müssen wir glauben, was wir sehen?*, in: ... *kraft der Illusion. Illusion und Filmästhetik*, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, München 2006, S. 53–70 sowie Hermann Kappelhoff: *Das Wunderbare der Filmkunst. Die Illusion des lebendigen Ausdrucks*, in: ... *kraft der Illusion. Illusion und Filmästhetik*, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, München 2006, S. 175–189.

80 Heath: *Questions of Cinema*; De Lauretis: *Alice Doesn't*; De Lauretis: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*.

ter kinematografischer Darstellung mit dem Raum der Alltagswahrnehmung zur Deckung kommen. Der Ort aber, von dem aus sie zur Deckung gebracht werden, ist sozusagen der Kinosessel der Zuschauer. Ihre Rezeption erst bringt die Illusion eines homogenen Raum-Zeitgefüges hervor, das dem unserer Alltagswahrnehmung entspricht.

Die filmische Erzählweise, mit ihren grammatikalischen Grundfiguren des ‚unsichtbaren Schnitts‘, der ‚subjektiven Perspektive‘ und der ‚Schuss-Gegenschuss-Auflösung‘, verschränkt nämlich diesen Blick mit den geometrischen Perspektivierungen fotografischer Reproduktion. So fügen sich im narrativen Prozess die Raum-Zeit-Fragmente des Films zur Illusion eines homogenen Raums, der sich dem Zuschauer als ein naturgegebenes Wahrnehmungsverhältnis präsentiert. Die Illusion des homogenen Raums ist das Korrelat eines Zuschauers, dem sich Einstellung für Einstellung die Zentralperspektive des Bildes in einen Blickpunkt übersetzt, durch den er sich selbst bezeichnet sieht. Er erfährt sich als das letztthin Gemeinte, als das allwahrnehmende Subjekt einer diegetischen Welt, die in der filmischen Erzählung zur Entfaltung kommt.

Das Kino orientiere sich demnach nicht an den Instanzen repräsentativer Darstellung (dem Autor, der Handlung), sondern simuliere im Erzählraum eine Art transzendente Apperzeption; es vermittele in der räumlichen Illusion die geschlossene Sicht eines Blicks, der zum Ursprung einer Erzählung wird, die sich selbst als ursprungslose Rede präsentiert. Diese scheinbar ursprungslose, also mythische Redeweise ist der Kern dessen, was man den Realismus des Kinos nennt.

Auch wenn sich die medientheoretische Diskussion längst vom ideologiekritischen Kurzschluss zwischen der apparativen Zurichtung menschlicher Wahrnehmung und der Genese illusionärer Realitätswahrnehmung entfernt hat: Theoriegeschichtlich ist damit der diskursive Ort bezeichnet, an dem die kognitivistische Filmtheorie ihren Ausgang nimmt. Greift sie doch mit einem Gegenentwurf zum Konzept des Imaginären in die Debatte ein.

Man kann diese diskursive Konstellation zwischen dem Konzept filmischer Imagination und dem kognitiven Modell filmischer Narration sinnfällig in der begrifflichen Dichotomie von Erzählraum und Handlungsraum rekapitulieren: Kehrt doch das Modell des ‚Erzählraums‘ in den aktuellen Ansätzen neoformalistischer Filmanalyse durchaus wieder – nämlich im Begriff des ‚Handlungsraums‘. Nur dass im Handlungsraum genau jene Relationen als reales Wechselverhältnis von kinematografischem Bild und Alltagswahrnehmung gedacht sind, die im Erzählraum als Strategien der Erzeugung des Realitätseffekts gefasst sind.

Diese Gemeinsamkeit mag zunächst erstaunen. Ist doch der Neoformalismus explizit mit dem Vorsatz angetreten, den Spekulationen (ideologie-)kritischer

Filmtheorie ein formales, sprich objektivierendes Beschreibungssystem entgegenzusetzen. Er führt gegen die Vorstellung einer medialen Präformierung der Bewusstseinshaltung der Rezipienten die Konzeption eines aktiven Zuschauers ins Feld, der an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt ist, statt ihr von vornherein unterworfen zu sein.⁸¹ Freilich entzieht er dieser Konstruktion genau jene Aspekte, an der die Theorie des *narrative space* die ideologische Präformierung durch Strategien der Erzählweise festgemacht hat. Er erklärt kurzerhand zur Natur, was zuvor als Illusion naturhafter Realität analysiert wurde: Das Raum-Zeit-Konstrukt der ‚klassischen Erzählweise‘.

Tatsächlich verkehrt sich in den neoformalistischen Modellen der Filmanalyse die Bestimmung des *narrative space* ins schlichte Gegenteil. Sie definiert fortan das Axiom eines narratologisch gewendeten, robusten Realismus. Begreift der ‚Erzählraum‘ die Illusion eines homogenen Raums als (ideologische) Funktion der ‚klassischen Erzählweise‘, wird er nun als ‚Handlungsraum‘ zum apriorisch gegebenen, universalen Wahrnehmungsmuster. Erst die behauptete Identität von filmischer Raum-Zeit-Konstruktion und den Raum-Zeit-Konstruktionen alltäglicher Wahrnehmung erlaubt es dem Zuschauer, Filme als Erzählung zu rekonstruieren und zu verstehen. Die Zuschauer – so die mehr oder weniger explizite Hypothese – übersetzen die Parameter filmischer Raumbildung in dieselben Vektoren, die ihre raum-zeitliche Orientierung unter den Bedingungen der Alltagswahrnehmung bestimmen. Es sind – so die Prämisse – die gleichen kognitiven Aktivitäten, die ihre pragmatische wie ihre ästhetische Raumwahrnehmung strukturieren. Diese Übereinstimmung erst schaffe die Möglichkeit, die Bilder des Kinos in ein kontinuierliches Handlungsgeschehen, den Bildraum in einen realistischen Handlungsraum zu übersetzen.

Im Modell des ‚Erzählraums‘ ist die Illusion eines homogenen Raums also als kulturhistorische Signatur einer medial vermittelten Wahrnehmungsweise begriffen; im Modell des Handlungsraums wird dieselbe Struktur, das sogenannte *continuity system*, auf ein universelles wahrnehmungstheoretisches Apriori des Film-Verstehens zurückgeführt. Entsprechend beziehen die kognitionstheoretischen Ansätze die Verstehensleistung der Zuschauer nicht mehr auf eine Textstruktur, sondern auf die temporale Form der Anordnung abbildlich gegebener Handlungssegmente. Die kognitiven Operationen selbst hingegen gründen sich auf universale Schemata der Alltagswahrnehmung von Raum, Zeit, Kausalität und Wiederholungsmustern. Auf diese gestützt, wird die Abfolge repräsentierter Handlungssegmente als Information ausgewertet und

⁸¹ David Bordwell: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass. 1989; Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge 1996.

verarbeitet.⁸² Aus dieser Sicht ist die diegetische Welt zwar nicht direkt in den filmischen Bildern repräsentiert; sie geht aber aus der kausal-logischen Verknüpfung ‚gegebener‘ Bild-Repräsentationen als Narration hervor.⁸³ Die Frage nach dem Film-Verstehen betrifft folglich die kausal-logische Verknüpfung der szenischen Abfolge als Ereignisketten handelnder Akteure in einer diegetischen Welt, deren Wahrnehmungsgrund mit der alltäglichen Welt der Zuschauer identisch ist. Jedenfalls lässt sie sich nach den gleichen kognitiven Gesetzmäßigkeiten erschließen wie die alltägliche Wirklichkeit.

Kognition und Konvention

Die konzeptionelle Verbindung von Kognitionstheorie und Narratologie hat Bordwell⁸⁴ prototypisch für das Hollywoodkino entwickelt und – im Rekurs auf den Formalismus – mit einer historischen Poetik des Kinos verbunden. Letztere rückte die Geschichte der stilistischen und technischen Innovationen, der narrativen Konventionen und poetischen Regeln als kultur- oder filmgeschichtliches Wissen, Genrewissen oder Genrebewusstsein in den Blick.⁸⁵ Dreh- und Angelpunkt der historischen Poetik ist die Norm einer ‚klassischen Erzählweise‘ Hollywoods. An dieser orientiert, wird jede ästhetisch reflexive Raumgebung als stilistische Überformung, ironische Brechung oder dekonstruktivistische Analytik der Erzählkonvention verstanden, erscheint jede Abweichung ausschließlich als Gegenspiel, sei es des Autoren-, des Avantgarde- oder des Kunstkinos. Die Mediengeschichte der Entwicklung differierender Raumkonstruktionen und unterschiedlicher Bild-

82 Persson: *Understanding Cinema*; Grodal: *Embodied Visions*; Peter Wuss: *Cinematic Narration and its Psychological Impact. Functions of Cognition, Emotion and Play*, Newcastle 2009; Plantinga: *Moving Viewers*; Carl R. Plantinga: *The Affective Power of Movies*, in: *Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies*, hrsg. v. Arthur P. Shimamura, Oxford 2013, S. 94–111. Zu Narration als Kategorie, welche Film parallel zu anderen ‚Texten‘ untersucht, vgl. Patrick Colm Hogan: *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*, Lincoln 2011; Patrick Colm Hogan: *Narrative Discourse. Authors and Narrators in Literature, Film, and Art*, Columbus 2013. Zum Informationsbegriff vgl. die Einleitung in Ted Nannicelli/Paul Taberham (Hrsg.): *Cognitive Media Theory*, New York 2014, S. 1–24.

83 Branigan: *Narrative Comprehension and Film*; Carroll: *Theorizing the Moving Image*.

84 Bordwell: *Making Meaning*.

85 David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985; Jörg Schweinitz: ‚Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, in: *montage/av* 3 (2), 1994, S. 99–118; Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford 1995; Carroll: *Theorizing the Moving Image*; Torben K. Grodal: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford 1997.

raumkonzepte, als welche die Geschichte des filmischen Bewegungsbildes eben auch zu verstehen ist, gerät so völlig aus dem Blick.

Als methodologisches Modell wird dieser Ansatz durch zwei hypothetische Prämissen abgesichert, die sich – paradoxerweise – gegenseitig stützen: Dort, wo narratologische Konstruktionen nicht mit stilistischen Konventionen erklärbar sind, werden universelle kognitive Schemata der Alltagswahrnehmung vorausgesetzt und auf den Film übertragen. Dort, wo jene Wahrnehmungsschemata nicht universell begründet werden können, wird hingegen auf poetische Konventionen, Genres (oder schlicht Alltagspsychologie) verwiesen. Die Frage, was denn zuerst da war, bzw. in welchem – historischen oder systematischen – Verhältnis Wahrnehmungsschemata und Konventionen zueinander stehen, wird hingegen nie umfassend erörtert. Stattdessen wird das, was mit der einen Prämisse nicht zu erklären ist, dem anderen Bereich zugeschlagen und umgekehrt. Jenes eher diffuse Verhältnis von Wahrnehmung und stilistischer Konvention bleibt nicht ohne Konsequenz: Die Frage, in welchem Verhältnis die kognitiven Prozesse des Film-Verstehens zu den historisch, kulturell und medial sich verändernden Bedingungen der Wahrnehmung stehen, bleibt weitgehend ausgeblendet.

Für die in dieser theoretischen Perspektive operierende Forschung haben sich aus der skizzierten Problemlage zwei gleichermaßen unbefriedigende Auswege ergeben: Sie konzentriert sich entweder auf die diskursanalytische Rekonstruktion des Wissens und der historischen Bedingungen, welche Produktion, Distribution und Rezeption audiovisueller Bewegtbilder bestimmen – und lässt dabei die Frage nach dem Film-Verstehen weitgehend fallen.⁸⁶ Oder sie entwickelt das skizzierte Narrationsmodell mit Blick auf neuro-kognitive Theorieansätze weiter – und gibt dabei jeden Versuch einer historischen Perspektivierung filmischer Sinnkonstruktionen auf. Den zweiten Weg beschreiten neben verschiedenen Ansätzen einer kognitionspsychologisch informierten Forschung zum Film⁸⁷ eine Reihe von

86 Stephen Neale: *Genre and Hollywood*, New York 2000; Charles R. Acland: *Screen Traffic. Movies, Multiplexes, and Global Culture*, Durham 2003; Barry Langford: *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh 2005; John Thornton Caldwell: *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham 2008; Vicki Mayer/Miranda J. Banks/John Thornton Caldwell (Hrsg.): *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, New York 2009; Sheldon Hall/Steve Neale: *Epics, Spectacles, and Blockbusters*, Detroit 2010; Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin/Boston 2013; Philip Drake/Paul McDonald/Emily Carman/Eric Hoyt (Hrsg.): *Hollywood and the Law*, London 2015.

87 Plantinga: *Moving Viewers*; Grodal: *Embodied Visions*; Wuss: *Cinematic Narration and its Psychological Impact*; Arthur P. Shimamura: *Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies*, Oxford 2013.

Arbeiten, die unter der Flagge des sogenannten *emotional turn* zunehmend eine eigenständige Rubrik im weiten Feld von ‚Film als/und Philosophie‘ ausbilden.⁸⁸ Sie fragen nach der Funktion von Affekten, Emotionen und Gefühlen für das Film-Verstehen, um die offensichtliche Lücke zwischen Kognitionsmodellen, in der die Rezeption wie eine Rechenoperation beschrieben wird, und der überwältigenden Evidenz affektiver Wirkung, die das Vergnügen des Filme-Sehens quasi definiert, zu schließen. Im Zuge dieser Debatten wird als Emotion oder Affekt genau jener Bereich in die Kognitionsmodelle implantiert, den die Theorien des Imaginären als unbewusstes Begehren definierten. Dabei werden regelmäßig auch die affektiven Funktionsabläufe im Kognitionsprozess als ‚unbewusst‘ konzipiert. Nun allerdings mit Blick auf neuronale Prozesse, d. h. Emotionen und Affekte werden gewissermaßen als Akteure eines kognitiven *fast track* auf neuronaler Ebene gefasst, welcher mehr oder weniger unbewusste ad-hoc-Bewertungen von Objekten und Situationen im Sinne des so genannten „Appraisal-Modells“ produziert.⁸⁹ Dem spekulativen Modell des Zuschauerverstehens werden hier also

88 Richard Allen/Murray Smith: *Film Theory and Philosophy*, Oxford 1997; Stephen Mulhall: *On Film*, New York 2002; Murray Smith/Thomas E. Wartenberg (Hrsg.): *Thinking Through Cinema. Film as Philosophy*, Malden 2006; Daniel Frampton: *Filmosophy*, London 2006; Thomas E. Wartenberg: *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, New York 2007; Noël Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden 2008; Daniel Shaw: *Film and Philosophy. Taking Movies Seriously*, London 2008; Katherine Thomson-Jones: *Aesthetics and Film*, London 2008; Robert Sinnerbrink: *New Philosophies of Film. Thinking Images*, London 2011; George M. Wilson: *Seeing Fictions in Film. The Epistemology of Movies*, Oxford 2011.

89 Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*; Grodal: *Moving Pictures*; Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore 1999; Smith: *Film Structure and the Emotion System*; Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*; Grodal: *Embodied Visions*; Plantinga: *Moving Viewers. Zur Breite des Spektrums vgl. die Beiträge in Joseph D. Anderson/Barbara Fisher Anderson (Hrsg.): Narration and Spectatorship in Moving Images*, Newcastle 2007. Viele Arbeiten aus diesem Feld fokussieren ein Empathie- oder Simulationsverhältnis zu den im Film repräsentierten Figuren (vgl. Smith: *Engaging Characters*; Peter Vorderer/Hans Jürgen Wulff/Mike Friedrichsen (Hrsg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah 1996; Dolf Zillmann: *The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition*, in: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, hrsg. v. Mike Friedrichsen, Peter Vorderer, Hans Jürgen Wulff, Mahwah 1996, S. 199–232; William F. Brewer: *The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Re-reading*, in: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, hrsg. v. Peter Vorderer, Hans Jürgen Wulff, Mike Friedrichsen, Mahwah 1996, S. 107–127; Hans Jürgen Wulff: *Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier*, in: *montage/av* 12 (1), 2003, S. 136–161; Jens Eder: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008; Thomas Schick/Tobias Ebbrecht (Hrsg.): *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin 2008; Margrethe Bruun Vaage: *Seeing is Feeling. On the Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film*, Unveröffentlichte Dissertation, University of Oslo

die *hard wired*-Aspekte filmischer Wahrnehmung, d. h. die unbewusst neuronal ablaufenden Prozesse, entgegengesetzt.⁹⁰

Embodied Cognition

Damit hat sich auf der einen Seite zunächst das Spektrum an Begriffen und Annahmen über Schemata, die filmische Rezeptionsprozesse strukturieren, enorm erweitert. Man spricht nicht mehr – wie in den frühen Arbeiten Bordwells – nur von Wahrnehmungsschemata einerseits und poetischem Wissen andererseits, sondern nunmehr auch von *Appraisal*-Prozessen, *Affektskripten*, *Image*-, *Action*- oder *Motor-Schemata*. Auf der anderen Seite bringt der Import neurowissenschaftlicher Begriffe eine deutliche Tendenz zum wirkungsästhetischen Schematismus mit sich.⁹¹ Dieser

2009; Ed S. Tan: The Empathic Animal Meets the Inquisitive Animal in the Cinema: Notes on a Psychocinematics of Mind Reading, in: Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies, hrsg. v. Arthur P. Shimamura, Oxford 2013, S. 337–368), das manchmal an formale Aspekte der Genrepoetik und Dramaturgie gebunden wird (Grodal: Moving Pictures; Smith: Film Structure and the Emotion System; Valentijn T. Visch: Looking for Genres. The Effect of Film Figure Movement on Genre Recognition, Unveröffentlichte Dissertation, Vrije Universiteit Amsterdam 2007, <http://dare.uvu.vu.nl/handle/1871/12875> (28. 03. 2018); Valentijn T. Visch/Ed S. Tan: Categorizing Moving Objects into Film Genres: The Effect of Animacy Attribution, Emotional Response, and the Deviation from Non-Fiction, in: Cognition 110 (2), 2009, S. 265–272; Jason Gendler: Where Does the Beginning End? Cognition, Form, and Classical Narrative Beginnings, in: Projections 6 (2), 2012, S. 64–83; James E. Cutting/Catalina Iricinschi/Kaitlin L. Brunick: Mapping Narrative Space in Hollywood Film, in: Projections 7 (2), 2013, S. 64–91; Jonathan Frome: Melodrama and the Psychology of Tears, in: Projections 8 (1), 2014, S. 23–40). Im deutschen Sprachraum finden sich vergleichbare Ansätze hauptsächlich in der Kommunikationswissenschaft und der Medienwirkungsforschung (vgl. Monika Suckfüll: Rezeptionsmodalitäten. Ein integratives Konstrukt für die Medienwirkungsforschung, München 2004; Marco Dohle: Unterhaltung durch traurige Filme. Die Bedeutung von Metaemotionen für die Medienrezeption, Köln 2011); häufig steht hier das Konzept der Meta-Emotionen, welche die Gefühle des Zuschauers im Rezeptionsprozess bewerten, im Zentrum (vgl. Mary B. Oliver: Exploring the Paradox of the Enjoyment of Sad Films, in: Human Communication Research 19 (3), 1993, S. 315–342; Anne Bartsch: Meta-Emotionen und ihre Vermittlung im Film, in: Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, hrsg. v. Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach, Köln 2007, S. 277–296).

⁹⁰ Joseph D. Anderson/Barbara Fisher Anderson (Hrsg.): Moving Image Theory. Ecological Considerations, Carbondale 2005; Grodal: Embodied Visions; David Bordwell: This Is Your Brain on Movies, Maybe, in: ders., Kristin Thompson: Minding Movies. Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking, Chicago 2011, S. 96–102.

⁹¹ David Bordwell: The Viewer's Share. Models of Mind in Explaining Film, in: Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies, hrsg. v. Arthur P. Shimamura, Oxford 2013, S. 29–52, hier S. 29.

zeigt sich vor allem am Embodimentbegriff, der gemessen an seiner phänomenologischen Grundlegung in extremer Verkürzung in Umlauf gebracht wurde.⁹² Jedenfalls bringen die einschlägigen Analysen mit Verweis auf neurowissenschaftliche Forschung einen Begriff von *Embodiment* in Anschlag, mittels dessen man sich der Reflexivität menschlichen Denkens umstandslos über den Hinweis auf Spiegelneuronen entledigen zu können meint. Jede historische, kulturelle oder medientechnische Differenzierung der Bedingungen filmischer Kognition verschwindet in Modellen physiologischer Prozesse der kognitiven Verarbeitung audiovisueller Bilder.

Die Anleihen aus dem Feld der (Neuro-)Kognitionswissenschaften dienen entweder als theoretische Begründung für die Anwendung allgemeinsten kognitiver Schemata (etwa der neuronalen Verarbeitung raumzeitlicher Parameter in der Selbstwahrnehmung eines sich im Raum bewegenden Körpers) in Medienanalysen, die ihre Bedeutungszuschreibungen als Rekonstruktion kognitiver Verarbeitungsprozesse audiovisueller Bewegtbilder zu legitimieren suchen. Der Rekurs auf kognitionspsychologische oder neuropsychologische Empirie wird dann unmittelbar eingesetzt, um Interpretationen audiovisueller Bilder als Rekonstruktionen von Kognitionsprozessen auszuweisen.⁹³ Oder die Neurowissenschaft wird zum Bezugspunkt höchst allgemeiner Modelle neuronaler Kausalzusammenhänge, die das Zusammenspiel von Wahrnehmung, Emotion und Kognition regulieren.⁹⁴

So oder so fungiert der Begriff des ‚Embodiment‘ hier als schematischer Bezugsrahmen, um den Informationen eines informationsverarbeitenden Kognitionsautomaten Sinnesdaten und Affektqualitäten hinzuzufügen – ohne dass die Verarbeitung selbst anders gedacht wird denn als gänzlich körperlose Rechenoperation. Man muss nicht erst den phänomenologischen Begriff des Embodiment, der in der Filmwissenschaft durchaus gängig ist,⁹⁵ bemühen, um diesen Ansätzen ein radikal verkürztes Verständnis von Körper und Verkörperung zu attestieren.

Der Import von Modellen der Kognitionspsychologie in die Film- und Medienwissenschaft hat die oben skizzierte Problematik noch einmal verschärft. Zwar

92 Ich komme darauf im zweiten Teil zurück.

93 Charles Forceville: *Metaphor in Pictures and Multimodal Representations*, in: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, hrsg. v. Raymond W. Gibbs, Cambridge 2008, S. 462–482; Charles Forceville: *Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework: Agendas for Research*, in: *Multimodal Metaphor*, hrsg. v. Charles Forceville, Eduardo Udios-Aparisi, Berlin 2009, S. 19–42; Coëgnarts/Kravanja: *From Thought to Modality*.

94 Grodal: *Embodied Visions*.

95 Sobchack: *The Address of the Eye*; Marks: *The Skin of the Film*; Voss: *Der Leihkörper*; Barker: *The Tactile Eye*.

rekurrieren die entsprechenden Ansätze⁹⁶ auf die grundlegende Tatsache, dass audiovisuelle Bilder zuallererst Wahrnehmungsereignisse sind, die sich nicht unmittelbar als Texte oder textförmig verfasste Narrative lesen lassen. Sie führen aber regelmäßig kognitive Verarbeitungsmodelle ins Feld, die in ihrer Funktion selbst wiederum wie strukturelle Systeme der Bedeutungsgenerierung konzipiert werden.

An die Stelle einer begründenden Argumentation tritt die mehr oder weniger implizite Behauptung, man könne im Rückgriff auf die allgemeinsten Grundlagen menschlicher Kognition Aussagen darüber treffen, welchen Sinn Zuschauer in der Interaktion mit den audiovisuellen Bildern eines Films, eines Videos, oder einer Fernsehsendung generieren. Der Hinweis auf das empirische Wissen der Kognitionswissenschaft ersetzt die bildanalytische Begründung durchaus willkürlicher Interpretationsverfahren. Eine fachfremde Empirie (hier die der Kognitionspsychologie und Neuropsychologie), die in ihren physiologischen Untersuchungen auf einem Abstraktionsniveau operiert, das unendlich weit entfernt ist von der Möglichkeit, konkrete mediale Rezeptionsprozesse audiovisueller Bilder zu beschreiben, wird so zur Begründung spekulativer Verstehens- und Narrationsmodelle;⁹⁷ Modelle, deren empirische Validität durchaus fraglich ist.

Zeigt sich doch bereits dem ersten prüfenden Blick auf die experimentelle Forschung zur *embodied cognition* in den Kognitions- und Neurowissenschaften, dass die medienanalytischen Adaptionen dieser Forschung deren Komplexität mehr oder weniger strategisch unterlaufen. So erweist sich bei genauerem Hinsehen, dass der Zusammenhang zwischen physischen,⁹⁸ sinnlich-perzeptuellen⁹⁹ oder sensomotorischen¹⁰⁰ Grundlagen von Kognition und Sprache in so hohem

96 Vgl. etwa Plantinga: *Moving Viewers*; Grodal: *Embodied Visions*; Bordwell: *The Viewer's Share*; Kathrin Fahlenbrach: *Embodied Metaphors in Film, Television and Video Games. Cognitive Approaches*, New York 2016; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: *Embodied Visual Meaning in Film*, in: *Embodied Cognition and Cinema*, hrsg. v. Maarten Coëgnarts, Peter Kravanja, Leuven 2015, S. 63–80.

97 Grodal: *Moving Pictures*; Grodal: *Embodied Visions*; Plantinga: *Moving Viewers*; Persson: *Understanding Cinema*.

98 Andy Clark/David Chalmers: *The Extended Mind*, in: *Analysis* 58 (1), 1998, S. 7–19.

99 Lawrence W. Barsalou: *Perceptual Symbol Systems*, in: *Behavioral and Brain Sciences* 22 (4), 1999, S. 577–609.

100 Friedemann Pulvermüller/Yury Shtyrov/Risto Ilmoniemi: *Brain Signatures of Meaning Access in Action Word Recognition*, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 17 (6), 2005, S. 884–892; Rachel Moseley/Francesca Carota/Olaf Hauk/Bettina Mohr/Friedemann Pulvermüller: *A Role for the Motor System in Binding Abstract Emotional Meaning*, in: *Cerebral Cortex* 22 (7), 2012, S. 1634–1647.

Maße der steten Modellierung durch situative Aspekte unterliegt, dass es sehr schwierig ist, neuronale Schemata auf empirisch situierte Wahrnehmungs- und Verstehensprozesse hochzurechnen.

Was von entsprechenden Medienanalysen als kognitive Prozesse beschrieben werden – insofern stellt sich das oben skizzierte Problem in anderen Formulierungen noch einmal neu –, sind wiederum eher die zeitlichen Anordnungen der im audiovisuellen Bild repräsentierten Ereignisse, denn die Bewegtbilder selber. Das wird besonders an den jüngsten Versuchen deutlich, die kognitive Narratologie und kognitive Filmtheorie in transmedialer Perspektive zu einer *cognitive media theory* auszuweiten.¹⁰¹ Abgelöst von jeder medialen Spezifität, wird das Narrativ zur Repräsentation eines Ereignisses, das vor der Kamera stattgefunden hat.¹⁰² Da macht es letztlich keinen Unterschied, ob man die Identität von audiovisuellem Bewegtbild und audiovisueller Repräsentationen als abbildliche Referenz behauptet, oder auf evolutionär herausgebildete kognitive Wahrnehmungsschemata zurückführt: So oder so verschwinden die perzeptiven, affektiven und kognitiven Prozesse, verschwindet die Praxis des Zuschauens in der Blackbox eines abbildlichen Repräsentationsverhältnisses.

Der medientheoretische Reduktionismus solcher Ansätze setzt voraus, dass man den audiovisuellen Repräsentationen einen festen Grund in einer selbstverständlich, d. h. vor aller medialen und ästhetischen Vermittlung gegebenen Wirklichkeit des Repräsentierten zuweisen kann. Genau dies aber erscheint fraglich, zumindest dann, wenn man nicht einem robusten Realismus zuneigt, der von der medialen und kulturellen Vermittlung gemeinsam geteilter Wirklichkeit absieht.

Ein solch robuster Realismus beherrscht letztlich die kognitiven Narrationsmodelle der Film- und Medientheorie. Sie hat darin das Erbe der sogenannten klassischen Erzählweise Hollywoods fortgeschrieben; mehr noch, sie verschafft dem rhetorischen System überkulturelle Geltung, indem sie es in die quasi naturhafte Form kognitiver Verarbeitungsprozesse übersetzt. Insofern mag der Hinweis, dass die klassische Erzählweise Hollywoods auch deshalb zum paradigmatischen Bezugspunkt der Filmtheorie wurde, weil an ihm die Machtstrategien hegemonialer Kulturpolitik analysiert wurden, weit weniger anachronistisch sein, als es den Anschein hat.

101 Siehe Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin/Boston 2013 und Nannicelli/Taberham (Hrsg.): *Cognitive Media Theory*.

102 Gerald Prince: *A Dictionary of Narratology*. Revised Edition, Lincoln 2003, S. 58; Kuhn: *Filmnarratologie*.

Die klassische Erzählweise

Die Rede von einer klassischen Erzählweise des Kinos ist freilich nicht gar so alt wie ihre Geläufigkeit suggeriert. Sie setzt historisch ziemlich genau mit dem Ende jener filmgeschichtlichen Periode ein, die sie bezeichnet, dem Ende des klassischen Hollywoodkinos.

Was damit zu Ende ging, das war zuallererst der Glaube an einen naturgegebenen Realismus des Kinos. Diesem Glauben folgend, repräsentiert das kinematografische Bild nicht das Ganze einer ideellen Welt, sondern rahmt den vorübergehenden Moment einer aus dem Dunkel des Nicht-Wahrgenommenen ins Licht der Wahrnehmung tretenden materiellen Wirklichkeit. Das kinematografische Bild bezeichnet ein stetig sich verlagerndes Blickfeld, das sich zu allen Seiten im Kontinuum des virtuell Sichtbaren erweitern kann. So ließe sich das Realismusverständnis des Nachkriegskinos jedenfalls rekapitulieren.

Man könnte von einem *ontologischen* Realismus sprechen, dessen theoretische Konzeption sich mit den Namen Siegfried Kracauer und André Bazin verbindet. In ihm hat sich der Wunsch nach einer sichtbaren Wirklichkeit, die der subjektiven Verfügung entzogen wäre, zu einer Poetik des Films verdichtet. Es war ein von politischer Erfahrung geprägter, europäischer Blick, der in der Erzählweise Hollywoods das Glück einer naiven Klassizität zu erkennen meinte.

Ist dieses klassische Kino aber erst einmal als *Form* und die Form als rhetorisches System des Erzählens verständlich geworden, bleibt vom Realismus des Kinos nur noch der Realitätseffekt. So ist es nicht weiter erstaunlich, wenn der Begriff der klassischen Erzählweise historisch mit ihrem Ende zusammenfällt. Die kognitive Filmtheorie hat das Erbe des ontologischen Realismus angetreten, indem sie dessen geschichtsphilosophische Utopie durch einen biologischen Universalismus ersetzte.

Zu fragen aber bleibt nach kinematografischen Bildern, die sich zwar auf die Realität der Alltagswahrnehmung beziehen, deren ästhetische Funktion sich aber nicht in der Reproduktion ihrer Mechanismen erfüllt. Dass dies keine Frage der Dichotomie von reflexivem Autoren- oder Arthouse-Film und unterhaltendem Erzählkino ist, möchte ich an einem repräsentativen Beispiel des klassischen Hollywoodkinos skizzieren.

IN ALL THAT HEAVEN ALLOWS (WAS DER HIMMEL ERLAUBT) von Douglas Sirk aus dem Jahr 1955 spielt Jane Wyman eine verwitwete Frau, die von ihren erwachsenen Kindern gedrängt wird, sich von ihrem Liebhaber zu trennen. Während Sohn und Tochter ihr mitteilen, dass sie das Weihnachtsfest allein verbringen wird, erscheinen zwei Möbelpacker, die das Geschenk an die Mutter ausliefern: Es handelt sich um ein Fernsehgerät. Man sieht die Heldin, ihr Gesicht, ein ungläubiges Staunen und dann im Gegenschuss die Mattscheibe gegenüber: Als wäre

es ein sich verdunkelnder Spiegel, kommt ihr aus der grau-schwarzen Tiefe das eigene Bild entgegen (siehe Abb. 3, Farbbogen 1).

In einer Naheinstellung, die buchstäblich in den Raum einer Halbtotale gestellt wird, fasst das Kino seinen Antagonisten ins Auge: Denn das Face-to-Face zwischen der Protagonistin und der Mattscheibe erzählt nicht nur vom Ausschluss der Frau aus dem Spiel von Liebe und Sexualität, sondern spiegelt noch den Verlust einer anderen Form des Sozialen. Mit dem Fernsehbildschirm wird ein Gegenüber des Kinos ins Bild gesetzt, das ein grundlegendes Element seiner medialen Disposition negiert: den dunklen Raum des Publikums.

Am Ende des Films wird man erneut ein solches Mattscheibenbild sehen. Dieses Mal handelt es sich um ein überdimensioniertes Fenster, vor dem die Protagonistin noch aufgerichtet zu voller Größe recht klein erscheint. Das Winteridyll mit Schneelandschaft und Rehbock scheint in seiner naiven Künstlichkeit eben jenes Weihnachtsprogramm zu verkünden, das sich die Kinder als Unterhaltung für einsame Witwen dachten. Am Ende des Films aber fungiert das Mattscheibenbild als eine modernisierte Variante des *Deus ex machina*: ein Monitor, auf dem die rettende Botschaft – das „The End“ – eingeblendet wird, als wäre es eine übersinnliche Erscheinung. An die Stelle der göttlichen Intervention tritt die Information des bloßen dramaturgischen Sachverhalts: *Hier also sehen Sie ein Happy End*.

Damit zerbricht auch die Fiktion eines kontinuierlichen, homogenen Raums. Lässt doch das Fenster im selben Maße auf kein realistisches ‚da draußen‘ durchblicken, wie es sich zur Bildtafel verdichtet. Das Mattscheibenbild durchkreuzt den Realitätseffekt und verabsolutiert den dargestellten Innenraum zur ‚Innenwelt‘ der Figur. Es setzt das kinematografische Bild in Beziehung zu einer Visualität, die nicht mehr der Alltagswahrnehmung entspricht. Es weist auf eine andere, eine zweite Quelle des Sichtbaren, zu der es keinen direkten Blickkontakt gibt. Spätestens an diesem Punkt also verfügt auch das klassische Erzählkino über das ästhetische Bewusstsein, dass sich seine Bilder nie unmittelbar, sondern immer nur vermittelt über andere Bilder auf die Realität beziehen (siehe Abb. 4, Farbbogen 1).

Mediengeschichtlich markiert ist dieses Differenzbewusstsein durch das Fernsbild. Es kommt hier buchstäblich als eine Art audiovisueller Gegenspieler in den kinematografischen Blick. Doch auch wenn das Kino lange Zeit seinen Kontrahenten dämonisierte, sollte man dieser Gegnerschaft keine allzu große Bedeutung beimessen. Handelt es sich doch vor allem um die Beziehung zweier sich gegenseitig ortender und verortender medialer Wahrnehmungsformen.

In dieser perspektivischen Verschränkung erscheint das kinematografische Bild vor allem durch den Raum definiert, der vom Leinwandbild ausgespart wird – das Off jenseits des Bildkaders. Es fungiert als der Raum, in dem sich Kamerabild und Zuschauerblick verbinden, die Projektionen des Apparates ihre komplementären Anschlüsse im Imaginären der Zuschauer finden. Die Mattscheibe hingegen

weist auf eine Quelle ihrer Botschaften zurück. Sie gleicht einer Tafel, die Funksignale in optisch-akustische Zeichen übersetzt, die abgetastet und decodiert, die also vor allem *gelesen* sein will.

Das kinematografische Bild konstituiert eine doppelte Wahrnehmungsbewegung: Einerseits stellt es eine räumliche Repräsentation dar, zu der sich der Zuschauer kognitiv schließend verhält; andererseits strukturiert es in der Spannung von sichtbarem Bildfeld und dem Außerhalb des Bildes den Raum seiner Imagination. Das Mattscheibenbild appelliert nicht an das Sehen, sondern an das Verstehen. Es informiert über Räume, Gestalten, Bewegungen und Farben, indem es alles dieses in die Zeichen ihrer selbst überführt. Das kinematografische Bild – wohlgermerkt, ich argumentiere hier aus der Perspektive eines Films aus dem Jahr 1955 – initiiert mit denselben Elementen die Verräumlichung der mentalen Aktivitäten des Zuschauens. Es erzeugt in der Wechselbeziehung von On- und Off-Screen jene illusionäre Räumlichkeit, mit welcher der medial konstruierte, dynamisch sich verändernde Bildraum den Charakter eines realen Wahrnehmungsgefüges gewinnt.¹⁰³

Methodologisches Resümee

Die Bildräume audiovisueller Bewegtbilder werden von den Rezipienten körperlich erschlossen, sie werden verkörpert als seien es Wahrnehmungsfigurationen der Alltagsrealität – ohne mit der Alltagswahrnehmung identisch zu sein.¹⁰⁴ Das filmische Sehen steht so gesehen der träumerischen Halluzination von Wahrnehmungsbildern näher als der Imagination des Lesenden, sofern man Imagination als eine rein mentale Vorstellung begreift. Die medial generierten Wahrnehmungsprozesse des audiovisuellen Bewegtbildes sind zuerst ein reales, physisch-sinnliches Erleben und werden dann in imaginäre Vorstellungen transformiert, denen man Bedeutung zuschreiben und Sinn abgewinnen kann.

Der halluzinatorische Wahrnehmungsmodus – das mag tatsächlich eine treffende Bezeichnung für die eigentümliche Überblendung von Kinobild, Mattscheibe und Fensterausblick in der Schlusssequenz von *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* sein – weist auf ein Denken in raum-zeitlichen Wahrnehmungsszenarien, das weder als abbildliche Repräsentation, noch als Täuschung eines allwahrnehmen-

¹⁰³ Gertrud Koch: Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart, Berlin 2016.

¹⁰⁴ Vgl. Raymond Bellour: Hypnose und Film, in: ... kraft der Illusion, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, München 2006, S. 17–38.

den Blicks, noch als Verkettung universeller kognitiver Schemata zu fassen ist: In ihm begründet sich ein Denken in Räumen filmischer Bewegungsbilder, mit dem die Alltagswahrnehmung selbst als etwas durch und durch ästhetisch-medial Geformtes wahrnehmbar wird.

Eben auf dieses Potential zielt der Begriff des kinematografischen Bildraums – erlaubt er doch eine mediengeschichtliche Perspektivierung des Diskurses audiovisueller Bewegungsbilder, mit der die Geschichte des Kinos zur Geschichte wechselnder Raum-Zeit-Konstruktionen wird, die den Grund legen für eine Theorie des Denkens filmischer Bilder, eine Theorie seiner Logiken, Poetiken, Konzeptualisierungen: Das ist gemeint, wenn wir von der *Poetologie des filmischen Bewegungsbildes* sprechen. Sie weist also nicht – wie in klassischen Regelpoetiken und Genretheorien – auf Taxonomien und Konventionen fixer Poetiken, sondern auf die historischen und kulturellen Verzweigungen der Poiesis des Filme-Sehens, d. i. die Geschichte audiovisueller Beschreibungen und Neubeschreibungen gemeinsam geteilter Wirklichkeiten höchst disparater und heterogener Medienkonsum- und Geschmacksgemeinschaften. Wie aber kann ein theoretischer Ansatz aussehen, der die Aktivität des Zuschauens, der Rezeption audiovisueller Bilder aus der Blackbox des Repräsentationsmodells freisetzt?

Der Ausgangspunkt unserer Forschung am Kolleg ist durch eine grundlegende Differenz zu den oben skizzierten medienanalytischen Methodologien gekennzeichnet; sie betrifft das Verhältnis von audiovisuellen Bildern und Alltagswahrnehmung. Man kann das in einer weiteren Hypothese rekapitulieren: *Audiovisuelle Bilder reproduzieren keineswegs die universellen Strukturen alltäglicher Wahrnehmungsmuster; sie beziehen sich vielmehr auf die je spezifischen Figurationen von Raum und Zeit konkreter, d. h. subjektiv höchst divergenter Erfahrungsrealitäten. Mit Blick auf die divergenten Raum-Zeit-Figurationen unterscheiden sich filmische Bewegungsbilder gleichermaßen dezidiert von der selbstverständlich gegebenen, d. i. gemeinschaftlich geteilten Alltagswahrnehmung, wie von Bildern anderer Medien und Künste.*

Das filmische Bewegungsbild lässt sich deshalb weder als mentale Repräsentation von gegebenen Objekten, Aktionen oder Akteuren begreifen, die als diegetischer Raum unabhängig von der Medialität des Bildes bestehen (Erzählraum); noch baut es sich aus isolierten audiovisuellen Repräsentationen auf, die, in eine bestimmte zeitlich-logische Anordnung vom Typus der Ursache-Wirkungsrelation gebracht, von Zuschauern als Narration oder Handlung zu rekonstruieren sind (Handlungsraum).

Die Prozesse der Bedeutungsgenerierung und der Sinnbildung audiovisueller Bilder sind immer nur vermittelt über die analytische Rekonstruktion der medienästhetischen Rahmenbedingungen des Wahrnehmungserlebens der Rezipienten zugänglich. Damit soll nicht der analytische Fokus weg von der Analyse

der konkreten Bilder, hin zu einer Theorie ästhetischer Erfahrung verrückt werden. Vielmehr ist das filmische Bewegungsbild in seiner konkreten ästhetischen Komposition als mediale Strukturierung eines Wahrnehmungsprozesses zu rekonstruieren, der alle audiovisuellen Repräsentationen unter das Regime einer spezifischen raum-zeitlichen Sinnlichkeit stellt.

Für die Analyse solcher Bilder bedeutet dies, dass sie keineswegs unmittelbar, in der Verkettung isolierter Einzelrepräsentationen greifbar sind. Stattdessen muss das filmische Bewegungsbild in der Analyse selbst erst konstituiert werden – *und zwar in der konstitutiven Differenz des je konkreten filmischen Bildraums zur Alltagswahrnehmung*.¹⁰⁵

Überspringt man diesen Schritt, was in kognitionstheoretisch orientierten Filmanalysen meist der Fall ist, und lässt die konkreten medialen und ästhetischen Bedingungen des filmischen Bewegungsbildes, d. h. die Dynamik eines kontinuierlichen, medialisierten Wahrnehmungsprozesses, außer Acht, dann analysiert man statt filmischer Bilder lediglich isolierte audiovisuelle Repräsentationen (wie Figuren, Handlungen, Objekte, Orte oder eben Zeichen dieser Dinge); in Ermangelung der ästhetisch-medialen Rahmung des filmischen Bewegungsbildes werden dann die isolierten audiovisuellen Repräsentationen mit Blick auf allgemeinste Gesetze unseres Verstehens und Denkens gedeutet, ganz so, als ob die repräsentierten Sachverhalte innerhalb einer allumfassenden Alltagswelt situiert wären. Man verfehlt dann gerade jenen Gegenstand, den man doch zu analysieren sucht: das filmische Bewegungsbild.¹⁰⁶ Will man dieses Bild als ein Produkt der Poiesis des Filme-Sehens analysieren, wird man es im Rezeptionsprozess selbst verorten müssen.

Was letztlich nichts anderes bedeutet, als dass auch wissenschaftliche Forschung, will sie vom filmischen Bild als einem in der verkörperten Wahrnehmung der Rezipienten realisierten Bewegungsbild sprechen, dies mit Blick auf die Erfahrung der eigenen Rezeption tun muss. Denn so interessant eine empirische Forschung sein kann, die sich den Medienkonsumenten als den Künstlern der Poiesis des Filme-Sehens zuwendet – sie kann die Diskursanalyse ergänzen, instruieren, informieren und in bestimmten Aspekten auch fundieren; ersetzen aber kann sie diese nicht. Um die Regeln, Schemata und Mechanismen zu analysieren, die den Diskurs audiovisueller Bilder als einen historisch-kulturellen Sinnzusammenhang hervorbringen und strukturieren, braucht es einen methodisch reflektierten Zugang. Wenn aber die Praxis der Poiesis des Filme-Sehens nur am Rezeptionsprozess selbst zu studieren und analytisch zu beschreiben

105 Für eine Beispielanalyse siehe S. 63–68 dieser Studie.

106 Vgl. Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 13 ff.



Abb. 3: Mattscheibe I (ALL THAT HEAVEN ALLOWS)



Abb. 4: Mattscheibe II

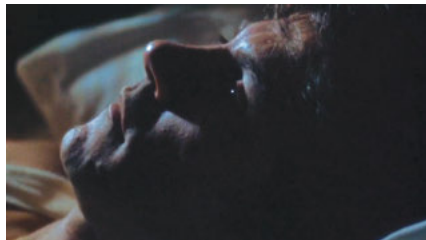
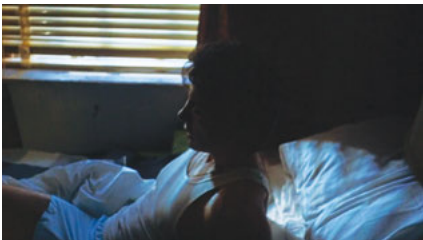
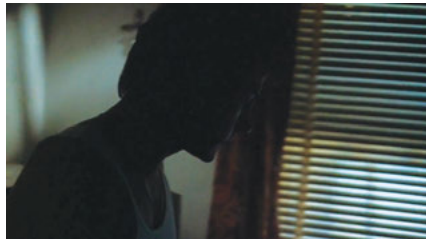


Abb. 5: MEAN STREETS

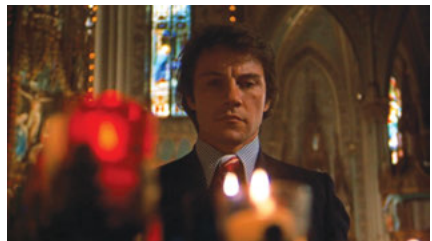
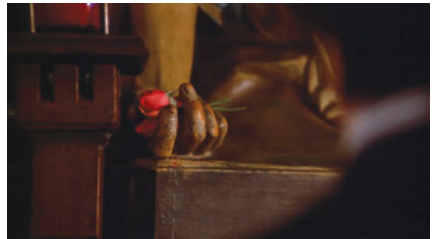


Abb. 6: Die Kathedrale



Abb. 7: Die Nachtbar



Abb. 9: LOST HIGHWAY



Abb. 9: LOST HIGHWAY



Abb. 10: VIDEODROME

ist, wird man den methodischen Zugang in die Rezeption hineinbringen müssen. Eine Analyse audiovisueller Bilder wird deshalb – das ist ihr hermeneutisches Erbe – nicht von der subjektiven Erfahrung der Forschenden absehen können. Die Analyse audiovisueller Bewegtbilder impliziert immer eine Selbstanalyse des eigenen Wahrnehmens und Denkens in filmischen Bewegungsbildern.

Objektivierbar sind solche Analysen genau soweit, wie es gelingt, eine Logik der Raum-Zeit-Konstruktion transparent zu machen, die jeder einzelnen audiovisuellen Repräsentation, jedem Objekt, jeder Aktion, jeder Figur, jeder Bewegung, jedem Lichtreflex, jedem Schatten und – das ist ihr strukturalistisches Erbe – noch dem Rauschen, das die spezifische ästhetische Ordnung durchzieht, innerhalb des dynamischen Bildraums eines Bewegungsbildes einen Ort zuweist.

Wenn ich mit Blick auf das Ganze eines filmischen Bewegungsbildes von einem Bildraum spreche, dann habe ich diese durchaus arbiträre Ordnung einer Sinnlichkeit im Blick, deren Logik sich als poetische Regel des Einzelfalls dieser Raum-Zeit-Konstruktion reformulieren lässt. Man mag die Sinnesordnung der medienästhetischen Konstruktion des Bewegungsbildes als eine besondere Perspektive deuten, eine *eigensinnige* Wahrnehmungsweise unserer alltäglichen Wirklichkeit, man mag sie als die Wirklichkeit eines anderen, uns fremden Bewusstseins verstehen;¹⁰⁷ man mag sie als poetisches Gesetz einer Fantasiewelt begreifen – es ist immer ein Raum absoluter Sinnhaftigkeit, in dem jeder Einzelheit eine Bedeutsamkeit zukommt, die sich weder aus der abbildlichen Repräsentanz, noch aus allgemeinen Bedeutungssystemen ergibt. In der Bedeutsamkeit kommt nichts anderes zum Ausdruck als die Kräfte eines Denkens, das sich realisiert in der Umformung der Gegebenheiten, der Deformation alltäglicher Raum-Zeit-Relationen, der Refiguration von Dingen, Akteuren und Räumen nach Maßgabe eines unbedingten Eigensinnes. Die eigensinnige Sinnesordnung eines filmischen Bewegungsbildes mag schließlich nichts anderes zum Ausdruck bringen als eine unbedingte Subjektivität, die uns fremd und unzugänglich ist.

1.4 Der Modus des Als-ob

So oder so, das Ganze des filmischen Bewegungsbildes, das Ganze eines Films, eines Videos etc., erschließt sich den Rezipienten im Modus des ‚Als-ob‘: Sie müssen sich in ihrer Sinnestätigkeit zwingend an eine sinnliche Erlebenswelt assimilieren, die nicht ihre eigene ist, die sie aber doch physisch-sinnlich erleben, *als ob* es ihre eigene alltägliche Sinnesrealität wäre – obwohl sie sich in ihrer

¹⁰⁷ Sobchack: The Address of the Eye.

poetischen Logik gerade durch die Differenz zur gemeinen Wahrnehmungswirklichkeit erschließt.¹⁰⁸ (Ich komme im zweiten Teil des Buches darauf zurück.) Mehr noch, diese Differenz stellt einen nicht unwesentlichen Faktor des Genießens der Medienkonsumenten dar; ein Umstand, der nicht zuletzt an dem überwältigenden Erfolg der Fantasy-Filme und -Serien deutlich wird. Die filmischen Bilder fügen sich also nicht – als repräsentierte Teilansichten oder Perspektiven – in eine umfassendere Wirklichkeit ein; eher könnte man sagen, dass sie für die Dauer der Rezeption den Bezugsrahmen der Alltagswahrnehmung, den Horizont einer gemeinsam geteilten Wirklichkeit, durch die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten einer illusionären Wirklichkeit, durch die poetische Logik einer anderen Sinnlichkeit ersetzen.¹⁰⁹ Der Modus des Als-ob betrifft die Ersetzung des realitätsgerechten Wirklichkeitshorizontes alltäglicher Wahrnehmung durch die poetische Logik einer anderen, der eigenen fremd gegenüberstehenden Sinnlichkeit – die sich in den Bahnen des eigenen, alltäglichen Wahrnehmens realisiert.

Wenn in filmanalytischen Studien Raumkonstruktionen in Betracht gezogen werden, die sich nicht am Modell des homogenen Handlungsraums orientieren, sondern als reflexive Bezugnahmen auf vorgängige Bilder rekurrieren, werden sie gewohnheitsmäßig dem experimentellen Film oder doch dem Arthouse-Kino zugeschrieben. Tatsächlich suchte sich der moderne Autorenfilm gegen den scheinbar naturwüchsigen Realismus des Mainstream-Kinos zu behaupten, indem er ostentativ – so etwa die Filme der französischen Nouvelle Vague oder des Neuen Deutschen Kinos – das Filme-Machen als eine Poiesis des Filme-Sehens betrieb und in seinen Inszenierungen sich reflexiv auf vorgängige Filmbilder, nicht zuletzt auf jene des Hollywood-Kinos, bezog.

Der Autor als Rezipient

Doch nicht nur das europäische Autorenkino produzierte Filme, die sich dergestalt reflexiv verhielten. Auch die Regiestars des New Hollywood entwickelten aus dieser Form kinematografischer Ironie ein grundlegendes Unterhaltungsprinzip: Filme, in denen sich in barocker Tirade Bilder von Bildern des klassischen Kinos

108 „The world of a moving picture is screened. [...] What does the silver screen screen? It screens me from the world it holds – that is, makes me invisible. And it screens that world from me – that is, screens its existence from me. That the projected world does not exist (now) is its only difference from reality. (There is no feature, or set of features, in which it differs. Existence is not a predicate.)“ Cavell: *The World Viewed*, S. 24.

109 Koch: *Die Wiederkehr der Illusion*, S. 80 f.

in immer neuen Bildern spiegeln. Dabei erschöpft sich auch das New Hollywood nicht in der Kunst des postmodernen Zitats und der Attraktion der *special effects*. Es entwickelte vielmehr daraus eine ästhetische Reflexivität, die sich weniger auf den Autor stützt als auf das intelligible Potenzial, das den Bildräumen selbst inneohnt, wenn sie denn nur in ihrer Eigensinnigkeit aufeinander bezogen werden. (Insofern beschreiben Godards wiederkehrende Versuche zur Geschichte des Kinos idealtypisch das Filme-Machen selbst als eine Poiesis des Filme-Sehens.)¹¹⁰

Auch Martin Scorsese bezieht sich mit dem Protagonisten von *MEAN STREETS* (*HEXENKESSEL*, USA 1973) nicht nur auf eine Figur des europäischen Autorenkinos (Pasinis Accattone). Vor allem führt der Film eindrücklich vor Augen, dass auch das New Hollywood seine Narrativität aus der poetischen Logik eigensinniger Bildräume schöpft, die sich wiederum der taktischen Aneignung der Rhetoriken des vorherrschenden Kinos verdanken.

MEAN STREETS beginnt mit einigen Sekunden Schwarzfilm; man hört zwei, drei Halbsätze. Retrospektiv geben sich diese als Bruchstücke eines Monologs zu verstehen, mit dem uns der Held erst einige Minuten später vorgestellt werden wird. Hier aber, am Anfang des Films, folgt auf das Schwarzbild eine Halbnaheinstellung des Protagonisten Charlie (Harvey Keitel); er schreckt aus dem Schlaf auf, erhebt sich, tritt vor einen Spiegel, betrachtet sich, legt sich wieder zu Bett. Die Kamera kadriert diese Aktion in einer gleitenden Plansequenz: Sie weicht etwas zurück, Charlie richtet sich auf, bis sein Profil in der Großaufnahme zu sehen ist; sie folgt ihm mit einem Schwenk, bis sich eine Halbnaheinstellung des Spiegelbilds ergibt.

Der Raum ist durch die gleitende Rekadrierung in ineinander übergehende Teilansichten fragmentiert, ohne dass sich ein Überblick herstellt. Verstärkt ist dieses Prinzip durch die kontrastreiche Ausleuchtung: Sie lässt die fließenden Raumfragmente zu in sich selbst bewegten Hell-Dunkelfeldern werden, als deren Zentrum sich Charlies Gesicht herausbildet: Erst die Stimme im Dunkeln, dann das Gesicht im Halbschatten – im Spiegel gewinnt es eine klare Kontur, um im nächsten Moment, der Schauspieler wendet sich endlich der Kamera zu, im Gegenlicht zu verschwinden (siehe Abb. 5, Farbbogen 1).

Ein Blick aus dem Fenster, durch dessen Jalousie das Licht einfällt, würde den realen Ort bezeichnen, an dem die folgende Geschichte ihren Ausgang nimmt: die Kammer eines jungen Mannes an einer Straße in Little Italy, New York. Doch eben dieser klärende Blick, der den Bildraum als Handlungsraum definierte, bleibt uns

¹¹⁰ Vgl. Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München 1981; Jean-Luc Godard/Youssef Ishaghpour: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, Zürich 2008; Jean-Luc Godard: Godard über Godard, München 1971.

verwehrt. Das aber verleiht der Kammer eine ambivalente Bedeutung. Man mag die Verkehrsgeräusche und das einfallende Licht für die Zeichen eines erwachenden Großstadtmorgens nehmen; bezieht man sie aber auf die Stimme im Dunkeln, handelt es sich um Boten der Außenwelt, wie sie sich dem Schlafenden zeigt: Sie stören ihn aus seinem Traum auf, von dem der Zuschauer noch einen letzten Rest erhascht. Dem Zuschauer nämlich ist die Stimme vom Anfang sehr bald als innere, als geträumte Rede verständlich. So kann der Bildraum einen Handlungsraum bezeichnen und zugleich die Innensicht eines Ich darstellen, dem nicht nur vom Lärm der Straße der Schädel brummt.

Zwei Jump Cuts lösen die gleitende Bewegung des Bilds in einem disharmonischen Akkord auf: ein Ruckeln, bevor die Kamera eine saubere Großaufnahme präsentiert; der junge Mann sinkt ins Kissen zurück, ein Popsong setzt ein. Im Umschnitt folgt der Vorspann des Films: Wieder ein dunkler Raum, der Lichtstrahl eines Filmprojektors, dann das Rechteck einer Leinwand. Zu sehen sind Ausschnitte eines Super-8-Films. Auf Bilder von nächtlichen Straßen, erleuchtet nur von Warnblinkanlagen der Polizei und den Lichtgirlanden eines katholischen Straßenfestes, folgen Szenen alltäglichen Familienlebens.

Es sind diese Bilder eines Home-Movies, auf die sich MEAN STREETS im Folgenden bezieht. In kurzen Episoden stellt der Film seine männlichen Protagonisten vor, als letzten Charlie, den wir bereits kennen. Wir sehen ihn eine Kathedrale betreten: Im Off hört man seinen inneren Monolog und erkennt die geträumten Sätze vom Anfang wieder. Einen Moment lang hat es den Anschein, als verzweige sich der Monolog tatsächlich zu einem Gespräch: Wir sehen den Betenden sprechen. Dann trennt sich die Rede erneut vom Bild: Sie entfaltet einen akustischen Raum, der die Kameraeinstellungen umschließt und zu einer Einheit verbindet, die sich vom architektonischen Raum abgelöst hat (siehe Abb. 6, Farbbogen 1).

Denn die Kamera etabliert keinen Handlungsort, sondern zerlegt den Raum in unverbundene perspektivische Schnitte. Nicht die durch den Schauspieler dargestellte Figur, sondern dieses mehrperspektivische Bild der ‚Figur im Raum‘ fungiert als der Körper des Monologs. Man kann es als eine Art geometrische Variation über den Topos des heiligen Verbrechers, über die Figur des Accatone auffassen. Die Bildkonstruktion schließt nämlich den Wechsel vom weißen Licht der Kathedrale in das Rotlicht einer Stripteasebar mit ein: Wie ein Nachhall reicht das Gebet in diesen anderen Raum hinüber und verbindet die geometrische Beschreibung der Figur mit einer koloristischen Variation über deren dunkle Kehrseite.

In leicht verlangsamter Bewegung sieht man das Treiben am Tresen einer Nachtbar: Die Kamera gleitet mit einigem Abstand daran vorbei. Unvermittelt betritt Charlie die Szene. Als schreite er ein Ehrenspalier ab, zieht er alle Aufmerksamkeit auf sich, während er parallel zur Kamera den Raum durchquert. Die

durch die Parallelbewegung betonte Horizontale, die leichte Zeitlupe, die überlappende Tonmontage belassen das Bild erneut in der Schwebelage zwischen einer subjektiven und einer objektiven Raumdarstellung.

Mit dem Zwischenschnitt auf eine Tänzerin scheint die zeitliche Synchronität zwischen akustischem und visuellem Bild wiederhergestellt: Die Bewegungsabläufe sind nicht mehr verlangsamt. Stattdessen überformt nun die Bewegung der Kamera die der Figur: Dicht am Rücken des Schauspielers scheint sie diesem in den Raum hinein zu folgen. Tatsächlich aber ist der Gang der Figur nur simuliert. Faktisch wird Harvey Keitel – vor der Kamera positioniert wie in einem Fadenkreuz – in einer mehr oder weniger klaren Kreisbewegung durch den Raum geschoben. Im Effekt scheint er an den Gesichtern vorbei, im Takt der Musik sich wiegend, durch das Rot zu schweben (siehe Abb. 7, Farbbogen 1).

Wir sehen den Helden in einer Umgebung familiärer Vertrautheit und zugleich sehen wir sein triumphales Selbstbild. Das Entscheidende an den skizzierten Rauminszenierungen ist darum die Unentschiedenheit ihres Realitätsbezugs: Zeigt das Bild den Raum einer handelnden Figur oder entwickelt es eine subjektive Binnensicht?

Doch entspricht diese Zweideutigkeit eben nicht der Unterscheidung von objektiver und subjektiver Realität: Die Grammatik des Schuss-Gegenschuss und der Point of View-Figurationen mit ihren klaren Zuordnungen von objektiver und subjektiver Sicht ist in *MEAN STREETS* ebenso außer Kurs gesetzt wie die melodramatische Stimmungsmalerei. Weder wird das Bild als subjektive Wahrnehmung an die Figur zurückgebunden, noch ist die schauspielerische Aktion auf die Repräsentation der Handlung reduziert. Viel eher lässt sich der Darstellungsprozess umgekehrt beschreiben: Die Figur entsteht ihrerseits erst im Zusammenwirken unterschiedlicher Modi der Subjektivierung des Bilds.

