

Martina Sauer

Ästhetik versus Kunstgeschichte?

Ernst Cassirer als Vermittler in einer bis heute offenen Kontroverse zur Relevanz der Kunst für das Leben

Abstract: Aesthetics versus Art History? Ernst Cassirer as Mediator in an ongoing Controversy on the Relevance of Art for Life. Against the background of Ernst Cassirer's cultural philosophy, art studies are to be classified as cultural studies. Central to this is Cassirer's philosophy as the basis for answering a question that has been posed by the methods of formal aesthetics and iconology since the 19th century but is still unanswered today, namely the question of the relevance of the arts for life. In this way, *aesthetics/Kunstwissenschaft and art history* gain a new meaning as cultural science beyond *their* achievements in the humanities and in epistemology.

Keywords: aesthetics, art history, cultural studies, iconology, formal aesthetics, life, Ernst Cassirer

Einleitung

Ausgerechnet den Philosophen und Kulturanthropologen Ernst Cassirer als einen Vermittler zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte vorzustellen, wie es mit diesem Beitrag erfolgen soll, erscheint wohl zu Recht bemerkenswert, wenn nicht gar fragwürdig. Denn obwohl Cassirer spätestens seit seinen Hamburger Jahren 1919–33 über den Austausch u. a. mit Aby M. Warburg, Fritz Saxl, Erwin Panofsky und Edgar Wind mit den aktuellen Fragestellungen in der Kunstgeschichte vertraut war, realisierte Cassirer bekanntermaßen dennoch nicht seinen als vierten Band in der Reihe der *Philosophie der symbolischen Formen* geplante Schrift zur Kunst. Versuche sich Cassirers Ansatz in diesem Feld anzunähern, erweisen sich bis heute als schwierig (vgl. hierzu den Forschungsstand zusammenfassend insb. Lauschke 2007). An ausdrücklicher Brisanz gewinnen die verschiedenen Hinweise und Ausarbeitungen Cassirers dazu jedoch aus kunsthistorischer Perspektive. Von dort aus, also aus meiner eigenen Position heraus, erscheinen die Aussagen Cassirers sehr viel klarer und eindeutiger, denn sie treffen auf offene Fragestellungen innerhalb des Fachs, die die Relevanz von formalästhetischen im Gegensatz zu historischen Herangehensweisen an die Kunst betreffen (vgl. hierzu u. a. Sauer 2008; 2012; 2014; 2015a; 2016).¹ Einen Widerhall findet

1 Weiterführend gehören in diesen Zusammenhang auch die Beiträge einerseits für den *Glossar für Bildphilosophie* zum Stichwort *Formale Ästhetik* (2018) und andererseits zum Stichwort *Spekulative Ästhetik versus Ästhetik als Formwissenschaft (1830–1870)* für den *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, Bd. 1/1–3, Die Philosophie des 19. Jahrhunderts: Deutschland, Hrsg. Gerald Hartung, Schwabe: Basel (2018).

dieser Gegensatz bis heute in der Ausdifferenzierung des Fachs in eher kunstgeschichtliche oder kunstwissenschaftliche Fachbereiche. Wobei Cassirer selbst an diesem Prozess, so scheint es zumindest, keinen unerheblichen Anteil hatte, denn gemeinsam mit Aby M. Warburg gilt er als einer der Begründer der sogenannten *Ikonologie*, auf der Erwin Panofsky 1932 aufbauend ein methodisches Gerüst vorstellte, das für die Kunstgeschichte bis heute grundlegend ist (vgl. Panofsky 1984 [1969/1932]; ferner 1984 [1955/1939]). Dass für Cassirers Grundverständnis historischer Prozesse zudem die Voraussetzungen wie sie die Ästhetik als Formwissenschaften erarbeiteten wesentlich wurden, gilt es mit dem vorliegenden Beitrag deutlich zu machen. Denn in der Verbindung beider Aspekte, historischer und formalästhetischer, liegt, so die hier verfolgte These, das Vermittlungspotential von Cassirers Ansatz. Ihre Zusammenführung wirkt sich entsprechend in beide Richtungen aus. Neben dem historischen und ästhetischen eröffnet sich über die Vermittlung Cassirers als *missing link* das kommunikative Potential von Bildern. Die Frage nach der Relevanz der Kunst für das Leben stellt sich damit neu.