Die eine Dimension artikuliert sich im Acting der Schauspieler, der Choreografie ihrer Bewegungen und Gesten, den Gliederungen eines szenografischen Raums. Die andere Dimension zeigt sich in den Formungen des Kamerablicks, den Stilisierungen des Bildraums im Licht, in den Farben, in der Kadrange.

Der Bildraum und seine Bewohner

Man kann diese Ebenen analytisch gemäß der formalen Parameter systematisieren. Da ist zum einen der Umgang mit den architektonisch vorgegebenen Räumen: Systematisch sind hier alle Übergänge gekappt, die der Illusion eines kontinuierlichen Raumes dienen. In einer Art kubistischer Methode werden stattdessen die architektonischen Räume in Schnitte zerlegt und zu mehrperspektivischen Raumbildern zusammengesetzt.

An die Stelle räumlich orientierender Kameraeinstellungen tritt – dies ist die zweite Gestaltungsebene – der Licht- und Farbkontrast antagonistisch angeordneter Bildräume: So wie das Rotlicht der Nachtbar auf das weiße Licht der Kathedrale, folgt wenig später, wenn die Freunde im Hinterzimmer verschwinden, ein Neonlicht, das einen Schwarz-Weiß-Effekt produziert. Auf ähnliche Weise wird ein sehr kaltes Blau dem Rot entgegengesetzt, wenn der Killer seinem Opfer in den Toilettenraum folgt.

Den farbigen Innenräumen stehen Außenaufnahmen gegenüber, die einer eigenen Lichtdramaturgie folgen: Sie zeigen taghelle Bilder, deren gedämpfte Farbigkeit sich in zwei, drei Schnitten zu dem fast monochromen Blau einer ‚amerikanischen Nacht‘ steigert; oder sie führen von nächtlichen Straßen, die von der Festbeleuchtung katholischer Kirchenfeiern illuminiert sind, zu äußerst lichtarmen Nachtaufnahmen am Ende des Films, in denen die zusammengeschossenen Figuren kaum noch zu erkennen sind.

Eine dritte Ebene ist die des akustischen Raums: des Sound Designs, der Musik und der Stimmen im Off. So wie die Stimme am Anfang das Dunkel des Schwarzfilms mit dem verschatteten Gesicht des Träumers verbindet, verknüpft der Monolog wenig später den sakralen Lichtraum mit dem Rot der verbotenen sexuellen Wünsche. Vor allem aber die Popsongs, Opernarien und Lieder, häufig fast ausgespielt, spannen eine affektive Spiegelebene auf, die das dargestellte Geschehen in ein Spektrum reflexiver Brechungen zerlegt.

Das betrifft die letzte der Darstellungsebenen, die hier genannt sein muss: die choreografische Bearbeitung des Actings der Schauspieler. Sei es durch Beschleunigung oder Verlangsamung, sei es durch eine verfälschende Kamerabewegung, wird deren Bewegungsablauf immer wieder aus den realistischen Raumbezügen herausgelöst. So, wenn die szenografische Beschreibung eines Streits unter Gangstern in eine Schlägerei mündet, die wie ein Tanz choreografiert ist, oder wenn sich der beiläufig gezeigte Auftragsmord zu einem grotesken Opernfinale steigert, in dem das Opfer nicht totzukriegen ist.

Die perspektivisch zerlegten Architekturräume, die Kontraste zwischen den kolorierten Innenräumen, die choreografische Verfremdung der szenischen Bewegung, die Lichtdramaturgie der Außenaufnahmen: Sie verbinden sich auf das Ganze des Films gesehen zu einer Bewegung der permanenten Modulation des Bildraums. Diese reicht von der anfänglichen Teilung – der Schwarzfilm, die Stimme, das verschattete Gesicht – über die Zerlegung des Lichts in das Weiß der Kathedrale und die Farben der Innenräume bis zu den sich verdunkelnden Außenaufnahmen, die erneut an die Grenze des Schwarzfilms führen.

Was in dieser Bewegung entsteht, ist ein Bildraum, der erst in der Dauer des Films seine Entfaltung findet, der also eine zeitliche Dimension besitzt. In der zeitlichen Flucht der Modulation des Bildraums entwickelt sich ein ‚subjektives

Sehen', das nicht mit der personalen Einheit der dargestellten Figur zur Deckung gebracht werden kann, obwohl es doch mit der Stimme im Dunkeln ostentativ auf ihre Traumwelt bezogen wird. *Es handelt sich um ein Bild ihrer Subjektivität, das allein in der Zeit der Wahrnehmung des Films durch den Zuschauer verwirklicht wird.*

In MEAN STREETS teilt sich das kinematografische Bild also in zwei getrennte Wahrnehmungsebenen, die nicht dem Schema von subjektivem und objektivem Bild entsprechen; auch sie lassen sich grob als Handlungsraum und Bildraum unterscheiden. Einerseits formuliert das Acting der Schauspieler eine Beschreibung der Subjektivität der Figur; andererseits zeigt sich in den Stilisierungen des Bildraums eine Dimension dieser Subjektivität, die der Figur selbst noch entgeht. In ihrer zeitlichen Strukturierung verstanden, handelt es sich um zwei getrennte, optisch-akustische Wahrnehmungsspuren, die sich einander annähern und voneinander entfernen, die mal synchron verlaufen, mal ineinander übergehen. Zur Deckung aber kommen beide Darstellungsdimensionen allein in der Sicht des Zuschauers. Für den Zuschauer entsteht die Figur erst in der Korrelation unterschiedlicher Wahrnehmungsräume; eine Figur, die gleichsam ihr Leben allein im Gesehen-Werden durch diesen Zuschauer findet.

Wie sehr die Metapher durchaus eine historisch-politische Realität trifft, kann man an den Wiedergängern von Charlie in Filmen studieren, die die Integrationskonflikte und Ausgrenzungserfahrung von Jugendlichen, die nicht dazu gehören, thematisieren. Dass die politische Frage nach den Grenzen der Gemeinschaft dabei durchaus die Poiesis des Filme-Sehens selbst betrifft, wird an jenen Filmen deutlich, die, wie etwa Thomas Arslans GESCHWISTER – KARDESLER von 1997, MEAN STREETS nun ihrerseits als Blaupause für ein Filme-Machen nutzen, das die Perspektive gesellschaftlicher Minorität als taktischen Medienkonsum zur Geltung bringt.

Arslans Film zeigt die Straßen Kreuzbergs in der Wahrnehmung eines Bewohners, der das Little Italy des Kinos im Kopf hat, wenn er sich entlang der geschlossenen Rollläden der Schaufenster kleiner und großer Läden treiben lässt. Die Kamera lässt im romantischen Genrebild der Großstadtstraße des Gangsterfilms die allgegenwärtige Drohung alltäglicher Kriminalität, den Tunnelblick der Passanten eines Drogenumschlagplatzes greifbar werden, wenn sie an den mit eisernen Rollläden bewehrten Geschäften vorbeigleitet, als bewegte sie sich in den Kanälen eines Rohrpostsystems.

GESCHWISTER lässt sich einerseits als Allegorie deutsch-türkischer Lebensverhältnisse lesen: Deutsche Mutter, türkischer Vater, die Tochter in der Lehre als Näherin, ein Sohn vorm Abitur, ein anderer kurz vorm Absturz. Andererseits fingiert der Film eine Art kinematografische Familienaufstellung im Setting berühmter amerikanischer Gangsterfilme: Die Diskrepanz zwischen dem *Taxi Driver* aus



Abb. 8: GESCHWISTER

Hollywood und dem türkischen Vater, der die Familie als Berliner Taxifahrer durchzubringen sucht, setzt eine affektive Spannung in Szene, in die sich die eigenen gegensätzlichen Strebungen der Zuschauer zwischen Aufstiegswunsch, resignativer Anpassung und Rebellion eintragen lassen. Kollektive Zugehörigkeit erscheint in dieser Perspektive als eine Frage der affektiven Selbstverortung in einer hegemonialen Medienkultur.

Arslans Geschwistern eröffnen die Filme, die sie lieben, die sie mit ihrer Sehnsucht okkupieren wie ein leerstehendes Haus, die Möglichkeit, Positionen im Raum der legitimen Kultur zu beziehen; Positionen, die ihnen Schule, Berufsschule und Lehrstelle so wenig eröffnen, wie das System öffentlich-rechtlicher Medienverwaltung und funktionärsgeleiteter Filmförderung.¹¹¹ Noch Fatih Akins letzten Film, *AUS DEM NICHTS* (D/F 2017), gelingt es, den unglücklichen Versuchen deutscher Medienöffentlichkeit, die Mordserie des NSU als Teil einer von Mitbürgern gemeinsam geteilten Wirklichkeit zu fassen, ein Ende zu bereiten, indem er sich auf das Hollywood-Kino als den Sehnsuchtsraum der Bewohner sozialer Brennpunkte bezieht. Der Glamour des Starsystems, verkörpert in der Hauptdarstellerin Diane Kruger, ist gerade noch ausreichend, um die Anführungsstriche vor die Namen von Opfern zu setzen, deren Ermordung das politische Gemeinwesen im Innersten verletzt, als man das Wort ‚Dönermord‘ erfand.

111 Der Begriff des ‚deutsch-türkischen Kinos‘, in das zumindest Arslans frühe Filme (außer *GESCHWISTER* noch *DEALER* von 1999 und *DER SCHÖNE TAG* von 2001) einsortiert werden, leitet sich aus identitätspolitischen Zuschreibungen ab, die sich entweder auf die vermeintliche (ethnische, kulturelle oder nationale) Zugehörigkeit der Filmemacher, die der filmischen Figuren oder auf die damit verbundenen ‚typischen‘ Plots und narrativen Muster beziehen (Geschichten von Integration und Identitätssuche). Diese einengenden Zuschreibungen sind besonders deshalb problematisch, weil sie unter anderem im öffentlich-rechtlichen Fördersystem des deutschen Fernsehens diskursiv aufgegriffen und in die Bedingungen konkreter Filmproduktionen umgesetzt werden.

Eine ahumane Wahrnehmung

Es sind Bildraumkonstruktionen wie die von *MEAN STREETS*, die der Filmtheorie zum Anlass wurden, sich auf die Phänomenologie der Wahrnehmung rückzubedenken. Sie hat – ganz ähnlich wie der Film von Scorsese – ein dynamisches Wahrnehmungsmodell perspektivischer Vervielfältigung entwickelt. Vivian Sobchack etwa spricht, ich habe es oben bereits kurz erwähnt, von der Doppelstruktur zweier Wahrnehmungsmodi des filmischen Bilds: Es vermittele dem Zuschauer den Blick auf eine äußere Objektwelt und sei zugleich Ausdruck einer intentionalen, je schon bedeutsamen Wahrnehmungsweise.

Doch auch dieser Ansatz bindet die filmische Raumkonstruktion noch an die Schematismen der Alltagswahrnehmung. Das Subjekt nämlich, das sich im kinematografischen Bildraum als eine wahrnehmbare Wahrnehmungsweise darstellt, ist stets in gleicher Verfasstheit gedacht: als ein ‚Ich‘, das in seinen Weltbezügen dem leibhaften Ich des Zuschauers gleich ist.

Aber handelt es sich beim filmischen Bild nicht immer um eine konstruierte, um eine ästhetische Subjektivität, die kategorial von den pragmatischen Wahrnehmungsmustern zu unterscheiden wäre? Verweist die Art und Weise, in der die Dinge sich auf der Leinwand darstellen, nicht mindestens ebenso auf einen technisch-maschinellen, einen ahumanen Wahrnehmungskörper wie auf die menschliche Wahrnehmung?

Vielleicht könnte man mit Blick auf Deleuze von zwei korrelierenden Akten der Subjektivierung sprechen, die eine variable Verbindung eingehen. Sie bieten statt fixer Subjektpositionen konstruierte Sichtweisen an, in denen die Alltagswahrnehmung des Zuschauers sich in ihrer eigenen Begrenztheit begegnet. Das je verschiedene Bewusstsein solch konstruierter Leiblichkeiten kinematografischer Wahrnehmung scheint mir den Filmen selbst immanent zu sein. Auf sie bezieht sich der Gedanke einer ästhetischen Reflexivität des Kinos, die sich nicht auf die Intentionen der Produzenten, sondern auf die Interaktion der Medienkonsumenten mit den unterschiedlichen Bildräumen audiovisueller Medien gründet.

Insofern mögen die Bilder des Home-Movies im Vorspann von *MEAN STREETS* auf die sich stetig differenzierende kulturelle Praxis des Filme-Machens verweisen. Ist es doch die mehr und mehr individualisierte Produktion direkt fabrizierter audiovisueller Bewegtbilder, auf die sich das *aktuelle* Kino insbesondere dann ostentativ bezieht, wenn es die alltägliche Realität zu treffen sucht.

In der Gegenwart von Smartphones, Instagram und YouTube sind sie zu einem uferlosen Strom angeschwollen: aufgezeichnete akustische und visuelle Signale, die kopiert, zerstückelt, montiert eine Form des Audiovisuellen begründen, deren Rhetorik, Grammatik und Rezeption von den Clips der Musik- und Werbeindustrie entwickelt und eingeübt wird. Aber auch umgekehrt gilt: Die wei-

testgehend individualisierte Produktion audiovisueller Bilder ist das weit offene Tor taktischer Aneignung des Bilderguts legitimer Kultur.

Ohne die Dialektik dieser Bildproduktion wäre weder das aktuelle Kino noch der Boom des TV-Serienformats denkbar. Die Film- und Fernsehindustrie betreibt mit Hilfe der Videotechnik und der digitalen Bildbearbeitung eine Mobilisierung räumlicher Wahrnehmungsmuster, die in den individualisierten Mediengebräuchen des Alltags längst zur Erfahrungsrealität und zum primären Gegenstand ästhetischen Genießens geworden ist. Wenn man heute von filmischen Bildräumen spricht, denkt man deshalb vor allem an die phantastischen Genres des Fantasyfilms, des Science Fiction- und des Horrorfilms sowie an die zahllosen Superhelden-Franchises der letzten Jahre. Das Sound Design, die Bewegungsfiguration, das architektonische Phantasma sind unmittelbar zu den Akteuren eines ästhetischen Erlebens geworden, die sich nun ihrerseits auf der Folie des Erzählkinos zur Darstellung bringen. Superheldenfilme wie Jon Favreaus *IRON MAN* (USA 2008), Joss Whedons *THE AVENGERS* (USA 2012) oder Patty Jenkins' *WONDER WOMAN* (USA 2017) simulieren mit allen Mitteln elektronischer Bildbearbeitung ‚klassisches Erzählkino‘ und präsentieren – wie schon seinerzeit *THE MATRIX* (Lana und Lilly Wachowski, USA 1999) – das Phantasma multidimensionaler Räume digitalisierter Bilder auf der Basis eines höchst konventionellen räumlichen Darstellungsschemas. Fast durchweg zeigen sich das Blockbuster-Kino und das High-Quality-TV als eine Maskerade videotekhnisch animierter Bildphantasien und digital generierter Räume, die immer ein wenig das alte Erzählkino, die klassische Erzählweise simuliert. Dieser Mainstream folgt der Strategie des Apple-Konzerns; seine Produkte sind verschlossene Oberflächen, glatt und selbsterklärend; was den Zugang für die eigensinnige Aneignung ihrer Bildräume mindestens erschwert.

Ich möchte deshalb einen Schritt zurücktreten und den Blick auf eine Reihe von Filmen lenken, die im Gegenüber von Video- und Kinobild die Grenzen und Bedingungen unserer Alltagswahrnehmung befragen. In Filmen wie etwa David Cronenbergs *VIDEODROME* (CDN 1983), Steven Soderberghs *SEX, LIES, AND VIDEOTAPE* (*SEX, LÜGEN UND VIDEO*, USA 1989), David Lynchs *LOST HIGHWAY* (USA 1996), Abel Ferraras *THE BLACKOUT* (USA/F 1997) oder Michael Hanekes *BENNY'S VIDEO* (*A/CHE* 1992) und *CACHÉ* (*D/A/F/I* 2005) ist das Video als das buchstäblich Andere des Kinos in Szene gesetzt, dessen Bilder gleichsam unmittelbar dem Magnetismus eines Unbewussten der legitimen Kultur entstammen. Das ist in einem doppelten Sinne zu verstehen: Einerseits weisen die Videobilder in diesen Filmen auf eine Poiesis des Filme-Sehens, die von der legitimen Kultur abgespalten und verdrängt wird: der Trash, die Pornografie, die extreme Gewaltdarstellung, die umgekehrt zu den geschmacksbildenden Sujets des Zeitalters der Videotheken-Nerds avancierten. Andererseits markieren sie ein Bewusstseinsplateau, eine

Ebene der Wahrnehmungs- und Erinnerungsspuren, die auf ein ahumanes, feindseliges, destruktives Begehren verweist. Aus der Kombination unterschiedlicher optisch-akustischer Wahrnehmungsspuren konstruieren die Filme einen Raum audiovisueller Synästhesien, der sich dem Zuschauer wie die Innensicht mentaler Prozesse darstellt, die ihre humane Prägung abzustreifen beginnen (siehe Abb. 9–10, Farbbogen 1).

Nicht zufällig wurde *LOST HIGHWAY* seinerzeit als eine „psychogene Fuge“ angekündigt – ein Wort, das einen pathologischen Zustand bezeichnet und zugleich auf eine musikalische Kompositionsform verweist. Dazu heißt es in einem Interview mit David Lynch: „Auch wenn dies ein primär musikalischer Begriff ist, liefert er eine vollständige Beschreibung des Films: ein Thema setzt ein und wird von einem zweiten abgelöst. Das erste Thema läuft begleitend als Kontrapunkt weiter. Ist das nicht die perfekte Beschreibung der Beziehung zwischen Fred und Pete?“¹¹² Fred und Pete, das ist die in zwei koexistierende Zeitebenen gespaltene Hauptfigur.

Ganz ähnlich ließen sich die *Mind Game*-Filme von Christopher Nolan – etwa *MEMENTO* (USA 2000), *INCEPTION* (USA 2010) oder *INTERSTELLAR* (USA/GB 2014) – oder Filme über den Irakkrieg wie Brian De Palmas *REDACTED* (USA 2007) in ihren poetischen Konzepten als eine Reflexion der Phantasmatik digitalisierter Bildräume und der allgegenwärtigen Videoclips anonymer Mobilfonkameras beschreiben.

Ob Filme wie die genannten ihren Protagonisten zwischen der Gegenwart seiner Handlungen und dem absoluten Vergessen der eigenen Gräueltaten ansiedeln, oder ihn, gespalten in ein Ich und ein Nicht-Ich, als zwei eigenständige Figuren in parallelen Zeitschleifen zirkulieren lassen: Immer ist die Poiesis des Filme-Sehens, der Körper des Rezipienten, der einzige Ort, von dem aus sich die verschiedenen Wahrnehmungsspuren in ihren Interferenzen überhaupt als Einheit eines Bildraums erschließen.

Was sich in diesen Filmen vermittelt, ist ein reflexives Bewusstsein, das seinen Körper in der hybriden Verbindung von audiovisuellem Bewegungsbild und menschlichem Rezipienten findet: ein Körper, der aus der Verschränkung der semiotischen, kognitiven und perzeptiven Aktivitäten der Zuschauer mit den optisch-akustischen Wahrnehmungsspuren, den Rhythmen dynamisch sich entfaltender Bewegungsbilder entsteht. Es sind Bildräume, die, durch Zeitschleifen und temporale Intervalle strukturiert, weit eher dem akustischen Raum einer

¹¹² David Lynch/Chris Rodley: Lynch über Lynch, Frankfurt/M. 1998, S. 319.

musikalischen Komposition als dem Schema des homogenen Raums der Alltagswahrnehmung vergleichbar sind.

1.5 Resümee

Selbstredend kann man mit guten Gründen unterstellen, dass die Aktivierung alltagsweltlicher Wahrnehmungs- und Aktionsschemata in der Rezeption audiovisueller Bilder, ebenso wie in jener von Fotografien, eine wichtige Rolle spielt. Ebenso kann man davon ausgehen, dass im Prozess der Rezeption die Fülle audiovisueller Affektionen und Sinnesdaten zu griffigen Wahrnehmungsszenarien zusammengefasst werden, die man mehr oder weniger geflissentlich dem Bild als abbildliche Repräsentation alltäglicher Wirklichkeit zuschreibt. Trotzdem wird man analytisch daran festhalten müssen, dass die repräsentationale Relation – die Verweisstruktur zwischen einem audiovisuellen Raum-Zeit-Gefüge und einem Sachverhalt der Alltagswelt – in der Interaktion von Rezipienten und audiovisuellen Bewegtbildern als Sinnkonstruktion hergestellt werden muss; sie ist weder als abbildliche noch – wie etwa die Wörter auf einer Buchseite oder die ikonischen Symbole auf einer Bildtafel – als semiotische Relation per se gegeben. Das audiovisuelle Bewegtbild muss zuerst als ein Sinneserleben (ein Wahrnehmungsszenario) verkörpert sein, um überhaupt in ein Sinngebilde transformiert werden zu können.

Deshalb sind es aus meiner Sicht rhetorische Sprachfiguren wie Metapher und Metonymie, in denen der sprachliche Ausdruck selbst wiederum auf verkörperte Wahrnehmungsszenarien rekurriert, die einen Zugang zum Verhältnis von sprachlicher Bedeutungskonstruktion und filmischen Bewegungsbildern eröffnen. (Diesem Problem werde ich mich im weiteren Verlauf des Buches ausführlich widmen.) Deshalb auch wird man nur mit gewissen Vorbehalten die Rezeption audiovisueller Bewegtbilder als ‚Kommunikation‘ beschreiben können; lässt sich doch weder die Autorenschaft noch die Rezeption auf Akteurspositionen der Sender-Empfänger-Konfigurationen abbilden.

Die Poiesis des Filme-Sehens fasst die Interaktion der Rezipienten mit den audiovisuellen Bildern als einen Herstellungsprozess, der dem der künstlerischen Produktion des Filme-Machens vergleichbar ist. *Die repräsentationale Relation, der Wirklichkeitsbezug, ist ein genuin in diesem Prozess hergestelltes Produkt. Er bezieht sich stets auf eine fingierte Wirklichkeit, die in der filmischen Rezeption, in der Zeit des Filme-Sehens, als Bildraum produziert wird.* Umgekehrt erscheint in der hier entwickelten Perspektive das Machen von Filmen selbst noch als die Fortsetzung der Poiesis des Filme-Sehens mit den Mitteln technischer Bildproduktion; zumindest lässt sich jeder Film in diesem Sinne als eine Poiesis des Filme-Sehens

rekonstruieren und analysieren. Was durchaus etwas anderes meint als philologische oder cinephile Rückbezüge auf die Geschichte der Rhetorik und Poetik audiovisueller oder kinematografischer Bewegtbilder.¹¹³

Damit sind grundlegende Arbeitshypothesen von *Cinepoetics* auf die Frage nach einer Theorie des filmischen Denkens zugespielt, die im Zentrum der vorliegenden Studie steht. Auch sollte bis hierher das Konzept der Poiesis des Filme-Sehens hinreichend präzisiert und konkretisiert worden sein, um mit diesem in der Folge argumentieren zu können. Gerade in der Auseinandersetzung mit kognitiven Ansätzen der Analyse medialer Rezeptionsprozesse kann ein Begriff vom filmischen Bewegungsbild, der dieses nicht als Gegenstand, sondern als Produkt rezeptiver Verarbeitung audiovisueller Bilder fasst, den Grund bereiten, auf dem sich kulturtheoretische und kognitionstheoretische Ansätze und methodische Verfahren der Medienanalyse aufeinander beziehen lassen.

Die grundlegenden Axiome eines solchen Konzepts lassen sich wie folgt rekapitulieren: *Das filmische Bewegungsbild ist als eine temporale Form zu begreifen, die im Übergang zwischen Medientechniken der Produktion audiovisueller Bewegtbilder und der Medienpraxis wahrnehmender, fühlender und denkender Rezipienten, die aus solchen Bewegtbildern fiktionale Wahrnehmungswelten generieren, situiert werden muss; d. h., die filmischen Bewegungsbilder umfassen einerseits die medienästhetischen Strukturen audiovisueller Bewegtbilder, welche die Bedingungen, unter denen sich die Rezeption vollzieht, festlegen und modellieren; und andererseits den Prozess der Rezeption selbst, an dem diese Bedingungen als ein Fingieren, Urteilen, Reflektieren und Imaginieren der Poiesis des Filme-Sehens hervortreten und greifbar werden.*

In diesem Sinn spreche ich in der Folge von einem Denken der filmischen Bilder. Damit will ich hervorheben, dass audiovisuelle Bewegtbilder *in* und *vor* jeder Repräsentation eines Sachverhalts die raum-zeitlichen Bezüge und die Positionierungen eines verstehenden, urteilenden und erkennenden Subjekts festlegen, die es den Rezipienten überhaupt ermöglichen, ihre Wahrnehmungsempfindungen im Filme-Sehen auf eine gemeinsame Wirklichkeit, eine ‚gemeinschaftlich geteilte Sinnlichkeit‘¹¹⁴ zu beziehen. Das filmische Bewegungsbild in seinem Verhältnis zur gemeinsam geteilten Welt ist die Hervorbringung dieses an

113 Vgl. Hauke Lehmann: Die Produktion des „deutsch-türkischen Kinos“. Die Verflechtung von Filme-Machen und Filme-Sehen in *Lola + Bilidikid* und *Tiger – Die Kralle von Kreuzberg*, in: Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext, hrsg. v. Ömer Alkın, Wiesbaden 2017, S. 275–297; Hauke Lehmann: How does Arriving Feel? Modulating a Cinematic Sense of Commonality, in: *Transit* 11 (1), 2017, <http://transit.berkeley.edu/2017/lehmann/> (29. März 2018).

114 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien.

bestimmte, aber durchaus wechselnde Medientechniken und -praktiken gebundenen Denkens. Es bleibt die Frage, wie sich vor diesem Hintergrund eine Methodologie der Analyse des Diskurses filmischen Denkens entwerfen und in konkreten historischen und kulturvergleichenden Studien umsetzen lässt.

Die Poiesis des Filme-Sehens – so wurde zu Beginn die Ausgangsthese formuliert – ist immer als historisch, kulturell und sozial situiert zu konzipieren. Sie lässt sich weder auf den individuellen Akt der Rezeption oder das kulturelle Wissen zurückführen, noch in der Dichotomie von Konvention und kognitiven Schemata fassen. In ihr vollzieht sich ein Denken, welches die Wahrnehmungsverhältnisse, d. h. die historisch-politischen, medialen und ästhetischen Bedingungen der Erfahrungswirklichkeit selbst reflektiert und manipuliert. Somit bringt die Poiesis des Filme-Sehens eine filmische Wahrnehmungswelt hervor, die sich als eine fingierte Wirklichkeit auf die alltägliche Erfahrungswirklichkeit bezieht, indem sie zu der gemeinschaftlich geteilten Alltagswelt in ein Verhältnis von Differenz und Vergleichbarkeit tritt.

Die rezeptive Erschließung audiovisueller Bilder als eine dargestellte Welt vollzieht sich nie einfach als Rekonstruktion repräsentierter (Alltags-)Wirklichkeit; sehr wohl aber bezieht sie sich – subjektivierend, wertend, perspektivierend, verortend – auf eine gemeinschaftlich geteilte Erfahrungswirklichkeit, indem sie eine solche fingiert.¹¹⁵ Die Poiesis des Filme-Sehens ist in dieser Perspektive als Produktion eines Denkens zu verstehen, das die Bedingungen der gemeinschaftlich geteilten Erfahrungswirklichkeit reflektiert und transformiert, indem sie vergleichbare Welten als Wirklichkeit fingiert.

Sie schließt also immer auch die Möglichkeit der Abweichung, der Dissidenz und der Subversion taktischer Aneignungen kulturellen Konsums mit ein; sie „verweist auf eine gesellschaftliche *Geschichtlichkeit*“, in der die sinngenerierenden Systeme und handlungsleitenden Konzepte, „die Fabrikationsprozesse [kulturellen Sinns] nicht mehr nur als ein normativer Rahmen erscheinen, sondern als Werkzeuge, die von *denen, die sie gebrauchen, gehandhabt, manipuliert* werden“.¹¹⁶ Das betrifft die Genres des Unterhaltungskinos und des Kunstfilms nicht minder wie jene des dokumentarischen Films, des Fernsehens oder der Internetplattformen.

115 Ich folge mit meinen Argumenten den Thesen Cavells zur ‚filmischen Welt‘; vgl. Cavell: *The World Viewed*.

116 Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 65.

2 Das filmische Bewegungsbild und die Temporalität der Metapher

2.1 Einleitung

Im ersten Teil der Studie habe ich die heuristische These der Forschergruppe *Cine-poetics* darzulegen versucht: *Eine Analyse audiovisueller Bilder muss sich auf die Interaktion zwischen Zuschauern und audiovisuellem Bewegungsbild beziehen; diese lässt sich als dynamischer, d. h. in der Zeit sich entfaltender Bildraum, beschreiben und theoretisch als filmisches Bewegungsbild fassen.*

Da wir in unseren Untersuchungen das kinematografische Bewegungsbild als generische Form aller audiovisuellen Bilder adressieren, sprechen wir von der Poiesis des *Filme-Sehens*, wenn wir uns auf diese Interaktion beziehen. Der Terminus *Filme-Sehen* lehnt sich dabei an den alltagssprachlichen Gebrauch an, der eine kulturelle Praxis der Sinnkonstruktion qua audiovisuellen Bildern bezeichnet, die prototypisch an der Geschichte des Kinos zu fassen ist. Wir sprechen also von filmischen Bewegungsbildern (*Cinematic Movement Image*) im engen Wortsinne; und verwenden dieses Konzept mit Blick auf alle möglichen audiovisuellen Bilder – über die eigentliche Domäne des Kino- oder Dokumentarfilms hinaus –, sofern diese über die unmittelbare audiovisuelle Reproduktion hinaus ein Mindestmaß an rhetorischer respektive poetischer Gestaltung aufweisen.

Im zweiten Teil möchte ich nun versuchen, die Konsequenzen eines solchen Ansatzes für die methodologischen Modelle kognitiver Verarbeitungsschemata oder bedeutungsgenerierender Prozesse auszuarbeiten, die regelmäßig in Anschlag gebracht werden, wenn die Diskurse und Sinnkonstruktionen audiovisueller Bewegungsbilder untersucht werden. Wenn ich mich dabei insbesondere auf die kognitionstheoretischen Modelle beziehe, dann nicht nur, weil sie die methodologischen Debatten zur Frage des Verstehens und der Bedeutungsgenerierung audiovisueller Bilder seit geraumer Zeit dominieren. Sie bezeichnen auch den strategischen Ort, an dem der Diskurs audiovisueller Bilder von allen Aspekten kultureller Produktion gereinigt wird, um ihn als Strom von Informationsprozessen für die wissenschaftliche Untersuchung beherrschbar zu machen.¹ Mir geht

¹ Vgl. de Certeau Begriff der Strategie im Unterschied zur Taktik: Certeau: Kunst des Handelns, S. 87 f. Vgl. zudem: „Wie beim Management ist jede strategische Rationalisierung vor allem darauf gerichtet, das Umfeld von dem eigenen Bereich, das heißt vom Ort der eigenen Macht und des eigenen Willens, abzugrenzen. [...] Ein Unterfangen der Moderne in politischer, militärischer und wissenschaftlicher Hinsicht.“ Certeau, S. 88.

es dabei keineswegs um eine kulturwissenschaftliche Kritik, die meint, sich mit dem Hinweis auf ihren konstruktivistischen Fundamentalismus aus der Diskussion verabschieden zu können. Mein Ziel ist vielmehr – ein sicherlich vermessenes Unterfangen – die *taktische Durchquerung* dieses Ortes, um in der Schwebelage von Kritik und Aneignung der dort versammelten Argumentationsstrategien und Beschreibungsmodelle den Blick für eine kulturwissenschaftliche Theorie des Denkens filmischer Bewegungsbilder zu öffnen; in der Hoffnung, damit die Grundlagen zu erschließen, die eine methodische Untersuchung der Geschichte der Poiesis des Filme-Sehens, d. i. der Kunst des Konsums audiovisueller Bewegungsbilder, ermöglichen.

Die Poiesis des Filme-Sehens lässt sich nämlich nicht – das wurde bereits weiter oben erläutert – im Rahmen von Kommunikationsmodellen beschreiben, die von fixen Akteurspositionen ausgehen (Produzenten, Rezipienten); diese reproduzieren in immer neuen Formeln die Aporien des traditionellen Sender-Empfänger-Modells, der Triade von Codierungssystem, Codierung und Dekodierung. Ist doch sowohl auf Seiten der Produktion wie auf Seiten der Rezeption von einer Pluralität auszugehen, die sich letztlich nur als Netzwerk zwischen Medien, Akteuren, Bedeutungssystemen und kulturellen Sinnbeständen sinnvoll beschreiben lässt. Entsprechend meint die Poiesis des Filme-Sehens *die Interaktion einer unbestimmbaren Pluralität von Rezipienten mit audiovisuellen Bildern einer ebenso unbestimmbaren Pluralität kultureller Produktion, die wiederum durch eine Vielzahl medialer Operationen und Funktionen verbunden sind.*²

Damit verlagert sich die Frage der Sinnkonstruktion weg von der Ebene (ab-) bildlicher Repräsentation – sei es der Dingwelt, sei es der Folge von Handlungsszenarien – auf die der Interaktion von Rezipient und audiovisuellem Bewegungsbild. Die Interaktion zwischen Bewegungsbild und Wahrnehmungsprozessen leibhafter Zuschauer ist als temporale Struktur filmischer Bewegungsbilder analytisch zu fassen und als *innere* Dynamik des in der Zeit sich entfaltenden Bildraums zu beschreiben. Damit aber ist der Wirklichkeitsbezug des Bildes selbst noch der Dynamik dieser Interaktion unterworfen. D. h., er ist zur Funktion der Bildraumkonstruktion geworden. Zuallererst gilt es, den Prozess der Interaktion als dynamische Entfaltung eines Bildraums analytisch zu rekonstruieren, der dann seinerseits in seinem spezifischen Wirklichkeitsbezug bestimmt werden muss.

² Vgl. Schüttpelz/Thielmann (Hrsg.): Akteur-Medien-Theorie.

Fingierte Wahrnehmungsszenarien

Was aber bedeutet es, wenn man mit Blick auf die Analyse audiovisueller Bilder weder von einer selbstverständlich gegebenen Alltagswirklichkeit, noch von universellen kognitiven Schemata ausgeht? Wie lässt sich die Poiesis des Filmsehens überhaupt erfassen, wenn sie nicht in der Abfolge isolierter audiovisueller Bild-Repräsentationen zu bestimmen ist? Lassen sich über einen Rezeptionsprozess überhaupt methodisch distinkte Aussagen treffen, wenn dieser als eine Interaktion von Bild und Rezipient modelliert ist, die in ihren operativen Vernetzungen zwischen Affekten, kognitiven Schemata, kulturellen Semantiken und medialen Operationen nach allen Seiten hin offen ist?

Um diese Fragen beantworten zu können, ist die grundlegende Prämisse der kognitionstheoretischen Ansätze zum Film-Verstehen in einem entscheidenden Aspekt zu korrigieren. Wenn diese Prämisse nämlich lautet, dass Zuschauer im Prozess des Film-Sehens eine diegetische Welt konstruieren, zu der sie sich verhalten, *als ob* sie mit einer real sie umgebenden Welt interagierten,³ *bezeichnet genau dieses ‚Als-ob‘ den kritischen Punkt; es weist auf einen Prozess des Fingierens zurück, auf das Herstellen einer Fiktion;*⁴ der Prozess des Fingierens aber ist weder im Modell der Kommunikation von Bedeutungen und Narrativen, noch in der Repräsentation von dem Bild vorgängigen Sachverhalten zu fassen.

Die Fiktion des ‚Als-ob-ich-mit-einer-real-mich-umgebenden-Wirklichkeit-interagierte‘ ist eben als Interaktion von Affekten, kognitiven Schemata und kulturellen Semantiken zu rekonstruieren, die sich im Wechselspiel von audiovisuellem Bewegtbild und empfindsamen Körpern der Rezeption vollzieht. Im Fingieren erschließt sich die Audiovisualität des Bewegtbildes als ein Feld unbestimmter bzw. unterbestimmter Sinneseindrücke, die zum Einfallstor ‚taktischer Feinheiten‘ im Sinne de Certeaus werden; den Rezipienten wird das Bild zu einem Wahrneh-

3 Dieser Aspekt filmischer Rezeption steht in der Diskussion um die Immersion im Zentrum. Vgl. Marie-Laure Ryan: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001; Oliver Grau: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, Mass. 2003; Alison Griffiths: *Shivers Down Your Spine. Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York 2008; Robin Curtis: *Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder*, in: *montage/av* 17 (2), 2008, S. 89–107; Christiane Voss: *Fiktionale Immersion*, in: „Es ist, als ob“. *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, Paderborn 2009, S. 127–138; Valentijn T. Visch/Ed S. Tan/Dylan Molenaar: *The Emotional and Cognitive Effect of Immersion in Film Viewing*, in: *Cognition and Emotion* 24 (8), 2010, S. 1439–1445.

4 Gertrud Koch/Christiane Voss (Hrsg.): „Es ist, als ob“. *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, Paderborn 2009; Koch: *Die Wiederkehr der Illusion*, S. 77.

mungsszenario, in das sie sich einnisten, das sie in ihrer Sinnestätigkeit, ihren Begierden, Affekten und Gedanken besetzen können – wie ein fremdes Haus, das man besetzt und für seine eigenen Zwecke umräumt, um es zu bewohnen, um sich selbst in der Inbesitznahme zu genießen.⁵ Die Bildkonsumenten führen in der taktischen Aneignung ihre eigene Subjektivität – das Genießen ihrer Subjektivität – als Differenz in die Schemata und Affektskripte der Alltagswahrnehmung ein. Diese Differenzierungen betreffen sehr wohl die Strukturen kognitiver Verarbeitung der audiovisuellen Bewegungsbilder in ihrer je spezifischen medienästhetischen Ausprägung. Darf man doch annehmen, dass das ästhetische Vergnügen die Prozesse des Sehens und Hörens bis in die Abläufe der Sinnesverarbeitung verändert. (Ein Indiz dafür mag gerade in der allgegenwärtigen Diagnose der Pornosucht zu finden sein; einer Sucht also, die sich auf audiovisuelle Bilder als einen Stoff bezieht, der unmittelbar sexuell erregend wirkt. Scheint hier doch offensichtlich ein Reiz-Reaktionsschema zwischen technischem und humanem Körper wirksam zu sein, das tendenziell die Differenzen und Zwischenräume, die im fingierenden Als-ob entstehen, auszulöschen vermag. Bilder, deren wirkungsästhetisches Kalkül den Konsumenten tendenziell den Spielraum taktischer Aneignung zu entziehen sucht.)

Ich schlage deshalb vor, den Prozess der Sinnbildung audiovisueller Bilder nicht als handlungslogische Rekonstruktion repräsentierter Ereignisfolgen, sondern als ein Fingieren, ein Herstellen fiktiver Wahrnehmungswelten im Prozess der Rezeption zu verstehen. Die Verarbeitung audiovisueller Daten im Modus des *Als-ob* lässt eine Welt entstehen, deren Sinneslogik und Sinnhaftigkeit nicht per se gegeben ist, sondern von Zuschauern, der Axiomatik je spezifischer Bildraumkonstruktionen folgend, als eine Art und Weise des Sehens, Hörens, Fühlens und Denkens zu generieren ist. Die Übersetzung der Sinnesdaten audiovisueller Bewegungsbilder in die konkrete Sinnlichkeit fingierter Wahrnehmungswelten – die unserer Alltagswelt gleichen, ohne mit ihr identisch zu sein – ist der basale Prozess, in dem jedes Verstehen audiovisueller Bewegungsbilder seinen Ausgang nimmt. Ein solcher Aneignungsprozess, eben die *Poiesis des Filme-Sehens*, lässt sich als eine Ausdifferenzierung der kognitiven Schemata unserer Alltagswahrnehmung in immer neuen Raum-Zeit-Figurationen⁶ verstehen. Darauf bezieht sich die im ersten Teil des Buches erläuterte Rede vom ‚Denken filmischer Bilder‘.

⁵ Siehe de Certeaus Vergleich mit einer Mietwohnung: Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 27.

⁶ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 13–26; Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 95–167; Massumi: *Parables for the Virtual*, S. 23–88; Brian Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin 2010, S. 69–104.

Man erinnere sich noch einmal der Exposition von ČELOVEK S KINOAPPARATOM; jenem Film, der wie wenige andere für die Erforschung der Möglichkeiten des filmischen Bewegungsbildes durch die ästhetischen Avantgarden des vergangenen Jahrhunderts eintreten kann. Wenn Vertov das schlafende Mädchen im Federkissen inszeniert, dann lassen sich die einzelnen Einstellungen in der Montagefiguration des Bewegungsbildes auf vergleichbare Weise als stetig fortschreitende Differenzierungen eines basalen Schemas beschreiben, die sich wie die Worte ‚Bett‘, ‚Lager‘ und ‚Ruhestätte‘ zum perzeptiven Schema ‚Schlafplatz‘ verhalten. In der Poiesis des Filme-Sehens entsteht die Fiktion, man sehe einer Stadt bei ihrem Erwachen zu, ja man empfinde sich selbst als ein Körper, der Anteil habe an diesem Erwachen. Der Prozess dieser Fiktionalisierung setzt keineswegs mit der per se verständlichen Bild-Repräsentation ein. Er bezieht sich vielmehr auf die temporale Struktur des Bewegungsbildes selbst, in der in diskrete Perzepte zerlegte Schemata der Alltagswahrnehmung, der Bildgestalt und der symbolischen Form miteinander verschränkt und aufeinander bezogen sind. Der diegetische Horizont ist keineswegs im linearen Zeitschema kausallogischer Verknüpfung apriorisch vorauszusetzen, sondern muss als immanente Logik der Verknüpfung höchst unterschiedlicher dynamischer Raum-Zeit-Figurationen vom Zuschauer erfasst und zugleich als Einheit einer fiktionalen filmischen Welt entworfen werden.

Die Bild-Repräsentation ‚eine Frau, die schläft und langsam erwacht‘ ist das Ergebnis eines Prozesses der Fiktionalisierung, der durch alle Register medientechnischer und ästhetischer Modulationen hindurchgegangen ist. Das filmische Szenario ‚eine Frau erwacht‘ ist eine Bewegungsfiguration, eine rhythmische Figur aus Lichtwerten und grafischen Mustern – mindestens ebenso sehr wie eine Szene, in der eine Frau in ihrem Bett schläft und langsam erwacht.

An ČELOVEK S KINOAPPARATOM lässt sich anschaulich nachvollziehen, was im Prinzip für alle Filme gilt, seien sie der dokumentarischen, experimentellen oder der unterhaltenden Sparte zuzuordnen. Sie alle setzen voraus, dass die Sinneslogik und Sinnhaftigkeit der wahrgenommenen Welt im Filme-Sehen zuallererst hervorgebracht, als Wahrnehmungswelt fingiert werden muss, bevor sie gemäß referentieller Relationen zwischen der filmischen Bildraumkonstruktion und unserer Alltagswelt als dokumentarisch, fiktional oder experimentell klassifiziert werden kann.⁷

⁷ In diesem Punkt scheint sich die literarische Narration nicht von der filmischen zu unterscheiden. Vgl. Armen Avanesian/Anke Hennig: *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich 2012; Armen Avanesian/Anke Hennig: *Metanoia. Spekulative Ontologie der Sprache*, Berlin 2014. Wenn Ge-

Daraus ergibt sich eine weitere heuristische These: *Wenn Zuschauer sich zur im Film dargestellten Welt in bestimmten affektiven und perzeptiven Aspekten verhalten, als ob die filmische Welt eine sie umgebende Alltagswelt wäre, geschieht dies immer schon in der reflexiven Wendung auf einen vorgängigen Prozess der Fiktionalisierung des Bildes selbst.* Der Prozess der Fiktionalisierung setzt, im Durchgang durch alle Register medientechnischer und ästhetischer Modulationen, die Schemata der Verarbeitung symbolischer Formen (Sprache, darstellendes Spiel, Ikonografien, rhythmische Bewegungsfigurationen, Montageeinheiten) in Beziehung zu Schemata von Bewegung, Aktion und Perzeption, die in der Alltagswahrnehmung gründen, ohne dass sich das eine (die symbolischen Formen) auf das andere (die kognitiven Schemata) zurückführen ließe.

Erst in der fiktionalisierenden Extension der Poiesis des Filme-Sehens werden die audiovisuellen Bilder zu filmischen Bewegungsbildern raum-zeitlicher Konfigurationen. Erst in diesen Konfigurationen fügt sich die Folge audiovisueller Bilder zu einer diegetischen Welt, die sich als Repräsentation verstehen lässt. Die dargestellte filmische Welt ist nicht Ausgangs-, sondern Endpunkt des Fiktionalisierungsprozesses. Sie weist nicht auf Bild-Repräsentationen zurück, sondern geht aus der Poiesis des Filme-Sehens als ein Denken in veränderlichen Raum-Zeit-Figuren hervor.

Die Metapher als Königsweg

Wie aber lässt sich ein solcher Fiktionalisierungsprozess modellieren? In unserer Arbeit am Forschungskolleg *Cinepoetics* haben wir eine Antwort auf diese Frage in der Auseinandersetzung mit den Theorien zur Metapher gesucht. Kommt doch mit dem fingierenden *Als-ob* ein Erfahrungsmodus in den Blick, der auch zu den grundlegenden Bestimmungen der Metapher gehört. Die Metapher nämlich – um eine der prominentesten Positionen der Metaphertheorie aufzurufen – verbindet zwei Erfahrungsbereiche durch eine solche *Als-ob*-Relation: Sie lässt sich fassen als „understanding and experiencing one kind of thing in terms of another“.⁸ Dieser Prämisse folgend, wird die metaphorische Emergenz von Bedeutungen selbst als ein Phänomen der Übertragung verkörperter Aktions- und Bewegungsschemata zwischen unterschiedlichen Erfahrungsbereichen rekonstruiert.⁹

nette davon spricht, dass die Narration eine Extension des Verbs darstellt, impliziert auch dies einen Prozess der Fiktionalisierung; vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*, München 1998, S. 18.

⁸ George Lakoff/Mark Johnson: *Metaphors We Live By*, Chicago 1980, S. 3.

⁹ Raymond W. Gibbs: *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge 2006.

Übertragen auf die Metaphorizität audiovisueller Bilder vollziehen in dieser Perspektive die Zuschauer tatsächlich selbst den Vorgang fikionalisierenden Dichtens; sie lassen in den Modi der Metaphorisierung, d. h. dem „seeing as“¹⁰, „seeing through“ oder „seeing one thing in terms of another“, die isolierten audiovisuellen Bild-Repräsentationen zu filmischen Bewegungsbildern werden, die in jedem einzelnen Zug ihrer Ausdrucksdimension und ihrer Performanz eine künstlich gemachte, eine hergestellte, eine fiktive Wirklichkeit entstehen lassen. In den Modi des „seeing as“¹¹, „seeing through“ oder „seeing one thing in terms of another“ wird ein Bildraum entworfen, ein Rahmen raum-zeitlicher Relationen gesetzt, es werden die Positionen festgelegt, innerhalb derer sich das Verstehen als Rekonstruktion einer Handlung, einer Erzählung, einer Dokumentation erst entfalten kann. Das ist der Grund, weshalb die Rezeption filmischer Bilder als eine Poiesis im engen Sinne begriffen werden kann: als ein Akt dichterischer Produktion, der im medialen Konsum selber zu verorten ist.¹² Deren grundlegender Modus ist die metaphorische Übertragung auf der Basis körperlicher Wahrnehmungsschemata und -prozesse. Den Übertragungsprozess selbst hat einer der wichtigsten Vertreter moderner Metapherntheorie, nämlich Max Black, als Interaktion konzipiert. Seinen Einsichten folgend, kann *die Metapher den Königsweg zum Verständnis der Sinnkonstruktionen audiovisueller Bilder* weisen.¹³

Wie nun gelangt man von audiovisuellen Sinnesdaten zu filmischen Bildern? Wie kommt man von der Interaktion mit audiovisuellen Bildern zu den Sinnkonstruktionen komplexer Bildräume? Auch wenn die Geschichte der Filmtheorie von Eisenstein bis Deleuze sich zwanglos als Genese einer Poetologie, d. i. einer Theorie der Poiesis des Filme-Sehens, lesen lässt, steht eine Methodologie im strengen Sinne aus.

In diesem Punkt hat die Theorie der Metapher – oder besser: der *metaphorischen Konzepte* (das ist der Terminus, den Lakoff und Johnson ursprünglich verwenden)¹⁴ – der Theorie audiovisueller Bilder etwas voraus. Hat doch die *Conceptual Metaphor Theory (CMT)* zu einer breiten methodologischen Diskussion und entsprechenden Analysen und Analysemodellen geführt. Mit ihr im Rücken

10 Vgl. zum ‚seeing as‘ die Wittgensteinsche Duck-Rabbit-Figur. Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, in: ders.: Schriften Band 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen, Frankfurt/M. 1969, S. 279–544, hier S. 504.

11 Wittgenstein, S. 504.

12 Certeau: Kunst des Handelns.

13 Vgl. den schönen Aufsatz von Hartmut Winkler: Metapher, Kontext, Diskurs, System, in: Kodikas/Code. Ars Semeiotika 12 (1–2), 1989, S. 21–40, online abrufbar unter <http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/metapher.html> (29. 03. 18).

14 Lakoff/Johnson: Metaphors We Live By.

konnte sich die angewandte Metaphernforschung als eigenes Forschungsgebiet international etablieren.¹⁵

In gewisser Weise erging es den Metaphern lange Zeit ähnlich wie den audiovisuellen Bildern. Sie waren als ‚Bild‘ oder bildhafter Ausdruck allzu selbstverständlich zu verstehen. Und wenn sie denn doch Gegenstand theoretischer Überlegungen wurden, geschah dies häufig im taxonomischen Vergleich mit anderen sprachlichen Ausdrucksformen. Auch wenn mit Nietzsche die Metapher zum Paradigma eines radikal rhetorisch gewendeten Wahrheitskonzepts wurde¹⁶ – als Denkform eigenen Rechts trat sie erst in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in Erscheinung. Die Auseinandersetzung mit der entsprechenden Diskussion mag Hinweise liefern, um einen analogen Schritt bezogen auf das audiovisuelle Bild zu initiieren, mit dem Ziel, eine vergleichbare methodologische Kehre hinsichtlich der Analyse (kultureller) Sinnbildungsprozesse zu vollziehen, die durch die Interaktion mit audiovisuellen Bildern geprägt sind.

Konzeptuelle Metaphertheorie

Wenn sich in den letzten Jahren die Forschung im Feld der *CMT* verstärkt den audiovisuellen Bildern zuwendet, dann geschieht dies nicht nur eingedenk der offensichtlichen gesellschaftlichen Relevanz audiovisueller Medien für die politischen, sozialen, ökonomischen, wissenschaftlichen, religiösen und pädagogischen Öffentlichkeiten und Diskurse. Das darin zum Ausdruck kommende Erkenntnisinteresse ist durchaus intrinsisch motiviert. Ist doch die These, dass Metaphern kognitive Konzepte vor aller sprachlichen Ausdruckform sind, das *Movens* der theoretischen Debatten im Umkreis der *CMT*. Und diese These findet sich nicht zuletzt in den Untersuchungen zur *Multimodalität* menschlicher Ausdrucksformen (hier vor allem der Geste) mit größter Evidenz bestätigt. Denn sowohl mit Blick auf körperliche Gesten wie auf audiovisuelle Bewegungsbilder lassen sich Prozesse metaphorischer Bedeutungsgenerierung aufweisen, die

¹⁵ Vgl. die Geschichte der RaAM (Association for Researching and Applying Metaphor): Raymond W. Gibbs: The Wonderful, Chaotic, Creative, Heroic, Challenging World of Researching and Applying Metaphor: A Celebration of the Past and some Peeks into the Future, in: Researching and Applying Metaphor in the Real World, hrsg. v. Graham Low, Zazie Todd, Alice Deignan, Lynne Cameron, Amsterdam/Philadelphia 2010, S. 1–18.

¹⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, in: ders.: KSA I. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 876–890.

nicht mehr in sprachlichen Ausdrucksformen formuliert sind.¹⁷ Die *CMT* – das hat die Gestenforschung gezeigt¹⁸ – eröffnet Möglichkeiten, Prozesse der Bedeutungsgenerierung zu beobachten, die primär durch körperliche Interaktion, affektive Verwicklung und unbewusste Synchronisierungen gestischen Ausdrucksverhaltens strukturiert sind.

Nun umfasst die *CMT* in all ihren Verästelungen nur einen spezifischen Bereich der aktuellen wissenschaftlichen Forschung zur Metapher. Tatsächlich ist das Feld weit gefächert und schließt höchst disparate Positionen in sich ein. Grob vereinfacht kann man aber sagen, dass es zur einen Seite durch die kogniti-

17 Die Analyse eines Gruppengesprächs, das zum Thema Selbstverwirklichung geführt wurde, zeigt, wie ein metaphorisches Szenario in der Interaktion der drei Gesprächsteilnehmerinnen entsteht: Im Zusammenspiel von Gestik und Sprache entsteht ein geteilter inter-affektiver Parcours, den die Gesprächsteilnehmerinnen durchlaufen. In einer Phase des Gesprächs, in der sich eine der Diskutantinnen unverstanden fühlt, da die anderen beiden ihre Idee von Selbstverwirklichung als Form des Zwangs ablehnen, untermalt sie die Äußerung, dass hinter der Selbstverwirklichung nur ein ‚Tu-dies-und-tu-das‘ stünde, mit den Lauten „Hopp, Hopp“ und einer peitschenden Handbewegung: „The ‚explosion‘ of the ‚hopp hopp‘ gestures (and the exclamation) is just one facet of a metaphorical scenario that structures the discussion around the idea of a metaphorical whipping activity as positive incentive for engaging in activities relevant for one’s own self-realization or as destructive intrusion into a free self.“ (Cornelia Müller/Hermann Kappelhoff: *Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality*, Berlin/Boston 2018 (in Vorbereitung), Kapitel 9). Vgl. auch Dorothea Horst/Franziska Boll/Christina Schmitt/Cornelia Müller: *Gesture as Interactive Expressive Movement: Inter-Affectivity in Face-to-Face Communication*, in: *Body – Language – Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2, hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressemer, Berlin/Boston 2014, S. 2112–2125.

18 Vgl. Cornelia Müller: *Waking Metaphors. Embodied Cognition in Multimodal Discourse*, in: *Metaphor. Embodied Cognition in Discourse*, hrsg. v. Beate Hampe, Cambridge 2017, S. 297–316; Horst/Boll/Schmitt/Müller: *Gesture as Interactive Expressive Movement*; Cornelia Müller/Silva H. Ladewig: *Metaphors for Sensorimotor Experiences: Gestures as Embodied and Dynamic Conceptualizations of Balance in Dance Lessons*, in: *Language and the Creative Mind*, hrsg. v. Michael Borkent, Barbara Dancygier, Jennifer Hinnell, Stanford 2013, S. 295–324; Astrid Kolter/Silva H. Ladewig/Michela Summa/Cornelia Müller/Sabine C. Koch/Thomas Fuchs: *Body Memory and the Emergence of Metaphor in Movement and Speech. An Interdisciplinary Case Study*, in: *Body Memory, Metaphor, and Movement*, hrsg. v. Sabine Koch, Thomas Fuchs, Cornelia Müller, Amsterdam/Philadelphia 2012, S. 201–226; Cornelia Müller: *Gesten als Lebenszeichen ‚toter Metaphern‘*, in: *Zeitschrift für Semiotik* 25 (1–2), 2003, S. 61–72; Eve Sweetser: *Regular Metaphoricity in Gesture: Bodily-based Models of Speech Interaction*, Conference Paper, Actes du 16e Congrès International des Linguistes, Elsevier 1998; Alan Cienki: *Conceptual Metaphor Theory in Light of Research on Speakers’ Gestures*, in: *Cognitive Semiotics* 5 (1–2), 2009, S. 349–366; Irene Mittelberg/Gina Joue: *Source Actions Ground Metaphor via Metonymy: Toward a Frame-based Account of Gestural Action in Multimodal Discourse*, in: *Metaphor. Embodied Cognition and Discourse*, hrsg. v. Beate Hampe, Cambridge 2017, S. 119–137.

onpsychologische und neurowissenschaftliche Forschung zur Theorie kognitiver Konzepte und Schemata begrenzt ist; zur anderen Seite durch die philosophische Anthropologie, die sich auf die Geschichte als Geschichte der kulturellen oder geistesgeschichtlichen Entstehung der Formen menschlichen Denkens bezieht. Zugespitzt kann man also von zwei repräsentativen Ansätzen sprechen, die sich diametral in ihrem Erkenntnisanspruch entgegenstehen. Denn beide nehmen für sich in Anspruch, die Formen menschlichen Denkens zu erforschen – einmal als geschichtlich rekonstruierbare Entwicklung, einmal als naturwissenschaftlich zu beschreibendes kognitives System.

Auf der einen Seite steht die *CMT*, die aktuell vor allem im Feld der Linguistik und der Kognitionswissenschaften den Diskurs zur Metapher dominiert; dieser theoretische Ansatz definiert sich explizit über einen radikalen Bruch mit Rhetorik und Poetik menschlicher Ausdrucksformen.¹⁹ Auf der anderen Seite steht die *Metaphorologie*, welche gerade versucht, in der Metapher die rhetorische Dimension sprachlicher Äußerungen selbst in ihrer erkenntnistheoretischen Relevanz zu fassen. Ihre Grundannahme lautet, dass wir die Welt entsprechend der medialen und symbolischen Instrumente ihrer Repräsentation verstehen.

Bezogen auf die im ersten Teil skizzierte Theorie audiovisueller Bilder scheinen beide Perspektiven vorderhand so unverzichtbar, wie sie unvereinbar scheinen. Bringt doch zum einen die *CMT* ein Modell verkörperter Erfahrung ins Spiel, das es ermöglicht, Verstehensprozesse in ihrem Rekurs auf konkrete sinnliche, d. h. verkörperte Wahrnehmungs- und Aktionskonstellationen zu beschreiben. Sie spricht damit unmittelbar den konstitutiven Aspekt des Verstehens audiovisueller Bilder an: Denn – so habe ich im ersten Teil zu zeigen versucht – eben die Verortung der Sinnkonstruktion eines sich selbst als gegenwärtig erfahrenden sinnlich-konkreten Wahrnehmungserlebens grundiert alle Prozesse filmischen Verstehens und Denkens. Demgegenüber verspricht die *Metaphorologie* einen Zugang zur Geschichte des Entstehens der medialen, ästhetischen und sprachlichen Formen menschlichen Denkens; sie eröffnet den Zugang zu einem Verständnis von Wirklichkeit, demzufolge diese immer die geteilte Wirklichkeit einer kulturellen Gemeinschaft ist. Jede Theorie audiovisueller Bilder, die Anspruch darauf erhebt, die Bilder selbst als genuine Formen menschlichen Denkens zu begreifen und deren Funktion für die Modellierung kultureller Sinnhorizonte zu erschließen, ist innerhalb einer solchen historischen Perspektive zu situieren.

Ist doch – so lautet die für meine Überlegungen zentrale Ausgangsthese – aus kulturwissenschaftlicher Perspektive *jegliche Frage zu Metaphern und meta-*

¹⁹ Vgl. Charles Forceville/Eduardo Urios-Aparisi (Hrsg.): *Multimodal Metaphor*, Berlin/Boston 2009; Forceville: *Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework*.

phorischen Konzepten in audiovisuellen Bildern untrennbar mit der Frage nach deren Historizität, d. h. ihrer kulturhistorischen Verortung, verbunden. Vor diesem Hintergrund kann es kein Verständnis der Sinnbildungsprozesse audiovisueller Bilder geben, welches die grundsätzliche Geschichtlichkeit kultureller Sinnbildung ausblendet.²⁰ Bereits eine systematische Analyse, die lediglich darauf abzielt, die Interaktion von Zuschauerinnen und Zuschauern mit audiovisuellen Bildern als einen Prozess des *meaning-making* im Sinne der Sprachwissenschaft zu rekonstruieren – d. h., den Dynamiken der Versprachlichung audiovisueller Bilder nachzugehen –, wird die historische Dimension einer solchen Analyse stets berücksichtigen müssen. Warum dem so ist, wird noch genauer zu bedenken sein.

Zuvor wäre jedoch zu präzisieren, worin denn das Erkenntnisinteresse besteht, das die medienwissenschaftliche Forschung an den gegenwärtigen Diskussionen zur Theorie der Metapher hat. Was kann die Medienwissenschaft von der Metaphernforschung lernen? Und umgekehrt, wie kann die weitläufige Forschung zu Metaphern in Bildern audiovisueller Medien von der Theorie filmischer Bilder profitieren? Lassen sich die unterschiedlichen Konzepte von Metaphern überhaupt aufeinander beziehen? Oder haben sie vielleicht umgekehrt nicht viel mehr als die Benennung eines Phänomens gemeinsam, welches in der Folge als theoretischer Gegenstand auf völlig verschiedene und inkompatible Weise definiert wird?

Um diese Frage zu beantworten, möchte ich mich im Folgenden zunächst und vor allem mit der *CMT* auseinandersetzen. Trotz oder gerade weil für das eigene Verständnis audiovisueller Bilder die Historizität ein konstitutives Axiom jeder Sinnkonstruktion darstellt. Erst im Anschluss daran werde ich die Eckpunkte einer Theorie der Bewegungsbild-Metaphern darlegen, die auf eine historische Poetologie audiovisueller Bilder abzielt. Auch wenn ich mich dabei auf einen abschließenden Ausblick beschränke, handelt es sich doch um den Fluchtpunkt aller folgenden Argumente.

2.2 Zur Kritik der Anwendung der *CMT*

Auf den ersten Blick entspricht der Gegensatz von kognitiver Metapherntheorie und Metaphorologie einer Konstellation, die sich analog zu dem im ersten Teil des Buches behandelten Verhältnis von kognitiver Filmtheorie und der (medien-)his-

²⁰ Zum Verhältnis von Film und Geschichtlichkeit vgl. die Arbeiten Michael Wedels. Wedel: Der deutsche Musikfilm; Michael Wedel: Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film, Bielefeld 2011.

torischen Poetologie audiovisueller Bilder verhält. Nur dass im Fall der *CMT* die Verbindung zur Poetik offensichtlich gekappt wird, während der Neoformalismus diese explizit zu wahren suchte.

So führt etwa Charles Forceville, einer der führenden Vertreter der analytischen Anwendung der *CMT* auf audiovisuelle Medien,²¹ aus:

From [Lakoff and Johnson's *CMT*] on, metaphor was no longer one of a series of tropes that could enhance or embellish the aesthetic meaning of a poem or the persuasive power of speeches (as had been its primary claim to fame since Aristotelian times), but one of the conceptual tools for human beings to make sense of the world.²²

Forcevilles Einordnung zielt primär auf eine theoriegeschichtliche Verortung der *CMT* als Ursprung der Metaphernforschung als eigenständiger Disziplin.²³ Der Metapher wird gegenüber anderen sprachlichen Tropen und rhetorischen Formen eine Sonderstellung eingeräumt; sie wird als paradigmatisches Muster kognitiver Prozesse verstanden. Freilich wird mit der ausschließenden Entgegensetzung der Metapher als eines kognitiven Schematismus und der Metapher in Rhetorik und Poetik eine massive Eingrenzung des Gegenstandsfeldes vorgenommen. Durch den Bruch mit den theoriegeschichtlich prägenden Traditionen der Poetik und Rhetorik werden alle poetischen und rhetorischen Aspekte der metaphorischen Konstruktion aus dem Fokus entsprechender Metaphernanalysen gerückt.

Dies bringt zunächst einmal eine willkommene Vereinfachung der analytischen Perspektive mit sich.

Probleme der Anwendung der *CMT* auf audiovisuelle Medien

Die strikte Abgrenzung von Rhetorik und Poetik ermöglicht es, universelle kognitive Analyseschemata – unbesehen ihrer tatsächlichen kulturellen Formung – auf alle Phänomene menschlicher Kommunikation anzuwenden, ohne sich mit den Differenzen zwischen symbolischen Modi (seien es Bild-, Sprach-, oder Bewegungsbildformen), noch viel weniger mit deren medialer, kultureller und historisch spezifischer Ausprägung auseinandersetzen zu müssen. Das aber hat massive Konsequenzen für die Analyse audiovisueller Bilder.

21 Charles Forceville: Visual and Multimodal Metaphor in Film: Charting the Field, in: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*, hrsg. v. Kathrin Fahlenbrach, New York 2016, S. 17–32.

22 Forceville, S. 17.

23 Forceville, S. 17–18.

Rückt man die ästhetische und die – für die Rhetorik zentrale – persuasive Dimension audiovisueller Bilder als akzidentielle Zutat beiseite, gerät der Umstand, dass audiovisuelle Bewegtbilder zuerst und vor allem wahrgenommen und als Wahrnehmungsereignis von konkreten Rezipienten verkörpert sein müssen, bevor sie überhaupt verstanden werden können, völlig aus dem Blick. Gerade der für die CMT zentrale Aspekt des *embodied meaning* wird zur leeren Formel, wenn man von dem Wahrnehmungsereignis absieht, das Bewegtbilder zuerst und vor allem initiieren und stattdessen die Bild-Repräsentationen zum Ausgangspunkt der Metaphernanalyse macht – als fügten diese sich wie Worte und Sätze zu einem sprachlichen Text, der für jedermann lesbar ist.

Folgerichtig ergeben sich aus der im ersten Teil entwickelten bildtheoretischen Perspektive zunächst fundamentale Einwände gegen die CMT-gestützte Analyse audiovisueller Metaphern. Jedenfalls dann, wenn sie lediglich adaptierend verfährt und das Bewegtbild in allen seinen medialen Erscheinungsweisen in einer fraglosen Bild-Repräsentation aufgehen lässt, als sei die dargestellte Gegenständlichkeit unmittelbar als Zeichen zu verstehen, dem wie die Bedeutung dem Wort das alltagsweltliche Faktum als Sinn zugeschrieben werden kann.

Die Ablösung der Metapher von ihrer konkreten ästhetischen Ausformung in einer audiovisuellen Bildkomposition, deren Substituierung durch ein mehr oder weniger triftig ins Feld geführtes kognitives Schema, schließlich die Abweisung der wirkungsästhetischen Dimension rhetorischen Sprachgebrauchs zugunsten der kristallinen Klarheit einer von aller Emotionalität befreiten Verrechnung fixer Konstanten menschlichen Denkens – das alles verweist jedweden Aspekt medienästhetischer Modellierung und kulturhistorischer Situierung in den Bereich eines akzidentiellen Wissens, das der eigentlichen kognitiven Operation äußerlich bleibt. Das an der kognitiven Filmtheorie herauspräparierte Schema kehrt in der auf audiovisuelle Bildmedien angewandten Metaphernanalyse wieder: Je nachdem, was dem jeweils unterlegten kognitiven Schematismus (*image schema*, *mapping* oder *blending*) entgeht, es lässt sich immer als kulturelles Wissen der Rezipienten der rekonstruierten ‚eigentlichen‘ Bedeutung hinzuaddieren.

So gesehen beziehen sich die CMT-gestützten Analysen audiovisueller Metaphern häufig gar nicht auf die metaphorische Dimension audiovisueller Bilder – im vollen Sinne des audiovisuellen Bewegtbildes –, sondern auf ein vorab präpariertes Interpretandum, das die scheinbar selbstverständlich gegebenen, isolierten Aspekte der Bild-Repräsentation extrapoliert: ‚die Straße‘, ‚das Haus‘, ‚das Auto‘ werden für sich genommen, als handelte es sich um die entsprechenden Worte ‚Straße‘, ‚Haus‘, ‚Auto‘. Diese werden nicht auf ihre mediale Verfasstheit befragt, sondern unmittelbar als audiovisuelle Repräsentationen alltagsweltlicher Sachverhalte identifiziert. In dieser Herangehensweise werden audiovisuelle Bilder in der Folge weder kategorial von Texten oder Gemälden unterschieden, noch wird

zwischen unterschiedlichen medialen Formaten audiovisueller Bilder differenziert.

Der Rekurs auf universelle Schemata menschlichen Denkens gerät schließlich zur parodistischen Verkehrung exakter Wissenschaftlichkeit, wenn Untersuchungsgegenstände aus dem Feld der Kunst adressiert werden. Wird doch in der Regel auf eine neurowissenschaftliche oder kognitionspsychologische Forschung rekurriert, deren experimentell gesicherte Kenntnis kognitiver Schemata in ihren Abstraktionen weit davon entfernt ist, die konkreten Thesen zu stützen, die in solchen Analysen audiovisueller Bildmedien der angewandten *CMT* als Prämissen gesetzt werden.

Entsprechende Metaphernanalysen gleichen in ihren Reflexionen einem Museumsbesucher, der vor einem modernen Gemälde verharrt: Mit einem Schlag erkennt er in den Abstraktionen aus Farbflächen, Linien und Schraffuren ein Gesicht, das sich aus zwei, drei – oder sind es vier? – Gesichtern zusammensetzt. Berührt von dieser Entdeckung geht er weiter und sinniert darüber, welchen Sinn es haben mag, ein menschliches Gesicht derart deformiert und vielgesichtig aufgefächert zu malen. Allein gelassen mit seinem psychologischen Alltagswissen kommt er zu dem Schluss, es handle sich um eine Metapher, die eine multiple Persönlichkeit darstellen will; oder vielleicht handelt es sich doch eher um ein Bild der Identitätskrise des modernen Menschen: Das moderne Ich ist ein in Stücke gegangenes Porträt ...?

Nun könnte man sich über die Interpretation streiten. Tatsächlich ist sie nichts anderes als eben dies: eine Interpretation. Sie bezieht sich freilich auf Bild-Repräsentationen, die anderen Betrachtern erst gar nicht begegnen mögen. Sofern eine solche Interpretation aber mit der Algebra kognitiver Schemata begründet und beschrieben werden soll,²⁴ wird man noch einige Jahrhunderte neurowissenschaftlicher Forschung abwarten müssen, bis die Lücke zwischen empirisch belastbaren Beschreibungsformen und den spekulativen Medienanalysen angewandter Kognitionspsychologie geschlossen sein wird. Bis dahin bleiben Behauptungen vom Typ ‚Ich sehe ein Gesicht, gebaut aus vielen Gesichtern‘ interpretative Aneignungen, die sich durch den Rückgriff auf neurowissenschaftliche und kognitionspsychologische Empirie lediglich rhetorisch als wissenschaftlich gesicherte Erkenntnis verkleiden. Für die Begründung der Interpretation ist es immer noch naheliegender, den Gang durch die Gemäldegalerie fortzusetzen und die eigene Kunsterfahrung in der Geschichte der Poetik des Porträts zu situieren: Die nämlich kann uns tatsächlich viel von der Geschichte eines Ichs erzählen, das im Gang durch die Zeit

²⁴ Vgl. Todd Oakley: *From Attention to Meaning. Explorations in Semiotics, Linguistics, and Rhetoric*, Bern 2009.

sein Gesicht immer neu und anders entwarf. Womit nichts über die Möglichkeiten ausgesagt werden soll, die Prozesse subjektiver Aneignung im Kunstkonsum selbst zum Gegenstand wissenschaftlicher Analysen zu machen.

Der Betrachter befindet sich vor dem Gemälde wie vor dem Wittgensteinischen Kippbild: Er kann immer nur eines sehen, entweder den Hasen oder die Ente. Er sieht entweder den Hasen, die Bild-Repräsentation – ein vielgesichtiges Gesicht –, oder er sieht die Ente, das Bild selbst, die Farben, die Lineatur, die Komposition. Eine Analyse metaphorischer Übertragung in visuellen Darstellungen müsste nicht nur das eine im Verhältnis zum anderen in den Blick bekommen, um darin zu beschreiben, wie sich das betrachtende Auge einnistet in die Textur des Gemäldes und es zum Kippen bringt; sie müsste noch den Moment, in dem das Bild als Bild-Repräsentation greifbar wird, den Vorgang des Kippens selbst als das affektive Initial des metaphorischen Prozesses in die Analyse miteinbeziehen.

Denn gerade das momenthafte Ereignis, mit dem die Schraffuren, Farbflächen und Linien eines Bildes für einen Betrachter zu einem vielgesichtigen Gesicht zusammenschießen (ihn in seinem Wahrnehmen affizieren und in dem Affekt sein Denken in eine bestimmte, d. h. gerichtete Dynamik versetzen), bezeichnet das konstitutive Moment, das die Wahrnehmung der Erfahrung der eigenen Wahrnehmung vor dem Gemälde von der Alltagswahrnehmung unterscheidet. Was letztlich nichts anderes meint als eine konstitutive Differenz zwischen ästhetischer und alltagsweltlicher Erfahrung. Letztere kennt keine mediale oder ästhetische Zurückung auf eine bestimmte Dynamik des Wahrnehmungsprozesses hin.²⁵

Übergeht man die Differenz zwischen der alltäglichen Wahrnehmung von Dingen und Handlungen und der von Gemälden, Fotos oder audiovisuellen Bewegtbildern, so erliegt man einem Missverständnis, das in Hinblick auf die Sprache undenkbar wäre: Würde man doch niemals dem Wort ‚Hase‘ die Bewegungsqualität zuschreiben, die den Hasen als Lebewesen zur Metapher für schnelles Laufen prädestiniert.

CMT und Metaphorologie

Ginge man von der zitierten theoriegeschichtlichen Selbstverortung der CMT aus und bestimmte man diesen Ort tatsächlich durch den Bruch mit der Tradition von Rhetorik und Poetik, gäbe es keine Verbindung zwischen kulturwissenschaftlicher Medientheorie und kognitionswissenschaftlicher Metapherntheorie; ebenso

²⁵ Vgl. dazu Koch: Die Wiederkehr der Illusion, S. 44 sowie meine noch folgenden Ausführungen zu Dewey.

wenig gäbe es eine Vermittlungsmöglichkeit im Begriff der Metapher zwischen philosophischer Metaphorologie und kognitiver Metapherntheorie – die Vertreter der einen lägen aus Sicht der anderen schlicht und einfach falsch. Tatsächlich handelt es sich vorderhand um grundlegend verschiedene Gegenstandsbestimmungen dessen, was als Metapher überhaupt wissenschaftlich untersucht werden soll. Die eine betrifft einen psychologischen Sachverhalt, die andere die Kulturgeschichte des menschlichen Denkens. Was nichts anderes sein kann, als eine Geschichte der Entstehung und Veränderung der symbolischen Formen, in denen sich die Praxis menschlichen Denkens niederschlägt – seiner Aggregate, Medien, Artefakte und Sprachen, seiner Diskurse.

Folgte man konsequent der zitierten Position Forcevilles, wären alle Metaphern, die auf poetischen oder rhetorischen Konzepten fußen, nur soweit von Interesse, als sie auf einen letzten Grund in kognitiven Schemata verwiesen. Damit aber wären alle Aspekte metaphorischer Sinnkonstruktionen in Literatur und Kunst, die nicht in der bloßen Reproduktion kognitiver Schematismen aufgehen (was sie zumindest dem Common Sense aller Kunst- und Literaturtheorie folgend *per definitionem* nicht tun), aus dem Forschungs- und Anwendungsfeld der *CMT* ausgeschlossen. Eine solche Gegenstandsbestimmung mag Anspruch darauf erheben können, Erkenntnisse und Hypothesen der Kognitionspsychologie über kognitive Schematismen qua Exemplifizierung beispielhafter kultureller Produkte zu stützen. Sie kann keine Aussagen über die kulturelle Sinnproduktion selbst begründen.

Kurzum: Als deskriptive kognitionspsychologische Forschung mögen die genannten Ansätze ihren Sinn haben. In der Anwendung auf politische, kulturelle und medienästhetische Fragen führt die verengte Gegenstandsbestimmung zu höchst zweifelhaften Ergebnissen.

Der ausschließende Gegensatz zwischen *CMT* einerseits, Poetik und Rhetorik andererseits, lässt sich nur dann methodisch sinnvoll operationalisieren, wenn die Identifikation eines wie immer gearteten universellen kognitiven Schemas die Frage nach der metaphorischen Sinnkonstruktion – respektive deren politischer, ideologischer oder kultureller Funktion – bereits beantworten würde. Eine recht waghalsige Vorstellung, die aber doch von einigen der Arbeiten zu audiovisuellen Metaphern suggeriert wird.²⁶

26 Forceville: *Metaphor in Pictures and Multimodal Representations*; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: *Metaphor in Pictures and Multimodal Representations*, in: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, hrsg. v. Raymond W. Gibbs, Cambridge 2008, S. 462–482; Coëgnarts/Kravanja: *From Thought to Modality*; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: *On the Embodiment of Binary Oppositions in Cinema: The Containment Schema in John Ford's Westerns*, in: *Image [& Narrative* 15 (1), 2014, S. 30–42.

Das Problem also liegt in der *Anwendung* der *CMT*, ihrer Erkenntnisse und Hypothesen auf dezidiert kulturgeschichtliche oder gesellschaftspolitische Fragestellungen, die auf die Rekonstruktion kultureller Sinnressourcen, politischer Ideologien und affektiver Vergemeinschaftungsformen abzielen. Die Medienanalysen angewandter *CMT* gewinnen genau in dem Maße kulturwissenschaftliche Relevanz, wie sie die rhetorische und ästhetische Dimension audiovisueller Bilder einbeziehen. Die kognitiven Schemata werden dann nämlich zu einer Beschreibungssprache, welche die Dynamik des Prozesses metaphorischer Konzeptbildungen selbst in den Fokus rückt²⁷ – statt universale Konzepte im Rekurs auf physiologische Prozesse als ein und für allemal gegebene Strukturen zu identifizieren.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen kann man zunächst festhalten, dass die Modelle kognitiver Prozesse über die physiologischen oder psychologischen Grundlagen mentaler Aktivitäten belehren, nicht aber über die jeweils konkreten, historisch situierten kommunikativen Interaktionen, welche kulturelle Sinnbildungsprozesse prägen; seien diese nun als Face-to-Face-Kommunikation oder als medial vermittelte Operationen komplexer Gemeinschaften gedacht.

Demgegenüber ist in der im ersten Teil entwickelten phänomenologisch-medienästhetischen Perspektive die Geschichtlichkeit audiovisueller Bilder konstitutiv. Sie betrifft jeden Aspekt ihrer sinnstiftenden Funktion innerhalb medial strukturierter menschlicher Interaktion; die historische Dimension ist irreduzibel – und keineswegs durch den Rekurs auf allgemeine Grundlagen menschlichen Denkens zu umgehen. Stattdessen wäre in der Struktur des metaphorischen Prozesses der Zugang zu suchen, mit dem das Zusammenspiel historisch-kultureller Sinnhorizonte, medialer Repräsentationsmodi, kognitiver Schemata und einer unbestimmten *Pluralität* von Rezipienten in den Blick zu nehmen ist.²⁸

Metaphern, mit denen wir leben

Damit sind zwei auf den ersten Blick einander ausschließende Perspektiven aufgezeigt. Dennoch soll es im Folgenden mein Ziel sein, Bausteine einer Theorie der Metaphern audiovisueller Bilder zusammenzutragen, die sich zwischen diesen beiden Flanken zu bewegen sucht.

²⁷ So lässt sich etwa bei Kathrin Fahlenbrach beobachten, wie der *CMT* folgende Analysen audiovisueller Metaphern durchaus immer wieder auf Argumentationen zurückgreifen, die eindeutig der Rhetorik entliehen sind.

²⁸ Vgl. dazu das Unterkapitel *Kooperation und Kognition* dieser Studie (S. 124–S. 127).

Warum aber sollte man überhaupt versuchen, diese Sachverhalte aufeinander zu beziehen? Zunächst deshalb, weil die angewandte Metaphernforschung die audiovisuellen Medien als einen bevorzugten Gegenstand entdeckt hat. Dabei sind ihre Ergebnisse aber häufig unbefriedigend und fallen weit hinter die methodologischen Standards der Medienwissenschaft zurück. Die wechselseitige Unkenntnis wissenschaftlicher Fachexpertise muss man wohl als notwendige Folge der disziplinären Entropie des wissenschaftlichen Diskurses in Zeiten der Transdisziplinarität hinnehmen – was wäre denn auch die Alternative? Entscheidend ist deshalb, dass wir aus unserer eigenen Forschung zu Metaphern in audiovisuellen Medien²⁹ den Schluss ziehen, dass die gegensätzlichen Gegenstandsbestimmungen durchaus komplementäre Aspekte des Phänomenbereichs adressieren. Ist es doch ebenso widersinnig, mediale Ausdrucksformen menschlicher Interaktion durch den Rekurs auf ihre biologischen Grundlagen in ihrem Sinnpotential erfassen und interpretieren zu wollen, wie es umgekehrt nicht zu leugnen ist, dass jede medial strukturierte menschliche Interaktion Wesen einschließt, die einer biologischen Spezies angehören, über deren kognitive Fähigkeiten man sehr viele gut begründete Aussagen treffen kann.

Angesichts der geschilderten Ausgangslage mag es kurios anmuten, davon auszugehen, dass die *CMT* selbst einen gewichtigen Baustein zu einer Theorie kultureller Ausdifferenzierung des Metapherngebrauchs beisteuern könnte. Aber man sollte den Umstand, dass sich die *CMT* in ihren Anfängen auf den Nachweis stabiler semantischer Verknüpfungen im Hintergrund verschiedenster sprachlicher Ausdrücke stützte – statt die Hypothese solcher Verknüpfungen als Interpretation kultureller Artefakte ins Feld zu führen –, nicht wiederum als bloße Rhetorik abtun. Ein Indiz dafür mag die gegenwärtige Forschung zur Sprachentstehung liefern, die in der *CMT* einen ihrer initialen Impulse fand. Wenn diese Forschung heute die Sprachentstehung selbst als Differenzierung kognitiver Schemata denkbar werden lässt, die sich gerade keinem neuronalen Schematismus verdankt, sondern der menschlichen Fähigkeit zur Kooperation, d. h. spezifischer Formen menschlicher Interaktion, wird deutlich, wie sehr sich der ursprüngliche Impetus von Lakoffs und Johnsons *Metaphors We Live By* (1980), der Gründungsschrift der *CMT*, in der kulturwissenschaftlichen Anwendung ins Gegenteil verkehrt hat.

Tatsächlich nämlich nimmt die *CMT* ihren Ausgang in der Entdeckung der Metapher als eines Instruments des Denkens. Die Entdeckung ist selbst gleich-

²⁹ Müller/Kappelhoff: Cinematic Metaphor; Hermann Kappelhoff/Cornelia Müller: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film, in: *Metaphor and the Social World* 1 (2), 2011, S. 121–153.

sam der späte sprachtheoretische Abkömmling eines fundamentalen Bruches in der Geschichte der westlichen Philosophie. Mit ihr erreicht die Linguistik einen Begriff der Metapher, der seinen Ausgang in Nietzsches „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ (1873) hatte; ein Text, den man ohne weiteres als paradigmatisch werten kann für die fundamentale Umwertung, die das Verständnis von Wahrheit am Ausgang des 19. Jahrhunderts erfahren hat. Die Wahrheit wurde herabgestuft auf eine Beschreibung unserer gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit, die nun selbst wiederum keinen anderen Boden mehr fand als die rhetorische Kraft immer neuer Metaphernbildungen.³⁰ Die Metapher wurde mit Nietzsche zum Paradigma einer wirklichkeitszeugenden Rhetorik.³¹ Damit aber war der Geltungsbereich von Poetik und Rhetorik auf alle Bereiche menschlicher Interaktion ausgeweitet.

Was im Ergebnis nichts anderes heißt, als dass die Gegenstandsbestimmung der *CMT* qua rigider Ausschlussrhetorik wohl zur strategischen Legitimation eines Forschungsansatzes, nicht aber zum Verständnis der Metapher im gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Diskurs beiträgt. Deshalb mag es hilfreich sein, sich noch einmal des historischen Ausgangspunktes der *CMT* zu vergewissern.

2.3 Kognitive Metaphertheorie und Cinematic Metaphor

Es ist Max Black, der 1977 in seiner Revision der Interaktionstheorie festhält, dass es ein entscheidender Schritt für die Metaphernforschung wäre, wenn sie metaphorische Aussageformen als Instrumente des Denkens konzipieren würde. Dann nämlich wäre die These nicht mehr obskur, die ihm einigen Widerspruch eingebracht hat – diese besagt, dass Metaphern neue Relationen in die Welt bringen können, die es vorher so nicht gegeben hat:

Wenn manche Metaphern das sind, was man ‚kognitive Instrumente‘ nennen könnte, die unerlässlich sind zur Wahrnehmung von Verbindungen, welche, einmal erkannt, *dann* wirklich vorhanden sind, dann wäre der Beispielfall für die These gefunden. Funktionieren Metaphern je als derartige ‚kognitive Instrumente?‘ Ich glaube ja.³²

³⁰ Vgl. Sarah Kofman: Nietzsche und die Metapher, Schmalkalden 2014. In gewisser Weise ist das die Entdeckung Nietzsches für die Linguistik. Ich komme am Ende darauf zurück.

³¹ Vgl. Andrew Hines: The Revolution of the Status of the Metaphor in Nietzsche’s Philosophy. Vortrag gehalten am 4. Juli 2016 auf der RaAM 11, FU Berlin.

³² Max Black: Mehr über die Metapher, in: Theorie der Metapher, hrsg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1996, S. 379–413, hier S. 408–409.

Die Metapher als Paradigmenwechsel der Sprachtheorie

Interessant ist die These auch und vor allem mit Blick auf den damit verbundenen Umkehrschluss: Läuft dieser doch letztlich darauf hinaus, dass die gemeinsame Wirklichkeit genauso weit verfügbar ist, wie es Metaphern gibt, die diese Wirklichkeit beschreiben können.

Versucht man Blacks Argumentation rückblickend zu bewerten, wird deutlich, dass seine Argumente in ihrer inneren Logik bereits auf den Bruch mit dem dominanten sprachtheoretischen Paradigma zulaufen. Seine Überlegungen zur Dynamik der metaphorischen Interaktion – Hartmut Winkler hat dies in einem Aufsatz von 1998 präzise herausgearbeitet³³ – sprengen den Rahmen eines strukturalistisch definierten Sprachsystems, das dem Denken notwendig vorhergeht. Denn Metaphern weisen auf sprachliche Prozesse zurück, die in der Spontanität menschlicher Akteure gründen. Sie implizieren gleichermaßen subjektive Kreativität und historische Sedimentierungsprozesse – sie implizieren Prozesse der Sprachentstehung. Den Riss, der sich damit inmitten eines von Strukturalismus und Semiotik geprägten sprachtheoretischen Diskurses öffnet, gilt es im Auge zu behalten.

Blacks Überlegungen verweisen mithin auf drei grundlegende Aspekte, die zentral sind für die Beziehung zwischen audiovisuellen Bildern und Metaphern:

1. Metaphern sind Werkzeuge des Denkens;
2. sie beziehen sich gleichermaßen auf die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit und deren symbolische Struktur;
3. diese Wirklichkeit ist nicht objektiv gegeben; sie ist vielmehr stets bezogen auf bestimmte Perspektiven und Aspekte ihrer Beschreibung.

Alle drei Aspekte markieren letztlich die Bruchstelle der bis dahin vorherrschenden Sprachtheorien. Doch erst der Schluss, den Lakoff und Johnson aus den Einsichten Blacks u. a. zogen, vollendet den grundlegenden Paradigmenwechsel:

The general principles [davon, wie Menschen ihre Erfahrungen verstehen, H.K.] involve whole systems of concepts rather than individual words or individual concepts. We have found that such principles are often metaphoric in nature and involve understanding one kind of experience in terms of another kind of experience.³⁴

³³ Winkler: Metapher, Kontext, Diskurs, System.

³⁴ Lakoff/Johnson: Metaphors We Live By, S. 116–117.

Nun sind es nicht mehr die Strukturen oder generativen Faktoren von Sprachsystemen, die das menschliche Denken präfigurieren, sondern Systeme von kognitiven Schemata, die das Denken als Verknüpfungs- und Differenzierungsoperation beschreiben, aus der die Sprachbildungen selbst noch hervorgehen. In der Gegenwart der Metaphern im allgemeinen Sprachgebrauch ist ein Prinzip solcher kognitiver Operationen greifbar, dem ein umfassender paradigmatischer Wert zugesprochen wird: die bedeutungsgenerierende Interaktion zwischen distinkten Erfahrungsbereichen, „understanding one kind of experience in terms of another kind of experience.“

Dem sprachtheoretischen Paradigmenwechsel folgend, lassen sich sehr unterschiedliche Forschungsperspektiven ableiten. Ich erwähne jene drei, die heute das Feld der kognitiven Metaphernforschung bestimmen:

1. Man kann die Metaphernkonzepte verschiedener Kulturen, Medienformate und Kommunikationsformen untersuchen, um theoretische Modelle basaler (d. h. physiologisch fundierter) Prozesse des menschlichen Denkens zu erschließen – und diese Modelle umgekehrt zur Grundlage empirischer Studien über die Verfasstheit des menschlichen Denkens machen. Man kann das als die kognitionspsychologische Perspektive bezeichnen.
2. Andererseits kann man diese Art theoretischer Modelle nutzen, um kognitive Prozesse oder metaphorische Operationen in sprachlichen Äußerungen, Texten oder Medienformaten verschiedenster Art zu identifizieren und zu erklären, indem man diese Konzepte auf allgemeine Prinzipien (z. B. Bildschemata) zurückführt. Auf diese Weise lassen sich kulturelle Phänomene unter einem kausalen Erklärungsmodell subsumieren; dem schier endlosen Spiel der permanenten Modulation dessen, was wir als gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit verstehen, kann so in den Prinzipien menschlicher Kognition ein Boden universell gültiger Tatsachen eingezogen werden. Die im vorherigen Kapitel beschriebene Applizierung der *CMT* auf beliebige kulturelle Gegenstände verfährt regelmäßig in dieser Weise.
3. Schließlich können die theoretischen Einsichten zur metaphorischen Operation und deren Konzepte als Ausgangspunkt dienen, um die Dynamiken medialer Interaktion und kulturhistorischer Prozesse – und deren Situiertheit in konkreten sozialen Interaktionen – zu untersuchen. Und zwar unter der Maßgabe, dass solche Operationen im Grenzfall durchaus unsere Vorstellung von Wirklichkeit verändern, indem sie neue Beschreibungen oder spezifische Perspektivierungen der Wirklichkeit hervorbringen.

Ein nicht unerheblicher Teil der Probleme, die in der Anwendung der *CMT* auf audiovisuelle Bilder entstehen, rührt von der mangelnden Differenzierung solcher Geltungsansprüche her. So sollte an der Kritik der angewandten Meta-

phernforschung deutlich geworden sein, dass Fragen, die sich auf die Analyse kultureller Sinnpotentiale audiovisueller Bilder beziehen, vor allem der dritten und letzten Variante zuzuordnen sind.

Wie aber lässt sich das kognitionstheoretische Verständnis von Metaphern für eine Analyse audiovisueller Bilder fruchtbar machen, die auf die Dynamiken medialer Interaktionen in ihren wirklichkeitskonstitutiven Aspekten abzielt? Dieser Frage möchte ich mich zunächst über eine kleine analytische Skizze annähern.

Das Klatschen der Hände: REAR WINDOW

In der Sequenz, um die es im Folgenden gehen soll, können wir beobachten, wie eine der berühmtesten Nebendarstellerinnen des klassischen Hollywoodkinos – Thelma Ritter als Krankenschwester Stella in Alfred Hitchcocks REAR WINDOW (DAS FENSTER ZUM HOF, USA 1954) – einem Patienten – dem Protagonisten des Films, Jeff (James Stewart) – ihre Vorstellung von Ehe und ihre Einstellung zur Liebe nahezubringen sucht. Sie tut dies vor dem Hintergrund, dass Jeff offenbar schon seit geraumer Zeit zaudernd und zweifelnd die Frage erwägt, ob er seine Freundin Lisa (Grace Kelly) nun heiraten soll oder nicht. Stella greift in dem Gespräch, bei dem sie den Patienten nicht nur mit ihren Worten, sondern auch mit ihren Händen massiert, und zwar den Rücken, zu einer Metapher:

REAR WINDOW (00:10:40 bis 00:11:10)

STELLA: Look, Mr. Jefferies. I'm not an educated woman. But I can tell you one thing – when a man and a woman see each other, and like each other – they oughta come together – wham, like a couple of taxis on Broadway. Not sit around analyzing each other like two specimen in a bottle.

JEFF: There's an intelligent way to approach marriage.

STELLA (scoffing): Intelligence! Nothing has caused the human race so much trouble as intelligence. Modern marriage!

In der Szene lässt weder die Bedeutung der Worte noch eine zeichenhafte Geste die Metapher entstehen. Vielmehr ist es die Art und Weise, wie eine Geste im Rhythmus der Inszenierung, des Schauspiels und des Sprechens eingebettet und arrangiert wird, die über den Verlauf der gesamten Szene hinweg buchstäblich Sinn macht: *Sich-Verlieben ist ein Unfall, ein Zusammenprall zweier Autos!* Mühelos lässt sich verstehen, worauf Stella hinaus will. Doch wenn wir ihre ver-

balen Äußerungen betrachten – „when a man and a woman see each other ...“ –, stellen wir fest, dass weder von ‚Verlieben‘ noch von einem ‚Autounfall‘ die Rede ist. Warum also drängt sich uns diese Metapher auf, wenn wir Stella zuhören und zuschauen?

Die Antwort auf diese Frage scheint recht einfach zu sein: Wir verstehen die Metapher, weil wir in der Lage sind, zwei verschiedene Erfahrungsbereiche miteinander zu verbinden: den Straßenverkehr in einer Großstadt und Liebesbeziehungen. Um auf diese Verbindung zu kommen, müssen wir, die Zuschauer, zunächst die verschiedenen Dimensionen des audiovisuellen Bildes zusammenbringen: den Schauspielstil, die wörtliche Bedeutung des Dialogs und ein verkörpertes Gefühl für den Rhythmus der Komposition des Bewegungsbildes.

Betrachten wir zunächst das Ineinander von Dialog und Geste. Sofort fällt auf, dass der verbale Ausdruck „wham, like a couple of taxis on Broadway“ von einer starken Geste vervollständigt wird. Der Ausruf „wham“ unterstreicht das Ineinanderklatschen der Hände Stellas. Für sich genommen verweist auch das Klatschen nicht unmittelbar auf einen Autounfall. Wohl aber fungiert es im Zusammenhang der *Mise en Scène* als eine Metonymie. Und dies in zweierlei Hinsicht.

Zum einen ist da der Klang des Klatschens, der als rein akustische Referenz das Krachen des Autounfalls evoziert. Zum anderen ruft die Bewegung des beidhändigen Klatschens den Eindruck auf, dass zwei antagonistische Kräfte aufeinanderprallen. Beide metonymischen Relationen werden also vor allem über unser sinnliches Erleben miteinander verknüpft und weniger über die ikonische Repräsentation oder die Wortbedeutungen. Ein verschwindend kleiner metonymischer Bezug (das Klatschen zweier Hände) drängt zur Imagination der großen dramatischen Szene: Autounfall.

Man könnte ein solches Erleben mit einem Begriff von Ray Gibbs als „embodied simulation“³⁵ bezeichnen: Der Zuschauer entwickelt ein Gefühl, ein körperliches Empfinden für das Klatschen der Hände. Wird das ‚Gefühl für‘ mit dem Sinn der Worte „two taxis on Broadway“ verbunden, ist der Quellbereich (*source domain*) einer metaphorischen Übertragung etabliert, die letztlich in der ästhetischen Erfahrung der filmischen Inszenierung gründet: die Kollision zweier gegenläufiger Kräfte, der frontale Zusammenprall zweier Autos.

Selbstredend mag das semantische Feld des sprachlichen Ausdrucks „a couple of taxis on Broadway“ noch eine ganze Reihe anderer metaphorischer

35 Raymond W. Gibbs: *Metaphor Interpretation as Embodied Simulation*, in: *Mind & Language* 21 (3), 2006, S. 434–458; vgl. S. 436: „Simply put, one reason why people interpret many verbal metaphors through embodied simulations is because this metaphoric language is rooted in bodily processes that people may imaginatively recreate during their ordinary use of such language.“

Übertragungen bereithalten. Ich möchte mich hier allerdings auf jene beschränken, die sich durch eine deskriptive Analyse der Inszenierung des filmischen Bildraums einholen lassen.

Doch was ist mit dem Zielbereich der Metapher? Der Dialog beinhaltet die Formulierung „a man and a woman seeing each other“ und „marriage“, aber das Konzept des Sich-Verliebens wird nicht ausgesprochen. Warum also scheint es so eindeutig zu sein, dass die Metapher, die hier gestaltet wird, ‚Sich-Verlieben ist wie ein Autounfall‘ lautet? Woher bekommen wir als Zuschauer die Idee, dass der Autounfall einen ganz bestimmten Aspekt des Erfahrungsbereichs Liebe aufruft: die Plötzlichkeit, das Unvorhersehbare, das Überwältigende des Verliebense? Die Antwort fällt ähnlich aus wie jene bezüglich des Quellbereichs: Nur dass es sich diesmal um den Gestus der Komposition des audiovisuellen Bildes der filmischen Inszenierung handelt. Es ist die Geste des audiovisuellen Bildes selbst, die hier zur körperlichen Simulation, zu einem ‚Gefühl für‘ wird.

Man kann zunächst einmal das Schauspiel von Thelma Ritter hervorheben. Die Art und Weise, wie sie sich durch den Raum bewegt, der schnelle, präzise Rhythmus ihres Sprechens – all das evoziert die Erfahrung kraftvoller Vitalität. Diese Erfahrung ist zwar durch das Schauspiel strukturiert, doch gewinnt sie zu einem erheblichen Teil erst durch die Rahmung der filmischen Inszenierung ihre Prägnanz. Das schnelle und pointierte Hin und Her des Dialogs wird durch den Rhythmus der Schnitte akzentuiert, und die zielgenauen Bewegungen der Schauspielerin durch den Raum werden mit den Schnitten und horizontalen Kamerabewegungen synchronisiert (siehe Abb. 11, Farbbogen 2).

Auf diese Weise entsteht für uns Zuschauer die Erfahrung, unmittelbar im eigenen Sehen und Hören an der Vitalität der Figur teilzuhaben. Die klatschenden Hände vermitteln die sinnliche Erfahrung der Kollision gegenläufiger Kräfte; aber im Rhythmus der Inszenierung durchdringt die Erfahrung kraftvoller Vitalität (als verkörpernde Simulation der Bildkomposition selbst) die gesamte Sequenz. Die Rezeption des kinematografischen Bildes erzeugt ein Gefühl, das seinerseits die Grundlage des metaphorischen Konzepts ‚Sich-Verlieben ist wie ein Autounfall‘ abgibt.

Die verkörpernde Simulation der Rhythmik der filmischen Komposition fügt dem „a man and a woman“ und „marriage“ ein ‚Gefühl für ...‘ hinzu: die Erfahrung, sich in einem kraftvollen und vitalen Rhythmus zu bewegen. Die Übertragung zwischen den zwei explizit genannten Erfahrungsbereichen „a couple of taxis on Broadway“ und „a man and a woman“ vollzieht sich tatsächlich als Interaktion; freilich als Interaktion von zwei verkörperten Simulationen, einem Gefühl für die Kollision und einem für die kraftvolle Vitalität. Erst in der wechselseitigen Durchdringung beider Erfahrungsbereiche (Autounfall, Liebesbeziehung) entsteht die Vorstellung von der Plötzlichkeit, Unvorhersehbarkeit und

dem Überwältigt-Werden der Verliebtheit; eine Metapher, deren innere Struktur auf der ästhetischen Erfahrung der filmischen Inszenierung, ihrer verkörpernden Wahrnehmung gründet.

Die Szene zwischen Stella und Jeff entfaltet also in zweifacher Hinsicht ein metaphorisches Konzept: Zum einen wird eine audiovisuelle Geste gestaltet, die die Vorstellung eines Autounfalls als Quellbereich etabliert: Ein Autounfall, das heißt, zwei antagonistische Kräfte prallen mit lautem Knall gegeneinander. Zum anderen wird diese spezifische verkörperte Simulation – die eines Autounfalls – in eine multidimensionale Zeitgestalt des audiovisuellen Bildes eingebettet.

Hitchcock nutzt alle Mittel audiovisueller Inszenierung, um zu einer filmischen Metapher zu kommen, die weder in der Rede des Dialogs geäußert wird, noch an einer einzelnen Geste festzumachen ist. Stattdessen bezieht er sich in der Inszenierung der Szene auf die physisch-sinnliche Response affektiv involvierter Zuschauer und auf die temporale Gestalt des kinematografischen Bildes – sodass im zeitlichen Verlauf der sich entwickelnden Szene der semantische Komplex der Phrasen „a couple of taxis“ und „a man and a woman“ hin zur Metapher ‚Sich-Verlieben ist wie ein Unfall, ein Zusammenprall zweier Autos‘ umgeformt wird. Die Metapher, die an keiner Stelle ausgesprochen wird, stellt sich nur im Wahrnehmen der Zuschauer her, sofern in ihrem ästhetischen Erleben der Sequenz zwei konkrete Erlebensqualitäten (Vitalität und Kollision) aufgerufen und miteinander verwoben werden.

Doch geht es mir in dieser analytischen Skizze nicht in erster Linie um die Sinnkonstruktion des Films als solchem, noch um die Rekonstruktion einer Metapher; vielmehr wollte ich die Interaktion herausarbeiten, die sich zwischen unterschiedlichen Erfahrungsbereichen, aber auch zwischen audiovisuellem Bild und Zuschauer vollzieht; ich wollte zeigen, dass beide Ebenen der Interaktion, unauflösbar ineinander verschränkt, integrale Aspekte der metaphorischen Sinnkonstruktion ausmachen.

Erst in der Interaktion zwischen Zuschauer und audiovisuellem Bild, erst in der Poiesis des Filme-Sehens entsteht aus dem Gewebe metaphorischer Übertragungen eine fiktionale Welt, als welche das Gewebe in allen Einzelheiten schließlich Sinn macht. Man nimmt den Faden metaphorischer Übertragungen dort auf, wo er einem sozusagen in die Hand fällt; selbst wenn damit nicht einmal die zentrale, die diskursstrukturierende Metapher³⁶ (in REAR WINDOW eben das Hinterhof-

³⁶ Vgl. Lynne Cameron zum Konzept der diskursstrukturierenden Metapher: Lynne Cameron: The Discourse Dynamics Framework for Metaphor, in: *Metaphor Analysis. Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*, hrsg. v. Lynne Cameron, Robert Maslen, London 2010, S. 77–96; Lynne Cameron/Robert Maslen/Zazie Todd/John Maule/Peter Stratton/

fenster) erfasst ist, führt er dann doch hinein in das Gewebe eines Netzes immer weiterer Metaphorisierungen.

Engagierte Zuschauer

Man mag einwenden, dass die kleine Sequenzanalyse zu *REAR WINDOW* in Gänze nichts anderes sei als eine eigensinnige Interpretation; stützt sie sich doch lediglich auf gewisse Evidenzen dessen, was als ästhetisches Erleben des Bewegungsbildes beschreibbar und deshalb mitteilbar ist. Auch die herauspräparierte Metapher kann einer Definition metaphorischer Konzepte vom Typ ‚a ist b‘ nicht genügen – denn der von mir zitierte Ausschnitt ist willkürlich gewählt aus einem Prozess gleichgerichteter metaphorischer Übertragungen, der sich über das Ganze des Films erstreckt. Ich würde solchen Einwänden nicht widersprechen. Betreffen sie doch allesamt Bestimmungen eines Typus metaphorischer Konzepte, der sich vom gängigen Schema angewandter kognitiver Metapherntheorie im selben Maße unterscheidet, wie er für das Verständnis audiovisueller Metaphern grundlegend ist.

Lässt man den ästhetisch involvierten und reflektierenden Zuschauer außer Acht – d. i. die Wahrnehmung von Zuschauern, die sich in die Interaktion mit dem audiovisuellen Bild hineinbegeben haben und die in dieser Interaktion mit dem Bewegungsbild den Horizont eines spezifischen subjektiven Erlebens des Bildes produzieren –, wird man nur einen Mann mit einem gebrochenen Bein sehen, der in einem Zimmer, gefesselt an seinen Rollstuhl, vor dem Hinterhofzimmer hockt und vor allem eines wünscht: Es möge da im Hof etwas geschehen, das die Langleweiligkeit erträglich macht! Aus dem Dialog mit der Krankenpflegerin wird man erfahren, dass er eigentlich einen aufregenden Beruf (erfolgreicher Fotoreporter) hat und eine schöne Geliebte, die er nicht unbedingt heiraten will. Man wird seinem gelinde perversen Vergnügen folgen und die Nachbarn im Hinterhof ausspionieren. Man wird amüsiert zuschauen, wie die beiden Frauen hineingezogen werden in die Faszination des Voyeurs; und dann wird man, wie sie, dem rätselhaften Verhalten des Mannes von Gegenüber nachsinnen, der ganz offensichtlich einen Mord begeht, um seine Ehefrau loszuwerden (siehe Abb. 12, Farbbogen 2).

Neil Stanley: The Discourse Dynamics Approach to Metaphor and Metaphor-Led Discourse Analysis, in: *Metaphor and Symbol* 24 (2), 2009, S. 63–89. Eine solche Metapher ist im Titel ‚Rear Window‘ vorgegeben, mit der der Erfahrungshorizont des Protagonisten auf die der Kinoszuschauer bezogen wird. Vgl. Anne Eusterschulte: *Blumenberg's Metaphorology and Hitchcock's Rear Window*, in: *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*, hrsg. v. Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, Christina Schmitt, Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller, Berlin/Boston 2018.

Für involvierte Zuschauer freilich, die sich in ihren Empfindungen und Gedanken eingenistet haben in den Bildraum von REAR WINDOW und seiner Entfaltung bis zum Finale folgen, wird sich erst von diesem Ende her ein sicheres Gefühl für das Ganze der filmischen Welt einstellen. Und erst aus dem Gefühl für das Ganze der Situation, die sich in der leibhaften Gegenwart ihrer Wahrnehmungsempfindungen genau in dem Maße auffaltet, wie sie sich affizieren und in das sich entfaltende Bewegungsbild verwickeln lassen – erst aus diesem Gefühl für das Ganze der Situation und für das eigene Verwickelt-Sein erschließt sich die Metapher als ein komplexer interaktiver Prozess zwischen Bewegungsbild und rezipierenden Körpern.

Solchermaßen in die dynamisch sich entwickelnde Situation verwickelte Zuschauer werden die oben skizzierte Metapher tatsächlich erst in den vielfältigen metaphorischen und metonymischen Verästelungen und Überlagerungen greifen, die endlich in einem weiteren Unfall des Protagonisten münden: Er stürzt aus eben jenem Hinterhohfenster, das involvierte Zuschauer sehr bald schon als Metapher ihres eigenen Wahrnehmungserlebens verstehen mögen. Sind sie doch ganz ähnlich wie der Protagonist im Rollstuhl in ihrer Bewegungsfreiheit massiv eingeschränkt; haften ähnlich wie dieser allein mit ihren Augen am Screen, mehr oder weniger begierig auf der Suche nach etwas *Sex and Crime*, oder vielleicht doch eher auf eine romantische Liebesgeschichte oder melodramatische Tränenseligkeit hoffend. Taktisch engagierte Zuschauer werden dies alles bekommen: Erotik, Thrill, Suspense, Horror, Melodramatik und romantische Liebe; die Modi des Genrekinos werden im Verlauf des Films so gegensätzlich und konfliktreich aufeinander bezogen wie das Verlangen nach Bewegungsfreiheit und die verripsten Beine des Protagonisten. Sie werden in den dramatischen Kollisionen der affektiven Modi des Hollywood-Genrekinos durch ein Wechselbad von Gefühlen geführt, das ihnen als Gefühl für die filmische Welt den Zugang zu den Ambivalenzen, Widerständen und Abwehrpositionen eröffnet, die von Anfang an als innerer Konflikt der *dramatis personae* angezeigt werden: Der Wunsch nach individueller Selbstbestimmung und die Sehnsucht nach Gemeinschaft – gleichviel, ob man diese nun Ehe oder Liebe nennt.

Ein dergestalt in den Verlauf des Films verwickelter Zuschauer mag erst am Ende, erst vom Fenstersturz des Helden her betrachtet die Metapher des Auto-unfalls mit der Idee des Sich-Verliebens komplementieren: Nämlich dann, wenn der Protagonist, als er sich mit zwei gebrochenen Beinen jeder Fähigkeit zur Flucht oder auch nur zur autonomen Bewegung beraubt sieht, endlich in die Ehe eingewilligt zu haben scheint, erschöpft und müde sich ganz der Obhut der Hollywood-Schönheit überantwortet hat. Einem solchen Zuschauer mag von der finalen Apotheose her eine letzte Verstrebung in der metaphorischen Konstruktion zuwachsen, welche die resolute Pflegerin in der Rhetorik der amerikani-

schen Screwball Comedy auf den Weg eines langen Prozesses der Elaborierung des metaphorischen Konzepts über immer neue Verzweigungen, Kreuzungen und Vertiefungen mit anderen metaphorischen Bezügen brachte, während sie dem so ungeduldigen wie hilflosen Patienten den nackten Rücken massierte.

Diese letzte Verstrebung meint den Prozess der affektiven Verwicklung der Zuschauer in Gänze, ihres zunehmenden affektiven Engagements, das schließlich in ein Gefühl für das Selbstgefühl des Protagonisten mündet und dergestalt erst dem Gefühl für das Ganze der fiktionalen Welt des Films retrospektiv eine gewisse Stabilität verleiht. Auf die fiktionale Wirklichkeit von REAR WINDOW bezogen ist noch die Spannung zwischen sozialer Bindung (Ehe) und individuellem Freiheitsstreben eine Metapher, die einen Topos des amerikanischen Genrekinos aufruft und als generische Form des Gendering greifbar werden lässt: die Frage nach den individuellen Möglichkeiten und sozialen Grenzen eines selbstbestimmten Lebens.

Die Cinematic Metaphor

Liebe ist ein höchst abstraktes Konzept, und es ist nicht wirklich klar, was mit den Worten Verliebtsein und Sich-Verlieben verbunden ist. Was wir unter Liebe oder Verliebtsein letztlich verstehen, kann schwerlich außerhalb eines gegebenen sozialen oder kulturellen Kontextes entschieden werden. Und selbst dann ist der Sinn des Ausdrucks abhängig von den sozialen Gepflogenheiten spezifischer kultureller Subgemeinschaften und konkreten individuellen Erfahrungen. Insofern mag das metaphorische Konzept, das ich herauszustellen suchte, durchaus die Funktion haben, so etwas wie ein gemeinschaftliches Verständnis der Zuschauer für eine höchst idiosynkratische, von Paranoia und Misstrauen geprägte Sichtweise auf die Liebe herzustellen; eine Sichtweise, die sich den Zuschauern als Erfahrung von REAR WINDOW vermittelt, indem die filmische Inszenierung den Sinn an die Sinnesqualitäten konkreter filmischer Bildräume bindet.

Lakoff und Johnson mögen solche Komplikationen mit dem gar nicht so selbstverständlichen Verstehen allgemeinverständlicher Worte, die wir gebrauchen, um uns auf eine gemeinsam geteilte Wirklichkeit zu beziehen, im Blick gehabt haben, als sie folgende Beobachtung beschrieben: „The metaphors come out of our clearly delineated and concrete experiences and allow us to construct highly abstract and elaborate concepts [...]“³⁷

37 Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 105.

Ihre Überlegung impliziert einige Vorannahmen, die für die Analyse audiovisueller Bilder von großer Bedeutung sind – auch wenn sie in der angewandten Metaphernforschung häufig in den Hintergrund treten:

1. Metaphorische Konzepte sind keine fixen bedeutungsgenerierenden Schemata, sondern *operative Schemata, die aus Denk- und Verstehensproblemen erwachsen*.
2. Metaphorische Konzepte beziehen sich immer *sowohl auf die ästhetischen Aspekte* (Wahrnehmungskonstellationen), d. h. die sinnlich-perzeptive Dimension bestimmter Erfahrungsdomänen („clearly delineated and concrete“), als auch *auf abstrakte semiotische, begriffliche oder textuelle Konstrukte* („highly abstract“).
3. Die metaphorischen Konzepte haben *die pragmatische Funktion, verstandesmäßig oder sozial unzugängliche Erfahrungsdomänen durch Analogiebildungen zu erschließen*. Sie beziehen sich auf die Grenzen des allgemein geteilten Wissens, auf das Unbekannte und Unverstandene.

Mit Blick auf die analytische Skizze zu REAR WINDOW lässt sich nun resümierend ein Typus metaphorischer Konzepte bestimmen, der für das Verständnis audiovisueller Bewegtbilder paradigmatisch ist. Wir sprechen mit Blick auf diesen Typus von *Bewegungsbild-Metapher* oder – um einen englischsprachigen Terminus zu verwenden – von der *Cinematic Metaphor*.³⁸ Der Begriff umfasst, wie ich in der filmanalytischen Skizze zu zeigen suchte, alle Wechselbeziehungen zwischen dynamisch-energetischen (den Typus von Kräften und deren Wirkung betreffend) und kinematischen Aspekten (Bewegungsfigurationen in gegebenen zeitlich/räumlichen Relationen). D. h., er bezieht sich vor allem auch auf die dynamischen Veränderungen der Zeit/Raum-Verhältnisse als energetische Muster. Analog zum Terminus ‚filmisches Bewegungsbild‘ beziehen wir uns mit dem Begriff einerseits auf das audiovisuelle Bild als ‚multidimensionale Gestalt eines Erfahrungskomplexes‘,³⁹ die erst im Durchgang der Rezeption als ein Bild der Bewegung (ein Bild der dynamischen Veränderbarkeit von Bewegungsfigurationen) greifbar wird; andererseits ist damit die Metapher selbst als Produkt einer Poiesis des Filme-Sehens verstanden, als das Ergebnis eines Herstellungsprozesses, der die Rezeption des audiovisuellen Bildes selber meint.

³⁸ Wir wollen hier den englischen Begriff beibehalten, da er sich in seiner Spezifität kaum sinnvoll (oder nur unzureichend mit ‚filmische Metapher‘) ins Deutsche übersetzen lässt. Darüber hinaus wollten wir den technischen Terminus ‚kinematisch‘ nicht verwenden.

³⁹ Lakoff/Johnson, S. 81.

Die Rekonstruktion einer Bewegungsbild-Metapher zielt daher auch nicht auf die Identifikation einer einzelnen Bedeutungsrelation. Sie ist vielmehr selbst als Bildraum zu begreifen: D. h., sie meint das Netz metaphorischer Verweise zwischen den Dingen, Akteuren und Aktionen, deren innere Gesetzmäßigkeit sich allein im Spiel dynamisch ineinandergreifender Übertragungen unterschiedlichster Erfahrungsbereiche als poetische Logik der Verknüpfung bekundet. Die Sinnkonstruktion einer *Cinematic Metaphor* ist also immer ein dynamischer Bildraum in seinen affektiven, perzeptiven und konzeptuellen Dimensionen – wie das Zimmer mit dem ‚Fenster zum Hof‘, das den Blick auf die vielen anderen Fenster gegenüber freigibt, hinter denen sich Szenen des alltäglichen Lebens präsentieren, die in der Verkörperung des Voyeurs (der Protagonist, die Zuschauer) zu einem dynamischen metaphorischen Geflecht sich verbinden.

Ich möchte die Überlegungen zur *Cinematic Metaphor* knapp rekapitulieren:

1. *Cinematic Metaphors* bezeichnen solche Metaphern, die den Fiktionalisierungsprozess von Rezipienten audiovisueller Bilder strukturieren; gleichviel, ob es sich um Nachrichtenbeiträge, Dokumentationen oder Spielfilme handelt.
2. Tatsächlich legen alle unsere filmanalytischen Studien nahe, dass metaphorische Konzepte in audiovisuellen Bildern nicht als statische Einheiten zu fassen sind, die sich gemäß dem Schema ‚a ist b‘ formulieren lassen. Vielmehr sind sie als Bildräume zu rekonstruieren, in denen unterschiedliche Erfahrungsbereiche in einem dynamischen, d. h. in der Zeit sich entfaltenden Geflecht ineinandergreifender metonymischer und metaphorischer Übertragungen und Interaktionen miteinander in Beziehung treten⁴⁰ – ein Netz von Bezügen, das sich als dynamischer Prozess über das Ganze eines Films, Videos etc. ausbreitet.⁴¹
3. In der Konsequenz bedeutet dies, dass die Analyse des Sinns audiovisueller Bilder immer nur vermittelt über die Rekonstruktion des Prozesses der Entfaltung des filmischen Bewegungsbildes im sinnlichen Erleben konkreter Rezipienten, d. i. die ‚multidimensionale Erfahrungsgestalt‘ des Ganzen eines Films, Videos, Werbeclips oder Nachrichtenbeiträge, zu leisten ist. (Im ersten

⁴⁰ Vgl. Hermann Kappelhoff/Sarah Greifenstein: Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung: Thesen zum filmischen Erfahrungsmodus, in: Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie, hrsg. v. Malte Hagener, Ingrid Vendrell Ferran, Bielefeld 2017, S. 167–193.

⁴¹ Nur, wenn wir einzelne audiovisuelle Repräsentationen aus ihrem kompositorischen Zusammenhang lösen, lassen sie sich als isolierte Metaphern vom ‚a ist b‘-Typus identifizieren. Aber dann verhalten sie sich bezogen auf das metaphorische Gefüge des Ganzen des filmischen Bildes indifferent.

Teil des Buches habe ich eine solche Analyse mit dem Begriff des Bildraums verbunden.) Erst auf dem Boden der Rekonstruktion des Prozesses ästhetischen Erlebens kann die Analyse sich auf vorab bestehende semiotische Systeme, kulturelle Semantiken oder kognitive Verstehensmodelle beziehen. Die Rahmung, innerhalb derer sich der Prozess der *Sinnbildung* entfaltet, muss im je besonderen Fall zunächst als mediale und ästhetische Rahmung rekonstruiert werden, bevor der durch sie präformierte Verstehensprozess überhaupt analysierbar ist.

4. Zumindest für die künstlerischen Formen audiovisueller Bilder gilt, dass eine Analyse sich immer mit dem Problem der Mittelbarkeit des ästhetischen Erlebens auseinandersetzen muss. Denn letztlich ist der einzige Zugang zu diesem Erleben eine Kenntnis der subjektiven Taktik der Aneignung. Man ist überwältigt, gerührt, bewegt von einer Performance, Videoinstallation, einem Film etc., aber es fällt schwer, objektiv verhandelbare Gründe anzugeben. Für ästhetische Urteile gilt im Besonderen, was im Letzten auch auf die Metapher zutreffen mag: Sie beziehen sich auf ein immer prekäres Verstehen, auf die Grenze gemeinschaftlich geteilter Wirklichkeit.⁴²

2.4 Erfahrungsgestalt, Schema, Netzwerk

Der neuralgische Punkt der *CMT* ist durch den Begriff der Erfahrung bezeichnet. Ich erinnere noch einmal an die grundlegende These:

We have found that such principles are often metaphoric in nature and involve understanding one kind of experience in terms of another kind of experience.⁴³

Das volle Gewicht der Definition hängt an der Frage, was denn überhaupt unter ‚Erfahrung‘ und ‚multidimensionaler Erfahrungsgestalt‘ zu verstehen ist. Gerade aber die Verwendung des Terminus ‚Erfahrung‘ ist in der *CMT* keineswegs eindeutig. In der angewandten Forschung zu kognitiven Metaphern ist häufig nur von „understanding one kind in terms of another kind“ die Rede – als könne man den Erfahrungsbegriff stillschweigend fallen lassen. Die erfahrungstheoretische

⁴² Siehe John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1980. Eben deshalb kann das audiovisuelle Bild nicht vorderhand auf eine selbstverständlich gegebene Wirklichkeit bezogen werden, um deren Sinn – sei es im Rekurs auf semiotische, narratologische oder genrepoetische Systeme, sei es mit Blick auf die Alltagswahrnehmung strukturierende kognitive Wahrnehmungs- und Aktionsmuster – unmittelbar aus den identifizierten Repräsentationen des Bildes abzuleiten.

⁴³ Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 116–117.

Begründung gerät Mal um Mal aus dem Blick – und mit ihr die genannten Bestimmungen. So ist denn häufig ungewiss, ob mit konzeptuellen Metaphern feststehende Entitäten oder operative Schemata, semantische Felder oder sinnlich konkrete Erfahrungsdomänen angesprochen werden, die man mal in kognitiven Systemen, mal in medialisierten menschlichen Interaktionen verortet.

Nicht selten tritt an die Stelle der multidimensionalen Erfahrungsgestalt das semantisch definierbare Datum einer *source domain* und einer *target domain*. Die metaphorische Interaktion gerät so zu einer rein logischen Operation, dem Mapping zweier wohldefinierter semantischer Felder.⁴⁴ Der Grund hierfür ist in der Verbindung von erfahrungs- und informationstheoretischen Begriffen zu suchen, die von Anfang an die Theorie kognitiver Metaphern strukturierte.

Das wiederum hat seinen Grund in der eigentümlichen Zwischenstellung, die das metaphorische Konzept selbst einnimmt. Einerseits werden metaphorische Konzepte durch ihre strukturierende Funktion innerhalb eines Modells kognitiver Informationsverarbeitung definiert; andererseits werden sie als konkrete empirische Erscheinungsformen zwischenmenschlicher Interaktion durch ihre kommunikative Funktion bestimmt. Einerseits werden metaphorische Konzepte im Interaktionsmodell eines in sich geschlossenen Systems (Organismus) mit einer (weitgehend unbestimmten) Umwelt als operatives Schema eines Kognitionsautomaten verortet; abstrakt ist dann alles, was nicht als bereits verstanden und gewusst qualifiziert werden kann. Andererseits dienen sie der intersubjektiven Strukturierung von Erfahrungen über getrennte subjektive Erfahrungshorizonte hinweg. Hier bleibt die Rede des anderen so lange abstrakt, wie sie sich mit keiner eigenen konkreten Sinneserfahrung verbinden lässt.

Faktisch sind also zwei völlig getrennte Phänomenbereiche angesprochen, wenn von metaphorischen Konzepten die Rede ist. Die Frage, die sich stellt, ist folglich, wie deren Beziehung zueinander gedacht werden soll.

Man kann das Problem recht präzise an der terminologischen Entwicklung der *CMT* nachvollziehen. Zunächst nämlich fassen Lakoff und Johnson die konkrete Konfiguration einer bestimmten Erfahrungsdomäne als eine Form erlebbarer Ganzheiten. In *Metaphors We Live By* wird die konkrete Sinnesrealität solcher Erfahrungsdomänen mit dem Begriff *multidimensional experiential gestalt* gefasst:

The multidimensional structure characterizes experiential gestalts, which are ways of organizing experiences into structured wholes.⁴⁵

⁴⁴ Metaphern werden immer noch in vielen Ansätzen als rein kognitive, entkörperlichte, abstrakte Konzeptualisierungen gefasst. Siehe hierzu Gibbs' Kritik: Gibbs: Embodiment and Cognitive Science, S. 121f.

⁴⁵ Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 81.

Die ‚multidimensionale Erfahrungsgestalt‘ benennt Phänomene, die auf der Ebene des alltäglichen Bewusstseins zugänglich und in allen Formen zwischenmenschlichen Austausches vorzufinden sind. Sie sind in ihrer perzeptiven, affektiven und kognitiven Dimension unmittelbar fassbar und können entsprechend für die Verständigung qua metaphorischer Konzepte eingesetzt werden.

Im Fortgang der Theorieentwicklung wird der Begriff durch neurowissenschaftliche Termini wie ‚sensomotorisches Schema‘ etc. verdrängt. Damit wird auch der Bezug auf die subjektive Erfahrungsrealität aufgegeben; ein Umstand, der vor allem die aktuellen Ansätze zur Metapher als *embodied meaning-making* audiovisueller Medien betrifft.

Image schemas

Bestimmend ist in diesem Zusammenhang das Konzept der *image schemas* geworden.⁴⁶ *Image schemas* bezeichnen grundlegende Raum-Bewegungsbeziehungen, die als universale Grundmuster zu Bausteinen komplexer Erfahrungsmuster fungieren. Ihre Kategorisierung verdankt sich dem Bemühen, in einer Vielzahl metaphorischer Konzepte die persistenten Raum-Bewegungsmuster zu identifizieren und in einer Taxonomie zusammenzufassen. Es liegt nahe, darin ein Indiz für grundlegende Orientierungsmuster des sich in räumlichen Bezügen bewegenden Körpers zu erkennen. Die Taxonomie der *image schemas* wird in der gegenwärtigen Metaphernforschung weithin als ein grundlegendes Gerüst verkörperter Erfahrungsstrukturen in Anschlag gebracht, mit dem metaphorische Konzepte auf skelettierte Formen verkörpernder Erfahrung zurückgeführt werden.

Image schemas definieren mithin Schemata, die der Vielfalt „physischer Einzelerfahrungen, Sinneswahrnehmungen und motorischer Abläufe Kohärenz verleihen“;⁴⁷ sie adressieren eine physiologische Ebene des menschlichen

46 Kathrin Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*, Marburg 2010; Coëgnarts/Kravanja: *Embodied Visual Meaning*; Forceville: *Metaphor in Pictures and Multimodal Representations*; Charles Forceville/Thijs Renckens: *The Good Is Light and Bad Is Dark Metaphor in Feature Films*, in: *Metaphor and the Social World* 3 (2), 2013, S. 160–179; Charles Forceville: *From Image Schema to Metaphor in Discourse: The FORCE Schemas in Animation Films*, in: *Metaphor. Embodied Cognition and Discourse*, hrsg. v. Beate Hampe, Cambridge 2017, S. 239–256.

47 Ulrike Schröder: *Kommunikationstheoretische Fragestellungen in der kognitiven Metaphernforschung. Eine Betrachtung von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Tübingen 2012, S. 35 zit. n. Christina Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen: Metaphorisieren in der Kommunikation audiovisueller Bilder*, Dissertation, FU Berlin 2017, S. 27. Schmitts Arbeit erscheint voraussichtlich

Denkens, die allen subjektiven, sozialen oder kulturellen Differenzen, allem Verstehen und Nicht-Verstehen – kurz, die aller Erfahrungsrealität menschlicher Subjekte zuvorkommt; die folglich auch nicht im Phänomenbereich alltäglicher Erfahrungen verortet ist. Letztlich verdankt sich der Begriff einer theoretischen Operation, die in den *image schemas* die Bedingungen zu definieren sucht, die es ermöglichen, die Vielheit physischer Impulse – Sinnesreize, affektive Reflexe, Aktivierung kognitiver Schemata – überhaupt als konsistente Erfahrungsgestalt zu fassen.

In dieser Perspektive aber wird der Körper zur transzendentalen Universalie eines informationsverarbeitenden Automaten, der die Vielfalt subjektiv getrennter Erfahrungshorizonte generiert.⁴⁸ Im Umkehrschluss aktueller Medienanalysen werden *image schemas* zu einem System von „recurrent pattern, shape, and regularity in, or of these ongoing ordering activities“, die nun selbst wiederum zu Gegenständen von Erfahrung werden: „These patterns *emerge as meaningful structures for us* chiefly at the level of our bodily movements through space, our manipulations of objects, and our perceptual interactions.“⁴⁹ Das heißt nichts anderes, als dass *image schemas* im Ergebnis eine universelle Tiefensemantik („*as meaningful structures*“) bilden, aus der sich alle Sinnbildung menschlichen Denkens ableiten lässt.⁵⁰

Zwar betont Johnson, dass die abstrakten, tiefliegenden Strukturen lediglich kohärenzstiftende Operationsmuster darstellen, die allein deshalb keine fixen Gegebenheiten sein könnten, weil sie höchst unterschiedliche Erfahrungen strukturierten; sie seien vielmehr als flexible Struktur zu denken, die in je gegebenen Konstellationen anderen situationsgebundenen Modulationen unterliege. Erst die prozessuale Anpassung an ständig wechselnde Situationen mache die *image schemas* als ein generatives System denkbar.

Aber die Grenze zwischen ‚kinästhetischen‘ Verlaufsmustern (Orientierung, Bewegung, Balance in der Selbstwahrnehmung eines sich im Raum bewegenden Körpers), kognitiven Operationen und sinnhaften Gestalteinheiten wird systematisch verwischt, wenn mit Blick auf solche Muster von „primary means“⁵¹ die

2019 mit dem Titel *Wahrnehmen, fühlen, verstehen: Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder* bei de Gruyter.

48 Christina Schmitt hat differenziert dargelegt, wie aus den Versuchen, die metaphorische Bedeutungskonstruktion auf reine Verkörperungsprozesse zurückzuführen, im Ergebnis eine universelle Tiefensemantik hervorgeht. Vgl. Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen*, S. 20–31.

49 Mark Johnson: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago 1987, S. 31 [meine Hervorhebung, H. K.].

50 Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen*, S. 28.

51 Johnson: *The Body in the Mind*, S. 30.

Rede ist. Die Stabilität eines solchen Systems von *primary means* kann dann doch wieder nur als Konventionalisierung gedacht und begründet werden: „They are not eternally fixed objects, as Objectivism suggests, but they gain a certain stability by becoming conventionally located in our network of meaning.“⁵² Auch für Johnson ist also klar, dass *image schemas* nur dann die Ebene verkörpernder kognitiver Prozesse beschreiben können, wenn sie als grundlegende operative Muster verstanden werden.

Man darf von der experimentellen Forschung durchaus erwarten, dass sie Schemata (der Orientierung, Bewegung und Balance im Raum) beschreiben kann, die menschliche Wahrnehmungs- und also auch Kognitionsprozesse strukturieren. Doch werden sich diese nicht als *primary means* zu einer Tiefensemantik systematisieren lassen. Liegen doch alle semantischen Effekte *per definitionem* auf der Ebene des Alltagsbewusstseins.

Noch die taxonomisch erfassten Figurationen von Selbst-Bewegung und Bewegung folgen einem konventionellen Raum-Zeit-Schema, das sich keineswegs unmittelbar auf die Selbstwahrnehmung eines im Raum sich bewegenden Ich zurückführen lässt. Eingeschaltet ist immer das Selbst der Selbstwahrnehmung, d. i. das Monitoring der affektiven und perzeptiven Reize und deren subjektive Interpretation als ‚mein Körper in dieser Situation‘. Die Interpretation stützt sich auf konventionalisierte Beschreibungssysteme – wie immer auch strukturiert, gerahmt oder gemodelt von kognitiven operativen Mustern. Von den Konventionalisierungen ist die Raum-Zeit-Matrix, in der Bewegung als Verlagerung von Körpern in einem homogenen und unveränderbaren Raum auf der Zeitachse gemessen wird, sicher eine der grundlegendsten; sie ist deshalb aber nicht weniger eine Konvention, auf die sich die subjektive Erfahrung des eigenen Körpers bezieht. Nicht zuletzt die experimentelle neurowissenschaftliche Forschung ist auf völlig andere Raum-Zeit-Modelle angewiesen, um neuronale Prozesse beschreiben zu können (z. B. als Intensitätswechsel neuronaler Aktivitäten).⁵³

Wenn *image schemas* tatsächlich als bedeutungsgenerierende Schemata verstanden werden, verweisen sie also auf die Ebene des Monitorings der affektiven Impulse und Sinnesdaten. Das aber ist die Ebene eines Bewusstseins vom eigenen

52 Johnson: *The Body in the Mind*, S. 30.

53 Vgl. Shahar Arzy/Gregor Thut/Christine Mohr/Christoph M. Michel/Olaf Blanke: *Neural Basis of Embodiment: Distinct Contributions of Temporoparietal Junction and Extrastriate Body Area*, in: *The Journal of Neuroscience* 26 (31), 2006, S. 8074–8081; Mirta Villarreal/Esteban A. Fridman/Alejandra Amengual/German Falasco/Eliana Roldan Gerschcovich/Erlinda R. Ulloa/Ramon C. Leiguarda: *The Neural Substrate of Gesture Recognition*, in: *Neuropsychologia* 46 (9), 2008, S. 2371–2382; Paula M. Niedenthal: *Embodying Emotion*, in: *Science* 316 (5827), 2007, S. 1002–1005.

Körper als eines ‚Körpers, der ich selber bin‘ („Leibbewußtsein“); die Ebene eines subjektiven, von allen anderen unterschiedenen Erfahrungshorizonts.

Netzwerke

Genau in dem Maße, in dem die physiologischen Aspekte des Embodiment ins Zentrum der Anwendung der CMT rücken, tritt erneut die Erfahrungsdimension in den Vordergrund, d. i. das sich in seinem eigenen körperlichen In-der-Welt-Sein gewahr werdende Subjekt.⁵⁴ Statt selbstverständliche Daten zu decodieren, entfaltet die metaphorische Operation notwendig ästhetische Korrelationen, d. h. affektive und perzeptive Ähnlichkeits- und Vergleichsrelationen, die sich nicht auf der Ebene rein logischer Bedeutungsrelationen fassen lassen: Metaphern überblenden zwei Wahrnehmungsfigurationen, die in ihrer affektiven, perzeptiven und sinnhaften Dimension als konkrete, verkörperte Erfahrungen aufeinander bezogen werden.

Mit ihrem Konzept der „audiovisuellen Metaphern“ hat Kathrin Fahlenbrach einen Ansatz entwickelt, der von der Konfiguration perzeptiver, affektiver und kognitiver Dimensionen der Wahrnehmung ausgeht. Ihre Arbeit gehört sicher zu den differenziertesten Versuchen, die CMT für die Analyse audiovisueller Medien fruchtbar zu machen. Entgeht sie doch der Versuchung, neurowissenschaftlich inspirierte Konzepte des Embodiment pauschal als Begründung eines Modells verkörpernder Rezeption audiovisueller Bilder ins Feld zu führen.⁵⁵

Fahlenbrach stützt sich auf ein psychologisches Wahrnehmungsmodell, das Verstehensprozesse als Interaktion innerhalb eines Netzes kognitiver (d. h. verstandeslogischer), perzeptiver und affektiver Operationen begreift. Konzeptuelle Metaphern sind dann als kognitive Mechanismen (festgelegte Operationsstrukturen des Mapping) zu verstehen, die zwei Netzwerke miteinander korrelieren; sie ‚mappen‘ ein bestimmtes Netz kognitiver, affektiver und perzeptiver Regelprozesse mit dem Netz eines anderen Erfahrungsbereiches. Die konzeptuelle Metapher basiert also keineswegs auf einer rein verstandesmäßigen Operation; sie umfasst vielmehr die Interaktion zwischen Erfahrungsbereichen in ihren

⁵⁴ Gibbs hat das sehr eindrücklich in seiner Hinführung zum Konzept des Embodiment dargestellt. Vgl. Gibbs: *Embodiment and Cognitive Science*; Mark Johnson: *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*, Chicago 2007.

⁵⁵ Wie das etwa bei Coëgnarts/Kravanja der Fall ist, wenn sie Spiegelneuronen ins Feld führen, um zu erklären, wie Zuschauer *image schemas* realisieren, die ein Regisseur intuitiv nutze, um seine Ideen in audiovisuellen Bildern zu vermitteln. Vgl. Coëgnarts/Kravanja: *Embodied Visual Meaning*; Coëgnarts/Kravanja: *Embodied Visual Meaning in Film*.

sinnlichen, affektiven und semantischen Dimensionen. Damit ist recht präzise die ‚multidimensionale Erfahrungsgestalt‘ definiert, von der Lakoff und Johnson sprechen.

Wie diese begreift auch Fahlenbrach konzeptuelle Metaphern als ein kognitives System, das als apriorische Struktur fungiert, welche die metaphorische Bedeutungskonstruktion in konkreten Kommunikationen überhaupt erst ermöglicht. Der Widerspruch zwischen informationstheoretischem (kognitives System) und erfahrungstheoretischem Konzept wird nun explizit hin zu einer „körperlichen Tiefensemantik“ aufgelöst. Primärmetaphern⁵⁶ und kognitive Schemata sind die Bausteine eines *primary meanings*, auf das sich komplexe konzeptuelle Metaphern gründen.

Audiovisuelle Bilder wiederum weisen „mit ihren abbildhaften Bildern und Klängen“⁵⁷ eine große Affinität zu den körperbasierten Wahrnehmungskonfigurationen konzeptueller Metaphern auf. Die alte Idee der Metapher als Bild oder bildhafter Ausdruck ist hier überführt in die Gleichung von audiovisuellem Bild und konzeptueller Metapher, die beide eine Konfiguration kognitiver, perzeptiver und affektiver Schemata darstellen. Audiovisuelle Metaphern lassen sich so als Netzwerke perzeptiver, affektiver und kognitiver Operationsmuster definieren, in denen konzeptuelle Metaphern repräsentiert und reflektiert werden.

Konzeptuelle Metaphern können demnach – in abgestuften Graden der Komplexität – als apriorische kognitive Struktur vorausgesetzt werden, die Medienproduzenten kalkuliert einsetzen, um Zuschauer in ihrer unmittelbaren körperlichen Reaktion in die Narration (das meint hier immer die repräsentierte Handlung oder den repräsentierten Sachverhalt) eines Films oder Videos einzubeziehen. Die Zuschauer antworten genau mit jenen unwillkürlichen und ‚reflexhaften‘ Vernetzungen kognitiver, affektiver und perzeptiver Abläufe, die in der audiovisuellen Metapher repräsentiert sind. D. h., audiovisuelle Metaphern aktivieren „die universalen Muster des körperlichen und affektiven Erlebens“, die „kognitiv verankerte konzeptuelle Metaphern [...] beinhalten.“⁵⁸

Die audiovisuelle Metapher wird letztlich als Funktionale definiert, die dem Zweck dient, das repräsentierte Narrativ (die abstrakte Idee des Filmemachers oder die Handlung) zu vermitteln. Sie fungiert als *audiovisuelle Konkretion abstrakter Ideen von Medienmachern* und sorgt für die affektive Einbindung der Zuschauer in die mediale Darstellung. Letztlich wird damit das traditionelle Sender-Empfänger-Schema auf ein wirkungsästhetisches Kommunikationsmodell

⁵⁶ Zum Begriff der *primary metaphor* vgl. die Fußnote 93 im dritten Teil dieses Buches.

⁵⁷ Fahlenbrach: Audiovisuelle Metaphern, S. 45.

⁵⁸ Fahlenbrach, S. 11 f.

übertragen: das Kalkül der Medienproduzenten, die über intuitives Wissen resp. rhetorische Konvention verfügen, und die Körper von Rezipienten, die einem universellen wirkungsästhetischen Schematismus folgen.

Die Metapher des Kognitionsautomaten

Es ist eine Sache, die Hypothese zu vertreten, dass *image schemas* eine basale Aktivitätsstruktur menschlicher Kognition bezeichnen, die am Grund aller Metaphern wirksam ist; eine ganz andere Sache ist es, im Verweis auf diese Hypothese die Bedeutung einer audiovisuellen Konfiguration feststellen zu wollen. Es ist eine Sache, zu versuchen, eine solche Hypothese durch deskriptive Verweise zu erhärten, indem ich die prinzipielle Rückführbarkeit auf *image schemas* an einer Vielzahl metaphorischer Ausdrücke durchspiele; eine ganz andere Sache ist es, die Bedeutung oder die Funktionsweise konkreter audiovisueller Darstellungen zu erklären, indem das System kognitiver Schemata als generative Tiefensemantik in Anschlag gebracht wird.

Auch die Theorie der „audiovisuellen Metaphern“ reproduziert damit die entscheidende Schwachstelle der *CMT*: Sie folgt ebenjenem Schematismus strukturalistischer Sprachtheorien, gegen die sich die *CMT* ursprünglich gewendet hat. Letztlich spielt es nämlich keine Rolle, ob ich eine Transformationsgrammatik oder eine Tiefensemantik als ‚inneres Wissenssystem‘ veranschlage; so oder so folge ich dem Schema repräsentationaler Denkvorstellungen, mit denen die Welt gespalten wird „in eine ‚Tiefenstruktur‘, die ein universelles Muster birgt und eine ‚Oberfläche‘, die dieses Muster unter jeweils konkreten [...] Umständen aktualisiert.“⁵⁹ Selbst wenn man dem Umstand, dass die empirischen Befunde neurowissenschaftlicher Forschung keineswegs dazu berechtigen, von einem statischen System primären Bedeutens auszugehen, kein allzu großes Gewicht bemisst – die ‚Spaltung der Welt‘ in eine generative und eine phänomenale Struktur hat schwerwiegende Konsequenzen, nicht nur, aber doch in besonderem Maße für das Verständnis des Verhältnisses von audiovisuellem Bild und Metapher.

Letztlich wird damit ein Kommunikationsmodell perpetuiert, das die Akteure als in sich geschlossene, solipsistische Kognitionsautomaten entwirft, auch wenn sie mit einem empfindsamen Körper ausgestattet werden. Der Körper nämlich fungiert nun selbst in seinen unwillkürlichen affektiven Reaktionen und kogni-

⁵⁹ Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. v. Uwe Wirth, Frankfurt/M. 2002, S. 323–346, hier S. 324.

tiven Mustern als Decodierungsmaschine (die unwillkürliche Aktivierung kognitiver Schemata auf Seiten der Empfänger), die Medienmacher (Sender) intuitiv und kalkuliert als Codierungssystem nutzen.⁶⁰ Zweifellos handelt es sich hierbei um eine höchst abstrakte Vorstellung von Körper; sie versteht den Körper als eine bedeutungsgenerierende Matrix, die letztlich als apriorische Bestimmung sinnvoller Kommunikation fungiert. Tatsächlich wäre im strengen Sinne von einem transzendentalen Körper zu sprechen, der lediglich als Natur vorgestellt wird.

Wenn man *image schemas* als ein System von *primary means* auffasst, sind sie nichts anderes als ein von Forschern genutztes arbiträres Bezeichnungssystem. Die in solchen Untersuchungen gebräuchliche Taxonomie schließt genau in dem Maße Konventionalisierungen ein, wie sie als tiefensemantisches System für die Interpretation audiovisueller Repräsentationen in Anschlag gebracht wird. Deshalb der notorische Verweis auf die Konvention, ohne den kognitionstheoretische Analysen sinnkonstituierender Prozesse in audiovisuellen Medien nicht auskommen. Die Prozesse der Konventionalisierung freilich verschwinden in der Blackbox eines Embodimentmodells, das den Körper als informationsverarbeitenden Automaten definiert, der einer mehr oder weniger unterbestimmten Umwelt gegenübersteht. Mit Blumenberg könnte man sagen, dass die CMT mit anderen Kognitionswissenschaften eine erkenntnisstrukturierende Metapher teilt, die den immer gleichen blinden Fleck entstehen lässt: der Rechner, der Computer, der informationsverarbeitende Automat ist das grundlegende Modell menschlicher Kognition.

In dieser Perspektive lassen sich alle historischen und kulturellen Ausformungen metaphorischen Denkens, und damit auch Bewegungsbild-Metaphern, den allgemeingültigen Schemata menschlicher Kognition subsumieren – und paradoxerweise zugleich durch diese erklären. Deren ‚eigentliche‘ Bedeutung lässt sich stets im Rückgang der Analyse auf universale Schemata kognitiver Prozesse mit größter Eindeutigkeit feststellen. Ganz gleich, welchen Sinn die Medienrezipienten im Gebrauch der Metaphern mit diesen herstellen mögen. Ihr *Machen* wird wie alle historisch-kulturelle Sinnproduktion als zu vernachlässigende Größe systematisch aus der Betrachtung ausgeschlossen (eine notwendige Strategie – so könnte man mit Blick auf de Certeau anfügen –, wenn man die Beherrschbarkeit der Sinnproduktion durch das Kalkül von Medienmachern und die Methoden von Wissenschaftlern beschreiben und festschreiben will). Der historische Tie-

⁶⁰ Vgl. Forceville: Visual and Multimodal Metaphor in Film; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: Towards an Embodied Poetics of Cinema: The Metaphoric Construction of Abstract Meaning in Film, in: Alphaville. Journal of Film and Screen Media (4), 2012, <http://www.alphavillejournal.com/Issue%204/PDFs/ArticleCoegnarts&Kravanja.pdf> (31. März 2018).

fenraum kultureller Sinnproduktion wird mit Verweis auf ein allseits verfügbares kulturelles Genre-, Medien- oder Alltagswissen zur akzidentiellen Restmenge, die in ihrer systematischen Unterbestimmtheit jeder noch so löcherigen Analyse audiovisueller Metaphern als komplementäre Sinnfülle zur Verfügung steht.

Ausgeblendet wird schließlich auch jene Relation, die Fahlenbrach ins Zentrum ihres Modells konzeptueller Metaphern gerückt hat: die Kongruenz zwischen konzeptueller Metapher und audiovisuellem Bild. Ist doch eine solche Kongruenz nur auf der Ebene der Erfahrung des konkreten Wahrnehmungserlebens vorstellbar – nicht aber auf der Ebene eines kognitiven Systems.

Zur Performativität des Bewegungsbildes

Das audiovisuelle Bewegtbild ist in seiner Medialität selbst noch als eine Konfiguration von Perzepten, Affekten und Konzepten zu verstehen, die nicht erst über abbildliche Repräsentationen vermittelt werden. Eine Konfiguration des Sehens und Hörens, des Fühlens und Denkens, die notwendig von Medienkonsumenten zu realisieren ist, sofern sie das audiovisuelle Bild überhaupt rezipieren, d. h. wahrnehmen. Die Kongruenz von audiovisuellem Bild und konzeptueller Metapher ist weniger als Nähe, denn als tatsächliche Strukturgleichheit zu fassen, die auf ein und derselben Ebene zu verorten ist: Beide nämlich sind als perzeptive, affektive und kognitive Konfigurationen eines spezifischen Wahrnehmungsszenarios zu begreifen (als ‚multidimensionale Erfahrungsgestalt‘, sprich audiovisueller Bildraum).

In diesem Sinne spricht Dorothea Horst von „audio-visual figurativity“.⁶¹ Sie benennt damit zum einen eine Beobachtungsebene, in der bildliche und sprachliche Ausdrücke aufeinander beziehbar sind. (Der Audiovisualität des Fernsehbildes wird die figurative Sprachbildung analog gesetzt.) Vor allem aber fasst sie damit das Verhältnis von audiovisuellen Bewegtbildern und Repräsentationen selbst als eine mediale Konfiguration: Denn es ist nicht so, dass die repräsentierten Gegenstände audiovisueller Bilder bereits als solche – eben als für sich gegebene, aneinander gefügte Bild-Repräsentationen – figurative Ausdruckskonstellationen abbilden. Vielmehr sind die audiovisuellen Bewegtbilder in ihrer spezifischen medialen Performanz, in der Inszenierung des audiovisuellen Bildes, als eine ‚audiovisuelle Figuration‘ anzusprechen. Sie sind den Rezipienten unmittelbar als Sinneskonfigurationen, d. h. als multidimensionale Erfahrungsgestalt

⁶¹ Vgl. Dorothea Horst: *Meaning-Making and Political Campaign Advertising. A Cognitive-linguistic and Film-analytical Perspective on Audiovisual Figurativity*, Berlin/Boston 2018.

körperlicher Resonanzen zugänglich, während jeder Versuch, solche Resonanzen im Rückgriff auf zugrundeliegende kognitive Systeme zu erklären, immer in die mehr oder weniger gut begründete spekulative Introspektion anderer Intentionalitäten führt⁶² – was auch nur die komplizierte Umschreibung eines unreflektierten hermeneutischen Verfahrens ist.

Ein System generativer Primärstrukturen, mit denen sich die Bedeutung metaphorischer Konzepte feststellen lässt,⁶³ ist eine theoretische Fiktion, die zumindest bezogen auf audiovisuelle Bilder zu einer inadäquaten Gegenstandsbestimmung führt. Sie übergeht nämlich die entscheidende Dimension ihrer Medialität: die Bewegung des Bewegungsbildes, seine Temporalität.

Christina Schmitt hat mit Blick auf die konzeptuelle Metapher das skizzierte Problem als Gegensatz von kognitivem System und prozessualer Performanz diskutiert. Sie bezieht sich dabei auf Sybille Krämer, die von der „ästhetischen Performativität“, der Oberflächenerscheinung medialer Kommunikation spricht.⁶⁴ Das meint die mediale Modulation aller Formen der Kommunikation, die Ausdrucksqualitäten medialer Oberflächen. Audiovisuelle Bilder können dann als ein „in-Szene-setzendes Wahrnehmbarmachen“ verstanden werden; dabei meint die Performativität der Medien einen Akt des „Phänomenalisierens“,⁶⁵ d. h., sie ‚machen wahrnehmbar‘, indem sie Verkörperungsprozesse in Gang setzen. Bedeutung entsteht also nicht im Rückgang auf ein drittes gemeinsames System (Sprache, kognitive Schemata, *primary meanings*); „sie ist keine mehr oder weniger stabile Entität, sondern existiert nur in der flüchtigen und prozessualen Gegenwärtigkeit des Medienumgangs.“⁶⁶

Will man die *CMT* als Analyseverfahren auf audiovisuelle Bilder beziehen, ist deshalb zuallererst das audiovisuelle Bild selbst als ein spezifisches „in-Szene-setzendes Wahrnehmbarmachen“ theoretisch zu fassen. Ohne einen medientheoretisch fundierten Begriff vom audiovisuellen Bewegtbild verschwindet jede

62 Neurophilosoph Stephan Schlemm sagt, alle bewussten Wahrnehmungserlebnisse „sind erst einmal nur der Person oder dem Lebewesen zugänglich, die oder das sie hat.“ (zit. n. Saskia Gerhard: „Vergesst den freien Willen!“, in: Zeit Online, 18. Oktober 2017, <http://www.zeit.de/wissen/2017-10/was-ist-bewusstsein/komplettansicht> (31. März 2018)). Auf die Grenzen des Bewusstseins der Anderen stößt auch der Zuschauer, der Macher etc. Gerade weil es immer verkörpertes Bewusstsein, Bewusstsein eines eigenen Körpers ist, erfordert es ein solches Verstehen.

63 Quasi als Codesystem, das die Analyse decodiert.

64 Vgl. Schmitt: Wahrnehmen, fühlen, verstehen, S. 84–87.

65 Sybille Krämer: Was haben „Performativität“ und „Medialität“ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der „Ästhetisierung“ gründende Konzeption des Performativen, in: Performativität und Medialität, hrsg. v. Sybille Krämer, München 2004, S. 13–32, hier S. 25.

66 Krämer, S. 25.

mediale und modale Differenz. Mehr noch: Es verschwindet die basale Struktur, die das audiovisuelle Bild als ein in sich bewegtes Bild zuallererst begründet. Insofern gilt für die angewandte CMT im Besonderen, was im ersten Teil dieses Buches über die kognitive Filmtheorie im Allgemeinen gesagt wurde: Ihr gerät im kognitiven Schematismus aus dem Blick, was doch eigentlich untersucht werden soll: das audiovisuelle Bild als ein *Bewegungsbild*.

Quer zu den unterschiedlichen medialen Formaten, vom Webcam-Video bis zum Kinofilm, zeichnen sich audiovisuelle Bilder gerade dadurch aus, dass sie keine Sukzession isolierter, stillgestellter Bild-Repräsentationen sind, sondern in der permanenten Modulation ihrer Ausdrucksformen multiple Raum-Zeit-Konfigurationen hervorbringen. Die Bewegung audiovisueller Bewegungsbilder impliziert immer schon die dynamisch-energetische Veränderbarkeit solcher Raum-Zeit-Figurationen. Darin liegt ihre spezifische Temporalität begründet. Diese Zeitlichkeit der Bewegung ist konstitutiv für den medialen Modus ihrer Repräsentationen. Entsprechend muss sich jeder Versuch, die Repräsentationen audiovisueller Bilder zu fassen, zunächst auf die Rekonstruktion der raum-zeitlichen Konfiguration in ihren je spezifischen Modulationen als Bewegungsbild beziehen, um überhaupt bestimmen zu können, was denn letztlich Gegenstand der Repräsentation ist.

Wie im ersten Teil des Buches erläutert, unterscheiden wir deshalb begrifflich zwischen *kinematografischem* oder *audiovisuellem Bewegungsbild* (*moving image*) und *filmischem Bewegungsbild* (*Movement-Image*).⁶⁷ Mit dem Bewegungsbild sind die medialen Artefakte bezeichnet, d. h. alle audiovisuellen Bilder, ganz gleich welchen medientechnischen Typus; durchaus in dem Sinne, dass sich diese Bilder als isolierte abbildliche Repräsentationen in sich bewegter Sachverhalte verstehen lassen. Der Begriff des Bewegungsbildes hingegen bezeichnet den übergreifenden Zusammenhang der zeitlichen Gestalt eines Films, Videos oder einer Fernsehreportage; er verweist auf das inszenatorische, poetische oder rhetorische Regime, unter dem die isolierten Bewegungsbilder – d. h. die audiovisuellen Repräsentationen – als Elemente eines in der Zeit der Rezeption sich entfaltenden Ganzen eines filmischen Bewegungsbildes erfasst werden.

Metamorphosen des Bildraums: DEATH AND THE MOTHER

Im Folgenden möchte ich das an einer weiteren analytische Skizze erläutern: Gegenstand der Betrachtung ist Ruth Lingfords kurzer Animationsfilm *DEATH*

⁶⁷ Den Begriff entlehnen wir Deleuze. Vgl. Deleuze: Das Bewegungs-Bild.

AND THE MOTHER (GB 1997).⁶⁸ Ich wähle dieses Beispiel zum einen, weil der Animationsfilm in besonderer Weise die Differenz zwischen der abbildlich repräsentierten Bewegung – der Verlagerung von Körpern im gegebenen Raum und deren handlungslogische Interpretation – und der Dynamik des Bewegungsbilds selbst zum Thema hat. Zum anderen ist Lingfords Video Gegenstand einer Analyse, die sich auf die Taxonomie der *image schemas* als bedeutungsgenerierendes System stützt.⁶⁹ Im Vergleich sollte also der Unterschied, der sich aus einer erfahrungstheoretischen gegenüber einer informationstheoretischen Lesart der *CMT* ergibt, klar hervortreten.

DEATH AND THE MOTHER beruht auf Zeichnungen, die das künstlerische Verfahren des Holzschnitts nachahmen. Dieses Nachahmen ist im Hinblick auf Poetik und Ästhetik des kurzen Videos prägend: Die audiovisuellen Bilder gründen hier auf einem höchst abstrakten, dynamischen Wechselspiel zwischen hellen und dunklen Flächen, dichten und weniger dichten Schraffuren. Doch ist es vor allem der beständig wechselnde Status des Verhältnisses von bloßer Auslassung (*negative space*) und gestalthafter Figur, Schraffur und Figuration innerhalb der audiovisuellen Bewegung, von Positiv und Negativ des Bildes – die Leere der Auslassung wird im nächsten Moment zur gestalthaften Fülle einer abbildlichen Figuration und umgekehrt – bzw. das Prinzip dieses Wechsels selbst, was die Bedeutung einzelner audiovisueller Bilder, d. h. instantaner Wahrnehmungsgestalten, innerhalb der poetischen Logik des filmischen Bewegungsbildes prägt. Erst die animierte Bewegung lässt aus den Schraffuren und Schattierungen gegenständliche Figurationen entstehen, die nun ihrerseits in einer permanenten Metamorphose – und in der übergreifenden Bewegung jener Metamorphosen – sich fortwährend verändernde Haltungen und affektive Dynamiken zum Ausdruck bringen.

Wir, die Zuschauer, erkennen mühelos die Figurationen einer märchenhaften Handlung: das Ringen zwischen Mutter und Tod um das Leben des Kindes. Dies ist jedoch nur deshalb der Fall, weil wir ein diffuses Wissen um allegorische Figuren und Ikonografien aus Märchen und Legenden einbringen, während wir zugleich in jedem Moment affektiv in die filmischen Gesten und Gebärden eines archetypischen Beziehungsmusters verwickelt sind. Erst in dieser Konstellation, d. h. in der Verbindung von kulturhistorischem Wissen und gegenwärtiger ästhetischer Erfahrung, kann die animierte Bewegung des audiovisuellen Bildes, das sich dynamisch wandelnde Verhältnis von Mustern, Schraffuren und Leerstellen zur Ikonografie einer Mutter werden, die ihr sterbendes Kind in den Armen hält

⁶⁸ Online abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=hi4zdX-OG5Q> (02. April 2018).

⁶⁹ Vgl. Forceville: From Image Schema to Metaphor in Discourse.

und sich dagegen wehrt, es dem Tod zu überlassen. Die Figuration entsteht aus einer radikal dynamisierten Schwarz/Weiß-Flächenstruktur im Stil des Holzschnittdrucks.

Nicht in den einzelnen Repräsentationen, sondern in eben jener Dynamik des ständigen Wandels, der Kippfiguren und Metamorphosen, liegt das Affizierungspotential der audiovisuellen Bilder begründet.⁷⁰ Ist doch in jedem Zug das Erscheinen der Figuration mit der dynamisierten Wahrnehmungsempfindung eines Rezipienten verknüpft, der unentwegt als Figur zu fassen sucht, was im nächsten Moment nurmehr Schraffur und Fläche ist – und vice versa. D. h., es gibt notwendig eine permanente Verknüpfung zwischen den Metamorphosen der animierten Holzschnittmuster und der Dynamik sich wandelnder Wahrnehmungsempfindungen des Rezipienten. Das Bewegungsbild geht bereits aus einer Interaktion von audiovisuellen Bewegtbildern (d. h. der Animationen) und Wahrnehmungsprozessen (d. h. der fließenden Metamorphose der einzelnen Animationsphasen innerhalb der Wahrnehmung des Zuschauers) hervor; die affizierende Kraft der technisch animierten Bewegung und die Dynamik des rezeptiven Prozesses als affizierter Körper sind untrennbar ineinander verwoben.

Setzt nun aber die Analyse, gewissermaßen in Umkehrung des Wahrnehmungsprozesses, bereits auf der Ebene der repräsentierten Handlung des Märchens an – eine Mutter, die ihr Kind dem Tod überlassen soll –, so lässt sie gerade den kognitiven Prozess außer Acht, der aus dem Schwarz-Weiß-Schema von hellen und dunklen Schraffuren ein Bewegungsbild entstehen lässt. Erst auf dem Grund der Syntheseleistung der Rezeption können sich die figurativen, gestischen Ausdrucksbewegungen⁷¹ einer Mutter, die um ihr Kind ringt, abheben. Will man in der repräsentierten Handlung Bewegungsmuster identifizieren, die der Taxonomie der *image schemas* entsprechen, verfehlt man Raum, Zeit und Bewegung des audiovisuellen Bildes.⁷²

Anders gesagt: Einer Analyse, die sich unmittelbar auf die repräsentierte Handlung von *DEATH AND THE MOTHER* bezieht, entgeht nicht nur der Rekurs auf die alte Holzschnitttechnik als Bildtypus, der im Schwarz-Weiß-Schema aufgerufen

70 Vgl. McLuhan zum Figur-Grundverhältnis: Marshall McLuhan: Das resonierende Intervall, in: absolute Marshall McLuhan, hrsg. v. Martin Baltes, Rainer Höltzschl, Philip Marchand, Freiburg 2002, S. 210–218; McLuhan fasst die Wirkung des Mediums, sein Affizierungspotential, als den Grund, auf dem die Figur erscheint.

71 Zum Konzept der Ausdrucksbewegung vgl. die Seiten 133–143.

72 Vgl. Forceville: From Image Schema to Metaphor in Discourse, S. 245–247.

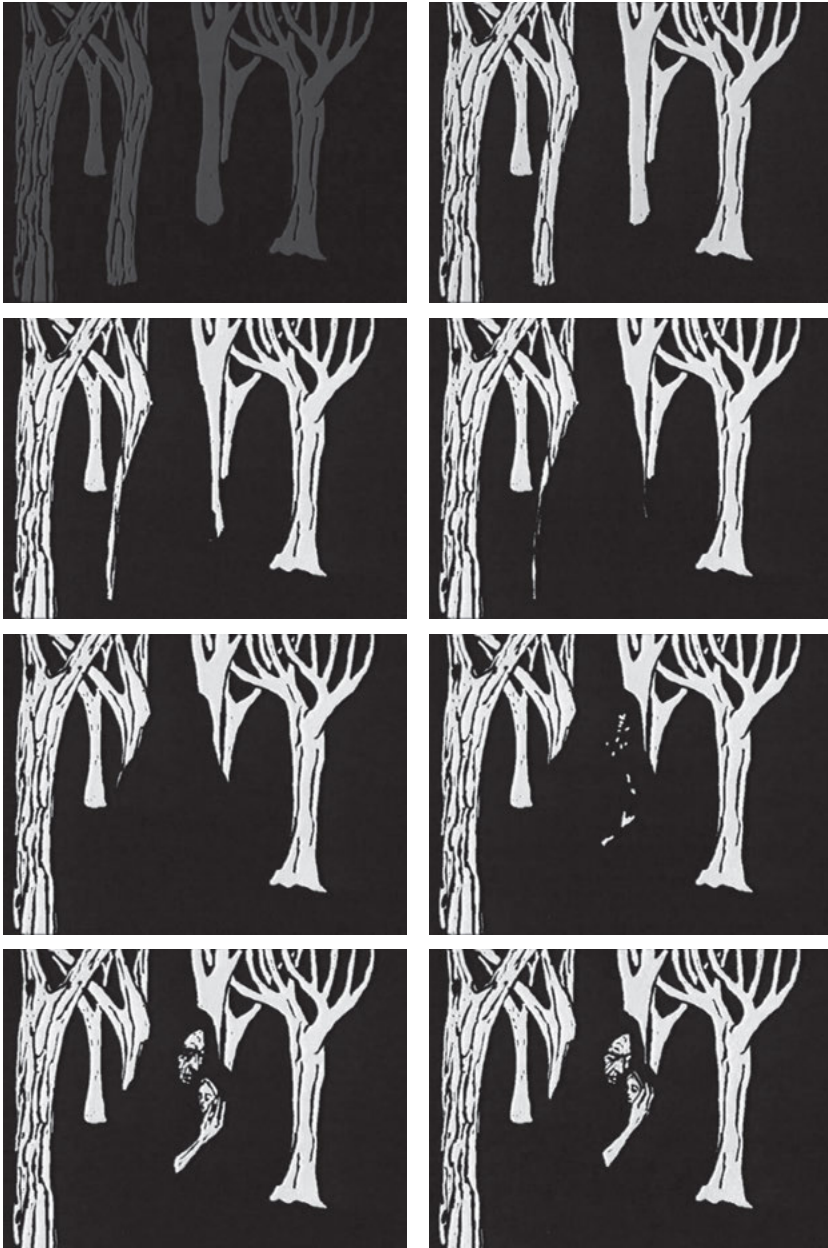


Abb. 13: DEATH AND THE MOTHER

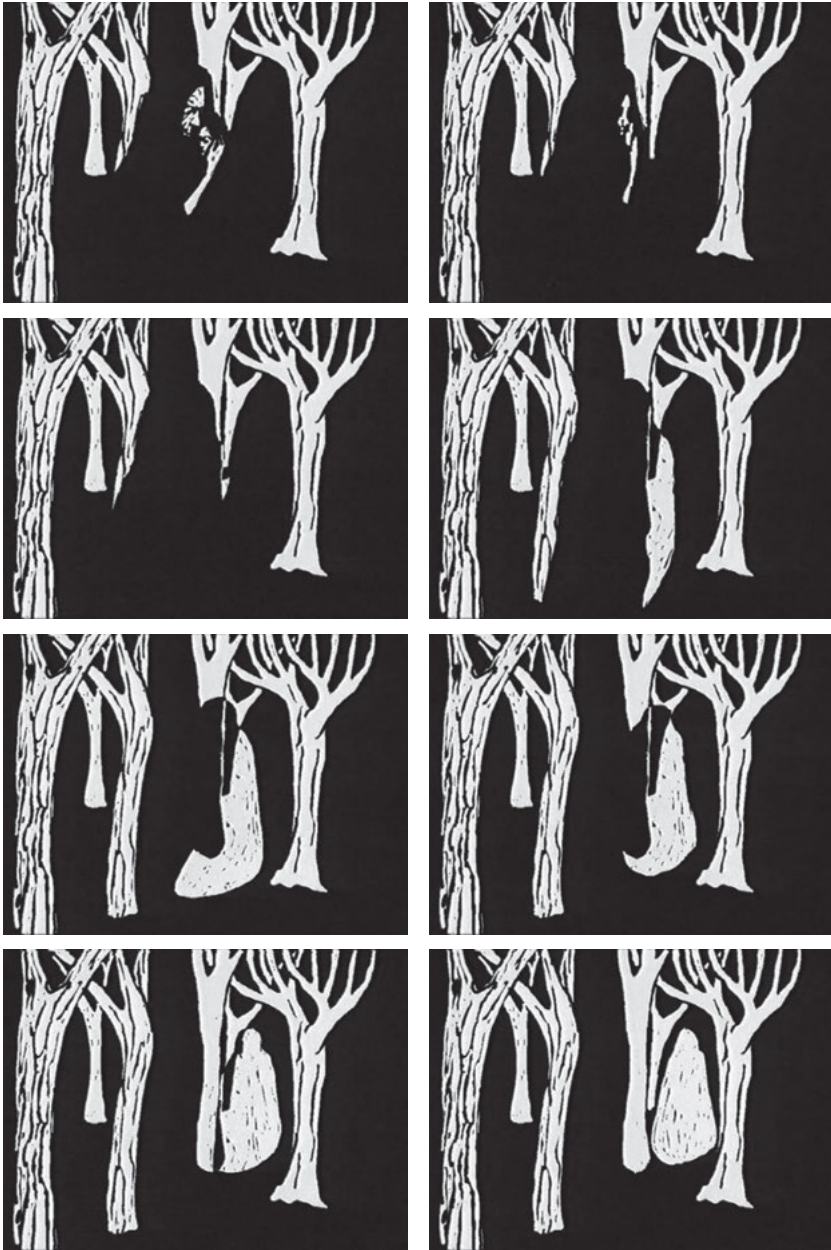


Abb. 13: DEATH AND THE MOTHER

ist; ihr entgeht nicht nur der Reflexionsraum, der sich eröffnet, wenn man auf dieser Linie die lange Geschichte der Poetik grafischer Druckkunst auf aktuelle Verfahren der Medienkunst bezieht. Nein, ihr entgehen auch die vielfältigen bildhistorischen Assoziationen, die notwendig in den Prozess einfließen, der aus der Komposition dynamisch sich verändernder Holzschnittmuster – welche beispielsweise an die Ikonografie zahlloser Pietà-Darstellungen erinnern – das Bild einer leidenden Mutter werden lässt. Dabei ist es zunächst egal, ob diese Ikonografie eine philologisch reflektierte Linie abendländischer Tradition bis zu den Varianten des Persephone-Mythos zieht, oder ganz in diffuser Allusion verbleibt. Entscheidend ist jedoch der Umstand, dass die kulturhistorische Dimension die Parameter der Sinnbildung selbst beeinflusst.

Auf all das mag eine kognitive Metaphernanalyse mit dem Verweis auf Konvention und Wissen von Machern und Rezipienten verzichten können. Das wird man jedoch kaum von diesem letzten Punkt behaupten können: *Einer Analyse, die sich unmittelbar auf isolierte Repräsentationen bezieht, entgeht die affizierende Wirkung, die sich in der Interaktion von animierten Metamorphosen und rezipierendem Empfindungskörper entfaltet.*

Gerade mit Blick auf die Affizierung der Zuschauer wird die Differenz zwischen informationstheoretischem und erfahrungstheoretischem Analysemodell deutlich: Was man – aus kognitionstheoretischer Perspektive – den allegorischen Figuren von DEATH AND THE MOTHER erst *im Nachgang* zuschreiben mag (man findet die repräsentierte Szene anrührend, bewegend, traurig), ist als ein Gefühl für das Bewegungsbild in seiner Gänze von Anfang an eine Dimension der Dynamik des Wahrnehmungsprozesses. Der Affekt geht unmittelbar aus der Interaktion von animierter Bewegung und Wahrnehmungsempfindung, aus der Koproduktion von audiovisuellem Bild und Zuschauerkörper hervor. Die Dynamik dieser Interaktion in der Dauer der Entfaltung des audiovisuellen Bildes bildet buchstäblich den Grund, auf dem die audiovisuelle Figuration als märchenhaft anrührende Allegorie erst wahrnehmbar wird.

Der Modus des Bewegungsbildes

Das Bewegungsbild ist immer auf in sich veränderliche Raum-Zeit-Konstruktion bezogen – d. h., es bezieht sich auf Bewegung als dynamisch-energetische Veränderbarkeit von Raum-Zeit-Konfigurationen. Die Metamorphose des Bildraums bildet die ästhetische und poetologische Rahmung. Sie umfasst die einzelnen audiovisuellen Repräsentationen, zieht sie hinein in einen übergreifenden Wahr-

nehmungszusammenhang und lässt sie zu Ausdrucks- und Bedeutungsträgern der je spezifischen kompositorischen oder poetischen Ordnung werden. Deshalb auch kann sich die Analyse audiovisueller Bilder nicht unmittelbar auf textuelle, narratologische, semiotische oder ikonografische Systeme stützen. Sie muss den Umweg über die Rekonstruktion des Prozesses ästhetischer Erfahrung von Zuschauern gehen.

Für die Analyse audiovisueller Bilder ist ein Begriff vom Bewegungsbild in Anschlag zu bringen, der die unterschiedlichen Modalitäten (Ton, Geräusch, Sprache, Bewegungsfigurationen, visuelle Muster der Alltagswahrnehmung, Ikonografien) nicht isoliert ausmacht, um sie anschließend in ihren wechselnden Bezüglichkeiten zu beschreiben; vielmehr gilt es, die übergreifenden Dynamiken zu adressieren, welche die Modalitäten in einem audiovisuellen Wahrnehmungsganzen, einer ‚multidimensionalen Erfahrungsgestalt‘ aufgehen lassen. Kurz: Es bedarf eines analytischen Zugangs, der audiovisuelle Bilder nicht als additives Konglomerat unterschiedlicher Medialitäten (wie Text, Sprache oder fotografische Abbildlichkeit) begreift, sondern deren spezifische Temporalität als basale Eigenschaft des Repräsentationsmodus selbst – mithin *im Unterschied* zu Texten, Gemälden, Fotografien, etc. – zu erfassen vermag.

Hier rückt unmittelbar der Begriff der ‚Multimodalität‘ in den Blick, da dieser die dynamische Komplexität audiovisueller Bilder adressiert. Wird er doch im Kontext der Kognitionswissenschaften auf distinkte (menschliche) Ausdrucksmodi – wie Verbalsprache, Schriftsprache, Geste, piktorale Modi etc. – bezogen. In bildtheoretischer Sicht hingegen ist das audiovisuelle Bewegtbild als solches ein gänzlich eigener medialer Repräsentationsmodus, der eben dadurch ausgezeichnet ist, dass er alle möglichen Aspekte akustischer und visueller Wahrnehmungsdimensionen in einem gestalthaften Bewegungsbild vereinen kann.⁷³ Das audiovisuelle Bewegtbild ist also einerseits durch seine Multimodalität als spezifischer Ausdrucksmodus definiert. Andererseits bringt es zugleich eine genuine Weise multimodaler Wahrnehmungsfigurationen hervor, die als das Ganze eines Bewegungsbildes, eben als ‚multidimensionale Erfahrungsgestalt‘ zu begreifen ist, die sich nicht durch die Addition einzelner Sinnesmodalitäten erfassen lässt.

Die Frage nach den audiovisuellen Metaphern kann deshalb auch nicht auf ein ‚Mapping‘ zwischen semantischen Feldern etwa von sprachlichen Ausdrücken und ikonischen Repräsentationen heruntergebrochen werden; selbst wenn man das Mapping mehr oder weniger überzeugend auf kognitive Schemata rückbeziehen kann. Sie muss vielmehr immer die medienästhetischen Modellierungen

73 Zum Unterschied zwischen Bewegtbild und Bewegungsbild vgl. Fußnote 61 im ersten Teil dieses Buches.

rekonstruieren, in denen die Worte und Bilder, die Klänge und Bewegungsmuster sich Medienrezipienten präsentieren, um in der Performativität ihres Sich-selbst-Präsentierens, ihres Sich-zur-Wahrnehmung-Bringens als einheitliches Gestaltmuster ‚Sinn zu machen‘.

2.5 Grenzen und Möglichkeiten neurowissenschaftlicher Beschreibungsmodelle

Ich will mit meiner Kritik an den kognitionstheoretischen Modellen keineswegs das Konzept kognitiver Schemata generell zurückweisen. Mir geht es vielmehr um eine Differenzierung der unterschiedlichen Geltungsansprüche. Insofern gilt meine Kritik ausschließlich der Anwendung solcher Modelle als Taxonomien bedeutungsgenerierender Elemente oder affektiver Pattern, mit denen sich Inhalte audiovisueller Medien klassifizieren und analysieren lassen. Hier gilt der hinlänglich erörterte Einwand: Theorien, die auf einem individualpsychologischen Entwurf des psychischen Apparats gründen, können nur dann für die Analyse audiovisueller Bilder in Anspruch genommen werden, wenn man von der konkreten, historisch-kulturell situierten medialen Praxis absieht. Der Rezipient wird dann entsprechend dem je gewählten kognitiven Schematismus als bedeutungsgenerierender Automat modelliert – und alles, was sich nicht in die Schematismen des zugrunde gelegten Kognitionsmodells eintragen lässt, wird als historisch-kulturelles Wissen deklariert und additiv angefügt.⁷⁴

Andererseits können neuropsychologische Konzepte für die theoretische Modellierung medialer Rezeptionsprozesse als temporale Muster der Verkörperung – d. i. gerade nicht als universelle Elemente der Bedeutungsgenerierung – instruierend sein. Dabei geht es nicht um die Validität solcher Theorien im Feld der Neurolinguistik oder der kognitiven Psychologie. Die kann hier überhaupt nicht angemessen diskutiert werden. Wohl aber lässt sich feststellen, dass entsprechende Modelle einem theoretischen Verständnis individueller Verkörperungsprozesse den Boden bereiten, die vorstellbar machen, wie das Gefühl für die sensuellen und affektiven Prozesse des eigenen Körpererlebens von Zuschauern zur Quelle metaphorischer Verknüpfungen werden kann.

Begriffe wie *image schema*, *action schema* und *motor schema* erlauben es nämlich durchaus, die physisch-sinnliche Verwicklung konkreter Rezipienten in die temporale Struktur audiovisueller Bewegtbilder als Prozess des Embodiment

⁷⁴ Vgl. die Kritik der neoformalistischen Filmtheorie David Bordwells im ersten Teil des Buches (S. 40–51).

theoretisch zu konzipieren. Mit ihnen lässt sich die dynamische Interaktion zwischen audiovisuellem Bild und Zuschauerkörper sinnfällig als Prozess permanenter Modellierung des körperlichen Zuschauerempfindens beschreiben.⁷⁵

Man wird deshalb auf Konzepte wie etwa das der „embodied simulation“⁷⁶ (Gibbs) keineswegs verzichten wollen. Kann doch mit ihnen sinnfällig die Dynamik des Zuschauens als ein Prozess rekonstruiert werden, dessen Temporalität in der kompositorischen Struktur des audiovisuellen Bildes greifbar ist.

Die diskutierten Probleme der Anwendung kognitionstheoretischer Konzepte auf die Analyse audiovisueller Bilder laufen also keineswegs auf eine ‚nature vs. nurture‘-Kontroverse hinaus. Sie betreffen vielmehr die Art und Weise, in der die Relationen zwischen kognitiven Schemata und kulturellen Ausdrucksformen, Medientechniken, medialen Praktiken und symbolischen Formen konzipiert werden; sie betreffen die Metapher des Kognitionsautomaten und die Aporien einer universellen Tiefensemantik.

Ein neurowissenschaftliches Modell verkörpernder Wortverarbeitung

Wie aber verhalten sich Medientechniken, Bedeutungssysteme und die poetischen Konzepte kultureller Ausdrucksformen zu den kognitiven Schemata menschlichen Denkens? Will man die damit angesprochenen historisch-kulturellen Differenzierungen tatsächlich auf die Ebene kognitiver Operationen beziehen, muss man die Relationen zwischen den Formen kultureller Sinnkonstruktion und dem physiologisch gegründeten Kognitionsprozess anders fassen als mit universellen Elementen der Bedeutungsgenerierung, gleichviel ob diese als generative Grammatik oder als Tiefensemantik gedacht wird. Sie lassen sich dann auch nicht in der Metapher des Kognitionsautomaten beschreiben.

Auch wenn wir uns in unserer Forschergruppe nicht auf experimentell-empirisch ausgerichtete Rezeptionsforschung stützen, möchte ich dennoch cursorisch auf einen neurolinguistischen Forschungskomplex eingehen, den sich Neurolinguistik und kognitive Anthropologie teilen und der eng mit der *CMT* verbunden

⁷⁵ Vgl. Hermann Kappelhoff/Jan-Hendrik Bakels: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse, in: *zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5 (2), 2011, S. 78–95.

⁷⁶ Vgl. Gibbs: *Metaphor Interpretation as Embodied Simulation*; Gibbs: *Embodiment and Cognitive Science*; Raymond W. Gibbs: *Our Metaphorical Experiences of Film*, in: *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*, hrsg. v. Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, Christina Schmitt, Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller, Berlin/Boston 2018.

ist.⁷⁷ Mehr noch, für diese Forschung wurde die These, dass in der Logik der Metaphernbildung kognitive Prozesse greifbar sind, die der Sprachbildung vorausgehen, zu einer ihrer Initialzündungen. Eröffnete sich doch damit die Möglichkeit, die Entstehung und Entwicklung menschlicher Sprachen zu erforschen, ohne von gegebenen sprachlichen Universalien auszugehen;⁷⁸ eine Möglichkeit, die wiederum von der strukturalistischen wie der poststrukturalistischen Kulturtheorie für lange Zeit als falsch gestellte Ursprungsfrage verabschiedet worden war.

Betrachtet man die Ergebnisse und theoretischen Implikationen dieser Forschung, wird deutlich, dass sich die Relationen zwischen kognitiven Prozessen, bedeutungsgenerierenden Systemen und medialen Techniken durchaus als nicht-repräsentationale Bezüge fassen lassen, die den Aporien des Dualismus von universeller generativer (Tiefen-)Struktur und bedeutungsgenerierender kognitiver

77 Ich beziehe mich hier vor allem auf die Kritik sprachlicher Universalien (vgl. Stephen Levinson: *Presumptive Meanings. The Theory of Generalized Conversational Implicature*, Cambridge, Mass. 2000; Adele Eva Goldberg: *Constructions. A Construction Grammar Approach to Argument Structure*, Chicago 1995; Adele Eva Goldberg: *Constructions at Work. The Nature of Generalization in Language*, Oxford 2006) und die damit verbundene experimentelle Forschung von Adele Goldberg und Friedemann Pulvermüller zur Entstehung sprachlicher Ausdrucksformen. Im Hintergrund steht dabei die Forschung von Tomasello zur ‚kulturellen Entwicklung menschlichen Denkens‘ und zur menschlichen Empathiefähigkeit als Grundlage der Sprachentwicklung (vgl. Michael Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*, Frankfurt/M. 2006; Michael Tomasello: *Warum wir kooperieren*, Berlin 2010). Vgl. zudem die Arbeiten von Eve Sweetser et al. zum Zusammenspiel gestisch-körperlicher und grammatikalisch strukturierter, sprachlich-deiktischer Bezugnahme auf multiple perspektivische Wirklichkeitsbezüge: Eve Sweetser: *What Does it Mean to Compare Language and Gesture? Modalities and Contrasts*, in: *Crosslinguistic Approaches to the Psychology of Language. Research in the Tradition of Dan Isaac Slobin*, hrsg. v. Jiansheng Guo et al., New York 2009, S. 357–366; Eve Sweetser: *Introduction: Viewpoint in Language and Gesture from the Ground Down*, in: *Viewpoint in Language. A Multimodal Perspective*, hrsg. v. Barbara Dancygier, Eve Sweetser, Cambridge 2012, S. 1–24; Eve Sweetser/Lilian Ferrari: *Subjectivity and Upwards Projection in Mental Space Structure*, in: *Viewpoint in Language. A Multimodal Perspective*, hrsg. v. Barbara Dancygier, Eve Sweetser, Cambridge 2012, S. 47–68; Eve Sweetser: *Creativity Across Modalities in Viewpoint Construction*, in: *Language and the Creative Mind.*, hrsg. v. Michael Borkent et al., Stanford 2013, S. 239–254; Eve Sweetser/Kashmiri Stec: *Maintaining Multiple Viewpoints in Gaze*, in: *Viewpoint and the Fabric of Meaning. Form and Use of Viewpoint Tools across Languages and Modalities*, hrsg. v. Barbara Dancygier, Wei-lun Lu, Arie Verhagen, Berlin 2016, S. 237–257.

78 Vgl. Nicholas Evans/Stephen Levinson: *The Myth of Language Universals: Language Diversity and its Importance for Cognitive Science*, in: *Behavioral and Brain Sciences* 32 (5), 2009, S. 429–448; siehe auch Goldbergs Kommentar zu diesem Artikel: Adele Eva Goldberg: *Essentialism Gives Way to Motivation*, in: *Behavioral and Brain Sciences* 32 (5), 2009, S. 455–456. Vgl. auch Adele Eva Goldberg: ‚Origins of human communication‘. By Michael Tomasello. Reviewed by Adele E. Goldberg, in: *Language* 85 (4), 2009, S. 953–955.

Operation entgehen. Mit ihnen wird ein Modell der ‚kulturellen Entwicklung des Denkens‘⁷⁹ absehbar, das in der Logik metaphorischer Konzeptbildungen ein grundlegendes Paradigma der Dynamik dieser Entwicklung findet.

Ich möchte diesen Gedanken mit Blick auf eine experimentelle Versuchsreihe aus der Neurolinguistik ausführen; die Studie zielt in ihrer theoretischen Begründung und in ihrer Fragestellung auf die Prozesse der Verkörperung, die von der *CMT* allen metaphorischen Konzeptbildungen unterlegt werden. Es handelt sich um Experimente, die Prozesse der Wortverarbeitung untersuchen. Sie stützen sich in ihren Beobachtungen weitgehend auf die Bildgebungsverfahren der Magnetresonanztomografie (MRT) – versuchen also, Hirnaktivitäten bestimmter Areale zu identifizieren, zu messen und zu qualifizieren. Die Frage war, ob sich Relationen zwischen Verben und den motorischen Aktivitäten feststellen lassen, die von diesen Verben benannt werden. D. h., gibt es Indizien, dass eine benannte Aktivität auf der neuronalen Ebene mit dem entsprechenden körperlichen Vollzug verbunden ist? Gewählt wurde ein Wort („Greifen“), das auf einen klar umrissenen Bewegungsablauf verweist, dessen Zuordnung innerhalb der entwickelten Topografie MRT-gestützter Hirnforschung unstrittig ist. Getestet werden sollte die rezeptive Aktivität beim Hören des Wortes ‚Greifen‘ (Wortverarbeitung) im Verhältnis zur entsprechenden motorischen Aktivität. Im Ergebnis konnte festgestellt werden, dass die neuronalen Aktivierungsmuster, die der perzeptiven Verarbeitung der gehörten Lautfolge des gesprochenen Wortes ‚Greifen‘ zuzuordnen sind, mit einer Aktivierung jener neuronalen Muster einhergingen, die von der MRT-gestützten Hirnforschung als Aktionsschemata der motorischen Aktivität des Greifens identifiziert worden sind.

Tatsächlich hat sich in der Studie die hypothetisch angenommene Korrelation bestätigt. Auf der Ebene der MRT zeigt sich eine zeitliche Interdependenz zwischen der neuronalen Aktivität, die der Verarbeitung des Wortes zuzuordnen ist, und dem neuronalen Aktionsschema der motorischen Aktivität ‚Greifen‘. Die Verarbeitung der gehörten Lautfolge des Wortes ‚Greifen‘ lässt sich auf dieser Ebene also als ein neuronales Aktivierungsmuster (perzeptives Schema) beschreiben, das mit dem Aktionsschema ein zeitliches Intervall (Perzept-Aktion) bildet.

Die gleiche Verknüpfung lässt sich zeigen, wenn das Wort ‚Begreifen‘ zu hören gegeben wird.⁸⁰ D. h., auf der Beschreibungsebene der MRT ist die Verarbeitung

⁷⁹ Tomasello: Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens.

⁸⁰ Véronique Boulenger/Yury Shtyrov/Friedemann Pulvermüller: When Do You Grasp the Idea? MEG Evidence for Instantaneous Idiom Understanding, in: *Neuroimage* 59 (4), 2012, S. 3502–3513; Friedemann Pulvermüller: Meaning and the Brain: The Neurosemantics of Referential, Interactive, and Combinatorial Knowledge, in: *Journal of Neurolinguistics* 25 (5), 2012, S. 423–459; Frie-

des wörtlich zu verstehenden Verbs nicht von der metaphorischen Übertragung zu unterscheiden: Beides gründet auf dem Intervall zwischen neuronalem Perzeptions- und Aktionsschema.

Keineswegs will ich mit diesem Exkurs die experimentelle neurolinguistische Forschung als empirische Begründung eigener Thesen in Anspruch nehmen. Doch lassen die Ergebnisse dieser und vergleichbarer Studien⁸¹ einige theoretische Schlüsse über die Verknüpfung bedeutungsbildender Prozesse mit sensorischen Schemata ihrer Verkörperung zu, die ich etwas genauer skizzieren möchte. Mein Ziel ist es dabei, die augenfälligen theoretischen Annahmen, die den Experimenten zugrundeliegen resp. sich aus ihrer Auswertung ergeben, als ein Beschreibungsmodell von Verkörperungsprozessen zu rekonstruieren, auf das sich die Analyse metaphorischer Sinnkonstruktionen ohne essentialistische Setzungen beziehen kann. Mir geht es also nicht um die Beweiskraft neurolinguistischer Experimente (eine Frage, die nur in der entsprechenden Fachdisziplin zu klären ist), sondern um das darin implizite Beschreibungsmodell.

Die Ausgangshypothese der genannten Experimente ist, dass symbolische Entitäten, seien dies Worte, Bilder oder Zeichen, auf der neuronalen Ebene genauso wie Dinge als Wahrnehmungen verarbeitet werden. Die neuronale Verarbeitung des gehörten Wortes ‚Greifen‘ betrifft dann zunächst nichts anderes als die akustische Wahrnehmungssensation der Lautfolge. Zum Baustein eines bedeutungsgenerierenden Konzeptes kann das Verarbeitungsschema dieser Lautfolge nur dann werden, wenn es mit der neuronalen Aktivierung des Aktionsschemas ‚Greifen‘ verknüpft wird.

Die Vermutung liegt nahe, dass die Verknüpfung – oder das Intervall – selbst gleichsam als semantischer Index fungiert, der die Perzeption der bloßen Lautfolge als symbolische Form, eben als Wort markiert. Das setzt wiederum voraus, dass das perzeptive Schema der Lautfolge des Wortes ‚Greifen‘ in regelmäßig wiederholten Verknüpfungen mit dem Aktionsschema ‚Greifen‘ als neuronales Intervall perpetuiert worden ist. Es setzt weiterhin voraus, dass das Aktionsschema von der motorischen Aktivität getrennt wird, die mit ihm eigentlich initiiert ist: die physisch realisierte Bewegung des Greifens.

Um die Lautfolge ‚Greifen‘ zu etwas werden zu lassen, das als Wort verarbeitet wird, muss also einerseits das Intervall von Perzeptions- und Aktionsschema

demann Pulvermüller/Clare Cook/Olaf Hauk: Inflection in Action: Semantic Motor System Activation to Noun- and Verb-Containing Phrases is Modulated by the Presence of Overt Grammatical Markers, in: *Neuroimage* 60 (2), 2012, S. 1367–1379.

⁸¹ Vgl. die Beiträge in Diane Pecheur/Rolf A. Zwaan (Hrsg.): *Grounding Cognition. The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking*, Cambridge 2005.

durch wiederholte Verknüpfung perpetuiert, andererseits die motorische Umsetzung des Aktionsschemas blockiert werden. Auf der Beobachtungsebene der MRT lässt sich folglich ein zeitliches Intervall zwischen Wortverarbeitung und Aktivierung motorischer Schemata ausmachen, das mit einer Modifikation des Aktionschemas verbunden ist. Es bleibt virtueller Bewegungsimpuls.

Man könnte sagen, dass die Verknüpfung mit dem perzeptiven Verarbeitungsschema des Wortes ‚Greifen‘ das Aktionsschema in die Schwebe eines Bewegungsimpulses versetzt, der auf der physischen Aktion insistiert, ohne dass diese motorisch umgesetzt wird. Ich möchte mit Blick auf den medientheoretischen Kontext meiner Argumente diesen insistierenden Impuls einer physischen Aktion, die virtuell bleibt, als *Affekt* bezeichnen.⁸² Dann ließe sich tatsächlich in einem strengen Sinne von Netzen interagierender Perzeptions-, Affektions- und Aktionsschemata sprechen, deren Intervalle sich zu sensomotorischen Schemata kognitiver Konzepte verbinden. Nur lassen sich solche Vernetzungen sinnvoll weder als Binnenstruktur psychischer Apparate beschreiben, noch aus einer solchen herleiten.

Wenn das einzige Kriterium, mit der die perzeptive Verarbeitung der Lautfolge als Wortverarbeitung qualifiziert werden kann, in dem Umstand besteht, dass die Lautfolge ‚Greifen‘ ein Aktionsschema aktiviert, welches selbst – bezogen auf seine motorische Umsetzung – modifiziert wird, dann ist davon auszugehen, dass die perpetuierende Wiederholung der Verknüpfung sich auf das vollständige Intervall bezieht. Die Ausgangsform muss als Intervall von perzeptiver Verarbeitung, aktiviertem Aktionsschema und motorischer Ausführung gedacht werden; während die symbolische Form eine Modifikation darstellt, in der das letzte Glied, in die Schwebe einer virtuellen Aktion versetzt, *nicht mehr getan*, sondern *nurmehr gedacht* wird.

Kooperation und Kognition

Eine solche Genese aber ist nur als Interaktion zwischen einer Pluralität von Akteuren vorstellbar; die Lautfolge (‚Greifen‘), die zum Aktionsimpuls (‚Zugreifen‘) wird, ist sinnfällig nur als koordinierende Expression in der Interaktion voneinander geschiedener, aber aufeinander bezogener Körper vorstellbar. Dann nämlich ist die Lautfolge ‚Greifen‘ nichts anderes als eine intentionale (Laut-)Geste (ein Befehl, ein Ruf, eine Aufforderung), die einen anderen (einen hörenden, sehen-

⁸² Das ist präzise die Definition, die Deleuze in seiner Auseinandersetzung mit Bergson herausarbeitet; vgl. Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 97 und S. 123 ff.

den, rezipierenden) Körper zu dirigieren sucht. Sie ist Expression eines Körpers, der eine unbestimmte Vielheit eigensinniger Körper koordinierend auf eine intentional gleichgerichtete Aktion ausrichtet. Und umgekehrt: Sie ist impulssetzende Wahrnehmung, die eine motorische Aktivität initiiert, mit der sich ein rezeptiver Körper einfügt in eine koordinierte Aktion. Das Wort ‚Greifen‘ ginge also auf die intentionale Expression eines Körpers zurück, der in einem anderen Körper die motorische Aktion Greifen initiiert.

Insofern wäre auf der neuronalen Ebene gar nicht zwischen dem Wort ‚Greifen‘ und der entsprechenden Aktion zu unterscheiden; beides wäre durch das gleiche Intervall von initiiender Expression, (re-)perzeptivem Schema, Aktionsschema und motorischer Umsetzung bestimmt. Von dorther betrachtet wäre lediglich zwischen dem perpetuierten sensomotorischen Intervall einer koordinierten (Inter-) Aktion einerseits zu unterscheiden, das im letzten Glied des Intervalls der motorischen Ausführung den einzelnen Körper einfügt in eine koordinierte Aktion einer Pluralität von agierenden Körpern; und einem sensomotorischen Konzept andererseits, in dem das gleiche Intervall von initiiender Sensation (Perzept) und initiiertes Aktion, in seiner motorischen Ausführung blockiert oder gehemmt, zum reinen Bewegungsimpuls (Affekt) wird; die Aktion selbst wird nicht (mehr) vollzogen, sondern *als sensomotorisches Szenario nur noch gedacht, d. h., sie wird als Handlungsmöglichkeit reflektiert*. Freilich ist das, was da nur noch gedacht und nicht mehr getan wird, immer schon komplex.

Kognitive Konzepte lassen sich in dieser Perspektive zwar auf grundlegende sensomotorische Schemata zurückführen; beziehen sich aber auf sensomotorische Schemata, die immer schon alles das umfassten, was notwendig mit der koordinierten Aktion gegeben sein muss; sie umfassten ein raum-zeitliches Aktionsfeld, das durch die *perspektivische Verortung einer Vielheit* aufeinander sich abstimmender Akteure und deren koordinierte intentionale Ausrichtung auf *eine Objektwelt* strukturiert ist (und nicht durch universelle Raum-Zeit-Schemata).

Man ist versucht, mit Blick auf solche sensomotorischen Schemata von multidimensionalen Erfahrungsgestalten und deren metaphorischer Verknüpfung zu sprechen; das erklärte dann auch, warum *auf dieser Beobachtungsebene* die wörtliche Bedeutung von ‚Greifen‘ kategorial nicht von der metaphorischen Konzeptbildung im Wort ‚Begreifen‘ zu unterscheiden ist. Der Begriff würde die Erweiterung des Intervalls von Aktions- und Perzeptionsschema um eine reflexive Rückkopplung erfordern.

Aber die sensomotorischen Schemata, von denen hier die Rede ist, sind im Abstraktionsgrad auf der gleichen Ebene angesiedelt wie die *image schemas*; sie geben lediglich eine skelettierende Beschreibung der Erfahrungskonstellation, die der medientechnisch extrem vermittelten Beobachtungsebene experimenteller Neurolinguistik entlehnt ist. Im Unterschied freilich zu den *image schemas*

beziehen sie sich immer schon auf ein multiperspektivisch strukturiertes Netz von Perzeptions-, Affektions- und Aktionsschemata, das dem Aktionsfeld untereinander sich koordiniert verhaltender Körper zugehört. Was wiederum bedeutet, dass sich eigensinnige Körper in ihrer Vielheit aufeinander abstimmend beziehen und sich als ein ‚Wir‘ gegenüber der Objektwelt anderer menschlicher und nicht-menschlicher Organismen und Körper verhalten können.

Tatsächlich sieht die hier diskutierte Forschung den Grund für die Entwicklung der menschlichen Sprachen in einem Merkmal der Spezies, das Michael Tomasello mit seiner Forschung zur kognitiven Anthropologie prominent gemacht hat: Die menschliche Fähigkeit zu kooperativem Handeln.⁸³ Tomasello hat mit seiner experimentellen Beobachtung des Verhaltens nicht-menschlicher Primaten und Kleinkinder eine Perspektive auf die Entwicklungsgeschichte menschlichen Denkens eröffnet, die den Gegensatz von biologischem Essentialismus und kulturtheoretischem Konstruktivismus zu überwinden sucht. Keine universelle biologische Mitgift der Spezies, sondern eine Verhaltensmodifikation, die sich in einer empathischen Bezugnahme auf andere menschliche Lebewesen bekundet, wird zum anthropologischen Differenzkriterium.

Wenn man schon bei Kleinkindern empathiegeleitetes kooperierendes Verhalten beobachten kann, das über das Kalkül der intelligenten Beutegemeinschaft hinausgeht, darf man davon ausgehen, dass die Entwicklung menschlichen Denkens insgesamt von dieser Verhaltensmodifikation geprägt ist. Die Fähigkeit zur Empathie schafft die Voraussetzung für ein kooperatives Handeln, das in sich die Notwendigkeit und Möglichkeit der Sprachbildung birgt.⁸⁴ Letztlich gründet sie sich auf dem Umstand, dass das ‚Wir‘ kooperierender Interaktionen eine dynamische Ausdehnung der Selbstwahrnehmung impliziert, ein sich in den Relationen von ‚Ich‘, ‚Wir‘ und ‚die Anderen‘ immer neu refigurierendes Selbst.⁸⁵

Sensomotorische Schemata, die als kognitive Konzepte fungieren, sind immer schon eingelassen in die kooperierende Interaktion von Körpern eines dynamisch sich verändernden ‚Wir‘. Deshalb ist das Netz der Perzeptions-, Affektions- und Aktionsschemata nicht als Binnenstruktur eines psychischen Apparates in der Metapher des Kognitionsautomaten zu beschreiben. Es müsste vielmehr als Intervall-Diagramm des relationalen Gefüges einer dynamischen Konfiguration von Körpern vorgestellt werden, die koordiniert agieren; sie sind funktional auf

⁸³ Vgl. Tomasello: Warum wir kooperieren.

⁸⁴ Vgl. Michael Tomasello: Eine Naturgeschichte des menschlichen Denkens, Berlin 2014.

⁸⁵ Entwicklungspsychologisch wurden von Winnicott bis Stern die Formen solcher dynamischen Selbstfigurationen, die auf empathischen Beziehungsmustern aufbauen, in der Interaktionen der Mutter/Kind-Beziehung erforscht.

die permanente Refiguration der raum-zeitlichen Dimensionen des Aktionsfeldes und der perspektivischen Verortung der Akteurspositionen bezogen.

Menschliches Wahrnehmen und Denken ist immer situiert; es verhält sich in einer dynamisch sich verändernden Konstellation des Mit-Seins von Menschen, Lebewesen und Dingen, die in abgestuften Graden vertraut, gekannt, verstanden oder fremd sind und deshalb in höchst unterschiedlicher Intensität affizieren und Projektionen triggern. Von den grundlegendsten kognitiven Verknüpfungsschemata bis zu den komplexesten „grammatikalischen Perspektivierungen“ (Eve Sweetser) ist das menschliche Denken und Wahrnehmen in die kooperative Interaktion aufeinander empathisch abzustimmender Körper eingelassen.

Kognitive Schemata und kulturelle Differenzierung

Dann aber erscheint Bedeutungsproduktion selbst – Verstehen und Reflektieren in der konkreten Interaktion – unmittelbar mit einem Prozess der Ausdifferenzierung je vorgängiger kognitiver Schemata einherzugehen. Sie hat immer schon Anteil an einer Entwicklungsgeschichte des Denkens, die auf der Ebene des Verhaltens und Lernens als kulturelle Entwicklung sich vollzieht. Medien, Sprachen und semiotische Systeme konstituieren jene Tiefendimension kultureller Sinnressourcen, in der das Denken sich aus den je konkreten Interaktionen herauslösen und als kooperierende Aktion reflektieren, d. i., sich auf sich selbst beziehen und selbst beschreiben kann. Die permanente Differenzierung kognitiver Schemata wäre somit schlicht auf der Ebene der Medienpraxis, des Gebrauchs von Techniken der kooperativen Interaktion und der Reflexion zu verorten. Sie wäre selbst Teil kultureller Sinnproduktion. Medientechniken, semiotische Systeme und Poetiken kultureller Ausdrucksformen markieren in dieser Perspektive kulturgeschichtliche Plateaus der Ausdifferenzierung des menschlichen Denkens.

Man mag einwenden, dass ich hier höchst abstrakte Hypothesen neurolinguistischer Forschung als ein konkretes Modell kultureller Differenzierungsprozesse umformuliere. Tatsächlich erhebe ich nicht den Anspruch, die von mir thematisierte Forschung in ihrem fachwissenschaftlichen Wert einzuordnen und zu qualifizieren. Mir sei dieser Ausflug in die spekulative Sprachursprungstheorie trotzdem erlaubt; verfolge ich damit doch keinen anderen Zweck, als ein der neurolinguistischen Forschung implizites Beschreibungsmodell des Wechselverhältnisses zwischen den kognitiven Schemata und dem Gebrauch symbolischer Systeme (hier die Wortsprache) zu extrapolieren, das auf andere mediale Techniken der Sinnproduktion übertragen werden kann. Letztlich war das Ziel, eine andere Metapher als die des Kognitionsautomaten zu rekonstruieren, mit der die

dynamische Funktion metaphorischer Konzepte für die kulturelle Entwicklung menschlichen Denkens in den Blick gerückt wird.

Das sollte zumindest insofern erreicht worden sein, als dass mit dem rekonstruierten Beschreibungsmodell metaphorische Sinnkonstruktionen filmischer Bewegungsbilder als Prozesse verkörpernder Simulation (*embodied simulation*) sinnfällig zu beschreiben und zu erklären sind – ohne auf universelle kognitive Strukturen oder Systeme zurückzugreifen.

Hier nun schließt sich der Kreis. Ist doch aus meiner Sicht die Metapher eines solipsistischen Kognitionsautomaten der Grund dafür, dass die *CMT* als angewandte Kulturanalyse sich in den Aporien einer physiologisch begründeten generativen Tiefensemantik verstrickt. Damit wird jene Entdeckung verspielt, die am Anfang der *CMT* stand: die Möglichkeit, in der Konstruktionslogik metaphorischer Konzepte die Sprachentstehung selbst als einen Prozess kultureller Differenzierung erforschen zu können.

Indessen macht gerade die Digitalisierung aller menschlichen Interaktion greifbar, dass es sehr viel sinnvoller ist, die extensiven Dynamiken medialer Modellierungsprozesse menschlichen Denkens in den Blick zu nehmen, als nach universellen Gesetzmäßigkeiten zu suchen, auf die alle Modulationen zurückzuführen sind. Die „metaphors we live by“ mögen sehr viel eher ihren funktionalen Sinn in der Dynamik der kulturellen Entwicklung menschlichen Denkens, der Adaption an die rasend schnell sich verändernden medialen Bedingungen menschlichen Zusammenlebens finden als in einer generativen Semantik.

Das ist der Grund, warum wir in unserer Forschung am Konzept der ‚multidimensionalen Gestalt‘ festgehalten haben, auch wenn es nur schwer mit der neuropsychologischen Terminologie zu vermitteln ist, die die kognitive Medien- und Metaphernforschung gegenwärtig dominiert. Lassen sich doch multidimensionale Erfahrungsgestalten unmöglich auf eine Taxonomie feststehender kognitiver Schemata bringen. Sie sind immer schon eingelassen in die multiperspektivische Anordnung kooperativer (Inter-)Aktionsfelder.

3 Zur Theorie der Cinematic Metaphor

3.1 Einleitung

Theoretisch präzisieren lässt sich der Terminus ‚multidimensionale Erfahrungsgestalt‘ im Begriff der Ausdrucksbewegung. Scheint es doch einigermaßen evident, dass die grundlegende Verknüpfung des Intervalls kooperativer Interaktion ihren Ausgang nicht in sprachlichen, sondern gestischen Ausdrucksformen körperlicher Interaktion nimmt: nämlich in der Wahrnehmung motorischer Abläufe des anderen Körpers und der Fähigkeit, diese Abläufe perspektivisch auf den Aktionsradius des eigenen Körpers zu beziehen. Die Wahrnehmung der Aktion des Anderen kann so zur initiierenden Expression werden, die das Intervall von (Re-)Perzeption, Aktion und motorischer Umsetzung in Gang setzt.¹ ‚Ausdrucksbewegung‘ meint genau solche initiierenden Expressionen, seien diese nun lautlich oder motorisch vollzogen. Sie sind zwar intentional gerichtet; und doch haben sie per se keinen zeichenhaften Charakter. Man kann sie sehr wohl (motorisch oder lautlich ausgeführte) Gesten nennen; muss dann aber strikt zwischen gestischen Zeichen und gestischen Ausdrucksbewegungen unterscheiden, die unmittelbar bedeuten wollen. Im Letzten bezeichnet die Ausdrucksbewegung nichts anderes als das Verhältnis zwischen affizierendem und affiziertem Körper.²

In unserer Forschung begegnete uns das Konzept der Ausdrucksbewegung zunächst und vor allem als filmtheoretischer Topos der künstlerischen Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Es bezog sich auf die *Bewegung der kinematografischen Bewegtbilder*, in der man die *spezifische Expressivität* des neuen Mediums zu fassen suchte.³

1 Vgl. u. a. Katja Liebal/Simone Pika/Michael Tomasello: Social Communication in Siamang (Symphalangus Syndactylus): Use of Gestures and Facial Expressions, in: *Primates* 45 (1), 2004, S. 41–57; Simone Pika/Katja Liebal/Michael Tomasello: Gestural Communication in Subadult Bonobos (Pan Paniscus): Repertoire and Use, in: *American Journal of Primatology* 65 (1), 2005, S. 39–61; Katja Liebal/Simone Pika/Michael Tomasello: Gestural Communication of Orangutans (Pongo Pygmaeus), in: *Gesture* 6 (1), 2006, S. 1–38.

2 Vgl. Massumi: *Parables for the Virtual*; Massumi: *Ontomacht*.

3 Vgl. Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: *Audiovisual Metaphors: Embodied Meaning and Processes of Fictionalization*, in: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games*, hrsg. v. Kathrin Fahlenbrach, New York 2016, S. 183–201; Kappelhoff/Müller: *Embodied Meaning Construction*. Wir haben dieses Konzept in verschiedenen Kontexten ausgearbeitet. Entscheidend war diesbezüglich unter anderem das im Rahmen des Exzellenzclusters „Languages of Emotion“ durchgeführte Projekt „Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung“ (Lei-

Im dritten Teil des Buches möchte ich mich deshalb vorwiegend auf den primären Gegenstand unserer Forschung im Kolleg *Cinepoetics* beziehen, nämlich den Film und das kinematografische Bewegtbild. Ich halte zwar auch weiterhin an der grundlegenden Ausrichtung meiner Argumente am audiovisuellen Bewegtbild fest; sehe aber gerade mit Blick auf die phänomenologische Theorie des Bewegungsbildes die Notwendigkeit präziser terminologischer Differenzierungen, die den unterschiedlichen medientechnischen Dispositiven Rechnung tragen. Sie in ein und demselben Argumentationszug einzuholen, würde die Darlegung unnötig komplizieren. Deshalb ist im Folgenden von ‚kinematografischen Bildern‘ und ‚Zuschauern‘ die Rede, unbenommen des Anspruchs, dass die entwickelten Argumente und Thesen auf alle Formen audiovisueller Bilder zu beziehen sind.

So unterschiedliche Poetiken wie die des Weimarer Autorenkinos, der französischen Filmavantgarde und der russischen Montageschule teilten die Vorstellung, dass es dem kinematografischen Bild möglich sei, eine gänzlich neue Dimension von Bewegung anschaulich zu entfalten: eine Bewegung, die quer zur Scheidung von Raum und Zeit verläuft⁴ und in der die dynamischen Wechsel der Montage mit der Intensität des Mienenspiels einer Schauspielerin, die parallel laufenden Aktionslinien dahin jagender Verfolger mit dem im Abendwind sich blähenden Segel, der Sturmflut einer Horde von Soldaten mit den in schillernden Lichtreflexen sich drehenden Nebeln als Bewegung des filmischen Bildes sich zu einem Ausdrucksgefüge verbinden.

„Eine Bewegung läuft an, verläßt ihre natürliche Bahn, wird von einer anderen aufgefangen, weiter geleitet, wieder gekrümmt und zerbrochen. Dazwischen spielt, aufbauend, trennend, betonend, zerstörend der Zauber des Lichts,

tung: Hermann Kappelhoff; ProjektmitarbeiterInnen: Jan-Hendrik Bakels, Hye-Jeung Chung, David Gaertner, Sarah Greifenstein, Matthias Grotkopp, Michael Lück, Christian Pischel, Franziska Seewald, Anna Steininger) und um das von der DFG geförderte Nachfolgeprojekt „Inszenierungen des Bildes vom Krieg als Medialität des Gemeinschaftserlebens“ (Leitung: Hermann Kappelhoff; ProjektmitarbeiterInnen: Tobias Haupts, David Gaertner, Danny Gronmaier, Cilli Pogoda, Eileen Rositzka; assoziierte Mitarbeiter: Jan-Hendrik Bakels, Matthias Grotkopp, Christian Pischel).

4 „Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist’s doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.“ Paul Klee: Schöpferische Konfession, in: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, hrsg. v. Günther Regel, Leipzig 1991, S. 60–66, hier S. 62.

die Entfesselung von Helle und Schwärze.“⁵ So beschreibt Rudolf Kurtz 1926 mit Blick auf das Weimarer Autorenkino eine Bewegung, die den filmischen Bildern selbst eignet.

Ob die *Poetik des expressionistischen Films* von Rudolf Kurtz oder die Idee einer vierten Dimension des filmischen Bildes bei Sergej Eisenstein, ob Béla Balázs' Auffassung vom filmischen Bild als *Gefühlsakkord*⁶ oder Hugo Münsterbergs *Wahrnehmungpsychologie* des Films⁷ – immer wird die Bewegung des kinematografischen Bewegtbildes selbst als das Spezifikum des neuen Mediums ins Zentrum gerückt. Bewegung meint dann freilich gerade nicht die Verlagerung von Objekten in einem gegebenen homogenen Raum, sondern die Dauer der Wandlung des Ganzen der filmischen Welt, mit der der Raum zur Funktionale der Zeit wird.⁸

Vor allem Münsterberg entwickelte daraus ein rezeptionsästhetisches Modell der wechselseitigen Verzahnung zwischen der Rhythmik der sich entfaltenden Bewegung des kinematografischen Bildes und der affektiven Dynamik des Prozesses filmischer Rezeption. Man könnte es ein bewegungstheoretisches Modell von Empathie nennen, dessen Zentrum die Ausdrucksbewegung des kinematografischen Bewegtbildes selber ist. Sehr viel wirkmächtiger hat Eisenstein diese Vorstellung massenpsychologisch ausbuchstabiert und die Ausdrucksbewegung kinematografischer Montagen als *Movens interaffektiver Verschränkung* menschlicher und nicht-menschlicher Körper beschrieben.

Béla Balázs wiederum hat das Wechselverhältnis der Bewegung des filmischen Bildes und der affektiven Bewegtheit der Zuschauer am Paradigma der Wahrnehmung des Gesichts in Großaufnahme als Ausdrucksbewegung der Mimik analysiert:

Wie die Melodie zur Zeit, so verhält sich die Physiognomie zum Raum. Die Ausdrucksmuskeln des Gesichts liegen wohl räumlich nebeneinander. Aber ihre Beziehung macht den Ausdruck. Diese Beziehung hat keine Ausdehnung und keine Richtung im Raum. Sowenig wie eben Gefühle und Gedanken und sowenig wie Vorstellungen und Assoziationen. Diese sind auch bildhaft und doch raumlos.⁹

5 Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*. Unveränd., fotomechan. NachDr. d. Orig.-Ausgabe, Zürich 1965, S. 123.

6 Vgl. Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*; Eisenstein: *Das dynamische Quadrat*, in: ders.: *Das dynamische Quadrat*. Schriften zum Film, hrsg. v. Oksana Bulgakowa, Dietmar Hochmuth, Köln 1988, S. 157–176; Kurtz: *Expressionismus und Film*.

7 Vgl. Münsterberg: *Das Lichtspiel*, S. 41 ff.

8 Vgl. Panofsky: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, S. 23.

9 Béla Balázs: *Der Geist des Films*, Frankfurt/M. 2001, S. 17.

In Balázs' Beschreibungen wird das kinematografische Bewegtbild in der Verschränkung von mimischer Ausdrucksbewegung des Gesichts, der Bewegung des filmischen Bildes in der Dauer seiner zeitlichen Entfaltung und der Bewegtheit der Zuschauer – einer Empfindungsbewegung, die als Gefühl am eigenen Leibe wahrgenommen wird – unmittelbar als Einheit eines filmischen Bewegungsbildes greifbar.

In irgendeinem Film schaut Asta Nielsen zum Fenster hinaus und sieht jemanden kommen. Ein tödlicher Schreck, ein versteinertes Entsetzen erscheint auf ihrem Gesicht. Doch sie erkennt allmählich, daß sie schlecht gesehen hat und der sich Nähernde kein Unglück, sondern im Gegenteil größtes Glück für sie bedeutet. Und aus dem Ausdruck des Entsetzens wird langsam, allmählich durch die ganze Skala von zagem Zweifeln, banger Hoffnung, vorsichtiger Freude hindurch die Ekstase des Glücks. Wir sehen dieses Gesicht etwa zwanzig Meter lang in Großaufnahme. Wir sehen jeden Zug um Augen und Mund sich einzeln lösen, lockern und langsam verändern. Minutenlang sehen wir die organische *Entwicklungsgeschichte ihrer Gefühle* und nichts weiter. Ja, das ist eine Geschichte, die wir sehen. Das ist die spezielle Filmlyrik, die eigentlich eine Epik der Empfindungen ist.¹⁰

Zwanzig Meter, das meint die Dauer eines kinematografischen Bewegtbildes, das sich für den Zuschauer als ‚Entwicklungsgeschichte seines Empfindens vollzieht‘; das meint die Zeit, in der die Wandlungen des Kamerabildes den Prozess des sich entfaltenden Wahrnehmungsempfindens auf Seiten der Zuschauer strukturieren und unmittelbar auf die Zeit der Verwandlung des Gesichts beziehen – „Wir sehen [...]. Wir sehen [...]. Minutenlang sehen wir [...]“ –, während die Dauer des Kamerabildes das eine wie das andere, die mimische Ausdrucksbewegung und den perceptiven Prozess, zu einer einzigen Bewegungsfiguration, einem ‚Gefühlsakkord‘ zusammenfasst. Erst in der verzweigten Temporalität der Poiesis des Filme-Sehens wird die mimische Bewegung in der Dauer des kinematografischen Bewegtbildes zur Ganzheit eines filmischen Bewegungsbildes.

Ich erwähne Balázs auch deshalb ausführlich, weil seine Poetik des kinematografischen Bildes das Bewegungsbild tatsächlich erst aus der Interaktion zwischen Leinwandbild und Zuschauerkörpern hervorgehen sieht; seine Überlegungen beleuchten auch schlaglichtartig die diskursive Konstellation, der sich die Idee der filmischen Bewegung als Ausdrucksbewegung verdankt.

¹⁰ Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, S. 44–45.

3.2 Die Ausdrucksbewegung

Denn im Hintergrund steht nicht nur Georg Simmel – Balázs akademischer Lehrer, der bereits 1901 in seinem Aufsatz „Über die ästhetische Bedeutung des Gesichts“ ein Konzept der Ausdrucksbewegung skizzierte, in dem vieles vorgezeichnet ist, was für die klassische Filmtheorie bedeutsam wird. Vielmehr kann Balázs auf einen Begriff der Ausdrucksbewegung zurückgreifen, der in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts gleichermaßen in der Psychologie, der Sprachwissenschaft, der Kunstwissenschaft und der philosophischen Ästhetik von zentraler Bedeutung war.

So schreibt Wilhelm Wundt:

Die psychophysischen Lebensäußerungen, denen die Sprache als eine besondere, eigenartig entwickelte Form zugezählt werden kann, bezeichnen wir ihrem allgemeinen Begriff nach als *Ausdrucksbewegungen*. Jede Sprache besteht in Lautäußerungen oder in andern sinnlich wahrnehmbaren Zeichen, die, durch die Muskelwirkungen hervorgebracht, innere Zustände, Vorstellungen, Gefühle, Affekte, nach außen kundgeben.¹¹

Die klassischen filmpoetologischen Entwürfe sind nämlich selbst in einem Diskurs zu situieren, in dem die moderne Psychologie und Linguistik sich noch einmal eng mit der philosophischen Ästhetik und der Kunsttheorie in der Frage nach dem physiognomischen Denken verbanden. Das sind zum einen psychologische und anthropologische Konzepte, wie sie im ersten Drittel des letzten Jahrhunderts von Wilhelm Wundt, Karl Bühler und Helmuth Plessner formuliert wurden. Zum anderen sind es ästhetisch-philosophische Modelle, wie sie etwa Georg Simmel und Konrad Fiedler entwickelten.¹²

11 Wilhelm Wundt: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Erster Band. Die Sprache*, Leipzig 1911, S. 43.

12 Vgl. Karl Bühler: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena 1933; Helmuth Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs*, in: ders.: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt/M. 1982, S. 67–130; Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 418 ff; Wilhelm Wundt: *Grundriss der Psychologie*, Leipzig 1896; Konrad Fiedler: *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, in: ders.: *Schriften zur Kunst I*, München 1991, S. 82–110; Konrad Fiedler: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, in: ders.: *Schriften zur Kunst I*, München 1991, S. 112–220; Georg Simmel: *Asthetik des Porträts*, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 (Bd. I)*, Frankfurt/M. 1995, S. 321–332; Georg Simmel: *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts*, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 (Bd. I)*, Frankfurt/M. 1995, S. 36–42.

Ein gestisches Bewegungsbild

Damit ist grob eine wissenschaftsgeschichtliche Konstellation umrissen, auf die sich noch die gegenwärtige Filmtheorie bezieht, wenn sie von der affizierenden Kraft filmischer Bilder spricht. Im Horizont dieser diskursiven Konstellation entwickelt der Philosoph Helmuth Plessner ein modernes Konzept der Ausdrucksbewegung, das er, fernab aller film- oder medientheoretischen Überlegungen, im Begriff des „Bewegungsbildes“¹³ zu fassen sucht.

Die Ausdrucksbewegung sei eine motorische Aktion, die nicht von einem intentional verstandenen Handlungsziel her betrachtet wird, sondern ein Bild des Ganzen der Interaktion eines Organismus und seiner Umwelt bezeichne.¹⁴ Sie hebt sich gleichsam als das figurative Verhaltensmuster von der Aktion, als eine Art gestische Formschicht von der organischen Bewegung ab:¹⁵

Wo immer im Reich des Organischen Bewegungen erscheinen, verlaufen sie nach einheitlichem Rhythmus, zeigen sie eine, wohl auch experimentell nachweisbare, dynamische Gestalt. Sie rollen nicht stückhaft ab, als ob ihre Phasenfolge aus einzelnen Elementen assoziiert worden wäre, bilden kein Zeitmosaik, sondern eine gewisse Ganzheit ist vorgegeben, innerhalb deren die einzelnen Bewegungskurven variierbar sind.¹⁶

Während die Aktion in der Zeit sukzessive abläuft und entsprechend gegliedert und analysiert werden kann, bezeichnet die Ausdrucksbewegung die Zeit der Entfaltung des dynamischen Austauschverhältnisses von Organismus und Umwelt als ein Bildganzes: Die Ausdrucksbewegung dauert, statt fortzuschreiten; sie ist die zeitliche Figuration der sich unter dem Einfluss einer konkreten Aktion verändernden Umwelt. Die Figur des Vorgangs dieser Veränderung nennt Plessner „Bewegungsbild“.¹⁷

Diese Ganzheiten gehören zum Organismus durch sein Verhältnis zur Umwelt, seine Morphologie, seine artspezifischen Instinkte als motorische Kategorien [...]. Infolgedessen sind die Bewegungsgestalten bildhaft, wenn auch über eine gewisse Zeitdauer erstreckt, dem Beobachter gegenwärtig. [...] Greifen, Fliehen, Abwehren, Suchen, aber auch schon die

13 Vgl. Plessner: Die Deutung des mimischen Ausdrucks, S. 67 ff.

14 „Im Ausdruck wird ein Ganzes manifest und in dieser Manifestation ruht der lebendige Träger des Ausdrucks.“ Plessner, S. 94.

15 Plessner, S. 82.

16 Plessner, S. 77 f.

17 Ungeachtet der grundlegenden Differenzen zwischen einer anthropologischen und einer konstruktivistischen Denkweise, lässt sich Plessners Verständnis durchaus mit dem filmtheoretischen Begriff des Bewegungs-Bilds bei Deleuze vergleichen. Beide Begriffsbildungen stützen sich auf dieselben philosophischen Grundlagen, nämlich auf Henri Bergson.

„affektlosen“ Formen wie Gehen, Fliegen, Schwimmen [...] stellen solche Bewegungsbilder dar.¹⁸

Das Bewegungsbild ist also durch einen spezifischen Wahrnehmungsmodus bestimmt. Motorische Aktionen werden dann zu Bewegungsbildern, wenn sie nicht in der Logik intentionaler Handlungsziele analysiert, sondern als Ausdruck des Verhaltens- oder Antriebstypus eines agierenden Körpers wahrgenommen werden. In diesem Sinne bezeichnet die Ausdrucksbewegung die temporale Formgestalt einer motorischen Aktion, die sich im Wahrnehmungsempfinden eines leibhaften Gegenübers als affektive Resonanz ausprägt. Es ist eine bestimmte Verhaltensschicht, die sich dergestalt als dynamisches Formmuster eines Bewegungsbildes kundtut und der eine spezifische Wahrnehmungssensibilität für solche Formmuster antwortet.

Daß die Katze mir davonläuft, läßt sich auch objektiv in bloßen Bewegungen darstellen: daß sie mich ängstlich flieht, ist mir überdies in diesen Bewegungen als einheitlicher Charakter mitgegeben. Daß der Hund an mir empor springt, ist objektiv konstatierbar; daß er mich freudig begrüßt, ist mir in seinem Gebaren als Richtungsform deutlich.¹⁹

Die Ausdrucksbewegung vollzieht sich als Spannungsgefüge zwischen dem Wahrnehmen eines motorischen Bewegungsmusters eines Körpers und der Wahrnehmung des gleichen Musters als Bewegungsbild, das in seiner Gänze zur Expression der intentionalen Anspannung dieses anderen Körpers wird.

Plessner spricht von einer unmittelbaren Wahrnehmung des Psychischen, einem Gewährwerden ohne Schließen, einem unmittelbaren Innewerden der motorischen Aktion als Ausdruck der die Aktion bestimmenden Affekte.²⁰ Er legt nahe, dass dieser Wahrnehmungsmodus sich auf dem Umstand gründet, dass das ‚Sinnlich-Bildhafte‘ der Bewegung einer Form-Funktionsgesetzlichkeit untersteht, die gleichermaßen dem Psychischen wie dem Physischen angehört. Er nennt diese geteilte Formebene die Sphäre des Verhaltens.²¹ Dann wäre die Ausdrucksbewegung die grundlegende Relation der Interaktion kooperierend aufeinander bezogener Körper.

Die Ausdrucksbewegung betrifft letztlich einen Wahrnehmungsmodus, den man als grundlegende Form empathischen Verhaltens verstehen kann. Plessner konzipiert diesen Wahrnehmungsmodus wie die Wahrnehmung eines Kippbil-

¹⁸ Plessner: Die Deutung des mimischen Ausdrucks, S. 78.

¹⁹ Plessner, S. 82.

²⁰ Plessner, S. 118 f.

²¹ Plessner, S. 129.

des: Man sieht entweder die motorische Bewegung eines anderen Körpers als objektive Gegebenheit der umgebenden Welt. Oder man sieht ein Bewegungsbild, das ‚unmittelbar‘ als Expression intentionaler Gerichtetheit erfahren wird; in dem das wahrnehmende ‚Ich‘ sich selbst gemeint, angesprochen, in seiner eigenen Leiblichkeit affiziert erlebt – eine interaffektive Verschränkung, die sich zwanglos auf das oben schematisch skizzierte Intervall kooperativer Interaktion beziehen lässt.²²

Doch lässt sich das Kippen des Bildes eben auch als reflexive Wendung verstehen, mit der das Feld einer gegebenen Interaktion als multidimensionale Erfahrungsgestalt erfasst wird. Mit Blick auf unsere Forschung zur Poetologie audiovisueller Bilder wurde der Begriff der Ausdrucksbewegung von vornherein als ein medienästhetisches Verfahren konzipiert und untersucht. Dabei wurde zum einen versucht, das Konzept kulturhistorisch als eine ästhetische Praxis affektiver Mobilisierung zu verorten, die darauf gerichtet ist, Gefühle und Selbstgefühle eines anonymen Publikums zu erzeugen und zu modellieren. Die Poetik der Ausdrucksbewegung betrifft so gesehen grundlegende mediale Darstellungspraktiken westlicher Unterhaltungskultur, in ihren diversen melodramatischen Spielarten (die Bühne, das Schauspiel, der Tanz, der Film).²³ Aufbauend auf eine solche kulturgeschichtliche Perspektive haben wir das Konzept der Ausdrucksbewegung als analytische Kategorie moderner Affektpoetiken (Hollywood, Kriegsfilm und Kriegspropaganda)²⁴ entwickelt, die auf die affektive Responsivität eines

22 Vgl. hierzu die Ausführungen von Shaun Gallagher zum Konzept der *embodied social cognition*: „On the embodied view of social cognition, the mind of the other person is not something that is hidden away and inaccessible. In perceiving the actions and expressive movements of the other person in the interactive contexts of the surrounding world, one already grasps their meaning; no inference to a hidden set of mental states (beliefs, desires, etc.) is necessary. When I see the other’s action or gesture, I see (I immediately perceive) the meaning in the action or gesture; and when I am in a process of interacting with the other, my own actions and reactions help to constitute that meaning.” Shaun Gallagher: *Understanding others: Embodied social cognition*, in: Elsevier Handbook of Embodied Cognitive Science – Communication, hrsg. v. a. C. Garzón, London 2008, S. 439–452, hier S. 449.

23 Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

24 Vgl. Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*; Sarah Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Affekte und die Screwball Comedy*, Berlin/Boston 2019 (in Vorbereitung); Matthias Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld. Die audiovisuelle Anklage der Sinne als Modalität des Gemeinschaftsempfindens*, Berlin/Boston 2017; David Gaertner: *Tickets to War. Demokratie, Propaganda und Kino in den USA von 1939–1945*, unveröffentlichte Dissertation, FU Berlin 2017; Cilli Pogodda: *Medientechnologie und Affekt in den Inszenierungen des Irakkrieges*, Unveröffentlichtes Dissertationsmanuskript, FU Berlin 2018; Eileen Rositzka: *Cinematic Corporographies. Re-Mapping the War Film through the Body*, Berlin/Boston 2018.

anonymen Publikums, auf eine kollektive Subjektivität gerichtet ist, die es zu aktivieren und zu gestalten gilt.²⁵

In dieser Perspektive folgt die Idee der Ausdrucksbewegung gerade nicht der individualpsychologischen Vorstellung einer subjektiven Innerlichkeit, die sich in der äußeren Erscheinung kundtut; vielmehr erscheint sie umgekehrt als ästhetisches Verfahren einer medialen Praxis, die ein Gefühl für die eigene Innerlichkeit, einen Subjektivierungseffekt hervorzurufen sucht, der in sich bereits intersubjektiv und medial strukturiert ist.

Ausdrucksbewegung und „image schema“

So verstanden lässt sich das Konzept der Ausdrucksbewegung – Christina Schmitt hat das prägnant herausgearbeitet – als kulturtheoretisches Pendant zum *image schema* durchbuchstabieren.²⁶

Beide Konzepte suchen im Begriff der Bewegung Selbsterfahrungsmuster zurückzubinden an je spezifische Ausformungen der Raum-Zeit-Korrelation. Doch während das *image schema* dabei von einem System fixer Grundfigurationen ausgeht, zielt die Ausdrucksbewegung auf die Variabilität und Veränderbarkeit aller Raum-Zeit-Konfigurationen. Und während sich das *image schema* auf ein feststehendes Raum-Zeit-Verhältnis bezieht (ein homogener, festgelegter Raum, in dem die Bewegung zum Maßstab vergehender Zeit wird), sucht die Ausdrucksbewegung die permanente Ausdifferenzierung immer neuer Raum-Zeit-Konstrukte zu beschreiben. Das *image schema* fasst Bewegung als Verlagerung von Objekten im Raum – die Ausdrucksbewegung die dynamische Veränderung der Bewegungsqualitäten selbst; das *image schema* begreift Bewegung als Funktion des gegebenen Raum-Zeit-Verhältnisses – die Ausdrucksbewegung bringt spezifische Korrelationen von Zeit, Raum und Kraft hervor; das *image schema* betrifft ein generierendes System der Sinnproduktion – die Ausdrucksbewegung das Ereignis des Sinns als einen kontinuierlichen Entfaltungsprozess der sinnlich-perzeptiven Qualitäten eines Bewegungsbildes.²⁷

Während das *image schema* „schematische Strukturmuster sensomotorischer Vorgänge“ sich bewogender Körper zu fassen sucht, die als universelles Gerüst

²⁵ Hauke Lehmann: Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie, Berlin/Boston 2016.

²⁶ Vgl. Schmitt: Wahrnehmen, fühlen, verstehen, S. 87–142, hier insbesondere S. 103–108.

²⁷ Schmitt führt hier die höchst instruierende Liste amodaler Qualitäten an, die Daniel Stern zusammengestellt hat. Vgl. Schmitt, S. 103.

menschlicher Wahrnehmung gelten, zielt das Konzept der Ausdrucksbewegung auf die sinnlichen Oberflächen medial in-Szene-gesetzter Wahrnehmungsereignisse. Während das *image schema* die basale Erfahrungsform des Sich-als-lebendiger-Körper-im-Raum-Bewegens als apriorische Gegebenheit systematisiert und auf jedwede Form von Erfahrungen des ‚Sinn-Machens‘ bezieht, soll mit der Ausdrucksbewegung gerade die unendliche Variation immer neu sich bildender Raum-Zeit-Figurationen als Bewegungsbilder beschrieben werden.

Darüber hinaus sind *image schemas* auf sensomotorische Strukturen der Interaktion eines solitären Systems (d.i. ein für sich bestehender autonomer Organismus) mit einer gegebenen Umwelt bezogen. Mit der Ausdrucksbewegung ist die Interaktionsdynamik variabler Akteur/Medien/Zeichen-Konstellationen auf den Horizont gemeinschaftlich geteilter Weltwahrnehmung bezogen.

Endlich bezieht sich das *image schema* auf eine apriorisch gesetzte, d. h. transzendente Matrix von Erfahrungen, denen selbst keine Erfahrung entspricht; einen Übergang zwischen beiden kann es nur geben, wenn man die Taxonomie der *image schemas* als ein generatives System universaler Tiefensemantik voraussetzt,²⁸ zu dem sich alle Erfahrung als phänotypische Variation verhält. Die Ausdrucksbewegung hingegen meint einen Schematismus, der das Kontinuum von Sinnesempfindung und Sinnkonstruktion als Ereignis des Sich-Wahrnehmbar-Machens von Bewegungsfigurationen von der Gegenwärtigkeit der (medialen) Rezeption her methodisch zu beschreiben sucht. *Ihr korrelieren variable Bildräume, in denen Bewegung die dynamische Veränderung der Raum-Zeit-Konfiguration selbst bezeichnet – und audiovisuelle Raum-Zeit-Figurationen, die selbst noch eine Funktion dieser Bewegung sind.*²⁹

Die Einheit der Erfahrung

Tatsächlich lassen sich audiovisuelle Bilder in ihrer Gänze sehr viel präziser als ein Netz von perzeptiven, affektiven und konzeptuellen Verstrebungen beschreiben, wenn man der wahrnehmbaren Oberflächenstruktur ihrer medialen Erscheinungsweisen folgt. Dann nämlich lassen sich die audiovisuellen Bildräume selbst als *multidimensionale Erfahrungsgestalten* fassen, die unmittelbar die Basis sinn-

²⁸ Wenn in der Rezeption von Johnsons Theorie *image schemas* mit *patterns of feeling* gleichgesetzt werden, stellt das einen logisch nicht zu begründenden Kurzschluss dar. Vgl. Christina Schmitt, S. 104.

²⁹ Auch dies ein Gedanke, der bereits in der frühen Filmtheorie formuliert wurde. Vgl. Panofsky: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, S. 22 ff.

hafter metaphorischer Konfigurationen darstellen. Die analytische Skizze von REAR WINDOW mag davon einen Eindruck vermittelt haben.

Filmische Bewegungsbilder fungieren in dieser Perspektive als ein ad hoc sich formierender *common ground* geteilter Erfahrung, ein allen Zuschauern gleichförmig zugängliches – weil automatisch projiziertes³⁰ – Wahrnehmungserleben, auf das sich die metaphorische Konstruktion stützen kann. Sie sind per se als Wechselspiel multidimensionaler Erfahrungsgestalten zu begreifen, die ein raumzeitliches Aktionsfeld beschreiben, das durch die perspektivische Verortung aufeinander sich abstimmender Körper und deren intentionale Ausrichtung auf eine Objektwelt strukturiert ist. Der gemeinschaftlich geteilte Grund der Sinnkonstruktion ist also nicht im Rückgang auf apriorisch gegebene konzeptuelle Metaphern zu suchen, die im Bild repräsentiert werden, sondern unmittelbar in dem Netz von Affekten, Perzepten und Konzepten, das zwischen audiovisueller Bewegungsbildkomposition und Zuschauerkörpern entsteht. Die audiovisuelle Metapher ist gleichsam eine sich verfestigende Sinnkristallisation, die in der Dauer des sich entfaltenden Bewegungsbild als Konfiguration ‚multidimensionaler Erfahrungsgestalten‘ entsteht und das Ganze des Wahrnehmungsprozesses umgreift. Auf solche Metaphern bezogen, sprechen wir – wie oben erläutert – äquivalent zum filmischen Bewegungsbild von *Cinematic Metaphors* oder Bewegungsbild-Metaphern.³¹

Johnson benennt explizit den Verlust, der sich einstellt, wenn man Metaphern durch ein Strukturmodell kognitiver Systeme zu identifizieren und zu erklären sucht. Sie verlieren genau jenen Aspekt, der sie zum Bestandteil ‚unseres Lebens‘ macht: die Sinnesqualitäten, die in der Einheit einer multidimensionalen Erfahrungsgestalt avisiert worden sind.

[...] there is a ‚down side‘ to our standard way of describing image schemas. The character of image-schematic analysis that has always worried me since its inception is its exclusive focus on recurring *structures or patterns* of organism-environment sensory-motor interactions. In short, if you attend only to *structure*, you necessarily ignore the nonstructural, more qualitative aspects of meaning and thought. You are left with a skeletal structure without the flesh and blood of embodied understanding. You lose, or at least overlook, the very thing that gives image schemas their life, motivating force, and relevance to human meaning, namely, their embeddedness within affect-laden and value-laden experience. There may be no way around this problem, but we can at least recognize what is left out of our theory, without which image schemas could not play their crucial role in conceptualization and reasoning. [...] the limitations of our exclusively structural analysis of image schemas leave out something of great importance. Conscious life is very much an affair of

30 Cavell: *The World Viewed*, S. 72.

31 Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*.

felt qualities of situations. The human experience of meaning concerns both structure and quality. [...] When we describe the image-schematic structure alone, we never capture fully the qualities that are the flesh and blood of our experience.³²

Das Fleisch und Blut unserer Erfahrung, deren volle Sinnesqualitäten, das sind die Oberflächen medialisierter Interaktionen, auf die sich der Sinn der Metaphern wie der des Bewegungsbildes gründet. Während kognitive Schemata letztlich geschlossene Systeme kognitiver Prozesse entwerfen – Denk- und Fühlautomaten –, zielt die Rekonstruktion von Ausdrucksbewegungen auf die Interaffektivität als ein Netzwerk ineinandergreifender medialer und physiologischer Prozesse ab. Damit einher geht ein grundlegender Perspektivwechsel. In den Blick genommen werden Metaphern und audiovisuelle Bilder als eine Praxis des *Sinn-Machens, des Herstellens von Sinn im Gebrauch, d. i. im medialen Konsum* – und nicht als Manifestationen bedeutungsgenerierender Systeme.³³

Wie aber lassen sich die Oberflächen medialisierter Interaktionsprozesse als Gestalteinheit von Erfahrung fassen? Zuschauer, wie ich sie etwa bei REAR WINDOW beschrieben habe, erfahren sich in ihrer Selbstwahrnehmung, d. h. in ihren körperlich-affektiven Reaktionen und projektiven Spekulationen, immer weiter hineingezogen in die dynamisch sich entwickelnden Verstrebenungen des Films; sie entwickeln ein Gefühl für das Ganze des filmischen Bewegungsbildes als fiktionale Welt des Films; d. h., sie fingieren dieses Ganze als eine Welt, die der Wahrnehmung der eigenen Alltagswelt entspricht, ohne in ihren inneren Gesetzmäßigkeiten mit dieser identisch zu sein. Eine Analyse der Ausdrucksbewegungen sucht diesen Prozess des körperlich-affektiven Verwickelt-Werdens zu beschreiben. Sie rekonstruiert die audiovisuellen Kompositionsmuster als Einheit von Zeit- und Bewegungsfigurationen. Dabei wird vorausgesetzt, dass sich die Ausdrucksbewegungen den Zuschauern im Prozess der Wahrnehmung als multidimensionale Erfahrungsgestalt, d. i. als Bewegungsbild, erschließen, indem sie – und das ist der alles entscheidende Punkt – *als ein Gefühl für den eigenen Wahrnehmungsprozess, ein Gefühl der eigenen Subjektivität erfahren werden.*

³² Mark Johnson: The Philosophical Significance of Image Schemas, in: From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics, hrsg. v. Beate Hampe, Berlin 2005, S. 15–33, hier S. 27–28.

³³ Kappelhoff/Greifenstein: Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung.

Ein Gefühl für das Ganze

Mark Johnson hat ein solches Gefühl für das Ganze der Situation im Blick, wenn er schreibt: „[...] every situation we dwell in is characterized by a pervasive felt quality that is the starting point for all our perceptual discrimination and conceptual definition.“³⁴

Die Basis aller Erfahrung ist ein Grundgefühl, das die Situation in ihrer Gänze umfasst, eine affektive Einordnung und Verortung des eigenen Selbst in einer gegebenen Erfahrungskonstellation. Johnson bezieht sich mit diesen Überlegungen explizit auf Deweys Konzept der Erfahrung von Kunst.³⁵ Die Künste seien, so Johnson, paradigmatische Gegenstände, die geeignet sind, ästhetische Erfahrungsweisen näher zu beleuchten; denn solchen Erfahrungsweisen kommt eine grundlegende Funktion für das menschliche Denken zu:

In the visual arts, it is images, patterns, qualities, colors, and perceptual rhythms that are the principal bearers of meaning. The obvious fact that we usually cannot put into words, what we have experienced in our encounter with an artwork does not make the embodied, perceptual meaning any less a type of meaning.³⁶

Johnson trägt hier gleichsam nach, was dem Konzept der *image schemas* entgeht. Spricht er doch die ästhetischen, d. i. die perzeptiven und affektiven Qualitäten von Kunstwerken nicht als akzidentielle Zugaben zur sprachlich fassbaren, eigentlichen Bedeutung der Sache an. Vielmehr haben sie im konkreten Akt der Erfahrung ihren Wert in sich selbst als ein spezifischer ‚Typus von Sinnhaftigkeit‘. Sie sind Impulsgeber einer Erfahrung, die keine vorgängigen Konzepte voraussetzt, sondern den Prozess der Konzeptualisierung erst in Gang setzen und vollziehen.³⁷

Präzise einen solchen Prozess fasst Dewey als Erfahrung der Kunst. Er unterscheidet diesen Erfahrungstyp kategorial von den Automatismen alltäglicher, d. h. praktisch-instrumentell ausgerichteter Wahrnehmung. Für ihn stellt die

³⁴ Johnson: *The Meaning of the Body*, S. 18.

³⁵ Vgl. Dewey: *Kunst als Erfahrung*.

³⁶ Johnson: *The Meaning of the Body*, S. 234.

³⁷ Vgl. Christina Schmitt/Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: *Expressive Movement and Metaphoric Meaning Making in Audio-Visual Media*, in: *Body – Language – Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2, hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressem, Berlin/Boston 2014, S. 2092–2112.

Kunsterfahrung eine bewusste Reflexion dar, die das eigene Wahrnehmungserleben begleitet, um es in seiner zeitlichen Ausdehnung, seiner Dauer als Einheit zu erfassen. Erfahrung meint dann ein bewusstes Wahrnehmen des eigenen konkreten, sinnlichen Erlebens gegenüber einem Wahrnehmungsobjekt; das Ausfalten eines Objektbereichs zu einem Gegenstand in einem sich zeitlich entfaltenden Gefühl für die Wahrnehmung einer konkreten Sache. Erfahrung meint demnach das reflexive Gewähr-Werden dieses Vorgangs, der sich in der Alltagswahrnehmung automatisiert und ohne bewusste Selbstwahrnehmung für das sich entwickelnde Gefühl vollzieht.

Tatsächlich lässt sich ein solches Modell von Erfahrung zwanglos auf die an REAR WINDOW skizzierte Interaktion zwischen Zuschauer und audiovisuellem Bild beziehen. Erfahrung meint dann eine reflexive Operation, mit der das Sehen und Hören des audiovisuellen Bildes in seiner konkreten Dauer durchlaufen und als multidimensionale Erfahrungsgestalt erfasst wird. Oder mit Blick auf den Körper der Zuschauer formuliert: Erfahrung meint die reflexive Kehre, mit der die unterschiedlichsten Sinnesempfindungen, affektiven Reaktionen und interpretatorischen Projektionen, die den Durchgang durch das audiovisuelle Szenario begleiten, als ein „Gefühl für die Einheit der Erfahrung“³⁸ zusammengefasst werden.

Das die Situation umgreifende Gefühl für das eigene Verwickelt-Sein wird dem Zuschauer zum Gefühl für die innere, die poetische Logik der filmischen Welt. Ein solches ‚Gefühl für die Einheit der Erfahrung‘ lässt sich schon deshalb nicht auf ein Set physiologisch determinierter *image schemas* zurückführen, weil es sich nicht additiv zusammensetzt. Es umfasst vielmehr höchst disparate kulturelle, historische und subjektive Faktoren ebenso wie physiologische und affektive Impulse – Projektionen und Reaktionen, die einzig und allein im reflexiven Umfassen selbst ihre Einheit finden.³⁹ Darin unterscheidet es sich auch dezidiert von den wirkungsästhetischen Reaktionsmustern, die von der neuro-kognitiven Narratologie als Emotion oder Affekt angesprochen werden. Erfahrung im Sinne Deweys ist gerade dadurch definiert, dass in ihr die Dauer des Sinneserlebens, seine temporale Struktur, reflexiv als Form des eigenen, subjektiven Empfindens erfasst wird.⁴⁰ Erfahrung fasst den Prozess der Wahrnehmung eines Gegenstandes als multidimensionale Gestalt der Zeit dieses Prozesses; sie erfasst ihn als tempo-

³⁸ Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 47 ff.

³⁹ Eben dieses Zusammenspiel hat Gibbs im Auge, wenn er den Begriff der *embodied simulation* auf allen Ebenen, auch jenen des kulturellen und historischen Wissens, in Anschlag bringt. Gibbs: Metaphor Interpretation as Embodied Simulation.

⁴⁰ Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 56.

rale Gestalt der „Dauer der eigenen Empfindungen“.⁴¹ Insofern ist sie untrennbar mit dem Akt der Subjektivierung verbunden.

Deweys Erfahrungsbegriff bietet einen Ansatz, filmische Kognition vom bildrepräsentativen Verständnis abzulösen und als *Fiktionalisierungsprozess* auf die *Temporalität der Bewegungsbilder* selbst zu beziehen. Die Sinnkonstruktionen gründen dann auf der reflexiven Selbstwahrnehmung im Prozess des Wahrnehmens filmischer Bilder, die man als temporale Form des Gefühls auffassen kann. ‚Gefühl‘ ist dann folglich nicht einfach synonym mit ‚Emotion‘, ‚affektivem Appraisal‘ oder ‚Sinnesempfinden‘ (Sensation) zu verstehen. Es bezeichnet vielmehr ein intuitives Monitoring (Feeling)⁴² der eigenen emotionalen Reaktionen, affektiven Erregungskurven und wechselnden Sinneseindrücke, das diese mit den kognitiven Operationen reflexiv zu einer Sinnkonstruktion zusammenfasst: eine Konstruktion, die immer einhergeht mit einem Akt der Subjektivierung. *Der Fiktionalisierungsprozess in der Interaktion zwischen Zuschauer und audiovisuellen Bildern schließt also immer einen Subjektivierungsakt ein – eine Erfahrung der Einheit des Gefühls für sich selbst als ein Gefühl für die gegebene Welt.*

3.3 Embodied Moving Images: Die affektive Verwicklung der Bildrezipienten

Erst durch die Rekonstruktion der affektiven Verwicklung des Rezipienten, die Rekonstruktion der Position, aus der heraus sich das ‚Gefühl für das Ganze der Situation‘ erschließt, lässt sich überhaupt die Position eines verstehenden Subjektes angeben. Ist dieses doch unauflösbar in seinen körperlichen Empfindungen in den Prozess der Entfaltung des filmischen Bildes verstrickt.

Deshalb muss die Analyse audiovisueller Bilder immer den Weg über die Rekonstruktion des ästhetischen Erlebens gehen – das meint die Rekonstruktion der je besonderen Wahrnehmungsform des audiovisuellen Bewegtbildes (d. h. seine Performanz, also die zeitliche Struktur der Entfaltung des Bewegtbildes in der Rezeption durch den Bildkonsumenten) und seiner inszenatorischen Komposition (d. h. der zeitlichen Figur, als welche die zeitliche Struktur im Prozess der Rezeption zur bedeutungsvollen Gestalt eines filmischen Bewegtbildes wird).

⁴¹ Hermann Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension im Kino, in: e_motion, hrsg. v. Margit Bischof, Claudia Feest, Claudia Rosiny, Münster 2006, S. 205–219.

⁴² Antonio R. Damasio: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins, München 2000.

Das in der Rezeption als *embodied image* verwirklichte, kinematografische Bewegungsbild lässt sich gerade nicht aus den isolierten audiovisuellen Bild-Repräsentationen ableiten; vielmehr muss es als eine in der Interaktion von audiovisuellem Bewegtbild und Zuschauern verkörperte multidimensionale Gestalt der Erfahrung des Rezeptionsprozesses gedacht werden.

Zuschauergefühl

Das Konzept der Ausdrucksbewegung markiert die Schnittstelle zwischen der kompositorischen Struktur audiovisueller Bilder und dem Prozess der Verkörperung im Wahrnehmungsempfinden von Zuschauern. Die prozessuale Struktur der Zuschauerwahrnehmung und die kompositorische Temporalität der Ausdrucksbewegung sind als verkörpertes Bewegungsbild ineinander verschränkt. Sie bilden eine multidimensionale Erfahrungsgestalt.

Die kompositorische Dynamik des audiovisuellen Bewegtbildes materialisiert sich als leiblicher Empfindungsprozess rezipierender Körper. Die sich im Medium audiovisueller Bewegtbilder artikulierende Ausdrucksbewegung gewinnt ihre affektive Realität im Akt der Rezeption als leibliche Empfindung, als *Zuschauergefühl*.⁴³

Das Zuschauergefühl entspricht weder einer einzelnen Affekteinheit noch der summarischen Abfolge verschiedener diskreter Emotionen; es ist vielmehr an die *durchgängige Modellierung eines sich über die Dauer einer audiovisuellen Darstellung entfaltenden Gefühls* (einer Stimmung, einer Atmosphäre) für das Ganze der Darstellung gebunden. Dieses sich entfaltende Gefühl kann auf vielfältige Weise mit dargestellten Figuren, Handlungen und Objekten verschränkt sein. Doch ist es an keinem Punkt identisch mit den Emotionen oder atmosphärischen Zuschreibungen, die auf der Ebene des Dargestellten repräsentiert werden. Das Zuschauergefühl als Gefühl für das Ganze der audiovisuellen Darstellung bildet selbst den Grund, die Matrix einer fingierten Welt – gleichviel ob damit eine fiktionale oder eine tatsächliche repräsentiert werden soll.⁴⁴ Es umfasst die dramaturgische Logik ebenso wie die kompositorische Anordnung oder die Elemente der diegetischen oder dokumentarisch repräsentierten Welt.

⁴³ Hermann Kappelhoff: Zuschauergefühl. Die Inszenierung der Empfindung im dunklen Raum des Kinos, in: Tränen, hrsg. v. Geraldine Spiekermann, Beate Söntgen, München 2008, S. 195–206; Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl.

⁴⁴ Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl.

In diesem Sinne ist das filmische Bewegungsbild letztlich selbst als ein Produkt der Poiesis des Filme-Sehens zu begreifen, deren einer Pol die sich entfaltende Bewegungsfiguration (Ausdrucksbewegung), deren anderer der Prozess einer entstehenden, sich wandelnden und vollendenden multidimensionalen Erfahrungsgestalt darstellt. Die Subjektivität, die ‚Ich-Position‘, die dabei ins Spiel kommt, ist also selbst wiederum ein Effekt der Interaktion zwischen dem Rezipienten und dem ästhetischen Konstrukt des audiovisuellen Bewegtbildes: ein Produkt der Poiesis des Filme-Sehens. Sie ist eine spezifische Positionierung und perspektivische Zurichtung der Wahrnehmungsweise des Rezipienten, der sich in seinem körperlichen Selbstempfinden in den Prozess des entstehenden und sich entfaltenden Bewegungsbildes als einer spezifischen, d. h. subjektiveren Wahrnehmungsweise verwickelt sieht.

An dieser Stelle sind zwei grundlegende Abgrenzungen vorzunehmen: Dieses ‚Ich‘ ist *einerseits* strikt zu unterscheiden von dem empirischen Zuschauer, der die Position eines rezipierenden Körpers einnehmen und sich in die Dynamik des sich entfaltenden filmischen Bewegungsbildes in seinem körperlichen Empfindungsprozess einspannen lassen – sich dieser aber auch jederzeit wieder entziehen kann. *Andererseits* ist das Zuschauer-Ich jedoch ebenso wenig als impliziter oder idealer Zuschauer zu begreifen; eine Instanz also, der man die völlige Durchdringung des semiotischen Materials oder der auktorialen Intention zuschreiben könnte. Im Gegenteil: das Zuschauer-Ich ist konstitutiv an die innere Verketzung der Zeitlichkeit des audiovisuellen Bildes mit der Zeitstruktur des Empfindungs- und Denkprozesses der Körper realer Zuschauer gebunden; an die reale Interaktion zwischen Bild und Rezipient. Es lässt sich weder von der Materialität des Bildes, noch vom Körper der Bildwahrnehmung ablösen und ist nur in der Verschaltung beider Temporalitäten greifbar, jener der kompositorischen Muster des Bewegtbildes und jener des sich entwickelnden Gefühls für das Ganze.

Man könnte vielleicht von einem *Kamera-Ich* sprechen, so wie man in der Gedichtanalyse von einem lyrischen Ich spricht: eine Subjektivität, die sich dem Ausdrucksgeflecht der sprachlichen Konstruktion verdankt, und die als solche von Lesenden realisiert werden muss, um real zu sein. In diesem Sinne wurde der Terminus in die Filmtheorie eingeführt.⁴⁵ Freilich legt der Begriff die Konsistenz einer intentionalen Ausrichtung nahe, die sich an der Analogie von Kamerablick und subjektiver Perspektive festmacht. Tatsächlich aber kann von einer solchen Konsistenz nicht ausgegangen werden.

45 Dziga Vertov: KINOKI – Umsturz, in: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, hrsg. v. Eva Hohenberger, Berlin 1998, S. 74–86.

Nun ist das Gefühl des sich In-der-Welt-Befindens weder im alltäglichen Leben noch im Film durch eine homogene Perspektive zu bestimmen und als konsistente diskrete Sichtweise zu fassen; es ist vielmehr selbst ein sich permanent neufigurierendes Verhältnis zwischen subjektiven Befindlichkeiten und dynamisch sich verändernden Umwelten. Wir sprechen deshalb von der Position, die jeder ästhetisch, affektiv und reflektierend involvierte Rezipient in der Interaktion mit dem audiovisuellen Bild als eine spezifische Weise des Hörens und Sehens einnehmen und zugleich herstellen muss – herstellen als sein Zuschauer-Ich. Es bezeichnet eine Subjektivität, die sich gründet auf der affektiven Verwicklung des leibhaften Körpers eines Rezipienten in das audiovisuelle Bewegtbild – ohne mit dem Ich dieses Körperbewusstseins⁴⁶ identisch zu sein.

Das Zuschauer-Ich wird hergestellt in der Interaktion zwischen dem physischen Empfindungsprozess und der zeitlichen Struktur des audiovisuellen Bewegtbildes. Im Letzten ist es Bewusstsein der Differenz zwischen der projektiven Weltsicht des audiovisuellen Bildes und der Welt, die sich als Wahrnehmung meines eigenen Körpers erschließt. Es gründet sich auf das subjektive Erleben eines Gefühls für das Ganze der Situation des eigenen körperlichen Befindens; und ist zugleich Bewusstsein, dass *nicht ich es bin*, der sich solcherart situiert findet; dass die Art und Weise des In-der-Welt-sich-Befindens, die ich hier und jetzt mit meinen Sinnen realisiere, nicht die meine ist. Ganz im Gegenteil – es ist immer die Subjektivität eines anderen, fremden Ichs.

Doing a Metaphor

Daraus ergibt sich die analytische Aufgabenstellung: Lässt sich doch die Analyse der ästhetischen Komposition audiovisueller Bewegtbilder, ihrer Oberflächen (Krämer), als affektives Erleben der temporalen Dynamik von Ausdrucksbewegungsmustern durch die Zuschauer qualifizieren. Damit ist zugleich gesagt, dass auch audiovisuelle Metaphern per se eine dynamische Konfiguration affektiver, perceptiver und konzeptueller Verschränkungen darstellen – d. i. die ästhetische Dynamik zwischen audiovisueller Bildkomposition und rezipierendem Körper –, die es in der Performativität der sich ausfaltenden audiovisuellen Bildkomposition, in ihrer Temporalität als dem Ganzen einer gestalthaften Einheit, zu rekonstruieren gilt.

⁴⁶ Ich orientiere mich terminologisch an der gängigen phänomenologischen Unterscheidung zwischen Leib als dem Selbstbewusstsein meines eigenen Körper-Seins und dem Körper als dem Objekt, das ich besitze.

Nun wird das Embodiment eines metaphorischen Konzeptes in der konzeptuellen Metapherntheorie in der Regel nicht als Prozess einer verkörperten Performanz der Metapher gedacht. Vielmehr geht man von einer festgelegten operativen Struktur, dem Mapping, aus, mit dem zwei festumrissene Erfahrungsdomänen verbunden werden. In der Folge wird in zahlreichen Analysen audiovisueller Bilder eine basale strukturelle Dualität im konzeptuellen System vom Typ ‚a ist b‘ angeführt. Ich habe bereits eingangs dargelegt, dass ein solches Vorgehen nur möglich ist, wenn man das audiovisuelle Bewegtbild auf eine Abfolge diskreter abbildlicher Repräsentationen zurückführt.

Sobald wir uns aber auf die zeitliche Struktur des Bewegtbildes als Komposition beziehen, verhält es sich mit den audiovisuellen Metaphern wie in sprachlichen Diskursen: Der einzelne metaphorische Ausdruck ist eingelassen in eine manchmal weitläufig verzweigte Kontextstruktur immer neuer Aspekte einer metaphorischen Übertragung.⁴⁷ Im Falle audiovisueller Bilder – dies wird über das Konzept der Ausdrucksbewegung einsichtig – ist dieser ‚Kontext‘ allein vermittels einer Rekonstruktion der zeitlichen Struktur affektiver Verwicklungen rezipierender Körper, d. h. als permanente Abfolge von affizierenden Wahrnehmungskonstellationen, greifbar.

In diesem Sinne hat Gibbs die Metapher nicht als statische Relation, sondern als einen Prozess des *doing a metaphor* definiert. Mit Blick auf den Film bezeichnet dieses ‚doing‘ die temporale Struktur, in der Zuschauer die Metapher gleichsam aus- oder aufführen. Sie durchlaufen die Zeit der audiovisuellen Bildkomposition als *performing a metaphor*. Wenn Gibbs behauptet: „people tacitly imagine themselves performing the actions they perceive, which enables them to understand through simulations what other individuals are doing“,⁴⁸ spricht er die enge Verbindung von logischer und ästhetischer Struktur, gedanklicher Operation und affektiver Verwicklung über die Sinnesempfindungen an, die den metaphorischen Prozess in seiner Gänze bestimmt. Gibbs versteht solche Abfolgen als

⁴⁷ Vgl. dazu auch: Cameron: *The Discourse Dynamics Framework for Metaphor*; Petra Gehring: *Erkenntnis durch Metaphern? Methodologische Bemerkungen zur Metaphernforschung*, in: *Metaphern in Wissenskulturen*, hrsg. v. Matthias Junge, Wiesbaden 2009, S. 203–220.

⁴⁸ Raymond W. Gibbs: *Our Metaphorical Experiences of Film*, in: *Cinematic Metaphor: Multidisciplinary Responses*, hrsg. v. Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, Christina Schmitt, Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller (in Vorbereitung). Vgl. zum *performing metaphor* und *doing metaphor* auch: Raymond W. Gibbs/Lynne Cameron: *The Social-Cognitive Dynamics of Metaphor Performance*, in: *Journal of Cognitive Systems Research* 9 (1–2), 2008, S. 64–75 und Thomas W. Jensen: *Doing Metaphor: An Ecological Perspective on Metaphoricity in Discourse*, in: *Metaphor. Embodied Cognition and Discourse*, hrsg. v. Beate Hampe, Cambridge 2017, S. 257–276.

eine Verkettung von *embodied simulations* der Zuschauer, die über den Prozess der Elaborierung der Metapher (*performing a metaphor*) in die zeitliche Struktur des filmischen Bewegungsbildes eingewoben sind. D. h., Verkörperung ist hier zu verstehen als unmittelbare Aktivierung bestimmter affektiver und perzeptiver Konfigurationen durch das im audiovisuellen Bild in Szene gesetzte Wahrnehmungsszenario.

Wenn aber die Materie, in der sich eine solche Verwicklung realisiert, tatsächlich die Körper von Zuschauern sind, wenn sie sich also über Empfindungen und Gefühlsprozesse als ein physisches Affiziert-Sein durch das filmische Bild erschließt, bleibt die Frage, wie sich denn die metaphorische Strukturierung zu dem ‚Gefühl für das Ganze‘ verhält; wie verbindet sich das ästhetische Erleben des Verwickelt-Seins in das filmische Bewegungsbild – wie wir es oben mit Johnson und Dewey als ein Gefühl für das Ganze der filmischen Wirklichkeit gefasst haben – mit dem metaphorischen Konzept?

Zumindest in audiovisuellen Bildern lässt sich die Metapher dann freilich nicht mehr als ein festgelegter Operationsmodus, etwa als Mapping vom Typ ‚a ist b‘ oder als Blending, formulieren; sie ist vielmehr als eine dynamische Abfolge einander weiterführender, antwortender und verknüpfender metaphorischer Übertragungen zu rekonstruieren.⁴⁹ Die metaphorischen Konzepte audiovisueller Bilder sind der Dynamik des filmischen Bewegungsbildes entsprechend selbst als Prozess eines permanenten Verbindens und Verzweigens zu begreifen, der sich aus einer Vielzahl metaphorischer Übertragungen aufbaut; aus Übertragungen, welche in die Zeit der Rezeption des audiovisuellen Bewegtbildes, d. h. den Prozess der Entfaltung des filmischen Bildes, eingewoben sind.⁵⁰ Die fortlaufend elaborierten metaphorischen Konzepte bestehen häufig aus einer Vielzahl einzelner metaphorischer oder metonymischer Übertragungen, die von bestimmten übergreifenden Konzepten strukturiert werden.⁵¹

Mit Gibbs könnte man sagen, die Metapher ruft die Abfolge von Wahrnehmungsszenarien auf – und strukturiert die Verwicklung der Zuschauer in das dynamisch sich entfaltende Bewegungsbild, dessen Raum-Zeit-Verhältnisse sich immer auf eine Ich-Perspektive hin ordnen. Mit Blick auf die Theorie des audio-

⁴⁹ Vgl. Cameron: The Discourse Dynamics Framework for Metaphor.

⁵⁰ Ganz im Sinne des Verständnisses der Metapher als ‚metaphor is doing‘ bei Gibbs. Vgl. Raymond W. Gibbs: Our Metaphorical Experiences of Film sowie Gibbs/Cameron: The Social-Cognitive Dynamics of Metaphor Performance und Jensen: Doing Metaphor.

⁵¹ Darin entsprechen sie den systematischen Metaphern bei Cameron (vgl. Cameron: The Discourse Dynamics Framework for Metaphor).

visuellen Bildes habe ich im ersten Teil des Buches bezogen auf solche fingierten Raum-Zeit-Konstellationen vom Bildraum gesprochen.

Der phänomenologische Begriff der Verkörperung

Erst die Verschränkung von audiovisueller Komposition und leibhafter Wahrnehmung im filmischen Bewegungsbild begründet die intersubjektive Struktur audiovisueller Bilder, durch die alle Sinnbildung notwendig hindurchgehen muss:

In a search for rules and principles governing cinematic expression, most of the descriptions and reflections of classical and contemporary film theory have not fully addressed the cinema as life expressing life, as experience expressing experience. Nor have they explored the mutual possession of this experience of perception and its expression by filmmaker, film, and spectator – all viewers viewing, engaged as participants in dynamically and directionally reversible acts that reflexively and reflectively constitute the perception of expression and the expression of perception. Indeed, it is this mutual capacity for and possession of experience through common structures of embodied existence, through similar modes of being-in-the-world, that provide the intersubjective basis of objective cinematic communication.⁵²

Embodiment meint in dieser Perspektive gerade nicht die generative Ableitung symbolischer Bedeutungskonstruktionen aus physiologisch verorteten Interaktionsschemata zwischen einem Organismus und einer gegebenen Umwelt – wie im oben erläuterten Modell kognitiven Embodiments diskutiert.⁵³ Vielmehr wird das audiovisuelle Bild vom Zuschauer, so das phänomenologische Modell, als spezifisches subjektives Wahrnehmungserleben eines anderen Körpers realisiert, das am eigenen Körper zu einem konkreten physisch-sinnlichen Wahrnehmungserleben wird.

Das audiovisuelle Medium erscheint in dieser Perspektive selbst als ein multimodales Empfindungsorgan (Sehen und Hören), das in der affektiven Verkopplung mit einem aufmerksamen, fokussierten, empfindungsoffenen Körper denkender Zuschauer zu einem hybriden Körper wird. Das filmische Bewegungsbild ist der Entwurf einer Erfahrung von Wirklichkeit, dem sich die Körper, die diesen Entwurf als subjektive Erfahrung aktualisieren, immer erst noch hinzufügen

⁵² Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 5.

⁵³ Vgl. George Lakoff/Mark Johnson: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York 1999.

müssen.⁵⁴ Das filmische Bewegungsbild entsteht erst in der Aktualisierung einer fremden Art und Weise zu sehen und zu hören, die den Zuschauern zur Erfahrung ihres eigenen Körpers wird.

Bereits auf dieser Ebene lässt sich das audiovisuelle Bewegtbild als metaphorische Konstruktion bezeichnen: Ist doch das *Gefühl für das Ganze der fingierten Welt eines filmischen Bewegungsbildes* eine metaphorische Übertragung („experiencing one kind of thing in terms of another experience“). Das reale Selbstempfinden von Zuschauern, d. i. die affektive Verwicklung des rezipierenden Körpers in die Zeitstruktur der audiovisuellen Komposition, wird selbst zum Quellbereich (source domain) einer Übertragung, deren Zielbereich (*target domain*) die unablässig sich wandelnde, dramatisch sich verändernde Expressivität der audiovisuellen Bildkomposition ist.

In der Expressivität des filmischen Bildes tritt dem Zuschauer immer schon ein anderes Ich entgegen, das sich in spezifischer Weise auf Wirklichkeit bezieht und als subjektive Erfahrungsweise zum Ausdruck bringt; es kommt mir als etwas entgegen, das ich als eine Erfahrung der Wirklichkeit, als ein Wahrnehmen und Denken erlebe, welches sich von meiner Erfahrungsweise der Wirklichkeit unterscheidet, obwohl ich sie als eigenes leibliches Sinneserleben reflektiere: Ich erlebe meine physischen Empfindungen, *als ob* es der Körper jener Wahrnehmung wäre, die mir im audiovisuellen Bewegtbild als die Wahrnehmung eines anderen begegnet.⁵⁵

Filmische Bewegungsbilder können deshalb aus unserer Sicht immer nur als ein Wahrnehmungsereignis beschrieben und analysiert werden, das durch die reflexive Vervielfältigung der Modi und Perspektiven differierender Erfahrungsweisen strukturiert ist; sie lassen sich weder als Text, noch als Bild von den lebendigen Körpern ablösen, in denen sie sich als ein Prozess des Wahrnehmens, Fühlens, Denkens ereignen. Wenn wir über audiovisuelle Bilder sprechen, dann betrachten wir folglich weder textuelle noch narrative Strukturen, die objektiv für sich bestehen, sondern rekonstruieren vielmehr die audiovisuellen Bewegtbilder als filmische Bewegungsbilder, d. h. als ein audiovisuelles Skript, das einem zeitlich strukturierten Kalkül folgend Wahrnehmungsempfindungen und Affizierungen

⁵⁴ Der Körper des Zuschauers wäre immer schon als bereits ausgeliehener Körper, ein „Leihkörper“ zu denken, er lässt sich nicht auf die Dichotomie von empirischen Zuschauern und audiovisuellem Bild zurückführen. Vgl. Voss: Der Leihkörper, deren phänomenologischer Versuch zur Filmtheorie von dieser Dichotomie ausgeht.

⁵⁵ Vgl. Kappelhoff/Greifstein: Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung, S. 169 ff.

ebenso wie verstandesmäßige Konzeptbildungen und Verstehensleistungen auf eine bestimmte Wahrnehmungsweise hin strukturiert und perspektiviert.⁵⁶ Diese Position muss von den Zuschauern eingenommen werden, sofern sie überhaupt das audiovisuelle Bild rezipieren.

Der Körper des Zuschauers wird zum Leib eines Gefühls für das Ganze der filmischen Welt – das Gefühl für die Welt in der Wahrnehmung eines fremden, anderen Ichs. Er leistet in gewisser Weise die subjektive Perspektivierung des Denkens der Bilder im Prozess der Aneignung. Denn das Denken filmischer Bilder ist – das habe ich im ersten Teil des Buches ausgeführt – aus unserer Sicht nicht auf einen Ort gesicherter Autorenschaft zurückzuführen. Noch das *Machen der Medienmacher* wäre aus dem Prozess der Aneignung filmischer Bewegtbilder heraus zu begreifen; es ist in der Teilhabe am Diskurs filmischer Bewegungsbilder und aus diesem Diskurs heraus immer schon Poiesis des Filme-Sehens – ein Umstand, der nirgendwo so deutlich hervortritt wie im Autorenfilm.

3.4 Doing Metaphors: DER KRIEGER UND DIE KAISERIN

Ich möchte dies an einem Film etwas genauer erläutern, der den Moment des Verliebens, des *falling in love*, tatsächlich als einen Autounfall in Szene setzt. Das Beispiel entstammt dem deutschen Autorenkino: Es handelt sich um Tom Tykwers *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* (D 2000). Die Sequenz, die ich genauer betrachten will, gilt der ersten Begegnung der Protagonisten. An der Inszenierungsweise möchte ich die permanente Vervielfältigung der Ich-Perspektiven erläutern, die ausgehend vom subjektiven Wahrnehmungsempfinden tatsächlicher Zuschauer eine multiperspektivische Erfahrungsgestalt entstehen lässt. Ohne die schöpferische Resonanz des Zuschauens, ohne die Poiesis des Filme-Sehens, zerfielen die Bildkompositionen in audiovisuelle Daten und abbildliche Repräsentationen.

Ich will zunächst eine Inhaltsangabe zitieren:

Auf narrativer Ebene betrachtet, erzählt *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* die Geschichte der in der geschlossenen psychiatrischen Anstalt geborenen, wohnenden und arbeitenden Krankenschwester Simone „Sissi“ Schmidt (Franka Potente), deren Leben bei einem schweren Autounfall vom Ex-Soldaten Bodo Riemer (Benno Fürmann) gerettet wird. Sissi verliebt sich dabei in Bodo und sieht im Zusammensein mit ihm die Möglichkeit, ihre hermeti-

⁵⁶ Das hatte Metz im Auge, als er davon sprach, dass die Beziehung der Zuschauer zum Film als eine Aneignung zu verstehen sei, die den Film gleichsam als Liebesobjekt vereinnahmt – während die Analyse dieser Beziehung ihre analytische Zerlegung erfordert, sprich die Zerstörung des Films als Objekt liebender Aneignung. Vgl. Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S. 69 ff.

sche Psychiatriewelt und die an ihr emotional hängenden und oft dominierenden Patienten verlassen und „draußen glücklich“ werden zu können. Doch Bodo – nach dem gewaltsamen Verbrennungstod seiner Frau aufgrund einer Tankstellenexplosion traumatisiert und beziehungsunfähig – blockt zunächst ihre Versuche, Kontakt mit ihm aufzunehmen, brutal ab. Sissis und Bodos Wege kreuzen sich in der Folge erneut bei einem Bankraub, den Bodo mit seinem Bruder Walter (Joachim Król) begeht, um mit ihm nach Australien auswandern zu können, und bei dem Walter tödlich verletzt wird. Sissi, die ebenfalls an diesem Tag in der Bank ist, kommt hier nun Bodo zu Hilfe. Schließlich – zum Ende des Films – gelingt es beiden dann gemeinsam, ihr jeweiliges altes Leben hinter sich zu lassen und zusammen zu sein.⁵⁷

Der Eindruck, dass es sich um eine recht krude Variation der immergleichen Boy-meets-Girl-Erzählung handelt, ist nicht von der Hand zu weisen. Er löst sich auch dann nicht auf, wenn man den Plot detaillierter erzählt, um die handlungslogischen Kurzschlüsse nachvollziehbarer zu machen. Im Gegenteil, die minutiöse Rekonstruktion der handlungslogischen Verknüpfungen der Szenenabfolge lässt das Prinzip dieser Verknüpfungen nur immer absurder erscheinen. Ich zitiere aus eine anderen Inhaltsangabe, die in ihrer Detailgenauigkeit eine surreale Schönheit entwickelt:

Simone (Franka Potente) ist Pflegerin in der psychiatrischen Klinik Stiftung Birkenhof in Wuppertal. Man nennt sie Sissi. Sie hat gerade einen Brief erhalten von ihrer Freundin Meike (Natja Brunckhorst), die in einem einsamen Haus irgendwo am Atlantik wohnt. Meike schreibt, ihre Mutter sei kürzlich gestorben, aber sie wolle wegen der Erbschaft nicht ‚den weiten Weg zurück‘ machen. Deshalb legt sie eine Vollmacht bei und bittet Sissi, damit zur Bank zu gehen.

Bodo (Benno Fürmann) haust mit seinem älteren Bruder Walter (Joachim Król) in einem einsamen Haus auf einem Hügel in Wuppertal. Er versucht sich als Sargträger, doch weil er am Grab weint, wird er gleich wieder entlassen. Walter hat inzwischen im Katasteramt Pläne besorgt und sich Gedanken darüber gemacht, wie sie die Bank ausrauben können, vor deren Haupttresor im Souterrain er Wache hält. Er kennt den Verlauf der Kanalisation und zeigt Bodo, wo dieser einen etwa zehn Meter langen Stollen bis vor seinen Schreibtisch graben kann.⁵⁸

57 Sie stammt aus einer umfassenden Analyse des Films von Christina Schmitt. Meine analytische Skizze entstand anlässlich der Diskussion dieser Analyse in unserer Forschergruppe. Da es sich bei Schmitts Analyse um eine umfassende Darstellung des Films handelt, die exzellent durchgeführt ist, möchte ich mich auf den für meine Argumentation zentralen Aspekt konzentrieren und beziehe mich hinsichtlich der Einbettung in das Ganze des Films auf die Analyse von Schmitt. Vgl. Schmitt: Wahrnehmen, fühlen, verstehen, S. 144–183; die zitierte Inhaltsangabe findet sich auf S. 144.

58 Dieter Wunderlich: Der Krieger und die Kaiserin. Inhaltsangabe, http://www.dieterwunderlich.de/Tykwere_krieger.htm (02. April 2018).



Abb. 11: REAR WINDOW



Abb. 12: Faszination des Voyeurs / Fenstersturz

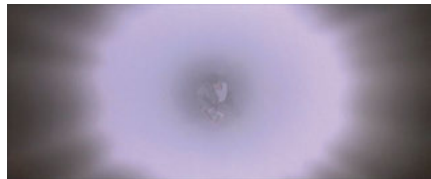


Abb. 14: Metamorphose des Bildraums (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN)

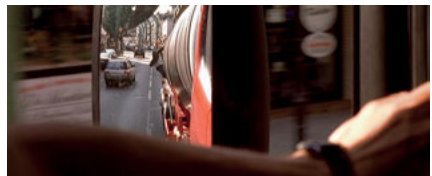
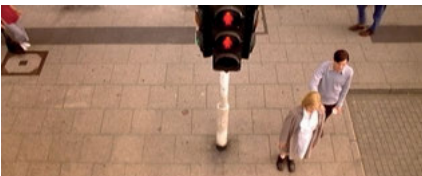


Abb. 15: Die Actionszene



Abb. 15: Die Actionszene

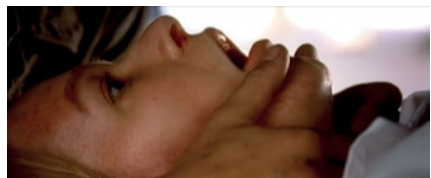
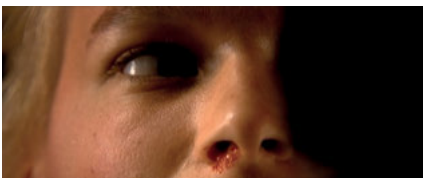
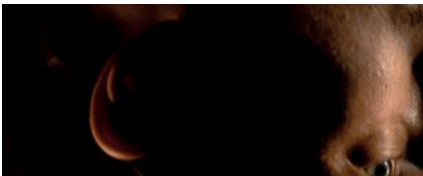


Abb. 16: Rettungsaktion



Abb. 16: Rettungsaktion

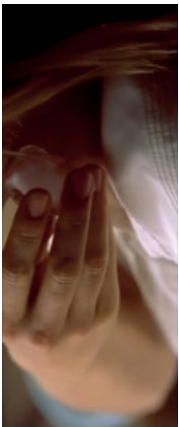
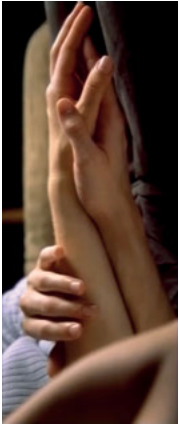


Abb. 17: Kontaktaufnahme

Bei aller Detailgenauigkeit wird man sich nicht des Eindrucks erwehren können, einen völlig anderen Film gesehen zu haben. Das hat seinen Grund. Er betrifft das poetische Konzept, das Inszenierungsprinzip des Films. Gehorcht doch jeder Moment der dargestellten Handlung, jedes Detail des repräsentierten Geschehens einer poetischen Logik metaphorischer Doppelsinnigkeit, die sich nicht auf der horizontalen Verknüpfungsebene der dargestellten Szenen als Handlungsfolge fassen lässt.

Die einzelnen Szenen sind immer schon in-Szene-gesetzte multidimensionale Erfahrungskomplexe, Bildräume, die einem höchst eigensinnigen Prozess metaphorischer Sinnmodulation folgen. Weder lassen diese sich als Subtext einer erzählten Handlung herleiten, noch lässt sich die Handlung Szene für Szene aus der metaphorischen Konfiguration herauslösen – ohne zur Gänze aus der poetischen Logik des Films herauszufallen. Deshalb muss der Inhaltsangabe eine Lesart hinzugefügt werden, die der metaphorischen Doppelbödigkeit einen Namen gibt:

Nicht nur der Titel des Films ist dabei märchenhaft. Auch die Liebessehnsucht Sissis bedient sich auf ganz eigene Weise der Romantik klassischer und moderner Märchenerzählungen. So vermischen sich Dornröschen und Schneewittchen in dem langen, schier ‚ewig‘ dauernden Moment, in dem Sissi (auf die frontal ein Lastwagen in voller Fahrt aufgeprallt ist) fast wie in einem Sarg unter dem Lastwagen liegt, ohne atmen zu können, und Bodo ihr schließlich mit einem Luftröhrenschnitt das Leben rettet. Und wenn daraufhin Sissi nur noch den Knopf von Bodos Jackenärmel in der Hand behält, bevor sie ihren Lebensretter aus den Augen verliert, und sie sich im weiteren Verlauf des Films dann mit diesem Knopf auf die Suche nach Bodo macht und ihn damit identifiziert, ist das rollenvertauschte Aschenputtel-Motiv offensichtlich.⁵⁹

Man kann zwar die einzelnen Szenen als Handlungsräume identifizieren; doch wird man sie von vornherein als Bildräume begreifen müssen, die in Variationen und Konfigurationen verschiedenster Erfahrungsbereiche den Quellbereich metaphorischer Übertragungen ausarbeiten. Auch die Bildräume lassen sich also keinesfalls als bloße Abfolge unterschiedlicher metaphorischer Konzepte verstehen, die sich zu einer doppelbödigen Narration fügen, sondern sind je zu beziehen auf das Ganze des Films. Erst von dorthin – vom Ganzen der Komposition eines Films – lassen sich die unterschiedlichen Erfahrungsdimensionen eines metaphorischen Komplexes auseinanderfalten: Der Zusammenhang des Sinns erschließt sich allein in der Durchführung der Metapher, in der Performanz des *doing a metaphor*.

⁵⁹ Schmitt: Wahrnehmen, fühlen, verstehen, S. 144 f.

Multiperspektivisches Wahrnehmen

Die Szene, auf die ich mich nun beziehen möchte (0:15:52–0:25:47), lässt sich handlungslogisch wie folgt verorten:

Zu einer zufälligen oder schicksalhaften Begegnung von Bodo und Sissi – je nachdem, wie man es sieht – kommt es, als die Pflegerin mit dem blinden Patienten Otto (Melchior Beslon) einen Spaziergang macht. Die beiden überqueren gerade eine Straße, da nähert sich ein Lastwagen, dessen Fahrer durch eine Beobachtung im Rückspiegel abgelenkt ist. Sissi kann Otto gerade noch zur Seite stoßen, gerät aber selbst unter das Fahrzeug. Bodo, der vor irgendwelchen Männern flieht, versteckt sich unter dem am Unfallort stehen gebliebenen Wagen. Als er merkt, dass die neben ihm liegende Verletzte keine Luft kriegt, kriecht er unter dem LKW hervor, besorgt sich ein Messer, reißt einem Jugendlichen den Strohhalm aus dem Cola-Becher und rettet Sissi durch einen beherzten Luftröhrenschnitt vor dem Ersticken.⁶⁰

Soweit also die Szene in der handlungslogischen Perspektive. Bezogen auf die Inszenierungsweise erkennt man auf den ersten Blick eine Kombination verschiedener Rhythmen und Tempi, die unterschiedlichen Modi des Genrekinos zuzuordnen sind: Bodos Flucht wird tatsächlich nur so weit motiviert, dass wir einen Einkaufskorb mit Lebensmitteln erkennen, die einen misslungenen Ladendiebstahl andeuten. Sie wird unmittelbar als das Genremotiv der Verfolgungsjagd aufgerufen: eine klassische Kintopp-Szene in der Instrumentierung des gegenwärtigen Actionkinos; die dynamische Montage einer Folge sehr kurzer Einstellungen, die durch schnelle Kamerabewegungen und die fahrenden Autos in ihrer Bewegungsintensität eine weitere Steigerung erfährt.

Die Hatz durch den Straßenverkehr von Wuppertal, zwischen fahrenden Autos und LKWs, immer knapp am Unfall vorbei, folgt als rhythmisch forcierte Komposition auf die stetige Verlangsamung der vorherigen Szene: Sissi liegt auf dem Bett; sie liest den in der Inhaltsangabe erwähnten Brief, das akustische Motiv vom Beginn des Films begleitet sie: eine minimalistische Variation von Tonfolgen, in der man das Ticken eines Metronoms zu hören meint. Man hört die Stimme der Briefschreiberin: „Draußen rauscht es.“ Eine Hand greift nach einer großen Meeresmuschel. „Genauso wie in deiner Muschel. Nur lauter. Wir wollten immer ans Meer wegen deiner Muschel, weißt Du noch?“ Ein Foto zeigt eine Frau, angelehnt an eine Hauswand. „Und jetzt habe ich es geschafft.“ Man sieht das Gesicht der Protagonistin, sie hält eine große Muschel ans Ohr; die Kamera rückt ganz nah heran, man hört Meeresrauschen – die Windungen von Ohr und Muschel ver-

⁶⁰ Wunderlich: Der Krieger und die Kaiserin. Inhaltsangabe.

binden sich sehr langsam zu einer abstrakten visuellen Figuration; der Blick der Kamera scheint sich zögernd dem Sog in die Tiefe des Gewindes zu ergeben, eine kreiselnde Bewegung – wie ein fallendes Blatt – auf den Lichtpunkt zu, der sich immer mehr weitet ... Wahrnehmbar wird in der audiovisuellen Ausdrucksfiguration eine unbestimmte Sehnsucht, die von den Zuschauern als eigene körperliche Resonanz erlebt wird (siehe Abb. 14, Farbbogen 2).

Mit dieser Szene endet die Exposition von *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*, soweit sie die Protagonistin betrifft. Sie läuft in einer stetigen, sich verlangsamenden Bewegung aus: Der meditative Soundtrack, die ruhige Stimme im Off, die zögerliche Kamerabewegung, die Modulation des Gesichts der Frau, die Bilder der Lesenden, die auf dem Rücken liegt, die Aufsicht der Großaufnahme, die abstrakte Figuration von Ohr- und Muschelgewinde – das alles vermittelt den Eindruck kontemplativer Versenkung; als tauchten die Zuschauer selbst, ihr Sehen und Hören, ein in die Dunkelheit der Sehnsucht eines anderen Ichs: Alice, die dem Kaninchen folgt.

Das Wahrnehmen der Zuschauer wird von der monotonen Tonfolge hineingezogen in die Tiefe des sich schraubenden Tunnels; am Ende ein winziger Lichtpunkt, der rasch größer wird, als würde sich die Kamera auf einen anderen Schauplatz hin öffnen – immer schneller ... bis in einer Überblendung der rennende Mann erscheint – hineinprojiziert in die Bewegung des immer schneller in sich selbst hingewundenen Kamerablicks – ein Hologramm, das aus dem sich öffnenden Lichtkreis dem in die Tiefe sich windenden Blick entgegenstürzt – bevor die Zuschauer wieder Boden unter den Füßen finden – das taghelle Straßenbild, Bodo, rennend zwischen den Autos auf der Fahrbahn, verfolgt von zwei anderen Männern in roten Overalls.

Die Überblendung suggeriert ein Kontinuum zwischen dem hinabsinkenden Blick und dem rennenden Mann; die Bewegung ist ganz unmittelbar als Ausdrucksbewegung zu greifen, als würde der Handlungsraum in einer einzigen kontinuierlichen Bewegung umgestülpt werden in den Raum einer anderen Szene: eine Metamorphose des Bildraums, in der die Szene des Mannes unmittelbar aus der Szene der Frau hervorgeht.

Dabei ist das Bewegungsbild, die Metamorphose des Bildraums selbst, ebenso deutlich als melodramatischer Ausdrucksmodus akzentuiert, wie die folgende Szene dann durch den Modus des Actionfilms gekennzeichnet ist. Tatsächlich werden die Genremodi in ihrer Gegensätzlichkeit scherenschnittartig dem Mann und der Frau zugeordnet. Sie beschreiben eine poetische Welt – ganz der Logik des Filmtitels folgend –, in der Männer Krieger und Frauen Kaiserinnen sind.

Noch die Dichotomie von Frau und Mann erscheint als rein poetische Logik der Zweiteilung, der Zerlegung des Lichts in das Schwarze und das Weiße. Auf das Ganze des Films bezogen ist damit durchaus das grundlegende Sujet benannt:

Eine Chemie der Liebe, die Erfahrung des Zertrennt-Seins in heteronome Elemente und die Sehnsucht nach Einheit.

Auch wenn sich beide Szenen keineswegs im strengen Sinn als Parallelmontage erschließen, ist im Gegensatz der Kompositionsprinzipien der Bewegungsbilder, im Gegensatz von Melodrama und Actionmodus, eine Suspense-Struktur etabliert. Der Wechsel zwischen den Modi ist für die Zuschauer selbst schon als eine Kräftecollision erfahrbar, die auf die erste Begegnung der beiden Protagonisten hindrängt; als prallten ohne jeden Übergang zwei diametral entgegengesetzte Musiktypen aufeinander, folgt auf das elegische Pianissimo des sich vergrößernden Lichtpunktes in der Tiefe der Tunnelwindungen mit der unvermittelten Aufblende die furiose Actionszene als Verfolgungsjagd zwischen den fahrenden Autos. Und tatsächlich markiert die Tonebene, im Gegensatz zum Kontinuum der Metamorphose, einen scharfen Umschnitt: Anstelle der minimalistischen Tonfolge instrumentiert ein akzentuiert drängendes und schnelles Perkussionsstück die Hetzjagd.

Für die Zuschauer ist die ganze Zeit klar: Sie werden aufeinandertreffen, *Boy meets Girl*. Aber wie wird das geschehen?

Ein roter LKW: Für einen Moment hat es den Anschein, als würde er den flüchtenden Mann überrollen, der zwischen fahrenden Autos zu entkommen sucht; dann wird der LKW zum rettenden *Deus ex machina*: Bodo springt auf das Trittbrett, um gleich darauf, ganz dem Muster des Kintopp folgend, vom Fahrer des Lastwagens entdeckt und beschimpft zu werden.

Erneut kippt die Szene in einen anderen Modus: Sissi tritt an eine Ampel heran, begleitet von einem blinden Patienten, der sich an ihrer Schulter festhält. Buchstäblich betritt sie den Bildraum des Mannes, die Actionszene. Mit ihrem Erscheinen stellt sich eine weitere Genreszene ein, die affektpoetisch nicht weniger klar definiert ist wie die vorherigen – auch wenn Sissi nicht mit einem Kind im Kinderwagen, sondern mit einem Blinden im Schlepptau die Straße betritt. Der Fahrer, von Bodo abgelenkt, sieht die Ampel zu spät, schafft es nicht mehr, den LKW zu bremsen. Sissi stößt ihren Patienten im letzten Moment zurück auf das Trottoir – und wird vom Laster erfasst (siehe Abb. 15, Farbbogen 2).

Eine subjektive Perspektive, man sieht von unten, wie der LKW über Sissi zum Stehen kommt. Dann Schwarzfilm, Stille. Erneut sehen wir eine Großaufnahme der Protagonistin, ihr Gesicht blutig, ihre Haare zerzaust, die einzigen Geräusche sind die Innenwahrnehmungen ihres Körpers, Schlucken, Röcheln, leises Stöhnen. Schemenhaft sieht man die Füße umstehender Schaulustiger, eine klare Offstimme: „Stille, eigentlich fand ich Stille immer schön; aber die hier nicht, da fehlte was; mein Atem.“ Eine vibrierende Musik setzt leise ein, langsam bleicht das Bild aus in weißes Licht; man sieht das Gesicht, die Augen im erlöschenden Bild wie die Augen einer Toten. Man denkt an eine zur Produktionszeit des Films

unter Cinephilen sehr populäre Fernsehserie – SIX FEET UNDER (Alan Ball, SIX FEET UNDER – GESTORBEN WIRD IMMER, USA 2001–2005) –, in der jede Folge einem Tod galt. Und das Sterben war immer gleich inszeniert: ein Ausbleichen aller Bildkontur, bis nichts mehr da ist als weißes Licht.

Tatsächlich beschreibt die Szene einen Tod, den der Sissi, die für alle eine gute Schwester ist; und in der Folge dann sehen wir in der Rettungsaktion die Wiedergeburt. Auch dies eine Metamorphose. Dass sie sich ebenso an Bodo vollziehen muss, wird dann zum dramatischen Movens des Films.

Ein anschwellender Ton, dann wieder das Perkussionsstück; jetzt entwickelt sich die Szene tatsächlich als Parallelmontage: Bodo, von hinten, immer noch auf der Flucht – endlich erreicht er den Unfallort. Wenn er sich unter die Schaulustigen mischt, verstummt die Perkussion. Ein dumpfes Dröhnen setzt ein; er kriecht unter den LKW, um sich zu verstecken. Wir sehen erneut das Gesicht des Unfallopfers in Großaufnahme, hören erneut Sissis Stimme: „Die Luft kam nicht wieder“; nun eingelassen in den gehaltenen dumpfen Ton. Dann sehen wir Bodo, wie er die Sterbende entdeckt. Was nun folgt, ist eine audiovisuelle Variation höchst intimer Berührungen; eine Folge von Ausdrucksbewegungen, deren visuelle Mitte die Verschränkung der beiden Gesichter in einer Folge dynamischer Ausdrucksfigurationen ist, deren akustisches Zentrum der Atem, das Röcheln und Stöhnen des Unfallopfers bilden. Die Gestaltung der Szene ist im Verhältnis zu dem Sujet, das hier verhandelt wird, von einem ähnlich scharfen Gegensatz geprägt wie zuvor bei der Konfrontation des lyrisch-melodramatischen und des actionbetonten Inszenierungsmodus (siehe Abb. 16, Farbbogen 2).

Tatsächlich vermittelt sich dem Zuschauer im schroffen Antagonismus als ästhetische Erfahrung, was der Film als dramatischen Konflikt durchspielt: Die unendliche Schwierigkeit, sich einander liebend zu begegnen. Im Verlauf von DER KRIEGER UND DIE KAISERIN wird sich zeigen, dass die Dynamik antagonistischer Kräfte, welche die Sequenz beherrscht, den Film in seiner Gänze bestimmt – an dessen Ende sich Bodo und Sissi in der sachten Berührung ihrer Hände dennoch als Liebespaar begegnen.

Embodied Simulation

Auf Anhieb erkennen wir eine Vervielfältigung von Perspektiven, die allesamt wie ein Konzert subjektiver Einstellungen auf den Bildschirm projiziert werden. Jede dieser Perspektiven wird – *embodied simulation* – von den Zuschauern quasi in der Ich-Form als Wahrnehmungsempfinden simuliert: Ich bin die Titelheldin an der Ampel; ich trete auf eine Straße und sehe einen Laster auf mich zurasen; ich drehe mich um – ein Reflex ohne Gedanken – und stoße den Patienten, der sich

an mir festhält, zurück; ich bin der blinde Mann, eng vertraut mit der Frau vor mir, deren Schulter ich berühre; ich höre quietschende Reifen, ein heftiger Stoß gegen meine Brust lässt mich rückwärts taumeln; ich stürze, ein Krachen, ein Schreien um mich herum; ich bin der LKW-Fahrer, was ist da hinten an meinem Lastzug?; ich schreie den Kerl an, der am Wagen hängt; ich nähere mich der roten Ampel; ich spüre die Schubkraft des tonnenschweren LKWs – es gibt kein Halten mehr, keine Kontrolle; wo ist das Mädchen? ... der Aufprall war nicht zu spüren ...; ich bin der Flüchtende, der hinten am LKW hängt; ich springe, ein Auto rast auf mich zu, Reifen quietschen, nur weg!; ich bin der quietschende Reifen, der über den Asphalt schleift, brennendheiß; ich bin eine tonnenschwere Kraft, die alles überrollt, nichts kann mich stoppen; ich bin eine ohnmächtige Frau, wo bin ich?; ich bekomme keine Luft, alles verschwimmt ... usw.

Das wahrnehmende Subjekt, dem sich jede dieser Perspektiven als Teil seiner eigenen Weltsicht erschließt, ist mit keiner der genannten (oder ungenannten) Personen und Dingen identisch. Es ist auch nicht einfach auf einen Zuschauer zu beziehen, der sich mal mehr, mal weniger engagiert mit der einen oder anderen Perspektive identifiziert. Tatsächlich simuliert die Kamera keine diskreten Perspektiven und Blicke, sie entfaltet vielmehr in dem fließenden Wechsel der Perspektiven ein Sehen und Hören, das die gesamte Szene als dynamische Korrelation unterschiedlichster Erfahrungsdomänen umfasst und zu einer Einheit verbindet.

Das meint eine Einheit der Erfahrung, die immer nur in der Verschränkung von Bewegungsbild und rezipierendem Körper zu fassen ist; es meint jenes heteronome ‚Ich nehme wahr‘, das ich oben als Zuschauer-Ich zu definieren suchte.

Es sind also nicht nur die wechselnden Standpunkte und Perspektiven, welche die Sequenz als ein multidimensionales Erfahrungsmuster strukturieren. Vielmehr ist es *das Ganze der audiovisuellen Komposition* – die rhetorischen Rückbezüge auf das historisch gewachsene Repertoire filmischer Bewegungsbilder; die dynamischen raum-zeitlichen Muster des Melodramas und des Actionfilms, die Modi der Suspense und der lyrischen Introspektion –, in dem jede dieser Perspektiven und Sichtweisen sich zu einem Ensemble dynamischer Ausdrucksfigurationen fügt. Man kann dieses Ensemble als eine fortlaufende Modulation immer neuer subjektiver Perspektivierungen beschreiben, in der das Ganze der audiovisuellen Komposition zur Gestalt eines multidimensionalen Erfahrungskomplexes wird.

Und diese Gestalt realisieren die Zuschauer in einem Prozess wahrnehmender Verkörperung, den ich oben, wie fragmentarisch auch immer, beschrieben habe: Ich, der Zuschauer, durchlaufe in meinen körperlichen Empfindungsreaktionen die Heterogenität und die Gegensätzlichkeit der verschiedenen Perspektiven der Dinge und Personen – *embodied simulation* – und realisiere sie als zeitliche Einheit des Kamera-Blicks. Mein Leib wird zum Resonanzkörper des Blicks,

zum Körper des Zuschauer-Ichs. Die Komposition des filmischen Bildes wird zur Gestalt einer vieldimensionalen Erfahrung, die sich anfühlt wie meine eigene, die aber ihrer Form nach die Erfahrung eines anderen, mir fremden Subjekts ist.

Oder wie es Vivian Sobchack ausdrückt:

[T]he film experience is a system of communication based on bodily perception as a vehicle of conscious expression. It entails the visible, audible, kinetic aspects of sensible experience to make sense visibly, audibly, and haptically.⁶¹

Und weiter:

It is this mutuality of embodied existence and the dynamic movement of its perceptual and expressive relations with and in the world that provide the common denominator of cinematic communication.⁶²

In diesem Sinne lässt sich mit Sobchack das filmische Bewegungsbild als eine Erfahrungsform fassen, dessen Gegenstand die irreduzible Multiperspektivität menschlicher Wirklichkeit ist: „the expression of experience by experience“.⁶³

Dynamisierte Ich-Positionen

Durchaus vergleichbar mit Sobchacks Ansatz hat Félix Guattari die kinematografische Wahrnehmung als eine ebenso fluide wie heterogene Subjektposition beschrieben, die sich in den wechselnden Bewegungsfigurationen und Positionierungen als ein depersonalisiertes ‚Ich‘ erfährt.⁶⁴ In der Terminologie einer Theorie des Begehrens entwirft er das Kino als die „Couch des Armen“ und stellt es der psychoanalytischen *talking cure* polemisch entgegen:⁶⁵ Beides sind kulturelle Praktiken, die auf vorpersonale Semioseprozesse zurückgehen; beide zielen

⁶¹ Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 9.

⁶² Sobchack, S. 13.

⁶³ Sobchack, S. 3. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*; Linda Williams: *Film Bodies. Gender, Genre, and Excess*, in: *Film Genre Reader IV*, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 2012, S. 159–177; Sobchack: *Carnal Thoughts*; Marks: *The Skin of the Film*; vgl. auch Robin Curtis/Gertrud Koch (Hrsg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009; Christiane Voss: *Film Experience and the Formation of Illusion: The Spectator as ‚Surrogate Body‘ for the Cinema*, in: *Cinema Journal* 50 (4), 2011, S. 136–150; Voss: *Der Leihkörper*.

⁶⁴ Félix Guattari: *Le divan du pauvre*, in: *Communications* 23, 1975, S. 96–103. Dt.: Guattari: *Die Couch des Armen*. Im Folgenden beziehe ich mich auf die deutsche Übersetzung.

⁶⁵ Guattari: *Die Couch des Armen*.

auf die Modellierung von Subjektivierungspositionen, beide arbeiten mit künstlich eingezogenen Projektionsflächen des Wunsches und Affektübertragungen.

Aber die Psychoanalyse organisiere ihre Praxis um ein „personologisches, an Signifikantenpraktiken des Systems über-angepaßtes, zu ihnen übermäßig hingerissenes Subjekt. Die kinematographische Projektion dagegen deterritorialisiert die perzeptiven und deiktischen Koordinaten.“⁶⁶ Die *talking cure* verenge den Strom der unbewussten Wunschaktivität auf das sprechende Subjekt hin; das Kino hingegen öffne die personale Identität auf einen komplexen Besetzungsvorgang. Das Kino sei Wunschproduktion, gerade weil es die libidinöse Aktivität des Zuschauers aus dem Rückbezug auf die repräsentationale Ordnung von Bedeutungskonstruktionen löse – oder anders formuliert, weil es sie freisetzt aus der schematischen Reproduktion festgelegter Systeme der Bedeutungsgenerierung:

Ohne Unterstützung durch die Anwesenheit eines anderen tendiert die Subjektivierung dazu, dem Typ nach halluzinatorisch zu werden, sie konzentriert sich nicht mehr auf *ein* Subjekt, sie zerplatzt in eine Vielheit von Polen, selbst wenn sie sich auf eine einzige Rolle fixiert. Es geht nicht einmal mehr um ein Subjekt des Aussagens im eigentlichen Sinne; denn was von diesen Polen aus gesendet wird, ist nicht allein ein Diskurs, sondern das sind Intensitäten aller Art, Konstellationen von Gesichtszügen, Kristallisationen von Affekten ...⁶⁷

Die kinematografische Wahrnehmung ermögliche, wie die des Rausches oder des Traums, eine Vielheit von Subjektivierungsprozessen, die nicht auf die sprachlichen Subjekt-Objekt-Relationen rückführbar sind: Sie lässt Dinge zu Personen und Personen zu Dingen, sie lässt aus Fahrzeugen Affekte und aus Handlungen Gegenstände werden. Der Zuschauer bewegt sich vom Empfinden des Auto-Seins zum Quietschen des Reifens, um sich gleich darauf in einem prägnanten Gesichtszug des Fahrers wiederzufinden.

Die semiotischen Komponenten des Films sind im Verhältnis zueinander in einem Gleiten begriffen [...]. Dabei werden relationale, emotive, sexuelle Signifikationen [...] beständig von heterogenen „Zügen der Ausdrucksmaterie“ getragen [...]. [...] in einem dauernden Hin und Her geht man von perzeptiven Kodes über zu denotativen, musikalischen, konnotativen, rhetorischen, technologischen, ökonomischen, soziologischen usw.⁶⁸

Guattari beschreibt die kinematografische Wahrnehmung als einen assoziativen Strom von Affektionen, Ausdrucksfigurationen und Symbolisierungen, an die sich das Sehen, Empfinden und Denken eines beghehenden Körpers heftet; auch

⁶⁶ Guattari, S. 94.

⁶⁷ Guattari, S. 94 f.

⁶⁸ Guattari, S. 91.

er erfasst sie als eine Produktion der Zuschauer, die ihren Antrieb, ihre transformierende Kraft auf die realen körperlichen Lüste und Begierden gründet. Sie bringt einen Film hervor, der durch das Sehen, Denken und Empfinden eines Körpers hindurchgegangen und mit der Aktivität seines Begehrens kurzgeschlossen worden ist.

So gesehen, lässt sich die Poiesis des Filme-Sehens als eine Dynamik verstehen, mit der die identifikatorischen Besetzungen der Zuschauer aus den fixierten Objekt/Subjekt-Relationen herausgelöst und in eine depersonalisierende und deterritorialisierende Bewegung versetzt werden. Sie entspräche dann einer ständig sich verschiebenden Subjektivierung, einer Produktion fließender Ich-Positionen und dynamisierter Bildräume: gerade so, wie die oben an einer Schlüsselszene von *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* beschriebene Metamorphose des Bildraums die raum-zeitlichen Koordinaten fest zuzuordnender Perspektiven in Bewegung versetzt hat.

Die Metapher des Berührens

Wie aber komme ich dazu, ein filmisches Bewegungsbild überwältigender, tödlicher Gewalt und brutaler physischer Verletzung als ein metaphorisches Konzept zu verstehen, das den Autounfall mit der Erfahrung des *falling in love* verbindet? Von einem Laster überfahren und die Kehle aufgeschnitten zu bekommen, sind vorderhand keine Erfahrungen, die sich anbieten, um konkret fassbar werden zu lassen, was das abstrakte Konzept Liebe bedeutet – selbst wenn man auf die exaltierte Variante hinaus will und erfahrbar zu machen sucht, was es heißt, der Liebe auf den ersten Blick hoffnungslos zu verfallen.

Und doch spielt die Inszenierung durchweg mit metonymischen und metaphorischen Verweisen, die eine solche Lesart durchaus begründen könnten: Wer will, kann mühelos in der Art und Weise, wie der Mann sich über die Frau legt, ihr die Luftröhre öffnet und einen Strohhalm in die Kehle schiebt, eine abgeschmackte metaphorische Übertragung zwischen lebensrettender erster Hilfe und einem erotischen Assoziationsfeld sehen, das vom Dornröschenkuss bis zur gewaltsamen Entjungferung reicht. Geht es doch in den audiovisuellen Figurationen durchweg um die Öffnung und Penetration eines verschlossenen Körpers. Tatsächlich wird im Verlauf des Films immer deutlicher, dass mit jeder Handlungskonstellation immer zugleich der Schauplatz einer anderen Szene entsteht, in der Ängste, Hemmungen und Ambivalenzen als Gegenspieler der Sehnsucht auftreten, in der die wahrnehmenden Körper der Zuschauer längst verwickelt sind.

In jeder Geste, jedem Satz, jedem Blick, jedem Zug der visuellen Figuration des Ineinanders der Gesichter und Körper unter dem LKW wird der Todeskampf

auf den Liebesakt durchsichtig: So ist es nur folgerichtig, dass der Moment, in dem Bodo sich abwendet, um Rettung zu holen, wie ein Erinnerungsreflex wiederholt wird: „Ich komme wieder“ – der Mal um Mal wiederholte Satz, sein Blick, bevor er verschwindet, ist selbst wie ein gehaltener dumpfer Ton, der die wachsende Panik instrumentiert: *Die Angst, keine Luft zu bekommen, ist die Angst, nach der ersten Begegnung verlassen zu werden.*

Von hier aus lässt sich die Szene wie das metaphorisierende Bewusstsein eines hoffnungslos verliebten Ichs verbalisieren: ‚Du bist mir begegnet, mit einer Wucht, die mich umgehauen hat, die mir den Atem nahm; das Verlangen nach Dir hat mich überrollt wie ein Schwertransporter; Deine drängende Nähe hat mir die Luft zum Atmen genommen. Ich war benommen vor Angst und Entsetzen. Du hast mich aus der Erstarrung gerettet. Deine Hände haben mir Raum zum Atmen verschafft. Du bist fort; Dein Geruch ist der Raum Deiner Abwesenheit.‘

So sinnfällig sich die Unfallszene in den Assoziationsraum eines verliebten Ichs übersetzen lässt – das metaphorische Konzept wird erst in den Verzweigungen kenntlich, die sich über den gesamten Verlauf des Films ausbreiten. Im Verlauf dieser Variationen werden alle möglichen Formen des Berührens und In-Berührung-Kommens – vom kindlichsten Zärtlichkeitsbedürfnis bis zur sexuellen Gewaltphantasie – zu metonymischen und metaphorischen Übertragungen der Liebesehnsucht: Die Sehnsucht nach dem Rauschen des Meeres, von dem die Freundin im Brief spricht, das dann in der Muschel als das Rauschen des eigenen Blutes zu hören ist. In der Spanne verschiedenster audiovisueller Ausdrucksfigurationen des Gestreichelt-, Geschlagen-, Gestoßen-Werdens, in den Variationen des In-Berührung-Geratens, des Verletzt- und Bedrängt-Werdens entsteht ein Bildraum, der sich in Gänze als eine multidimensionale Erfahrungsgestalt fassen lässt, die zum Quellbereich des Sujets von *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* wird, d. i. die alles bestimmende Sehnsucht nach Liebe.

Erst in der Spanne der performativen Durchführung der Metapher wird die Unfallszene zum Dreh- und Angelpunkt einer ersten Begegnung einander völlig verschlossener Individuen, deren Annäherungsversuche brutal, hilflos, zerstörerisch sind. Alle Variationen des Berührens und Berührt-Werdens münden in eine Darstellung, die so stereotyp wie poetisch konsequent der märchenhaften Logik des Films folgt: Die vorsichtige allererste Berührung einander sich öffnender Liebender. Für den Zuschauer entsteht somit in den Wechselbeziehungen aufeinander bezogener Verkörperungen unterschiedlichster Erfahrungen des Berührt-Werdens eine temporale Gestalt, die ihm als fortlaufende Variation des Quellbereichs eines metaphorischen Konzepts von Liebe greifbar wird: *Liebe ist die Schwierigkeit, zu berühren, ohne zu verletzen* (siehe Abb. 17, Farbbogen 2).

3.5 Embodiment und Intersubjektivität: Das ‚Wir‘ und das fremde ‚Ich‘

Folgt man meiner bisherigen Argumentation, lässt sich der Prozess der affektiven Verwicklung des Rezipienten ins filmische Bewegungsbild als eine Interaktion zwischen Bewegungsbild und rezipierendem Körper rekonstruieren; dabei tritt die als eigenes leibhaftes Erleben realisierte mediale Wahrnehmungsfiguration in ein permanentes Wechselverhältnis projektiv erschlossener Erfahrungsperspektiven einer anderen Subjektivität. Methodisch lässt sich dieser Prozess als ein Zusammenspiel von *dynamischen Ausdrucksbewegungsschemata*⁶⁹ und *audiovisueller Metaphernbildung* beschreiben. Die metaphorische Übertragung wird als dynamischer Prozess des *doing a metaphor* gefasst, in dem die perzeptiven, affektiven und konzeptuellen Schemata konkreter Inszenierungsmuster und expressiver Qualitäten audiovisueller Bilder im Rezeptionsprozess als unterschiedliche multidimensionale Gestalten von Erfahrung realisiert und in ihrer Differenz aufeinander bezogen werden.

Multiperspektivisches Embodiment versus Einheit des Denkens

Die Poiesis des Filme-Sehens meint also einen Erfahrungsakt, in dem die Erfahrungsweise eines anderen Ichs introspektiv, d. h. in der Binnenperspektive dieses anderen Ichs, als eigenes leibhaftes Erleben entworfen wird. Man könnte also durchaus von ‚Empathie‘ sprechen; freilich wäre dann die Differenz zwischen einem phänomenologischen und einem (individual-)psychologischen Verständnis der Introspektion zu beachten. Versteht die Phänomenologie Empathie doch als eine intersubjektive Struktur, die den verkörpernden Sinnbildungsprozessen selbst eignet.⁷⁰

69 Zum in diesen Gedanken angelegten Verständnis filmischer Expressivität siehe die Ausführungen zur Ausdrucksbewegung in Kapitel 1 und 2 dieses Teiles der Studie; zum darauf aufbauenden Analysemodell im Hinblick auf die Metaphorizität audiovisueller Bewegtbilder siehe Thomas Scherer/Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: *Expressive Movements in Audiovisual Media. Modulating Affective Experience in: Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2, hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressemer, Berlin/Boston 2014, S. 2081–2092.

70 Vgl. Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*; Edith Stein: *Gesamtausgabe Bd. 5. Zum Problem der Einfühlung*, Freiburg 2008; Adriano D’Aloia: *Edith Stein geht ins Kino. Empathie als Filmtheorie*, in: *montage/av* 19 (1), 2010, S. 79–100.

Die verkörpernde Erfahrung audiovisueller Bilder bezieht sich also auf die Art und Weise, in der ein anderes Subjekt die Welt erlebt: ein fremdes, subjektives Welterleben. Konzeptualisiert wird die Differenz zwischen Fremd- und Selbstwahrnehmung – damit komme ich auf den Ausgangspunkt meiner Überlegungen zur Metapher und zum audiovisuellen Bild zurück – im Modus des ‚Als-ob‘: Ich fingiere die andere Weltsicht, *als ob* es sich um mein eigenes körperliches Wahrnehmungserleben, um mein eigenes Gefühl für das Ganze der situativ gegebenen Welt handeln würde.

Dieses Als-ob bildet die Einsatzstelle, in der die Analyse eines metaphori-schen Prozesses der Sinnggebung mit der Rekonstruktion der perzeptiv-affektiven Dimensionen des Rezeptionsprozesses sich verschränken lässt. Sind doch an diesem Punkt die phänomenologische Definition des filmischen Erfahrungsmodus (als „expression of experience by experience“⁷¹) und die kognitionstheoretische Metaphern-Definition des „understanding one kind of experience in terms of another kind of experience“ unmittelbar aufeinander zu beziehen.

Wie ich einleitend in den Ausführungen zur *Cinematic Metaphor* vorausgeschickt habe, greifen medial organisierte Wahrnehmung und Metaphorisierung als Prozess des Entwerfens und Fingierens differenter Erfahrungsweisen im Akt der Rezeption ineinander. Die Fiktionalisierung betrifft also keineswegs die Unterscheidung zwischen fiktiven und realen Welten – auch das wurde bereits einleitend gesagt. Sie bezieht sich vielmehr auf das ‚Gefühl für das Ganze einer situativ gegebenen Wahrnehmungswelt‘. Das Ganze ist die Fiktion, ein fingierter Zusammenhang, in dem alles mit allem verbunden ist und in einer umgreifenden Welt seinen Platz findet: Sei es in den Modi des dokumentarischen Beschreibens, sei es in den Modi fiktionalen Erzählens.

In diesem Sinne sind *Cinematic Metaphors* konstitutive Elemente eines Prozesses der Fiktionalisierung, der auf der Ebene von Wahrnehmungsszenarien – und nicht auf der Ebene der repräsentierten Handlungen, Ereignisse etc. – zu greifen ist; Szenarien eines Wahrnehmens, die sich einerseits als eine körperliche Realität verhalten, die unserer Alltagswahrnehmung entsprechen und die doch zugleich, in strenger Differenz zu dieser, eine fremde Art und Weise, die Welt wahrzunehmen, fingieren: als ein vom Selbstempfinden der Zuschauer unterscheidbares Gefühl für die Welt.⁷²

71 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 3.

72 Wie Ratcliffe ausführt, ist unsere Weltwahrnehmung durch ein grundlegendes Gefühl für die Welt bestimmt, das unser Fühlen und Denken strukturiert. Damit ist ein Verständnis von Empathie angesprochen, das auf die Phänomenologie Edith Steins zurückgeht; der Zugang zu einer fremden Erfahrung wird hier über die Wahrnehmung expressiven Verhaltens begreifbar;

Zwei Konzepte von Embodiment

Gerade hier nun zeigt sich die grundlegende Antinomie des kognitivistischen und des phänomenologischen Verständnisses von Embodiment. Für den phänomenologischen Begriff des Embodiment ist die Differenz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung konstitutiv; deshalb bezieht sich das Als-ob der Erfahrung des audiovisuellen Bildes auf die Interaktion einander getrennt gegenüberstehender subjektiver Perspektiven der Erfahrung. Die metaphorische Struktur audiovisueller Bilder gründet sich also auf der Interaktion heterogener subjektiver Perspektiven. Sie meint die Wechselbeziehungen voneinander klar unterschiedener, heterogener Modi der Erfahrung von Welt. D. h., sie rückt die Differenz zwischen einer je besonderen Erfahrungsweise – die in der Komposition des audiovisuellen Bewegtbildes zum Ausdruck kommt – und der alltäglichen Erfahrungsweise der Rezipienten ins Zentrum.

Wird hingegen im Kontext der *CMT* von der Interaktion zwischen einer klar umrissenen, konkreten Erfahrung und einer diffusen oder abstrakten Erfahrung gesprochen, werden beide Erfahrungsbereiche innerhalb einer als unproblematisch vorausgesetzten Einheit der kognitiven Operationen verortet. Das metaphorische Mapping wird als Binnenstruktur eines homogenen Denkens entworfen. In dieser Perspektive betrifft das Embodiment einen Interaktionsprozess, der sich zwischen einem solitären Denkautomaten (dem Organismus) und einer homogenen Umwelt vollzieht.

Dass ich das fremde Ich wahrnehme, *als ob* seine Wirklichkeit der meinen entspricht, ist eine konstitutive Voraussetzung jedes wechselseitigen Verstehens. Die Prämisse selbst wird kaum jemand bestreiten. Nur wird sie kognitionstheoretisch meist als etwas selbstverständlich Gegebenes vorausgesetzt und allen kommunikativen Akten unterlegt.

In der gängigen Lesart der *CMT* setzt die Metapher zwei geschiedene konzeptuelle Erfahrungsbereiche miteinander in Beziehung, die einem mit sich selbst identischen Denken, *unserem* Denken, *unserer* Wahrnehmung und *unserer* Sprache zugehören. Insofern annonciert bereits der Titel der Gründungsschrift, *Metaphors We Live By*, ein ‚Wir‘, dessen Identität und Konsistenz auf einer bruchlosen Homogenität menschlichen Denkens gründet. Dass eine solche apriorische Setzung bei genauerem Hinsehen höchst problematisch ist, sollte sich auch dem robustesten Realismus erschließen. Lässt sich doch die Realität zwischenmensch-

Matthew Ratcliffe: *Feelings of Being. Phenomenology, Psychiatry and the Sense of Reality*, Oxford 2008. (Vgl. auch Matthew Ratcliffe: *Phenomenology as a Form of Empathy*, in: *Inquiry* 55 (5), 2012, S. 473–495.)

lichen Unverständnisses kaum als marginale Fehlleistung einer objektiv vorhandenen Einheit unseres Denkens qualifizieren.

Das problemlos gesetzte ‚Wir‘ hat die konzeptuelle Metapherntheorie letztlich abgedichtet gegen die historisch-kulturelle Dimension menschlichen Denkens.⁷³ Die Metapherntheorie wird stattdessen zum semantischen Äquivalent der generativen Grammatik. Im Ergebnis aber gerät der Umstand aus dem Blick, dass Metaphern zunächst und vor allem auf das Problem prekären oder gestörten Verstehens bezogen sind; dass gerade an ihnen die Fragilität unseres geteilten Wirklichkeitshorizonts deutlich wird. Gehört es doch zu den grundlegendsten Erfahrungen menschlicher Interaktion, dem brüchigen Verständnis füreinander durch metaphorische Übertragungen auf die Sprünge zu helfen.⁷⁴

Erneut wird deutlich, welche entscheidende Bedeutung dem Erfahrungsbegriff im Kontext einer Theorie der Metapher zukommt. Denn zum einen setzt Erfahrung tatsächlich die gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit eines ‚Wir‘ voraus, die als fragloser Sinnhorizont antizipiert wird. Zum anderen ist Erfahrung immer eine *Erfahrung für jemanden*, also eine subjektive und partikuläre Perspektive auf die Wirklichkeit.

Die Ko-Produktion einer Wir-Perspektive

Der Umstand, dass *wir* eine gemeinsam geteilte Wirklichkeit *unserer* Wahrnehmung selbstverständlich voraussetzen, wenn *wir* denken, ist nicht zu bestreiten (er ist tatsächlich eine notwendige apriorische Annahme jeder rationalen Kommunikation); doch ist die geteilte Wirklichkeit nichtsdestotrotz keineswegs ein selbstverständlich gegebener Sachverhalt; sie steht faktisch als ‚Gefühl für das Ganze der Situation‘ in jeder Interaktion zur Disposition – als ein Gefühl für eine gemeinsam geteilte Welt.⁷⁵ Die gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit ist – meta-

73 Ich werde noch auf diesen Punkt zu sprechen kommen.

74 Lynne Camerons Arbeiten sind hier einschlägig. Vgl. Cameron: *The Discourse Dynamics Framework for Metaphor*; Lynne Cameron: *Metaphor in Educational Discourse*, London/New York 2003; Lynne Cameron: *Metaphor and Reconciliation. The Discourse Dynamics of Empathy in Post-Conflict Conversations*, New York 2011.

75 Der Begriff des Gefühls verweist also nicht auf körperliche Zustände und Reaktionen, sondern auf ein reflexives Empfinden der Relation zwischen meinem besonderen Körper und den diesen umgebenden anderen Körpern, es meint ein ‚Zur-Welt-Sein‘ (Ratcliffe: *Feelings of Being*), welches nicht anders zu denken ist als ein In-Gemeinschaft-Sein.

pherntheoretisch formuliert – selbst noch etwas, das im Prozess des *performing a metaphor* hergestellt oder doch aktualisiert werden muss.⁷⁶

Damit ist ein Perspektivwechsel in der Metaphernforschung angesprochen, der etwas missverständlich mit dem Label *applied metaphor research* belegt wurde. Ist damit doch keineswegs eine ‚Anwendung‘ eines Systems konzeptueller Metaphern oder kognitiver Schemata gemeint, wie sie eingangs kritisch diskutiert wurde. Im Unterschied etwa zum linguistischen Verständnis des Terminus *applied linguistics*, der ganz allgemein alle Forschung umfasst, die sich mit dem Sprachgebrauch als Anwendung bedeutungsgenerierender Systeme beschäftigt, impliziert die Frage nach der Performativität der Metapher eine praxeologische Wendung. Sie zielt auf die Bedeutungsgenerierung in der je situativen Durchführung, Bildung oder Elaborierung einer Metapher, im *doing metaphors* oder *performing metaphors*. Es geht also um den Versuch, die Praxis des Metaphorisierens selbst als eine Poiesis der Sinnproduktion – die dichterische Arbeit der Alltagskommunikation – in den Blick zu bekommen.

Wir lehnen uns mit unserer Forschung dabei an zwei metapherntheoretische Konzepte an, in denen die Dynamik der Diskurse, d. i. im sprachwissenschaftlichen Terminus das konkrete Gespräch, die Texte und Konversationen, zum Gegenstand der Untersuchung werden.⁷⁷

Das erste dieser Konzepte bezieht sich auf Metaphern, die in konkreten Gesprächen auftauchen, eingesetzt oder entwickelt werden. Lynne Cameron hat

76 Wir haben uns diesbezüglich in unserer Arbeit vor allem auf Rorty und Rancière bezogen. Vgl. Hermann Kappelhoff: *The Politics and Poetics of Cinematic Realism*, New York 2015; Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 52–72; Lehmann: *How does Arriving Feel?*.

77 Wir haben in unserer Forschergruppe unsere Position gemeinsam mit Cornelia Müller und in engem Austausch mit Lynne Cameron entwickelt. Vgl dazu die Ergebnisse der Forschergruppe: Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*; Kappelhoff/Müller: *Embodied Meaning Construction*; Greifenstein: *Tempi der Bewegung*; Horst: *Meaning-Making and Political Campaign Advertising*; Scherer/Greifenstein/Kappelhoff: *Expressive Movements in Audiovisual Media*; Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen*; Schmitt/Greifenstein/Kappelhoff: *Expressive Movement and Metaphoric Meaning Making in Audio-Visual Media*; Cornelia Müller/Christina Schmitt: *Audio-Visual Metaphors of the Financial Crisis: Meaning Making and the Flow of Experience*, in: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada* 15 (2), 2015, S. 311–342; Christina Schmitt: *Embodied Meaning in Audio-Visuals: First Steps Towards a Notion of ‚Mode‘*, in: *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*, hrsg. v. Janina Wildfeuer, Bern 2015, S. 309–325; Regina Brückner/Sarah Greifenstein: *The Audiovisual Process of Creating Evidence – Science Television Imagining the Brain*, in: *Handbook of Popular Culture and Biomedicine. Knowledge in the Life Sciences as Cultural Artefacts*, hrsg. v. Arno Görgen, German Alfonso Nunez, Heiner Fangerau, Wiesbaden 2018, im Druck.

die Performanz des Metaphorisierens einerseits in der Kommunikation von Lehrenden mit ihren Schülern untersucht – also in einer Kommunikationssituation, die durch eine massive Ungleichheit der Position der Akteure gekennzeichnet ist; andererseits hat sie Gespräche im Rahmen sogenannter *reconciliation processes* zwischen einem ehemaligen IRA-Kämpfer und der Tochter eines Attentatsopfers untersucht. Sie hat jeweils eine Dynamik der Diskursverläufe herausgearbeitet, die durch die Entstehung und Elaborierung von Metaphern grundlegend strukturiert ist. Gerade bei dem Versuch, sich auf eine der eigenen Sichtweise entgegengesetzte oder unverständliche Perspektive zu beziehen, kommt der Metapherbildung im Gesprächsverlauf – so Cameron – entscheidende Bedeutung zu. Die Metapher wird dabei gerade *nicht* als eine gegebene Entität verstanden, die wie ein Instrument intentional eingesetzt wird.⁷⁸

Eine weitere Untersuchungsebene wird mit Cornelia Müllers Forschung zur gestischen Interaktion und der Aktivierung von Metaphern eingezogen. Sie hat einerseits in konkreten gestischen Interaktionen zeigen können, wie die Aktivierung sogenannter schlafender Metaphern mit Prozessen konkreter, d. i. mimisch-gestischer Verkörperung einhergeht: Wenn etwa die Geste des Vortragenden den signifikanten Zug eines fingierten Wahrnehmungsgeschehens aufruft, das als imaginäre Szene den Quellbereich einer Metapher illuminiert, noch bevor dieser in der sprachlich artikulierten metaphorischen Phrase auf einen Zielbereich bezogen wird. An der gestischen Interaktion in konkreten Konversationen wird ablesbar, dass Prozesse der Metaphorisierung grundlegende affektive Vektoren in das Gespräch einbringen, die den aktuellen Kommunikationsverlauf einbetten in eine gemeinsam geteilte imaginäre Wahrnehmungsszene. Diese kann auch dann im gestischen Ausdruck als affektiv-sinnlicher *common ground* greifbar werden, wenn sie nicht verbal expliziert und keinem der Gesprächspartner bewusst ist.⁷⁹

In der Dynamik gestischer Interaktion wie in der Dynamik des Diskurses wird deutlich, dass Metaphern im selben Maße Koproduktionen der Akteure einer aktuell gegebenen Interaktion sind, wie sie als strukturierende Faktoren solcher Interaktionen fungieren. Gleichviel ob dabei längst konventionalisierte, schlafende Metaphern aufgerufen werden, gebräuchliche Übertragungsmuster kombiniert und moduliert werden, oder gänzlich neue metaphorische Übertragungen

⁷⁸ Vgl. Cameron: Metaphor in Educational Discourse; Cameron: Metaphor and Reconciliation.

⁷⁹ Vgl. das im zweiten Teil des Buches in Fußnote 17 angeführte Beispiel aus Müller/Kappelhoff: Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality, Kapitel 9; Horst/Boll/Schmitt/Müller: Gesture as Interactive Expressive Movement.

entstehen: „Metaphor is not part of a system that is put to use; from a dynamic perspective there is only use.“⁸⁰

Immer ist es die Aktivität des Metaphorisierens selbst, die das Gespräch als ein interaffektives Geschehen zwischen den Diskursakteuren – ihr wechselseitiges Unverständnis, ihre Differenzen und ihr Bemühen, einander zu verstehen – strukturiert und einzubetten sucht in einen gemeinschaftlich geteilten Horizont. Metaphern lassen im Zwischenraum des wechselseitigen Unverständnisses einen gemeinsam geteilten Grund entstehen, von dem aus sich nach und nach die Differenz der getrennten Erfahrungshorizonte erschließen lässt.

Welche neuronalen Grundlagen auch immer die physiologische Basis solcher Interaktionen bilden, der geteilte Sinn, das wechselseitige Verstehen, verdankt sich der Dynamik interaffektiver Prozesse, die ein geteiltes Gefühl für das Ganze der Situation, die einen gemeinsamen Sinnhorizont aktualisieren.

Die performative Intersubjektivität von Metaphern

In dieser Perspektive lässt sich die Formel der Metapher als ‚understanding and experiencing one kind of thing in terms of another‘ sehr wohl auch auf dynamisch wandelbare Erfahrungsmodi im phänomenologischen Sinne beziehen. Dann nämlich, wenn man die Dynamik der Übertragung genauer betrachtet, die den metaphorischen Konzepten selbst innewohnt.⁸¹ Um diese präziser zu bestimmen, möchte ich noch einmal auf Blacks metaphorische Interaktion zurückkommen.

Für Black ist das „metaphorische Statement“⁸² immer an eine offene Interaktion zwischen einem primären und einem sekundären Referenzbereich gebunden; die metaphorische Interaktion gründet sich keineswegs ausschließlich auf Ähnlichkeiten, die realisiert und reproduziert werden, sondern kann selbst solche Ähnlichkeiten neu entdecken und herstellen: „It would be more illuminating [...]

80 Cameron et al.: *The Discourse Dynamics Approach to Metaphor and Metaphor-Led Discourse Analysis*, S. 67.

81 Vgl. Müller: *Waking Metaphors*; Cornelia Müller/Susanne Tag: *The Dynamics of Metaphor: Foregrounding and Activating Metaphoricity in Conversational Interaction*, in: *Cognitive Semiotics* 10 (6), 2010, S. 85–120; Cameron: *Metaphor and Reconciliation*; Cameron et al.: *The Discourse Dynamics Approach to Metaphor and Metaphor-Led Discourse Analysis*; Lynne Cameron: *Metaphor and Talk*, in: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, hrsg. v. Raymond W. Gibbs, Cambridge 2008, S. 197–211; Cameron: *Metaphor in Educational Discourse*.

82 Black: *Mehr über die Metapher*, S. 386.

to say that the metaphor creates the similarity than to say that it formulates some similarity antecedently existing.“⁸³ Blacks Vorstellung geht davon aus, dass durch das Erleben des primären Gegenstands (*principal subject*) bestimmte Merkmale des sekundären Gegenstandes (*subsidiary subject*) hervortreten, indem nur ganz bestimmte Eigenschaften des ersten auf den zweiten übertragen werden (*projected upon*)⁸⁴ bzw. dass ersterer bestimmte Charakteristika bei zweiterem filtere (*filters*), transformiere (*transforms*) oder auch auswähle (*selects*).⁸⁵ Entscheidend ist dabei, dass in einem solchen Verständnis der Metapher als dynamische Interaktion zweier Erfahrungsbereiche das bildlich-perzeptive Prinzip eines figurativen Denkens skizziert ist, das *nicht auf gegebenen Ähnlichkeitsbeziehungen gründet, sondern diese erst als solche produziert*.

Metaphern im Sinne Blacks sind also nicht auf vorab existente, fixe Schemata rückführbar, die als „Bildspende-“ und „Bildempfängerbereich“⁸⁶ bzw. als Quell- und Zielbereich der Metaphorik zu definieren sind. Vielmehr sind sie selbst als Produkte dynamischer Interaktionen zwischen fiktiven Wahrnehmungsszenarien und Schemata der Alltagswahrnehmung anzusehen, in die unterschiedlichste Bewegungs- und Sinnesqualitäten – und die damit verbundenen Wahrnehmungsempfindungen, Affekte und Gefühle – Eingang finden.

Das Medium der metaphorischen Interaktion ist letztlich immer die empathische Verbindung unterschiedlicher Subjekthorizonte. Der prototypische Akteur, der in der metaphorischen Interaktion getrennte Erfahrungsbereiche verbindet, ist das empathische Ich, das sich über metaphorische Konzepte die Erfahrung eines anderen Ich zu erschließen oder sich einem anderen Ich verständlich zu machen sucht.⁸⁷ Die Dynamik metaphorischer Übertragungen, die Performanz des *doing a metaphor*, ist immer eingelassen in die Dynamik kommunikativer Interaktionen.

Über die Metaphern werden, so gesehen, nicht zwei statisch verbundene Konzepte, Objekte, Bereiche oder Sachverhalte aufeinander bezogen; vielmehr ist die Metapher selbst das Produkt einer dynamisch sich entfaltenden Konfiguration

83 Max Black: *Models and Metaphors*. Studies in Language and Philosophy, Ithaca 1962, S. 37.

84 Black, S. 41.

85 Black, S. 42.

86 Vgl. Harald Weinrich: *Semantik der kühnen Metapher*, in: *Theorie der Metapher*, hrsg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 316–339.

87 In diesem Sinne spricht Black davon, dass sein Gebrauch des Begriffs ‚Interaktion‘ selbstredend figurativ sei, weil die Metapher immer die Übernahme der Perspektive des metaphorischen Statements durch ein rezipierendes Subjekt impliziert, dessen Denken das Medium ist, in dem sich die metaphorische Interaktion vollzieht. Vgl. Black: *Models and Metaphors*, S. 28.

getrennter Erfahrungsbereiche, die als Interface zwischen diskreten subjektiven Erfahrungshorizonten fungieren kann.⁸⁸

Oder mit Blick auf Lynne Camerons Arbeiten formuliert: Die metaphorische Übertragung tritt in der alltäglichen Kommunikation gerade dann hervor, wenn es gilt, die Grundlage für ein wechselseitiges Verstehen überhaupt erst herzustellen. Sie wäre also von ihrer pragmatischen Funktion her zu begreifen: der Funktion nämlich, Verständigung dort zu ermöglichen, wo es keinen problemlos geteilten Erfahrungshorizont, kein selbstverständliches Verstehen gibt. Das *doing a metaphor* ist nicht als solipsistischer kognitiver Prozess zu denken, sondern als eine Koproduktion unterschiedlicher Akteure, die sich auf nicht deckungsgleiche subjektive Erfahrungshorizonte beziehen.

Anstatt von der Dualität einer mehr oder weniger ‚einsinnigen‘ Übertragung zwischen zwei Erfahrungsdomänen auszugehen, ist die Serie von metaphorischen und metonymischen Übertragungen in der Performanz des Metaphorisierens, dem *doing a metaphor* als Koproduktion eines geteilten Sinnhorizontes zu rekonstruieren.

3.6 Die gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit

Der Horizont unserer gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit, unser ‚Wir‘, ist immer prekär. Er kann nicht als ein konstant gegebenes Faktum vorausgesetzt werden; vielmehr ist er immer wieder aufs Neue in der konkreten kulturellen und sozialen Situierung je gegebener subjektiver Perspektiven zu erschließen. Selbst scheinbar evidente Schemata, wie die „Moving Observer Metaphor“ oder die „Moving Time Metaphor“⁸⁹, beschreiben genau solange eine gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit, bis eine andere Metapher auftaucht, die den Fortgang der Zeit in sinnigerer Weise anders verräumlicht.⁹⁰ Gerade mit Blick auf die kognitiven Schemata der Raum-Zeit-Verhältnisse darf man mit großer Sicherheit für alle

88 Zum triadischen Modell, in welchem der Prozess der Metaphorizität eine entscheidende Rolle spielt, siehe Cornelia Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*, Chicago 2008.

89 Johnson: *The Meaning of the Body*, S. 29 und 30.

90 Hat doch Eve Sweetser gezeigt, dass jede sprachliche Interaktion durch die gestisch-körperliche und sprachlich-deiktische Bezugnahme auf multiple Perspektiven gekennzeichnet ist, die völlig heterogen sein können und völlig heterogene Wirklichkeitsbezüge darstellen (vgl. Sweetser: *What Does it Mean to Compare Language and Gesture?*; Sweetser: *Introduction: Viewpoint in Language and Gesture from the Ground Down*; Barbara Dancygier/Eve Sweetser: *Figurative Language*, Cambridge 2014; Sweetser/Stec: *Maintaining Multiple Viewpoints in Gaze*.

Zukunft erwarten, dass sie durch gegenteilige Erfahrungen falsifiziert werden. Audiovisuelle Bilder führen uns tagtäglich solche Erfahrungen vor Augen, sofern wir nur etwas genauer auf die Bewegungsbilder selber schauen, und nicht so sehr auf das, was wir in ihnen repräsentiert zu sehen meinen. (Etwa, wenn wir eine Frau sehen, die auf einem Bett liegt, einen Brief liest und nach einer Muschel greift, um sie sich ans Ohr zu halten, und das audiovisuelle Bewegungsbild übergehen, die Melodie des trudelnden Sogs in die Tiefe eines weißen Lichts.)

Der Boden jeder Interaktion entsteht mit der Verständigung über das, was als gemeinsam geteilte Wirklichkeit adressiert werden kann. Genau darin kommt eine Dynamik zur Geltung, die dem metaphorischen Konzept strukturell eigen ist: Man kann das *ihre Historizität* nennen.

Jedenfalls hat Max Black die Metapher dementsprechend nicht nur als Medium kognitiver Operationen, sondern auch als Agens sich historisch wandelnder, heterogener Erfahrungsmuster und Erfahrungsperspektiven beschrieben: „[...] some metaphors enable us to see aspects of reality that the metaphor’s production helps to constitute.“⁹¹

Reflexivität

Das Übertragen, Aktualisieren oder Variieren von Metaphern kann neue Perspektiven hervorbringen, die das geteilte Verständnis von Wirklichkeit verändern. Genau hier kommt die grundlegende Differenz zwischen dem phänomenologischen und dem kognitionstheoretischen Embodiment-Konzept zum Tragen. In letzter Konsequenz betrifft diese, wie ich im folgenden Abschnitt darlegen will, die Möglichkeit eines Bewusstseins der Differenz von Selbst- und Fremdwahrnehmung, d. i. die Reflexivität menschlichen Denkens.

Wenn Johnson in dem Bemühen, sein Verständnis von Erfahrung zu konturieren, auf Dewey zurückgeht, formuliert er eine höchst instruierende theoretische Spekulation: „For nonhuman animals, meaning is fully embodied.“⁹² Das

⁹¹ Max Black: More about Metaphor, in: *Metaphor and Thought*, Second Edition, hrsg. v. Andrew Ortony, Cambridge 1993, S. 19–41, hier S. 38. „Aus eben diesen Gründen möchte ich weiter daran festhalten, daß manche Metaphern uns in die Lage versetzen, bestimmte Aspekte der Wirklichkeit zu sehen, zu deren Konstitution die Herstellung der Metapher beiträgt. Das überrascht indessen nicht mehr, wenn man der Ansicht ist, daß die ‚Welt‘ notwendig eine Welt *in einer bestimmten Beschreibung* ist – oder eine Welt, die aus einer bestimmten Perspektive gesehen wird. Manche Metaphern können eine solche Perspektive erzeugen.“ Black: Mehr über die Metapher, S. 409. Vgl. dazu auch Winkler: *Metapher, Kontext, Diskurs*, System.

⁹² Johnson: *The Meaning of the Body*, S. 135.

theoretische Konstrukt benennt den Grenzfall des kognitionstheoretischen Verkörperungsmodells: Es entwirft einen Körper, der in seinen Stoffwechselkopplungen mit der umgebenden Welt als ein durch und durch automatisiertes *meaning-making* zu denken ist; es entwickelt die Vorstellung eines *Bedeutung-Machens*, das unmittelbar aus dem Kontinuum der Aktion-Reaktion-Kopplungen eines Organismus mit einer gegebenen Umwelt hervorgeht und also durch keine reflexive Bewusstseinstätigkeit gebrochen ist.

Was vor allem interessant ist an dem metaphorischen Konzept – denn darum handelt es sich wohl, wenn der tierische Körper als ein vollständig verkörperetes Bedeutung-Machen vorgestellt wird –, ist, dass damit die Verkörperung selbst zum Differenzkriterium menschlichen Denkens wird. Nun macht es freilich ganz und gar keinen Sinn, sich Denken als ein ‚non-fully embodied meaning-making‘ vorzustellen; bliebe doch in diesem Fall als menschlicher Anteil des Sinn-Machens nichts anderes zurück als körperlose Operationen im Reich der semiotischen Systeme und Konventionen.

Es ist offensichtlich, dass eine solche Dichotomie innerhalb des Erfahrungskonzepts, das Johnson zu definieren sucht, keinen Platz fände. Tatsächlich beziehen sich seine Überlegungen auf *jene Prozesse der Verkörperung, die durch keine physiologischen Mechanismen* erklärt werden können. Dewey – auf den Johnson hier rekurriert – entwickelt die Dichotomie denn auch nicht als anthropologisches Differenzkriterium, sondern aus dem Gegensatz von automatisierter Wahrnehmung und Erfahrung heraus. Für ihn markiert das ‚Gefühl für das Ganze der Situation‘, die ich als das wahrnehmende Subjekt in meinen mir selbst gegenwärtigen Empfindungsprozessen umspanne, das entscheidende Kriterium, welches erfüllt sein muss, um überhaupt von Erfahrung zu sprechen.

Hingegen weiß der Körper eines ‚fully embodied meaning‘ nichts von der Differenz seiner eigenen Körperlichkeit gegenüber den ihn umgebenden Körpern, mit denen er interagiert. Ihm fehlt das reflexive Gefühl für sein eigenes Verwickelt-Sein in die Situation, für ein Gefühl, welches das Ganze seiner Reflexe und Reaktionen umspannt.

Die Reflexivität des Gefühls – d. h. der Wahrnehmung des eigenen perceptiven und affektiven Prozesses –, unterscheidet Erfahrung von einer sich selbst nicht gewahr seienden, automatisierten Wahrnehmung. So gesehen bezeichnet die theoretische Fiktion eines ‚fully embodied meaning‘ nichts anderes als die Unterscheidung zwischen einer reflexiven und einer nicht-reflexiven Verkörperung, zwischen einem automatisierten und einer bewusstseinszeugenden Interaktion von Organismus und Umwelt – wobei freilich das eine nicht weniger verkörpert als das andere zu denken ist.

Ein Bewusstsein der Reflexion

Die theoretische Spekulation des ‚fully embodied meaning‘ bringt letztlich eine Differenz ins Spiel, die in der Geschichte westlicher Philosophie notorisch traktiert worden ist: Das Bewusstsein. Auch wenn dies mitunter massive Probleme aufwirft, wird man sich der Frage nach einem reflexiven Bewusstsein nicht dadurch entledigen können, dass man die sinnproduzierenden Prozesse menschlicher Interaktion allesamt als ein Zusammenspiel physiologisch-gegründeter oder konventionalisierter kognitiver Automatismen behandelt. Ein bruchloses Ineinander von automatisierten Schemata *und* konventionalisierten Mustern lässt sich nur dann als Kontinuum kooperierender Aktionen, Reaktionen und Umwelten konzeptualisieren, wenn man jede Brechung durch ein subjektives Bewusstsein des Gefühls für die eigene körperliche Verwicklung in die gegebene Situation ausschließt; d. h., wenn man das Ineinander physiologischer oder konventionalisierter Automatismen tatsächlich als ein ‚fully embodied meaning‘ versteht. (Was durchaus die metaphorische Formulierung eines weit in die Ferne gerückten neurowissenschaftlichen Erkenntnisziels sein mag.⁹³)

Die Phänomenologie geht den umgekehrten Weg. Sie hat die konstitutive Reflexivität menschlicher Wahrnehmung in der Differenz von ‚Körper‘ und ‚Leib‘ geltend gemacht. Zur Erinnerung: ‚Leib‘ meint das Bewusstsein, das das Ganze meiner Sinnesempfindungen und affektiven Spannungen als ein ‚Ich bin dieser Leib‘ umfasst; im Unterschied zum ‚Körper‘, den ich besitze und als ein Objekt in einer gemeinsam geteilten Wirklichkeit verorte.

Das Bewusstsein der eigenen Leiblichkeit (Plessner) ist die Grundform des reflexiven Gefühls; es ist Bewusstsein des dynamischen Kontinuums meines Sinneserlebens als ein Gefühl für das Ganze permanent sich wandelnder Situationen, in die ich verwickelt bin. Dies gilt auch umgekehrt: Das Bewusstsein für die eigene körperliche Existenzweise – das Bewusstsein des ‚Ich bin dieser empfindende Leib‘ – verdankt sich dem reflexiven Gefühl für die Verwicklung mit der umgebenden Wirklichkeit; es ist Erfahrung dieses Verwickelt-Seins. Erfahrung bezieht sich, wenn wir Dewey folgen, immer auf die Erfahrung der Eigensinnig-

93 Wenn Lakoff und Johnson versuchen, die Universalität metaphorischer Konzepte anhand des Begriffs der *primary metaphor* aufzuzeigen, den sie im Verständnis von Joseph Grady beschreiben, dann entscheiden sie sich für diese Richtung: „Primary metaphors are part of the cognitive unconscious. We acquire them automatically and unconsciously via the normal process of neural learning and may be unaware that we have them. We have no choice in this process. When the embodied experiences in the world are universal, then the corresponding primary metaphors are universally acquired. This explains the widespread occurrence around the world of a great many primary metaphors.“ Lakoff/Johnson: *Philosophy in the Flesh*, S. 57.

keit der eigenen leibhaften Wahrnehmung, auf meine Subjektivität. Sie bezieht sich im Letzten auf die Grenze zwischen subjektiver und gemeinschaftlich geteilter Realität.

Dann aber bezeichnet das reflexive Gefühl für das leibhafte Verwickelt-Sein in die mich umgebende Welt weniger ein anthropologisches Differenzkriterium als vielmehr den Abstand, der sich zwischen Ich-Perspektive und Wir-Perspektive auftut; zwischen einer fraglosen gemeinsam geteilten Wirklichkeit, in die wir als ein ‚Wir‘ vollkommen eingekörpert sind, und dem Bewusstsein einer ganz und gar eigensinnigen Leiblichkeit.

Lebenswelt

Blumenberg hat diese Differenz im Sinn, wenn er die fraglos gegebene Wirklichkeit mit dem Begriff der „Lebenswelt“ erfasst. Allerdings verdankt sich sein Verständnis des Begriffs einer durchaus eigensinnigen Rekonstruktion der Husserlschen „Lebenswelt“. Blumenberg hat seine Lesart explizit als Kritik an dem tradierten Verständnis formuliert: Lebenswelt meine gerade nicht den fraglos gegebenen, alltagsweltlichen Lebenszusammenhang; der Begriff zielt vielmehr auf einen rein theoretischen Grenzwert, von dem her die Bedingungen allgemeiner Sinnbildung erst anzugeben sind. Auch Blumenbergs Begriff der Lebenswelt ist also ein theoretisches Konstrukt, das den Grenzfall einer gänzlich fraglos gegebenen Wirklichkeit bestimmt – er spricht deshalb vom „Grenzbegriff“.⁹⁴ Lebenswelt bezeichnet eine Welt, die ohne jede verstandesmäßige Reflexion in jedem ihrer Züge jedem, der ihr zugehört, restlos verfügbar ist. Insofern entspricht die Blumenbergsche Lesart der Lebenswelt durchaus der theoretischen Fiktion eines ‚fully embodied meaning‘. Nur mit dem Unterschied, dass Lebenswelt genau den Aspekt bezeichnet, der jeder Sinnproduktion als Bezugnahme auf eine unproblematisch gegebene gemeinsame Wirklichkeit mitgegeben ist; während die Sinnproduktion selbst gerade auf das Fehlen eines selbstverständlich gegebenen Bezugs auf eine gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit antwortet.

Für Blumenberg gilt das jedenfalls mit Blick auf die Metapher. Für ihn nämlich markiert die Metapher (wie alle rhetorische Aktivität) den Bruch mit der Kontinuität einer fraglos gegebenen Welt. Mehr noch: Sie geht aus der Erfahrung eines solchen Bruchs hervor.⁹⁵ Machen Metaphern doch nur Sinn, wenn etwas

⁹⁴ Vgl. Hans Blumenberg: Theorie der Lebenswelt, Berlin 2010, S. 65.

⁹⁵ Hans Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, in: ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, S. 104–136.

auftaucht, an dem die Automatismen oder Konventionen eines ‚fully embodied meaning‘, d. h. eines unbewussten, fraglosen Sinns, sich brechen. Die oben bereits diskutierte These aus *Metaphors We Live By* liest sich so gesehen durchaus als Bestätigung des vorgetragenen Arguments: „metaphors come out of our clearly delineated and concrete experiences and allow us to construct highly abstract and elaborate concepts [...]“⁹⁶

Insofern tritt die Metapher immer als Bruch mit dem allgemein Verständlichen in Erscheinung;⁹⁷ mag sich der Versuch, diesen metaphorisierend zu überbrücken, konkret auf das wechselseitige Unverständnis in einer Konversation, die Inkonsistenz eines theoretischen Arguments eines Textes, oder den Bruch mit einer poetischen Tradition beziehen – im Letzten weist die Metapher auf die Brüchigkeit einer gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit zurück.

Wenn der Titel *Metaphors We Live By* nicht im aleatorischen Sinne metaphorisch gemeint ist, dann sind Erfahrungsformen angesprochen, in denen wir unser Verständnis von Wirklichkeit nicht nur reproduzieren, sondern entwickeln, formen, modellieren, konstruieren, transformieren. Das setzt zuerst und vor allem voraus, Wirklichkeit als einen gemeinschaftlich geteilten Horizont je subjektiver Erfahrungsperspektiven überhaupt erst herzustellen. Metaphorisieren ist zuallererst Produktion eines ‚Wir‘ der Erfahrung. Das medienwissenschaftliche Erkenntnisinteresse am Verhältnis von metaphorischen Konzepten und audiovisuellen Bewegungsbildern gilt eben der medialen Produktion eines solchen ‚Wir‘ des geteilten Erfahrungshorizontes.

Metaphern sind, folgt man Blumenbergs Argumentation, genau in dem Maße von symbolischen Formen ausgebildeter Bedeutungssysteme zu unterscheiden, wie sie sich auf fragwürdige, inkonsistente Positionen geteilter Wirklichkeit beziehen. In der anerkannten symbolischen Form ist das Verhältnis zwischen sprachlichem Ausdruck und Wirklichkeit festgelegt – und damit zugleich ein Stück unstrittiger, gemeinsam geteilter Wirklichkeit fixiert. Metaphorische Konzepte hingegen produzieren einen gemeinschaftlich geteilten Sinn gerade dort, wo etwas als real gelten kann,⁹⁸ obwohl es als selbstverständlich angenommene Wirklichkeit nicht ohne weiteres verfügbar ist.

⁹⁶ Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 105.

⁹⁷ Vgl. Petra Gehring: *Metapher*, in: *Blumenberg lesen: ein Glossar*, hrsg. v. Robert Buch, Daniel Weidner, Berlin 2014, S. 201–213.

⁹⁸ Noch bevor sie ‚eine veränderte Sicht‘ der Wirklichkeit ermöglichen, muss durch sie überhaupt erst einmal eine geteilte Sicht hergestellt werden. Bestimmte metaphorische Konzepte fungieren also als Instrumente des Denkens, die dazu dienen, einen gemeinschaftlichen Wirklichkeitsbezug auch dort zu sichern, wo dieser nicht selbstverständlich vorausgesetzt werden kann.

Die rhetorische Verfassung gemeinschaftlich geteilter Wirklichkeit

Blumenberg hat sein Verständnis von Lebenswelt als Grenzbegriff einer vorreflexiven Existenzform (eines ‚fully embodied meaning‘) entwickelt, gerade um den Bruch in den Blick zu bekommen, der die Reflexivität des menschlichen Denkens begründet. Aus diesem Bruch mit der vorreflexiven Lebenswelt ergibt sich die Notwendigkeit unendlicher „Neu-Beschreibungen“⁹⁹ einer heterogenen Wirklichkeit. Gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit ist genau in dem Maße rhetorisch verfasst, als sie allgemeingültig sein soll, d. h. aus sich selbst heraus verständlich einen Status für sich in Anspruch nimmt, der dem der Wahrheit gleicht.

Deshalb ist für Blumenberg die Metapher der paradigmatische Gegenstand, an dem sich die Funktion der Rhetorik anthropologisch begründen lässt: Rhetorik tritt – so sein Argument – genau dort in Erscheinung, wo keine allgemein geteilte und verbindliche Wahrheit verfügbar ist, die eine geteilte Wirklichkeit verbürgt. Sie zielt darauf ab, einen gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeitsbezug, einen *common ground* dort herzustellen, wo dieser brüchig oder nicht vorhanden ist;¹⁰⁰ dabei lässt sie immer wieder solche aus sich selbst heraus verständlichen Wirklichkeitsbereiche entstehen, die als Zonen reflexionsfreier Lebensweltlichkeit automatisierten Verstehens, eines ‚fully embodied meaning‘, gelten können.

Sinnbildung ist dann per se durch die Verbindung getrennter Subjektivitäten definiert, durch das In-Verbindung-Treten eigensinniger, getrennter Körper-Bewusstseine in der Medialität des Gestikulierens, Lesens, Sprechens, Bilderrezipierens, Zuhörens und Zuschauens.¹⁰¹ Sinn ergäbe sich also keineswegs aus referenziellen Relationen zwischen kognitiven, semiotischen oder linguistischen Systemen und der phänomenalen Wirklichkeit; er wäre vielmehr als eine sich verzweigende dynamische Vernetzung von Affekten, Perzepten und Konzepten zu verstehen, in die menschliche Akteure, Medien und semiotische Systeme gleichermaßen einbegriffen sind. Sinn entsteht als Effekt eines medial strukturierten Prozesses der Verkörperung – Verkörperung ist darum nicht als konkreti-

⁹⁹ Vgl. Rorty zum Begriff der Neubeschreibung: Rorty: Der Vorrang der Demokratie vor der Philosophie, S. 100 sowie Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt/M. 1989 und Richard Rorty: Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America, Cambridge, Mass. 1998.

¹⁰⁰ Vgl. Blumenbergs anthropologische Begründung der Rhetorik: „[...] Rhetorik als eine Technik, sich im Provisorium vor allen definitiven Wahrheiten und Moralien zu arrangieren.“ Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 108–110; das Zitat findet sich auf S. 110.

¹⁰¹ Sybille Krämer hat diese als die ästhetische Performanz des Phänomenologisierens bezeichnet. Vgl. Krämer: Was haben „Performativität“ und „Medialität“ miteinander zu tun?, S. 21.

sierender, affizierender oder decodierender Aspekt des Verstehens zu begreifen, sondern bezeichnet letztlich ein Kontinuum von Sinnestätigkeit, Sinnesempfindungen und Sinnverstehen als „Ereignis der prozessualen Gegenwärtigkeit des Medienumgangs“.¹⁰²

Blumenbergs Metaphorologie geht letztlich auf die radikale Umwertung des Wahrheitsbegriffs selbst zurück, der die moderne Philosophie und Wissenschaft recht eigentlich begründet. Mit ihr ist Wahrheit selbst zur Frage der rhetorischen Verfertigung gemeinsam geteilter Wirklichkeitsentwürfe geworden. In Nietzsches „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“¹⁰³ ist diese Umwertung unmittelbar mit der Metapher als Paradigma eines radikalen Perspektivismus verbunden:¹⁰⁴

Wir reden von einer Schlange: die Bezeichnung trifft nichts als das Sichwinden, könnte also auch dem Wurme zukommen. Welche willkürlichen Abgrenzungen, welche einseitigen Bevorzugungen bald der bald jener Eigenschaft eines Dinges! Die verschiedenen Sprachen nebeneinander gestellt zeigen, dass es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen. Das „Ding an sich“ (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswerth. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hilfe.¹⁰⁵

Die Metapher wird bei Nietzsche zum Inbegriff einer immer nur perspektivisch konstruierten, heterogenen Wirklichkeit, für die kein anderer Wahrheitsgrund anzugeben ist als die menschlichen Formen der Sinnproduktion selbst. Ihre einzige Wahrheit besteht in der Perspektive desjenigen, der darin seine Sicht der Wirklichkeit beschreibt.¹⁰⁶

Wenn Max Black davon spricht, dass manche Metaphern neue Aspekte unserer Wirklichkeit konstituieren, reformuliert er noch einmal den Gedanken, der aus der Metapher, als bildlicher Ausdrucksweise ohne Wahrheitswert, das rhetorische Instrument zur Erzeugung multiperspektivischer Wirklichkeiten werden ließ:

102 Vgl. Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, S. 345.

103 Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne.

104 Vgl. Kofman: Nietzsche und die Metapher; Andrew Hines: The Revolution of the Status of the Metaphor in Nietzsche's Philosophy. Vortrag gehalten am 4. Juli 2016 auf der RaAM 11, FU Berlin.

105 Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, S. 878–879.

106 Vgl. Richard Rorty: Pragmatism, Relativism, Irrationalism, in: ders.: Consequences of Pragmatism. Essays: 1972–1980, Minneapolis 1982, S. 160–175, hier S. 166.

[...] some metaphors enable us to see aspects of reality that the metaphor's production helps to constitute. But that is no longer surprising if one believes that the "world" is necessarily a world *under a certain description* – or a world seen from a certain perspective. Some metaphors can create such a perspective.¹⁰⁷

Bezogen auf die Geschichte menschlicher Erfahrungsformen können bestimmte metaphorische Konzepte neue Realitäten schaffen, die zuvor nicht Teil unserer geteilten Wirklichkeit waren.

CMT und Nietzsches Metapher

An dieser Stelle wird aber auch deutlich, dass noch die Theorie konzeptueller Metaphern untrennbar mit dem radikalen Perspektivismus Nietzsches verbunden ist. Im Handstreich setzt *Metaphors We Live By* die Metapher aus den engen Begrenzungen sprachtheoretischer Definitionen frei, mit der diese als geregelte Fehlleistungen innerhalb eines Strukturmodells regulären *meaning-makings* identifiziert wurden. In dieser Hinsicht vollzieht die CMT mit dem Versuch, die Sprache selbst noch auf kognitive Konstruktionsregeln zurückzuführen – sehr viel radikaler als manche ihrer Kritiker im Feld der Philosophie –, die fundamentale Kehre, die in der Gründungsschrift moderner Metapherntheorie, „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“, vorgezeichnet ist.

Thematisiert Nietzsche die Metapher dort doch als Ursprung der menschlichen Sprachen, die noch vor allen Sprachen sich in der Übertragung von Empfindungsreizen in Ausdrucksgesten vollzieht:

Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue. Man kann sich einen Menschen denken, der ganz taub ist und nie eine Empfindung des Tones und der Musik gehabt hat: wie dieser etwa die Chladnischen Klangfiguren im Sande anstaunt, ihre Ursachen im Erzittern der Saite findet und nun darauf schwören wird, jetzt müsse er wissen, was die Menschen den Ton nennen, so geht es uns allen mit der Sprache. Wir glauben etwas von den Dingen selbst

107 Black: *More about Metaphor*, S. 38. „Aus eben diesen Gründen möchte ich weiter daran festhalten, daß manche Metaphern uns in die Lage versetzen, bestimmte Aspekte der Wirklichkeit zu sehen, zu deren Konstitution die Herstellung der Metapher beiträgt. Das überrascht indessen nicht mehr, wenn man der Ansicht ist, daß die ‚Welt‘ notwendig eine Welt *in einer bestimmten Beschreibung* ist – oder eine Welt, die aus einer bestimmten Perspektive gesehen wird. Manche Metaphern können eine solche Perspektive erzeugen.“ Black: *Mehr über die Metapher*, S. 409.

zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.¹⁰⁸

Dirk Baecker hat in einem kleinen Essay über Nietzsches Metapherntheorie vorgeführt, dass die Beschreibungssprache Nietzsches in überraschendem Maß mit den gegenwärtigen Modellen der Hirnforschung korreliert.¹⁰⁹ Tatsächlich lässt sich noch das oben rekonstruierte, neurolinguistische Modell der Wortverarbeitung, der Verzweigung menschlicher Ausdrucksformen im Gebrauch als Werkzeuge kooperierender Interaktionen, unmittelbar auf Nietzsches Ausführung zur Metapher beziehen. Er beschreibt das Affiziert-Sein eines in seinem Sinnesempfinden in die Welt eingelassenen Körpers als – in der Terminologie aktueller Metapherntheorie – *die primäre source domain*: Ein Körper, dem sein Affiziert-Sein *zum Bild* seiner situativen Verwicklung wird; und der auf die Affizierung mit einer auf andere Körper gerichteten Ausdrucksgeste (einem Laut) reagiert. Das Intervall der Übertragung eines Affekts in ein Bild des Affiziert-Seins in eine Ausdrucksgeste ist in Nietzsches Perspektive die primäre Form aller metaphorischen Übertragung; aus ihr folgt in der Kette immer weiterer Übertragungen der sprachliche Ausdruck, schlussendlich die Vielheit der Sprachen.

Selbst wenn die spekulativen Argumente Nietzsches für sich keinen Wahrheitsanspruch erheben, beschreiben sie doch sehr präzise in der Umkehr des Verhältnisses von Sprache und Metapher ein menschliches Denken vor der Sprache. Nur ist dessen Beziehung zur Welt durch eine Pluralität subjektiver Standpunkte strukturiert, die ihm wiederum erst in der Vielheit sprachlicher Relationen, erst als Vielheit der Sprachen verfügbar werden. Menschliches Denken bringt die Sprachen in den metaphorischen Übertragungen hervor; aber es kann sich selbst nicht anders denn in der Bildung und Interpretation sprachlicher Relationen begegnen und beschreiben.

In mancherlei Hinsicht kommt die *CMT* – soweit man die Metapher als „multidimensional structure [...] of organizing experiences into *structured wholes*“¹¹⁰ versteht – der Spekulation Nietzsches über den Ursprung der Sprache sehr nahe. Jedenfalls eröffnet die *CMT* genau soweit einen Zugang zur Sinnbildung filmi-

108 Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, S. 879.

109 Vgl. Dirk Baecker: Ein bewegliches Heer von Metaphern. Die Kunst ist die Herkunft. Überlegungen zur Aktualität Friedrich Nietzsches im Jahr seines 100. Todestages, in: der Freitag. Das Meinungsmedium (02. Juni), 2000, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ein-bewegliches-heer-von-metaphern> (02. April 2018).

110 Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 81.

scher Bewegungsbilder, wie sie einen neuen Zugang zum Verständnis der ‚kulturellen Entwicklung der menschlichen Sprache‘ begründet; eine Entwicklung, die sich auf die prozessualen Wechselbeziehungen von Wahrnehmungsszenarien (metaphorischer Übertragungen) gründet, die sich im Letzten aus den Formen kooperierender Interaktion herleiten lassen – ohne dass man linguistische oder kognitive Universalien und entsprechende Systeme in Anspruch nehmen muss.¹¹¹

In dieser theoretischen Erweiterung lässt uns die CMT das Netz metaphorischer Bezüge zwischen Affekten, Perzepten und Konzepten als eine dynamische Grundstruktur menschlichen Denkens begreifen, die einem Prozess permanenter Refiguration unterliegt. Mit Nietzsche lässt sich das wie folgt formulieren:

Nur durch das Vergessen jener primitiven Metapherwelt, nur durch das Hart- und Starr-Werden einer ursprünglich in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermasse, nur durch den unbesiegbaren Glauben, *diese Sonne, dieses Fenster, dieser Tisch* sei eine Wahrheit an sich, kurz nur dadurch, dass der Mensch sich als Subjekt und zwar als *künstlerisch schaffendes* Subjekt vergisst, lebt er mit einiger Ruhe, Sicherheit und Konsequenz [...].¹¹²

In Nietzsches Perspektive ist das Metaphorisieren die grundlegende Poiesis menschlichen Denkens, deren Produkt die Kultur selber ist. Er versteht sie, zugespitzt formuliert, als Prozess eines permanenten Sprachursprungs, dessen innere Dynamik permanent Wirklichkeiten hervorbringt, verändert und neu figuriert. Sie bezeichnet eine Kraft, die in den Bedeutungssystemen und Wahrheitslehren soweit beherrscht und unter Kontrolle gebracht ist, dass sie sich nur noch theoretisch erschließen lässt.

Bei Blumenberg wird ein vergleichbarer Gedanke greifbar, wenn er schreibt: „Der Grenzwert des Urteils (begriffliche Operation) ist Identität, der Grenzwert der Metapher ist das Symbol.“¹¹³ ‚Symbol‘, das meint die allgemein anerkannte *Beschreibungsform* einer gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit; eine allgemeinverbindliche Ausdrucksform, die regelt und festlegt, was Wirklichkeit ist und was nicht. Die Metapher ist so gesehen immer auf dem Weg zum Symbol – auf dem Weg zur Anerkennung als eine verbindliche Festlegung von Wirklichkeit. (Man könnte auch sagen: auf dem Weg zu einer Konventionalisierung, die sich selbst zu vergessen sucht.)

111 Vgl. Tomasello: Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens; Tomasello: Warum wir kooperieren; Goldberg: Constructions; Goldberg: Constructions at Work.

112 Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, S. 883.

113 Vgl. Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 120.

Hier kommt ein weiterer, für die CMT konstitutiver Aspekt zum Tragen; gerade die ‚toten‘ Metaphern nämlich – also jene sprachlichen Wendungen und Ausdrücke, denen man die Übertragung nicht mehr ‚anhört‘ – gelten als Hinweis auf die basale kognitive Funktion metaphorischer Übertragungen, denen sich die Sprachformungen selbst noch verdanken. (Das oben genannte Experiment zur Verarbeitung der Worte ‚Greifen‘ und ‚Begreifen‘ liefert hier ein schönes Beispiel; steckt doch im ‚Greifen‘ die gleiche metaphorische Übertragung – von einer motorischen Aktion auf eine Lautfolge –, die man im ‚Begreifen‘ sofort realisiert.)

Anders gesagt: In der Perspektive einer kulturellen Entwicklungsgeschichte des menschlichen Denkens sind noch die Worte Sonne, Fenster, Tisch nichts anderes als allgemein verbindlich gewordene rhetorische Formeln der Wirklichkeitserzeugung. So betrachtet sind auch die vermeintlich¹¹⁴ toten Metaphern nur eine Form fragloser Wirklichkeitsbeschreibung, ein Indiz für einen automatisierten Gemeinsinn. In der anerkannten symbolischen Form ist das Verhältnis zwischen sprachlichem Ausdruck und Wirklichkeit festgelegt – und damit ein Stück unstrittiger, gemeinsam geteilter Wirklichkeit entstanden. Was immer auch bedeutet, sie ist zu einer kontrollierten, beherrschten Wirklichkeit geworden.

Historizität und Zeitbewusstsein

Erst die Situierung der kognitiven Metapherntheorie in der Flucht des modernen Verständnisses von Rhetorik macht es möglich, metaphorische Konzepte auf die Geschichte ihrer „Elaborierung, Transformation und Ausweitung“ in allen Bereichen menschlicher Interaktion zu beziehen.¹¹⁵ In dieser Perspektive mag noch die Geschichte der Poetik und Rhetorik selbst als kulturelle Ausdifferenzierung basaler kognitiver Schemata lesbar sein.¹¹⁶

114 Das metaphorische ‚Leben‘ ‚toter‘ Metaphern ist tatsächlich sehr viel ausgeprägter, als es die Rede von ihrem ‚Tod‘ vermuten lässt (Vgl. Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*).

115 Mark Johnson empfiehlt: „[...] explore more concretely how forceful bodily experiences give rise to image-schematic structures of meaning that can be transformed, extended, and elaborated into domains of meaning that are not strictly tied to the body (such as social interactions, rational argument, and moral deliberation).“ Johnson: *The Body in the Mind*, S. 44–45.

116 Eine solche historische Poetologie mag der Erforschung der „Poetics of Mind“ (Raymond W. Gibbs: *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge 1994) zahllose Hinweise geben und Wege eröffnen. Umgekehrt aber bedeutete der Versuch, diese Geschichte durch kognitive Strukturen erklären zu wollen und den Sinn der kulturellen Produktion in ihrer physiologischen Grundlegung anzugeben, die Mittel als den Zweck zu definieren.

Sobald man nämlich von Literatur, bildender Kunst oder visueller Medien- und Filmkunst spricht, stehen metaphorische Konzepte zur Diskussion, die *per definitionem* darauf ausgerichtet sind, Wirklichkeit als wandelbaren und prekären gemeinschaftlich geteilten Erfahrungshorizont zu fassen oder auch zu negieren. Deshalb adressieren unsere Fragen zum Verhältnis von metaphorischen Konzepten und filmischem Bewegungsbild das eine wie das andere als Teil einer Geschichte des poetischen Machens gemeinschaftlich geteilter Erfahrungshorizonte. Bezogen auf diese wiederum gilt, dass die Geschichte der von „Menschen geschaffenen Instrumente des Denkens“¹¹⁷ (seien es Metaphern, seien es mediale Displays oder semiotische Systeme), d. i. die Geschichte der Medien des Denkens, der Königsweg zu ihrem Verständnis ist.

Es ist deshalb auch mehr als nur ein anekdotisches Detail, dass die Wahrnehmungsformen filmischer Bilder für Black ein evidentestes Beispiel abgeben, an dem eine solche Veränderung unserer Welt durch neue Beschreibungen, neue Perspektiven, greifbar wird.¹¹⁸

Er schreibt:

Here the „view“ is necessarily mediated by a man-made instrument (though this might cease to be true if some mutant children were born with the power to see „slow motion“ with one eye). And yet what is seen in a slow-motion film becomes a part of the world once it is seen.¹¹⁹

Die Formen unserer Erfahrung wären dann auf nicht weniger vielfältige Weise in diese Geschichte verstrickt wie die Medien, Bedeutungssysteme und Sprachen, in denen wir ihnen Ausdruck verleihen. Genau darauf bezieht sich Black, wenn er der Überzeugung ist: „[...] the ‚world‘ is necessarily a world *under a certain description* – or a world seen from a certain perspective.“¹²⁰

Bezieht man die Überlegung Blacks noch einmal auf die Poiesis des Filme-Sehens¹²¹ lässt sich resümierend Folgendes festhalten: *Die Metapher ist als eine Interaktion zu konzipieren, die auf der Ebene sinnlicher Wahrnehmungsszenarien zu verorten ist; eines Sehens und Hörens, das im Abgleich mit den kulturellen Konventionen und Mustern der Alltagswahrnehmung ein fiktionales Szenario entstehen lässt.* Das Szenario entsteht im Prozess der Wahrnehmung selbst, der den

117 Vgl. Fußnote 98 dieses dritten Teils.

118 Black: More about Metaphor, S. 37.

119 Black, S. 37.

120 Black, S. 38.

121 Vgl. das zweite Kapitel des ersten Teils dieser Studie.

„images, patterns, qualities, colors, and perceptual rhythms“¹²² audiovisueller Bilder – d. h. ihrer Expressivität – eine bedeutungstragende Gestalt verleiht. Metaphern in audiovisuellen Bewegtbildern sind, dem skizzierten Verständnis folgend, *dynamische Verknüpfungen unterschiedlicher Erfahrungsbereiche, die im ästhetischen Arrangement filmischer Expressivität als eigenleibliche Erfahrung der Rezipienten konstituiert und zugleich als eigensinniger Erfahrungsmodus einer anderen Subjektivität von deren eigener Subjektivität unterschieden werden.*

In diesem Sinne generieren filmische Bilder ein Verstehen und Denken, das sich keineswegs in der Reproduktion bestehender kognitiver Schemata von Bewegung, Raum und Zeit erschöpft, sondern neue Differenzen und Modalitäten in die geteilte Wirklichkeit einführt. Es sind die Medienkonsumenten, die im Akt des Filme-Sehens neue Metaphern, neue Verbindungen zwischen disparaten Erfahrungsdomänen und Erfahrungsperspektiven produzieren, indem sie aus audiovisuellen Bewegtbildern fingierte Wirklichkeiten filmischer Bewegungsbilder entstehen lassen.

122 Johnson: *The Meaning of the Body*, S. 234.

Literaturverzeichnis

- Abend, Pablo/Haupts, Tobias/Müller, Claudia (Hrsg.): *Medialität der Nähe. Situationen – Praktiken – Diskurse*, Bielefeld 2012.
- Acland, Charles R.: *Screen Traffic. Movies, Multiplexes, and Global Culture*, Durham 2003.
- Allen, Richard/Smith, Murray: *Film Theory and Philosophy*, Oxford 1997.
- Altman, Rick: *Film/Genre*, London 1999.
- Anderson, Joseph D./Fisher Anderson, Barbara (Hrsg.): *Moving Image Theory. Ecological Considerations*, Carbondale 2005.
- Anderson, Joseph D./Fisher Anderson, Barbara (Hrsg.): *Narration and Spectatorship in Moving Images*, Newcastle 2007.
- Aristoteles: *Politik. Buch 1*, Berlin 1991.
- Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart 1994.
- Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Arzy, Shahar/Thut, Gregor/Mohr, Christine/Michel, Christoph M./Blanke, Olaf: *Neural Basis of Embodiment. Distinct Contributions of Temporoparietal Junction and Extrastriate Body Area*, in: *The Journal of Neuroscience* 26 (31), 2006, S. 8074–8081.
- Avanessian, Armen/Hennig, Anke: *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich 2012.
- Avanessian, Armen/Hennig, Anke: *Metanoia. Spekulative Ontologie der Sprache*, Berlin 2014.
- Baecker, Dirk: *Ein bewegliches Heer von Metaphern. Die Kunst ist die Herkunft. Überlegungen zur Aktualität Friedrich Nietzsches im Jahr seines 100. Todestages*, in: *der Freitag. Das Meinungsmedium*, 02. Juni 2000, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ein-bewegliches-heer-von-metaphern> (02. April 2018).
- Bakels, Jan-Hendrik: *Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*, Berlin/Boston 2017.
- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, Frankfurt/M. 2001.
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/M. 2001.
- Barker, Jennifer: *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley 2009.
- Barsalou, Lawrence W.: *Perceptual Symbol Systems*, in: *Behavioral and Brain Sciences* 22 (4), 1999, S. 577–609.
- Bartsch, Anne: *Meta-Emotionen und ihre Vermittlung im Film*, in: *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, hrsg. v. Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach, Köln 2007, S. 277–296.
- Baudry, Jean-Louis: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, in: *Film Quarterly* 28 (2), 1975, S. 39–47.
- Bauer, Ludwig/Kanzog, Klaus/Ledig, Elfriede/Schaudig, Michael (Hrsg.): *Strategien der Filmanalyse. Zehn Jahre Münchner Filmphilologie. Prof. Dr. Klaus Kanzog zum 60. Geburtstag*, München 1987.
- Baxmann, Inge/Beyes, Timon/Pias, Claus (Hrsg.): *Soziale Medien – Neue Massen*, Berlin/Zürich 2014.
- Bazin, André: *Was ist Film?*, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2004.
- Bellour, Raymond: *Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze*, in: *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze*, hrsg. v. Oliver Fahle, Lorenz Engell 1997, S. 41–60.
- Bellour, Raymond: *Das Entfalten der Emotionen*, in: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, hrsg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler, Marburg 2005, S. 51–101.

- Bellour, Raymond: Hypnose und Film, in: ... kraft der Illusion, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, München 2006, S. 17–38.
- Belting, Hans: Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology, in: *Critical Inquiry* 31 (1), 2005, S. 302–319.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung, in: ders.: *Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt/M. 1980, S. 471–508.
- Berck, Albert Michotte van den: Der Realitätscharakter der filmischen Projektion, in: *montage/av* 12 (1), 2003, S. 110–125.
- Black, Max: *Models and Metaphors*. Studies in Language and Philosophy, Ithaca 1962.
- Black, Max: *More about Metaphor*, in: *Metaphor and Thought*, Second Edition, hrsg. v. Andrew Ortony, Cambridge 1993, S. 19–41.
- Black, Max: Mehr über die Metapher, in: *Theorie der Metapher*, hrsg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1996, S. 379–413.
- Bloodsworth-Lugo, Mary K./Flory, Dan (Hrsg.): *Race, Philosophy, and Film*, New York 2013.
- Blumenberg, Hans: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, in: ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, S. 104–136.
- Blumenberg, Hans: *Theorie der Lebenswelt*, Berlin 2010.
- Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.
- Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass. 1989.
- Bordwell, David: *Cognition and Comprehension. Viewing and Forgetting in ‚Mildred Pierce‘*, in: ders.: *Poetics of Cinema*, New York 2008, S. 135–151.
- Bordwell, David: *This Is Your Brain on Movies, Maybe*, in: ders., Kristin Thompson: *Minding Movies. Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*, Chicago 2011, S. 96–102.
- Bordwell, David: *The Viewer’s Share. Models of Mind in Explaining Film*, in: *Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies*, hrsg. v. Arthur P. Shimamura, Oxford 2013, S. 29–52.
- Boulenger, Véronique/Shtyrov, Yury/Pulvermüller, Friedemann: *When Do You Grasp the Idea? MEG Evidence for Instantaneous Idiom Understanding*, in: *Neuroimage* 59 (4), 2012, S. 3502–3513.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1982.
- Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, New York 1992.
- Brenez, Nicole: *De la Figure en général et du Corps en particulier. L’invention figurative au cinéma*, Brüssel 1998.
- Brewer, William F.: *The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading*, in: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, hrsg. v. Peter Vorderer, Hans Jürgen Wulff, Mike Friedrichsen, Mahwah 1996, S. 107–127.
- Brinker, Klaus: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 5., durchgesehene und ergänzte Auflage, Berlin 2001.
- Brougher, Kerry (Hrsg.): *The Cinema Effect. Illusion, Reality, and the Moving Image*, London 2008.
- Brougher, Kerry/Ferguson, Russel (Hrsg.): *Art and Film since 1945. Hall of Mirrors*, New York 1996.

- Brückner, Regina/Greifenstein, Sarah: The Audiovisual Process of Creating Evidence – Science Television Imagining the Brain, in: Handbook of Popular Culture and Biomedicine. Knowledge in the Life Sciences as Cultural Artefacts, hrsg. v. Arno Görge, German Alfonso Nunez, Heiner Fangerau, Wiesbaden 2018, im Druck.
- Bühler, Karl: Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt, Jena 1933.
- Burgess, Jean: YouTube. Online Video and Participatory Culture, Cambridge 2009.
- Caldwell, John Thornton: Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television, Durham 2008.
- Cameron, Lynne: Metaphor in Educational Discourse, London/New York 2003.
- Cameron, Lynne: Metaphor and Talk, in: The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought, hrsg. v. Raymond W. Gibbs, Cambridge 2008, S. 197–211.
- Cameron, Lynne: The Discourse Dynamics Framework for Metaphor, in: Metaphor Analysis. Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities, hrsg. v. Lynne Cameron, Robert Maslen, London 2010, S. 77–96.
- Cameron, Lynne: Metaphor and Reconciliation. The Discourse Dynamics of Empathy in Post-Conflict Conversations, New York 2011.
- Cameron, Lynne/Maslen, Robert/Todd, Zazie/Maule, John/Stratton, Peter/Stanley, Neil: The Discourse Dynamics Approach to Metaphor and Metaphor-Led Discourse Analysis, in: Metaphor and Symbol 24 (2), 2009, S. 63–89.
- Carroll, Noël: Theorizing the Moving Image, Cambridge 1996.
- Carroll, Noël: The Philosophy of Motion Pictures, Malden 2008.
- Casetti, Francesco: Die Explosion des Kinos. Filmerfahrung im post-kinematographischen Zeitalter, in: montage/av 19 (1), 2010, S. 11–35.
- Casetti, Francesco: Back to the Motherland. The Film Theatre in the Postmedia Age, in: Screen 52 (1), 2011, S. 1–12.
- Casetti, Francesco: Sutured Reality. Film, from Photographic to Digital, in: October 138, 2011, S. 95–106.
- Cavell, Stanley: The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition, Cambridge, Mass. 1979.
- Certeau, Michel de: Kunst des Handelns, Berlin 1988.
- Chion, Michel: Audio-Vison. Sound on Screen, New York 1994.
- Chion, Michel: Film, a Sound Art, New York 2009.
- Choi, Jinhee/Frey, Mattias (Hrsg.): Cine-Ethics. Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship, New York 2014.
- Cienki, Alan: Conceptual Metaphor Theory in Light of Research on Speakers' Gestures, in: Cognitive Semiotics 5 (1–2), 2009, S. 349–366.
- Clark, Andy/Chalmers, David: The Extended Mind, in: Analysis 58 (1), 1998, S. 7–19.
- Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: Embodied Visual Meaning. Image Schemas in Film, in: Projections 6 (2), 2012, S. 84–101.
- Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: From Thought to Modality. A Theoretical Framework for Analysing Structural-Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film, in: Image [& Narrative] 13 (1), 2012, S. 96–113.
- Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: Towards an Embodied Poetics of Cinema. The Metaphoric Construction of Abstract Meaning in Film, in: Alphaville. Journal of Film and Screen Media (4), 2012,
- <http://www.alphavillejournal.com/Issue%204/PDFs/ArticleCoegnarts&Kravanja.pdf> (31. März 2018).

- Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: Metaphor in Pictures and Multimodal Representations, in: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, hrsg. v. Raymond W. Gibbs, Cambridge 2008, S. 462–482.
- Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: On the Embodiment of Binary Oppositions in Cinema. The Containment Schema in John Ford's Westerns, in: *Image [&] Narrative* 15 (1), 2014, S. 30–42.
- Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: Embodied Visual Meaning in Film, in: *Embodied Cognition and Cinema*, hrsg. v. Maarten Coëgnarts, Peter Kravanja, Leuven 2015, S. 63–80.
- Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1990.
- Curtis, Robin: Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder, in: *montage/av* 17 (2), 2008, S. 89–107.
- Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hrsg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009.
- Cutting, James E./Iricinski, Catalina/Brunick, Kaitlin L.: Mapping Narrative Space in Hollywood Film, in: *Projections* 7 (2), 2013, S. 64–91.
- D'Aloia, Adriano: Edith Stein geht ins Kino. Empathie als Filmtheorie, in: *montage/av* 19 (1), 2010, S. 79–100.
- Damasio, Antonio R.: *Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*, München 2000.
- Dancygier, Barbara/Sweetser, Eve: *Figurative Language*, Cambridge 2014.
- David, Catherine: *documenta 10. Politics – Poetics*, Ostfildern-Ruit 1997.
- de Grauwe, Sophie: *A Systemic-Functional Analysis of the Multimodal Text of Film. David Lynch's LOST HIGHWAY*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Leuven 1999.
- de Grauwe, Sophie: The Cognitivist Approach to Film in the Light of Systemic-Functional Theory. A Changing of the Guards?, in: *Image & Narrative* 1, 2000, www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/sofiedegrauwe.htm (27. März 2018).
- De Lauretis, Teresa: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984.
- De Lauretis, Teresa: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington 1987.
- Deines, Stefan/Liptow, Jasper/Seel, Martin (Hrsg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1997.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1997.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: Der geistige Automat. Das Technische und das Lebendige als Problem einer möglichen Medienphilosophie, in: *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, hrsg. v. Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss, München 2013, S. 49–68.
- Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1980.
- Doane, Mary Ann: *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York 1991.
- Dohle, Marco: *Unterhaltung durch traurige Filme. Die Bedeutung von Metaemotionen für die Medienrezeption*, Köln 2011.
- Döveling, Katrin: *Emotionen – Medien – Gemeinschaft. Eine kommunikationssoziologische Analyse*, Wiesbaden 2005.
- Drake, Philip/McDonald, Paul/Carman, Emily/Hoyt, Eric (Hrsg.): *Hollywood and the Law*, London 2015.

- Duras, Marguerite/Godard, Jean-Luc: Un Dialogue tendre et passionné, in: *Cinéma* 422, 1987, S. 6–7.
- Eco, Umberto: Articulations of the Cinematic Code, in: *Movies and Methods. An Anthology*, hrsg. v. Bill Nichols, Berkeley 1976, S. 590–607.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg 2008.
- Eisenstein, Sergej: Das dynamische Quadrat, in: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, hrsg. v. Oksana Bulgakowa, Dietmar Hochmuth, Köln 1988, S. 157–176.
- Eisenstein, Sergej: Die vierte Dimension im Film, in: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, hrsg. v. Oksana Bulgakowa, Dietmar Hochmuth, Köln 1988, S. 90–108.
- Eisenstein, Sergej: Die Filmmontage der Attraktionen, in: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hrsg. v. Felix Lenz, Frankfurt/M. 2006, S.
- Engell, Lorenz: *Bilder des Wandels*, Weimar 2003.
- Engell, Lorenz: *Bilder der Endlichkeit*, Weimar 2005.
- Engell, Lorenz: Der Film zwischen Ontografie und Anthropogenese, in: *Mediale Anthropologie*, hrsg. v. Christiane Voss, Lorenz Engell, Paderborn 2015, S. 63–82.
- Engell, Lorenz/Hartmann, Frank/Voss, Christiane (Hrsg.): *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München 2013.
- Ernst, Wolfgang: *Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)*, Berlin 2007.
- Eusterschulte, Anne: Blumenberg's Metaphorology and Hitchcock's Rear Window, in: *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*, hrsg. v. Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, Christina Schmitt, Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller, Berlin/Boston 2018.
- Evans, Nicholas/Levinson, Stephen: The Myth of Language Universals. Language Diversity and its Importance for Cognitive Science, in: *Behavioral and Brain Sciences* 32 (5), 2009, S. 429–448.
- Evers, Marco: Erregung im Schattenreich, in: *Der Spiegel*, Nr. 15/2014, S. 122–128.
- Fahlenbrach, Kathrin: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*, Marburg 2010.
- Fahlenbrach, Kathrin: *Embodied Metaphors in Film, Television and Video Games. Cognitive Approaches*, New York 2016.
- Fiedler, Konrad: *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, in: ders.: *Schriften zur Kunst I*, München 1991, S. 82–110.
- Fiedler, Konrad: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: ders.: *Schriften zur Kunst I*, München 1991, S. 112–220.
- Forceville, Charles: Metaphor in Pictures and Multimodal Representations, in: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, hrsg. v. Raymond W. Gibbs, Cambridge 2008, S. 462–482.
- Forceville, Charles: Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework. Agendas for Research, in: *Multimodal Metaphor*, hrsg. v. Charles Forceville, Eduardo Udios-Aparisi, Berlin 2009, S. 19–42.
- Forceville, Charles: Visual and Multimodal Metaphor in Film. Charting the Field, in: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*, hrsg. v. Kathrin Fahlenbrach, New York 2016, S. 17–32.
- Forceville, Charles: From Image Schema to Metaphor in Discourse. The FORCE Schemas in Animation Films, in: *Metaphor. Embodied Cognition and Discourse*, hrsg. v. Beate Hampe, Cambridge 2017, S. 239–256.

- Forceville, Charles/Urios-Aparisi, Eduardo (Hrsg.): *Multimodal Metaphor*, Berlin/Boston 2009.
- Forceville, Charles/Renckens, Thijs: *The Good Is Light and Bad Is Dark Metaphor in Feature Films*, in: *Metaphor and the Social World* 3 (2), 2013, S. 160–179.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/M. 1983.
- Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*, Frankfurt/M. 1999.
- Foucault, Michel: *Analytik der Macht*, Frankfurt/M. 2005.
- Frampton, Daniel: *Filmosophy*, London 2006.
- Frank, Gustav/Lange, Barbara: *Einführung in die Bildwissenschaft*, Darmstadt 2010.
- Frohne, Ursula: „That’s the only now I get.“ *Immersion und Partizipation in Video-Installationen*, in: *Kunst/Kino*, hrsg. v. Gregor Stemmerich, Köln 2001, S. 217–238.
- Frohne, Ursula/Haberer, Lilian (Hrsg.): *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012.
- Frome, Jonathan: *Melodrama and the Psychology of Tears*, in: *Projections* 8 (1), 2014, S. 23–40.
- Früchtl, Josef: *Auf ein Neues. Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel. Angestoßen durch Jacques Rancière*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 55 (2), 2007, S. 209–219.
- Früchtl, Josef: *Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films*, München 2013.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960.
- Gaertner, David: *Tickets to War. Demokratie, Propaganda und Kino in den USA von 1939–1945*, unveröffentlicht Dissertation, FU Berlin 2017.
- Gallagher, Shaun: *Understanding others. Embodied social cognition*, in: *Elsevier Handbook of Embodied Cognitive Science – Communication*, hrsg. v. a. C. Garzón, London 2008, S. 439–452.
- Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg 2012.
- Gehring, Petra: *Erkenntnis durch Metaphern? Methodologische Bemerkungen zur Metaphernforschung*, in: *Metaphern in Wissenskulturen*, hrsg. v. Matthias Junge, Wiesbaden 2009, S. 203–220.
- Gehring, Petra: *Metapher*, in: *Blumenberg lesen. Ein Glossar*, hrsg. v. Robert Buch, Daniel Weidner, Berlin 2014, S. 201–213.
- Geiger, Jeffrey/Littau, Karin (Hrsg.): *Cinematicity in Media History*, Edinburgh 2013.
- Gendler, Jason: *Where Does the Beginning End? Cognition, Form, and Classical Narrative Beginnings*, in: *Projections* 6 (2), 2012, S. 64–83.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1998.
- Gerhard, Saskia: „Vergesst den freien Willen!“, in: *Zeit Online*, 18. Oktober 2017, <http://www.zeit.de/wissen/2017-10/was-ist-bewusstsein/komplettansicht> (31. März 2018).
- Gibbs, Raymond W.: *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge 1994.
- Gibbs, Raymond W.: *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge 2006.
- Gibbs, Raymond W.: *Metaphor Interpretation as Embodied Simulation*, in: *Mind & Language* 21 (3), 2006, S. 434–458.
- Gibbs, Raymond W.: *The Wonderful, Chaotic, Creative, Heroic, Challenging World of Researching and Applying Metaphor. A Celebration of the Past and some Peaks into the Future*, in: *Researching and Applying Metaphor in the Real World*, hrsg. v. Graham Low, Zazie Todd, Alice Deignan, Lynne Cameron, Amsterdam/Philadelphia 2010, S. 1–18.

- Gibbs, Raymond W.: Our Metaphorical Experiences of Film, in: Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework, hrsg. v. Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, Christina Schmitt, Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller, Berlin/Boston 2018 (in Vorbereitung).
- Gibbs, Raymond W./Cameron, Lynne: The Social-Cognitive Dynamics of Metaphor Performance, in: Journal of Cognitive Systems Research 9 (1–2), 2008, S. 64–75.
- Ginsburg, Faye D./Abu-Lughod, Lila/Larkin, Brian (Hrsg.): Media Worlds. Anthropology on New Terrain, Berkeley/Los Angeles 2002.
- Godard, Jean-Luc: Godard über Godard, München 1971.
- Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München 1981.
- Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, Zürich 2008.
- Goldberg, Adele Eva: Constructions. A Construction Grammar Approach to Argument Structure, Chicago 1995.
- Goldberg, Adele Eva: Constructions at Work. The Nature of Generalization in Language, Oxford 2006.
- Goldberg, Adele Eva: Essentialism Gives Way to Motivation, in: Behavioral and Brain Sciences 32 (5), 2009, S. 455–456.
- Goldberg, Adele Eva: ‚Origins of human communication‘. By Michael Tomasello. Reviewed by Adele E. Goldberg, in: Language 85 (4), 2009, S. 953–955.
- Grau, Oliver: Virtual Art. From Illusion to Immersion, Cambridge, Mass. 2003.
- Greifenstein, Sarah: Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Affekte und die Screwball Comedy, Berlin/Boston 2019 (in Vorbereitung).
- Greifenstein, Sarah/Kappelhoff, Hermann: Audiovisual Metaphors. Embodied Meaning and Processes of Fictionalization, in: Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games, hrsg. v. Kathrin Fahlenbrach, New York 2016, S. 183–201.
- Griffiths, Alison: Shivers Down Your Spine. Cinema, Museums, and the Immersive View, New York 2008.
- Grodal, Torben K.: Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition, Oxford 1997.
- Grodal, Torben K.: Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film, Oxford 2009.
- Groß, Bernhard: Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens, Berlin 2008.
- Grotkopp, Matthias: Filmische Poetiken der Schuld. Die audiovisuelle Anklage der Sinne als Modalität des Gemeinschaftsempfindens Berlin/Boston 2017.
- Guattari, Félix: Le divan du pauvre, in: Communications 23, 1975, S. 96–103.
- Guattari, Félix: Die Couch des Armen, in: ders.: Mikro-Politik des Wunsches, Berlin 1977, S. 82–99.
- Guattari, Félix: Das neue ästhetische Paradigma, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 8 (1), 2013, S. 19–34.
- Hagner, Michael: Bye-bye science, welcome pseudoscience? Reflexionen über einen beschädigten Status, in: Pseudowissenschaft – Konzeptionen von Nichtwissenschaftlichkeit in der Wissenschaftsgeschichte, hrsg. v. Dirk Rupnow, Veronika Lipphardt, Jens Thiel, Christina Wessely, Frankfurt/M. 2008, S. 21–50.
- Hall, Sheldon/Neale, Steve: Epics, Spectacles, and Blockbusters, Detroit 2010.
- Hans, Barbara/Menke, Birger/Schulz, Benjamin: Bekennervideo der Zwickauer Zelle. 15 Minuten Sadismus, in: Spiegel Online, 14. November 2011, <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/bekennervideo-der-zwickauer-zelle-15-minuten-sadismus-a-797608.html> (22. März 2018).

- Haupts, Tobias: Die Videothek. Zur Geschichte und medialen Praxis einer kulturellen Institution, Bielefeld 2014.
- Heath, Stephen: Questions of Cinema, London 1981.
- Hediger, Vinzenz/Horwath, Alexander: „Ich bin zutiefst davon überzeugt: Der Film ist ein Akt, der sich in einem bestimmten Zeitraum abspielt, und damit ein performativer Akt.“ Gespräch mit Alexander Horwath, in: Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke, hrsg. v. Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle, Marburg 2011, S. 123–139.
- Hensel, Thomas/Schröter, Jens: Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 57 (1), 2012, S. 5–18.
- Hochdörfer, Achim (Hrsg.): Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute, Nürnberg 2006.
- Hogan, Patrick Colm: Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories, Lincoln 2011.
- Hogan, Patrick Colm: Narrative Discourse. Authors and Narrators in Literature, Film, and Art, Columbus 2013.
- Holl, Ute: Kino, Trance und Kybernetik, Berlin 2002.
- Horst, Dorothea: Meaning-Making and Political Campaign Advertising. A Cognitive-linguistic and Film-analytical Perspective on Audiovisual Figurativity, Berlin/Boston 2018.
- Horst, Dorothea/Boll, Franziska/Schmitt, Christina/Müller, Cornelia: Gesture as Interactive Expressive Movement. Inter-Affectivity in Face-to-Face Communication, in: Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction, Vol. 2, hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressemer, Berlin/Boston 2014, S. 2112–2125.
- Jäger, Joachim (Hrsg.): Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005, Ostfildern 2006.
- Jancovich, Mark/Reboll, Antonio/Stringer, Julian/Willis, Andrew (Hrsg.): Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste, Manchester/New York 2004.
- Jensen, Thomas W.: Doing Metaphor. An Ecological Perspective on Metaphoricity in Discourse, in: Metaphor. Embodied Cognition and Discourse, hrsg. v. Beate Hampe, Cambridge 2017, S. 257–276.
- Johnson, Mark: The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason, Chicago 1987.
- Johnson, Mark: The Philosophical Significance of Image Schemas, in: From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics, hrsg. v. Beate Hampe, Berlin 2005, S. 15–33.
- Johnson, Mark: The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding, Chicago 2007.
- Jones, Ward E./Vice, Samantha (Hrsg.): Ethics at the Cinema, New York 2011.
- Joost, Gesche: Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films, Bielefeld 2008.
- Kablitz, Andreas: Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur, Freiburg/Br. 2013.
- Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig. 2., aktualisierte und erw. Aufl., München 1997.
- Kanzog, Klaus: Grundkurs Filmrhetorik, München 2001.
- Kanzog, Klaus: Grundkurs Filmsemiotik, München 2007.
- Kappelhoff, Hermann: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit, Berlin 2004.
- Kappelhoff, Hermann: Das Wunderbare der Filmkunst. Die Illusion des lebendigen Ausdrucks, in: ... kraft der Illusion. Illusion und Filmästhetik, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, München 2006, S. 175–189.

- Kappelhoff, Hermann: Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension im Kino, in: *e_motion*, hrsg. v. Margit Bischof, Claudia Feest, Claudia Rosiny, Münster 2006, S. 205–219.
- Kappelhoff, Hermann: Zuschauergefühl. Die Inszenierung der Empfindung im dunklen Raum des Kinos, in: *Tränen*, hrsg. v. Geraldine Spiekermann, Beate Söntgen, München 2008, S. 195–206.
- Kappelhoff, Hermann: *The Politics and Poetics of Cinematic Realism*, New York 2015.
- Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse, in: *zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5 (2), 2011, S. 78–95.
- Kappelhoff, Hermann/Greifenstein, Sarah: Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung. Thesen zum filmischen Erfahrungsmodus, in: *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*, hrsg. v. Malte Hagener, Ingrid Vendrell Ferran, Bielefeld 2017, S. 167–193.
- Kappelhoff, Hermann/Müller, Cornelia: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film, in: *Metaphor and the Social World* 1 (2), 2011, S. 121–153.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986.
- Klee, Paul: Schöpferische Konfession, in: *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hrsg. v. Günther Regel, Leipzig 1991, S. 60–66.
- Koch, Gertrud: Schritt für Schritt – Schnitt für Schnitt. Filmische Welten, in: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, hrsg. v. Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers, Ostfildern-Ruit 2000, S. 272–284.
- Koch, Gertrud: Motion Picture. Bausteine zu einer Ästhetik des Films, in: *film denken / thinking film*, hrsg. v. Ludwig Nagl, Eva Waniek, Brigitte Mayr, Wien 2004, S. 51–65.
- Koch, Gertrud: Müssen wir glauben, was wir sehen?, in: *... kraft der Illusion. Illusion und Filmästhetik*, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, München 2006, S. 53–70.
- Koch, Gertrud: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*, Berlin 2016.
- Koch, Gertrud/Pantenburg, Volker/Rothöhler, Simon (Hrsg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012.
- Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hrsg.): „Es ist, als ob“. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, Paderborn 2009.
- Kofman, Sarah: *Nietzsche und die Metapher*, Schmalkalden 2014.
- Kolter, Astrid/Ladewig, Silva H./Summa, Michela/Müller, Cornelia/Koch, Sabine C./Fuchs, Thomas: Body Memory and the Emergence of Metaphor in Movement and Speech. An Interdisciplinary Case Study, in: *Body Memory, Metaphor, and Movement*, hrsg. v. Sabine Koch, Thomas Fuchs, Cornelia Müller, Amsterdam/Philadelphia 2012, S. 201–226.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1964.
- Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Uwe Wirth, Frankfurt/M. 2002, S. 323–346.
- Krämer, Sybille: Was haben „Performativität“ und „Medialität“ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der „Asthetisierung“ gründende Konzeption des Performativen, in: *Performativität und Medialität*, hrsg. v. Sybille Krämer, München 2004, S. 13–32.
- Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin/Boston 2013.
- Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin/Boston 2013.

- Kurtz, Rudolf: Expressionismus und Film. Unveränd., fotomechan. NachDr. d. Orig.-Ausgabe, Zürich 1965.
- Lakoff, George/Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*, Chicago 1980.
- Lakoff, George/Johnson, Mark: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York 1999.
- Langford, Barry: *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edingburgh 2005.
- Lehmann, Hauke: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*, Berlin/Boston 2016.
- Lehmann, Hauke: Die Produktion des „deutsch-türkischen Kinos“. Die Verflechtung von Filme-Machen und Filme-Sehen in *Lola + Bilidikid* und *Tiger – Die Kralle von Kreuzberg*, in: *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, hrsg. v. Ömer Alkin, Wiesbaden 2017, S. 275–297.
- Lehmann, Hauke: How does Arriving Feel? Modulating a Cinematic Sense of Commonality, in: *Transit* 11 (1), 2017, <http://transit.berkeley.edu/2017/lehmann/> (29. 03. 18).
- Levin, Daniel T./Wang, Caryn *Spatial Representation in Cognitive Science and Film*, in: *Projections* 3 (1), 2009, S. 24–52.
- Levinson, Stephen: *Presumptive Meanings. The Theory of Generalized Conversational Implicature*, Cambridge, Mass. 2000.
- Liebal, Katja/Pika, Simone/Tomasello, Michael: *Social Communication in Siamangs (Symphalangus Syndactylus). Use of Gestures and Facial Expressions*, in: *Primates* 45 (1), 2004, S. 41–57.
- Liebal, Katja/Pika, Simone/Tomasello, Michael: *Gestural Communication of Orangutans (Pongo Pygmaeus)*, in: *Gesture* 6 (1), 2006, S. 1–38.
- Lukács, Georg: Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘, in: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, hrsg. v. Anton Kaes, Tübingen 1978, S. 112–118.
- Lynch, David/Rodley, Chris: *Lynch über Lynch*, Frankfurt/M. 1998.
- Lyons, John: *Bedeutungstheorien*, in: *Sprachwissenschaft. Ein Reader*, hrsg. v. Ludger Hoffmann, Berlin/Boston 2010, S. 794–812.
- Magin, Melanie: *Familien in Daily Soaps. Eine Inhaltsanalyse von ‚Gute Zeiten, schlechte Zeiten‘ und ‚Marienhof‘*, München 2006.
- Magliano, Joseph P./Miller, Jason/Zwaan, Rolf A.: *Indexing Space and Time in Film Understanding*, in: *Applied Cognitive Psychology* 15 (5), 2001, S. 533–545.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*, Cambridge 2002.
- Manovich, Lev: *Software Takes Command*, New York 2013.
- Marcinowski, Felix: *Rechtsextreme Gewalt in deutschen Printmedien. Eine geschichtssoziologische Analyse der Berichterstattung zum „Nationalsozialistischen Untergrund“ („NSU“)*. Dissertation: LMU München, Sozialwissenschaftliche Fakultät, 2017.
- Marek, Roman: *Understanding YouTube*, Bielefeld 2013.
- Marks, Laura: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000.
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham 2002.
- Massumi, Brian: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin 2010.
- Mathijs, Ernest/Mendik, Xavier (Hrsg.): *Alternative Europe. European Exploitation and Underground Cinema Since 1945*, London 2004.
- Mayer, Vicki/Banks, Miranda J./Caldwell, John Thornton (Hrsg.): *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, New York 2009.
- McLuhan, Marshall: *Das Medium ist Massage*, Frankfurt/M. 1984.

- McLuhan, Marshall: Das resonierende Intervall, in: absolute Marshall McLuhan, hrsg. v. Martin Baltés, Rainer Höltzschl, Philip Marchand, Freiburg 2002, S. 210–218.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg 2003.
- Metz, Christian: Semiologie des Films, München 1972.
- Metz, Christian: Zum Realitätseindruck im Kino, in: ders.: Semiologie des Films, München 1972, S. 20–35.
- Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, Münster 2000.
- Mitchell, William J. Thomas: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago/London 1994.
- Mitchell, William J. Thomas: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur, München 2008.
- Mittelberg, Irene/Joue, Gina: Source Actions Ground Metaphor via Metonymy. Toward a Frame-based Account of Gestural Action in Multimodal Discourse, in: Metaphor. Embodied Cognition and Discourse, hrsg. v. Beate Hampe, Cambridge 2017, S. 119–137.
- Morsch, Thomas: Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino, München 2011.
- Moseley, Rachel/Carota, Francesca/Hauk, Olaf/Mohr, Bettina/Pulvermüller, Friedemann: A Role for the Motor System in Binding Abstract Emotional Meaning, in: Cerebral Cortex 22 (7), 2012, S. 1634–1647.
- Mukarovsky, Jan: Zeit im Film, in: Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff, Frankfurt/M. 2005, S. 368–377.
- Mukarovsky, Jan: Zur Ästhetik des Films, in: Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff, Frankfurt/M. 2005, S. 353–367.
- Mulhall, Stephen: On Film, New York 2002.
- Müller, Cornelia: Gesten als Lebenszeichen ‚toter Metaphern‘, in: Zeitschrift für Semiotik 25 (1–2), 2003, S. 61–72.
- Müller, Cornelia: Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View, Chicago 2008.
- Müller, Cornelia: Waking Metaphors. Embodied Cognition in Multimodal Discourse, in: Metaphor. Embodied Cognition in Discourse, hrsg. v. Beate Hampe, Cambridge 2017, S. 297–316.
- Müller, Cornelia/Kappelhoff, Hermann: Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality, Berlin/Boston 2018 (in Vorbereitung).
- Müller, Cornelia/Ladewig, Silva H.: Metaphors for Sensorimotor Experiences. Gestures as Embodied and Dynamic Conceptualizations of Balance in Dance Lessons, in: Language and the Creative Mind, hrsg. v. Michael Borkent, Barbara Dancygier, Jennifer Hinnell, Stanford 2013, S. 295–324.
- Müller, Cornelia/Schmitt, Christina: Audio-Visual Metaphors of the Financial Crisis. Meaning Making and the Flow of Experience, in: Revista Brasileira de Linguística Aplicada 15 (2), 2015, S. 311–342.
- Müller, Cornelia/Tag, Susanne: The Dynamics of Metaphor. Foregrounding and Activating Metaphoricity in Conversational Interaction, in: Cognitive Semiotics 10 (6), 2010, S. 85–120.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen 16 (3), 1975, S. 6–18.
- Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino, Wien 1996.
- Nancy, Jean-Luc: Evidenz des Films, Berlin 2005.

- Nannicelli, Ted/Taberham, Paul (Hrsg.): *Cognitive Media Theory*, New York 2014.
- Nanz, Tobias/Siegert, Bernhard (Hrsg.): *Ex machina. Kulturtechniken und Medien*, Weimar 2006.
- Neale, Stephen: *Genre and Hollywood*, New York 2000.
- Niedenthal, Paula M.: *Embodying Emotion*, in: *Science* 316 (5827), 2007, S. 1002–1005.
- Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in: ders.: *KSA 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 876–890.
- Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik. 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl.*, Stuttgart/Weimar 2000.
- Nöth, Winfried: *Visual Semiotics. Key Features and an Application to Picture Ads*, in: *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, hrsg. v. Eric Margolis, Luc Pauwels, London 2011, S. 298–316.
- Oliver, Mary B.: *Exploring the Paradox of the Enjoyment of Sad Films*, in: *Human Communication Research* 19 (3), 1993, S. 315–342.
- Panofsky, Erwin: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, Frankfurt/M. 1999.
- Panofsky, Walter: *Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren*, Würzburg 1944.
- Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006.
- Pantenburg, Volker: *Zur Vergangenheit des Kinos in der Gegenwart der Kunst. Harun Farockis Installationen*, in: *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, hrsg. v. Henry Keazor, Fabienne Liptay, Susanne Marschall, Marburg 2011, S. 39–56.
- Pasolini, Pier Paolo: *Die Sprache des Films*, in: *Semiotik des Films*, hrsg. v. Friedrich Knilli, München 1971, S. 38–55.
- Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn/München 2004.
- Pecher, Diane/Zwaan, Rolf A. (Hrsg.): *Grounding Cognition. The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking*, Cambridge 2005.
- Persson, Per: *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery*, Cambridge 2003.
- Pika, Simone/Liebal, Katja/Tomasello, Michael: *Gestural Communication in Subadult Bonobos (Pan Paniscus). Repertoire and Use*, in: *American Journal of Primatology* 65 (1), 2005, S. 39–61.
- Plantinga, Carl R.: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley 2009.
- Plantinga, Carl R.: *The Affective Power of Movies*, in: *Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies*, hrsg. v. Arthur P. Shimamura, Oxford 2013, S. 94–111.
- Plantinga, Carl/Smith, Greg M. (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore 1999.
- Plessner, Helmuth: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs*, in: ders.: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt/M. 1982, S. 67–130.
- Pogodda, Cilli: *Medientechnologie und Affekt in den Inszenierungen des Irakkrieges*, Unveröffentlichtes Dissertationsmanuskript, FU Berlin 2018.
- Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology. Revised Edition*, Lincoln 2003.

- Pulvermüller, Friedemann: Meaning and the Brain. The Neurosemantics of Referential, Interactive, and Combinatorial Knowledge, in: *Journal of Neurolinguistics* 25 (5), 2012, S. 423–459.
- Pulvermüller, Friedemann/Cook, Clare/Hauk, Olaf: Inflection in Action. Semantic Motor System Activation to Noun- and Verb-Containing Phrases is Modulated by the Presence of Overt Grammatical Markers, in: *Neuroimage* 60 (2), 2012, S. 1367–1379.
- Pulvermüller, Friedemann/Shtyrov, Yury/Ilmoniemi, Risto: Brain Signatures of Meaning Access in Action Word Recognition, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 17 (6), 2005, S. 884–892.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.
- Ratcliffe, Matthew: *Feelings of Being. Phenomenology, Psychiatry and the Sense of Reality*, Oxford 2008.
- Ratcliffe, Matthew: Phenomenology as a Form of Empathy, in: *Inquiry* 55 (5), 2012, S. 473–495.
- Robnik, Drehli/Hübel, Thomas/Mattl, Siegfried (Hrsg.): *Das Streit-Bild. Zu Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien/Berlin 2010.
- Rodowick, David Norman: *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/London 1997.
- Rorty, Richard: Pragmatism, Relativism, Irrationalism, in: *ders.: Consequences of Pragmatism. Essays: 1972–1980*, Minneapolis 1982, S. 160–175.
- Rorty, Richard: Der Vorrang der Demokratie vor der Philosophie, in: *ders.: Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*, Stuttgart 1988, S. 82–125.
- Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/M. 1989.
- Rorty, Richard: *Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Cambridge, Mass. 1998.
- Rositzka, Eileen: *Cinematic Corpographies. Re-Mapping the War Film through the Body*, Berlin/Boston 2018.
- Ryan, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001.
- Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003.
- Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*, München 2003.
- Scherer, Thomas/Greifenstein, Sarah/Kappelhoff, Hermann: Expressive Movements in Audiovisual Media. Modulating Affective Experience in: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2, hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressemer, Berlin/Boston 2014, S. 2081–2092.
- Schick, Thomas/Ebbrecht, Tobias (Hrsg.): *Emotion – Empathie – Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin 2008.
- Schmitt, Christina: Embodied Meaning in Audio-Visuals: First Steps Towards a Notion of ‚Mode‘, in: *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*, hrsg. v. Janina Wildfeuer, Bern 2015, S. 309–325.
- Schmitt, Christina: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen. Metaphorisieren in der Kommunikation audiovisueller Bilder*, Dissertation, FU Berlin 2017.
- Schmitt, Christina/Greifenstein, Sarah/Kappelhoff, Hermann: Expressive Movement and Metaphoric Meaning Making in Audio-Visual Media, in: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2, hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressemer, Berlin/Boston 2014, S. 2092–2112.

- Schröder, Ulrike: Kommunikationstheoretische Fragestellungen in der kognitiven Metaphernforschung. Eine Betrachtung von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Tübingen 2012.
- Schüttpelz, Erhard/Thielmann, Tristan (Hrsg.): Akteur-Medien-Theorie, Bielefeld 2013.
- Schwan, Stephan: Filmverstehen und Alltagserfahrung. Grundzüge einer kognitiven Psychologie des Mediums Film, Wiesbaden 2001.
- Schwan, Stephan: Film verstehen. Eine kognitionspsychologische Perspektive, in: Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, Köln 2005, S. 457–467.
- Schweinitz, Jörg: ‚Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, in: montage/av 3 (2), 1994, S. 99–118.
- Shaw, Daniel: Film and Philosophy. Taking Movies Seriously, London 2008.
- Shimamura, Arthur P.: Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies, Oxford 2013.
- Siegert, Bernhard: Relais. Geschehnisse der Literatur als Epoche der Post, Berlin 1993.
- Simmel, Georg: Aesthetik des Porträts, in: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 (Bd. I), Frankfurt/M. 1995, S. 321–332.
- Simmel, Georg: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, in: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 (Bd. I), Frankfurt/M. 1995, S. 36–42.
- Sinnerbrink, Robert: New Philosophies of Film. Thinking Images, London 2011.
- Siri, Jasmin: „Der Journalismus selbst muss beobachtet werden.“ Ein Interview mit Lutz Hachmeister, in: NSU-Terror. Ermittlungen am rechten Abgrund. Ereignis, Kontexte, Diskurse, hrsg. v. Imke Schmincke, Jasmin Siri, Bielefeld 2013, S. 167–178.
- Smith, Greg M.: Film Structure and the Emotion System, Cambridge 2003.
- Smith, Murray: Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema, Oxford 1995.
- Smith, Murray/Wartenberg, Thomas E. (Hrsg.): Thinking Through Cinema. Film as Philosophy, Malden 2006.
- Sobchack, Vivian: The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience, Princeton, NJ 1992.
- Sobchack, Vivian: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture, Berkeley 2004.
- Souriau, Etienne: Beiträge der Ästhetik zur Filmologie – ihre Natur und Grenzen, in: montage/av 12 (1), 2003, S. 72–93.
- Stein, Edith: Gesamtausgabe Bd. 5. Zum Problem der Einfühlung, Freiburg 2008.
- Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Kunst/Kino, Köln 2001.
- Streiter, Anja: Die Frage der Gemeinschaft und die ‚Theorie des Politischen‘, in: Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945, hrsg. v. Hermann Kappelhoff, Anja Streiter, Berlin 2012, S. 21–37.
- Sturken, Marita/Cartwright, Lisa: Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture. Second Edition, New York/Oxford 2009.
- Suckfüll, Monika: Rezeptionsmodalitäten. Ein integratives Konstrukt für die Medienwirkungsforschung, München 2004.
- Sweetser, Eve: Regular Metaphoricity in Gesture. Bodily-based Models of Speech Interaction, Conference Paper, Actes du 16e Congrès International des Linguistes, Elsevier 1998.
- Sweetser, Eve: What Does it Mean to Compare Language and Gesture? Modalities and Contrasts, in: Crosslinguistic Approaches to the Psychology of Language. Research in the Tradition of Dan Isaac Slobin, hrsg. v. Jiansheng Guo, Elena Lieven, Nancy Budwig, Susan Ervin-Tripp, Keiko Nakamura, Seyda Ozcaliskan, New York 2009, S. 357–366.

- Sweetser, Eve: Introduction. Viewpoint in Language and Gesture from the Ground Down, in: *Viewpoint in Language. A Multimodal Perspective*, hrsg. v. Barbara Dancygier, Eve Sweetser, Cambridge 2012, S. 1–24.
- Sweetser, Eve: Creativity Across Modalities in Viewpoint Construction, in: *Language and the Creative Mind.*, hrsg. v. Michael Borkent, Barbara Dancygier, Jennifer Hinnell, Stanford 2013, S. 239–254.
- Sweetser, Eve/Ferrari, Lilian: Subjectivity and Upwards Projection in Mental Space Structure, in: *Viewpoint in Language. A Multimodal Perspective*, hrsg. v. Barbara Dancygier, Eve Sweetser, Cambridge 2012, S. 47–68.
- Sweetser, Eve/Stec, Kashmiri: Maintaining Multiple Viewpoints in Gaze, in: *Viewpoint and the Fabric of Meaning. Form and Use of Viewpoint Tools across Languages and Modalities*, hrsg. v. Barbara Dancygier, Wei-lun Lu, Arie Verhagen, Berlin 2016, S. 237–257.
- Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah 1996.
- Tan, Ed S.: The Empathic Animal Meets the Inquisitive Animal in the Cinema. Notes on a Psychocinematics of Mind Reading, in: *Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies*, hrsg. v. Arthur P. Shimamura, Oxford 2013, S. 337–368.
- Thomson-Jones, Katherine: *Aesthetics and Film*, London 2008.
- Oakley, Todd: *From Attention to Meaning. Explorations in Semiotics, Linguistics, and Rhetoric*, Bern 2009.
- Tomasello, Michael: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*, Frankfurt/M. 2006.
- Tomasello, Michael: *Warum wir kooperieren*, Berlin 2010.
- Tomasello, Michael: *Eine Naturgeschichte des menschlichen Denkens*, Berlin 2014.
- Vaage, Margrethe Bruun: *Seeing is Feeling. On the Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film*, Unveröffentlichte Dissertation, University of Oslo 2009.
- Vertov, Dziga: *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, London 1984.
- Vertov, Dziga: KINOKI – Umsturz, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, hrsg. v. Eva Hohenberger, Berlin 1998, S. 74–86.
- Villarreal, Mirta/Fridman, Esteban A./Amengual, Alejandra/Falasco, German/Roldan Gerschovich, Eliana/Ulloa, Erlinda R./Leiguarda, Ramon C.: The Neural Substrate of Gesture Recognition, in: *Neuropsychologia* 46 (9), 2008, S. 2371–2382.
- Virchow, Fabian/Thomas, Tanja/Grittmann, Elke: „Das Unwort erklärt die Untat“. Die Berichterstattung über die NSU-Morde – eine Medienkritik, Frankfurt/M. 2015.
- Visch, Valentijn T.: *Looking for Genres. The Effect of Film Figure Movement on Genre Recognition*, Unveröffentlichte Dissertation, Vrije Universiteit Amsterdam 2007, <http://dare.uvu.vu.nl/handle/1871/12875> (28. 03. 2018).
- Visch, Valentijn T./Tan, Ed S.: Categorizing Moving Objects into Film Genres. The Effect of Animacy Attribution, Emotional Response, and the Deviation from Non-Fiction, in: *Cognition* 110 (2), 2009, S. 265–272.
- Visch, Valentijn T./Tan, Ed S./Molenaar, Dylan: The Emotional and Cognitive Effect of Immersion in Film Viewing, in: *Cognition and Emotion* 24 (8), 2010, S. 1439–1445.
- Vorderer, Peter/Wulff, Hans Jürgen/Friedrichsen, Mike (Hrsg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah 1996.
- Voss, Christiane: Fiktionale Immersion, in: „Es ist, als ob“. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, Paderborn 2009, S. 127–138.

- Voss, Christiane: Film Experience and the Formation of Illusion: The Spectator as 'Surrogate Body' for the Cinema, in: *Cinema Journal* 50 (4), 2011, S. 136–150.
- Voss, Christiane: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München 2013.
- Wartenberg, Thomas E.: *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, New York 2007.
- Wasson, Haidee: *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley 2005.
- Wayne, Mike: *The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diasporas*, Bristol 2002.
- Wedel, Michael: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München 2007.
- Wedel, Michael: Film als Rhythmus der Gemeinschaft. Zu einer Denkfigur bei Rancière, in: *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, hrsg. v. Drehli Robnik, Thomas Hübel, Siegfried Mattl, Wien/Berlin 2010, S. 145–160.
- Wedel, Michael: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*, Bielefeld 2011.
- Weinrich, Harald: Semantik der kühnen Metapher, in: *Theorie der Metapher*, hrsg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 316–339.
- Wildfeuer, Janina: Der Film als Text? Ein Definitionsversuch aus linguistischer Sicht, in: *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*, hrsg. v. John Bateman, Matthis Kepser, Markus Kuhn, Marburg 2013, S. 32–57.
- Williams, Linda: Film Bodies. Gender, Genre, and Excess, in: *Film Genre Reader IV*, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 2012, S. 159–177.
- Wilson, George M.: *Seeing Fictions in Film. The Epistemology of Movies*, Oxford 2011.
- Winkler, Hartmut: Metapher, Kontext, Diskurs, System, in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotika* 12 (1–2), 1989, S. 21–40.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Schriften Band 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M. 1969, S. 279–544.
- Wulff, Hans Jürgen: Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier, in: *montage/av* 12 (1), 2003, S. 136–161.
- Wunderlich, Dieter: *Der Krieger und die Kaiserin. Inhaltsangabe*, http://www.dieterwunderlich.de/Tykwert_krieger.htm (02. April 2018).
- Wundt, Wilhelm: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Bd. 2, Leipzig 1880.
- Wundt, Wilhelm: *Grundriss der Psychologie*, Leipzig 1896.
- Wundt, Wilhelm: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Erster Band. Die Sprache*, Leipzig 1911.
- Wuss, Peter: *Cinematic Narration and its Psychological Impact. Functions of Cognition, Emotion and Play*, Newcastle 2009.
- Zielinski, Siegfried: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg 2002.
- Zillmann, Dolf: The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition, in: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, hrsg. v. Mike Friedrichsen, Peter Vorderer, Hans Jürgen Wulff, Mahwah 1996, S. 199–232.
- Žižek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin 1991.

Personenregister

- Baecker, Dirk 180
Balázs, Béla 29, 131–133
Benjamin, Walter 3, 6, 10, 11
Bergson, Henri 124, 134
Black, Max 77, 89, 90, 169–172, 178, 179, 183
Blumenberg, Hans 109, 175–178, 181
Bordwell, David 40, 44, 45, 48, 50, 119
Bourdieu, Pierre 11, 15
Bühler, Karl 133
Cameron, Lynne 95, 147, 148, 166–169, 171
Cavell, Stanley 24, 58, 70, 139
Curtis, Robin 73, 159
Certeau, Michel de 7, 11, 13–15, 17, 27, 70, 71, 73, 74, 77, 109
Deleuze, Gilles 9, 25, 31–34, 37, 41, 56, 65, 74, 77, 112, 124, 134
Dewey, John 85, 101, 141–143, 148, 172–174
Eisenstein, Sergej 6, 31–33, 37, 77, 131
Fahlenbrach, Kathrin 87, 103, 106, 107, 110
Fiedler, Konrad 133
Forceville, Charles 49, 80, 82, 86, 103, 109, 113, 114
Gallagher, Shaun 136
Gibbs, Raymond W. 76, 78, 93, 102, 106, 120, 142, 147, 148, 182
Goldberg, Adele 121, 181
Hitchcock, Alfred 92, 95, 96
Horst, Dorothea 79, 110, 167, 168
Johnson, Mark 76, 77, 88, 90, 98, 99, 101, 102, 104–107, 138–141, 149, 171–174, 176, 180, 182, 184
Kelly, Grace 92
Klee, Paul 130
Koch, Gertrud 26, 33, 42, 54, 58, 73, 85
Krämer, Sybille 108, 111, 146, 177
Kravanja, Peter 39, 49, 50, 86, 103, 106
Kurtz, Rudolf 131
Lakoff, George 76, 77, 88, 90, 98, 99, 101, 102, 107, 149, 174, 176, 180
Lingford, Ruth 112, 113
Lynch, David 66, 67
McLuhan, Marshall 6, 9, 114
Metz, Christian 36, 38–42, 151
Müller, Cornelia 79, 88, 129, 139, 167–169, 171, 182
Münsterberg, Hugo 32, 131
Nietzsche, Friedrich 78, 89, 178–181
Panofsky, Erwin 32, 131, 138
Plessner, Helmuth 133–135, 174
Pulvermüller, Friedemann 50, 121–123
Ratcliffe, Matthew 164–166
Ritter, Thelma 92, 94
Rorty, Richard 17, 18, 167, 177, 178
Schleim, Stephan 111
Schmitt, Christina 79, 103, 104, 111, 137, 138, 141, 152, 153, 167, 168
Scorsese, Martin 59, 65
Simmel, Georg 133
Sirk, Douglas 52
Sobchack, Vivian 14, 31, 33, 35, 49, 57, 149, 159, 164
Stein, Edith 163, 164
Stern, Daniel 126, 137
Stewart, James 92
Sweetser, Eve 79, 121, 127, 171
Tan, Ed S. 39, 47, 48
Tomasello, Michael 121, 122, 126, 129, 181
Vertov, Dziga 18, 20, 24–29, 31, 75, 145
Voss, Christiane 33, 35, 49, 73, 150, 159
Wedel, Michael 26, 27, 81
Winkler, Hartmut 77, 90, 172
Winnicott, Donald 126
Wittgenstein, Ludwig 77, 85
Wundt, Wilhelm 133

Filmregister

- ALL THAT HEAVEN ALLOWS (Douglas Sirk, WAS DER HIMMEL ERLAUBT, USA 1955) 52, 54
AUS DEM NICHTS (Fatih Akin, D/F 2017) 64
BENNY'S VIDEO (Michael Haneke, A/CHE 1992) 66
CACHÉ (Michael Haneke, D/A/F/I 2005) 66
ČELOVEK S KINOAPPARATOM (Dziga Vertov, DER MANN MIT DER KAMERA, SU 1929) 18, 27, 75
DEATH AND THE MOTHER (Ruth Lingford, GB 1997) 112–114, 117
DEALER (Thomas Arslan, D 1999) 64
DER KRIEGER UND DIE KAISERIN (Tom Tykwer, D 2000) 151–162
DER SCHÖNE TAG (Thomas Arslan, D 2001) 64
GESCHWISTER – KARDESLER (Thomas Arslan, D 1997) 63
INCEPTION (Christopher Nolan, USA 2010) 67
INTERSTELLAR (Christopher Nolan, USA/GB 2014) 67
IRON MAN (Jon Favreau, USA 2008) 66
LOST HIGHWAY (David Lynch, USA 1996) 66, 67
MEAN STREETS (Martin Scorsese, HEXENKESSEL, USA 1973) 59–61, 63, 65
MEMENTO (Christopher Nolan, USA 2000) 67
REAR WINDOW (Alfred Hitchcock, DAS FENSTER ZUM HOF, USA 1954) 92, 95–99, 139, 140, 142
REBEL WITHOUT A CAUSE (Nicholas Ray, ... DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN, USA 1955) 12
REDACTED (Brian De Palma, USA 2007) 67
SEX, LIES, AND VIDEOTAPE (Steven Soderbergh, SEX, LÜGEN UND VIDEO, USA 1989) 66
SIX FEET UNDER (Alan Ball, SIX FEET UNDER – GESTORBEN WIRD IMMER, USA 2001–2005) 157
THE AVENGERS (Joss Whedon, USA 2012) 66
THE BLACKOUT (Abel Ferrara, USA/F 1997) 66
THE MATRIX (Lana und Lilly Wachowski, Matrix, USA 1999) 66
VIDEODROME (David Cronenberg, CDN 1983) 66
WONDER WOMAN (Patty Jenkins, USA 2017) 66

Sachregister

Action schema 48, 123, 119

Affekt

- Affektpoetik 136
- Affektskripte 32, 48, 74
- Interaffektivität 140

Als-ob (Modus) 57–67, 74, 76, 164

Aneignung 7, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 31, 36, 59, 66, 70, 72, 74, 84, 85, 101, 151

Applied linguistics 167

Applied metaphor research 167

Audiovisuelle Metapher 83, 86, 96, 106–108, 110, 118, 146, 147

Bildraum 30, 44, 54, 55, 57, 59–63, 65, 67, 68, 71, 72, 77, 97, 100, 101, 110, 112, 117, 173, 155, 156, 161, 162

Embodiment

- *Embodied cognition* 48, 50
- *Embodied meaning* 50, 83, 103, 141, 172–177
- *Embodied simulation* 93, 120, 128, 142, 148, 157, 158

Fingieren 69, 73, 74, 76, 140, 164

Gemeinschaft

- Gemeinschaftsbildung 3, 5, 6, 18
- Gemeinsinn (siehe auch *Sense of Commonality*) 182
- Geschmacksgemeinschaften 15, 55

Gestalt 24, 54, 95, 99

- Zeitgestalt 32, 95
- Bildgestalt 75
- Empfindungsgestalt 24
- Multidimensionale Erfahrungsgestalt (siehe auch *multidimensional experiential gestalt*) 100–103, 107, 110, 118, 136, 138, 139, 142, 144, 145, 162
- *Multidimensional experiential gestalt* 102

Handlungsraum 38, 43, 44, 55, 58, 59, 63, 155

Image schema 48, 83, 103–106, 108, 109, 113, 114, 119, 125, 137–142, 182

Intersubjektive Struktur 102, 137, 149, 163

Kognition 7, 35, 45–47, 49, 50, 108, 109, 124

Kognitive Psychologie 7, 49, 50, 84, 86, 119

Kognitive Linguistik 7

Kognitive Metapherntheorie 7, 8, 81, 86, 89, 91, 96, 182

Mapping 83, 102, 106, 118, 147, 148, 165

Meaning-making 81, 103, 173

Mediengebrauch (siehe auch Medienkonsum) 10, 15, 26–29

Medienkonsum 2, 5, 12, 14, 63

Metapher

- Bewegungsbild-Metapher (siehe auch *Cinematic Metaphor*) 7, 81, 99, 100, 109
- *Cinematic Metaphor* (siehe auch Bewegungsbild-Metapher) 7, 98–100, 139, 164
- *Conceptual Metaphor Theory (CMT)* 77–102, 106, 108, 109, 111–113, 120, 122, 128, 165, 179–182
- *Doing metaphors* 146, 147, 151, 153, 163, 167, 170, 171
- Metaphorologie 8, 32, 80, 81, 85, 86, 178
- *Primary metaphor* 174

Motor schema 48, 119,

Movement-Image (Bewegungsbild) 3, 5–8, 10, 12, 13, 24, 27, 29, 31–33, 35–38, 46, 55–57, 67–69, 71, 72, 75–77, 81, 93, 96, 97, 99, 100, 109, 111–114, 117, 118, 128, 130, 132, 134–140, 143, 144–145, 148–150, 158, 159, 161, 163, 172, 176, 181, 183, 184

Moving Image (Bewegtbild) 6, 9–13, 25–33, 36–38, 46, 49, 51, 54, 55, 57, 65, 68, 69, 71, 74, 83, 85, 97, 99, 110–112, 114, 118, 119, 129–132, 143–148, 150, 151, 165, 184

Multimodalität 78, 118

Phänomenologie 14, 33, 65, 163, 164, 174

Poiesis (des Filme-Sehens) 7, 10–18, 27, 28, 33, 36, 55, 56, 58, 59, 63, 66–77, 95, 99, 132, 145, 151, 161, 163, 167, 181, 183

Poetik 10, 35, 45, 52, 55, 69, 80, 82, 84–86, 89, 113, 117, 127, 130, 132, 136, 182

Poetisches Machen 13, 17, 18, 183

Poetologie (filmischen Denkens) 7, 9, 10, 55, 77, 81, 82, 136

Realismus 42–44, 51, 52, 58, 165

Rhetorik 10, 59, 65, 69, 82–89, 97, 177, 182

Sense of Commonality 18

Sensomotorisches Schema 103, 124, 125,
126

Sentimentales Genießen 12

Source domain 93, 102, 150, 180

Subjektivierung 12, 34, 35, 36, 61, 65, 137,
143, 160, 161

Target domain 102, 150

Techne 13

Zuschauergefühl 144

Zuschauer-Ich 145, 146, 158, 159