Vor dem Hintergrund der weitreichenden Konsequenzen erscheint es mir für deren Herleitung wesentlich, zunächst zurückzublicken, denn rückblickend betrachtet ist es – wie es hier als Leitgedanke verfolgt und verdeutlicht werden soll – der Geschichtsbegriff der Kunstgeschichte, dessen Relevanz bereits im 19. Jahrhundert zur Diskussion stand, der schließlich nach dessen Ausdifferenzierung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert durch Panofsky zu Kontroversen im Hinblick auf das ästhetische Verständnis von Werken der Kunst führte, die bis heute das Fach Kunstgeschichte bzw. das der Kunstwissenschaft prägen. Im ersten Abschnitt des Beitrags gilt es von daher die Ursprünge der Kontroverse, wie sie das aufkommende Geschichtsverständnis der sogenannten spekulativen Ästhetik, die für die Kunstgeschichte grundlegend wurde, näher in den Blick zu nehmen. (1.) Deren Selbstverständnis wurde im Wesentlichen durch die empirisch-logischen und damit ahistorisch argumentierenden Forschungen der Ästhetik als Formwissenschaften bzw. der sogenannten formalen Ästhetik infrage gestellt. Wobei die Grundzüge eines eigenen Geschichtsverständnisses innerhalb der formalen Ästhetik erst im 20. Jahrhundert entwickelt wurden. Sie sollen nachfolgend, im zweiten Teil näher vorgestellt werden. (2.) Im Anschluss an die spekulative Ästhetik bzw. die Kunstgeschichte, wie sie in Hamburg vertreten wurde, gilt es im dritten und letzten Teil schließlich den Beitrag Cassirers zur Frage nach dem Sinn der Kunst für das Leben und damit deren mögliche geschichtliche Bedeutung vorzustellen. Dafür gilt es herauszuarbeiten, inwiefern darin formwissenschaftliche Aspekte zur Geltung kommen, sodass über die Verbindung beider Aspekte das kommunikative Potential der Bilder deutlich werden kann. (3.)

1 Zum Auslöser der Kontroverse im 19. Jahrhundert: Spekulative Ästhetik versus Ästhetik als Formwissenschaft

Ein wichtiger Ausgangspunkt für die Kontroverse zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte bildete im Anschluss an die Rezeption mittelalterlicher, neuzeitlicher und damit auch antiker Positionen im 19. Jahrhundert die Frage nach der Stellung und Funktion des Schönen und damit der Ästhetik. Grundlegend für die Auseinandersetzung wurde schließlich Kant, der dem Schönen einen hohen Stellenwert beimaß, indem er die für ihr Erfassen notwendige, ästhetisch reflektierte Urteilskraft in Analogie zum Sittlich Guten sah. Das Schöne gewann damit einen außerordentlichen Stellenwert, da es über das Sittlich-Gute in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Gottesbild gebracht werden konnte (vgl. Kant 1991 [1790], § 59, S. 308–310, und 1989 [1788], Einleitung bis § 8 inkl. Anm. I und II, S. 27–71). Aus dieser unmittelbaren Nähe zu göttlichen Bestimmungen wird verständlich, warum dem Schönen als höchster Wert bzw. der Ästhetik als dessen wissenschaftlicher Erkenntnis in den Diskussionen und philosophischen Entwürfen des 19. Jahrhunderts eine außerordentliche Bedeutung zukam. Die Grundlagen der *spekulativen Ästhetik*, wie sie sehr prominent von Friedrich Theodor Vischer (1846; 1866) vertreten wurde, beruhen darauf.

So betonte Vischer in der Nachfolge Hegels in den *Kritischen Berichten 5* von 1866 ausdrücklich, dass die Grundlage der Ästhetik die Anschauung sei. Von der bloßen Wahrnehmung unterscheidet sie sich dadurch, dass sie sich in einem ästhetischen Wohlgefallen äußere, da das Angeschaute im Einklang mit der absoluten Idee stehe. Nach seinem Verständnis ist die ästhetische Anschauung ein

Act, woran das ganze Seelen- und Geistesleben des Menschen so Theil nimmt, daß die Sinnlichkeit – denn dieser gehört doch die Anschauung zunächst an – in eine Bedeutung tritt, die ihr bei keiner anderen Art ihres Verhaltens zukommt. Zwar wäre der Mensch nicht Mensch, wenn nicht jede receptive und active Function seiner Sinnlichkeit mit geistigen Thätigkeiten sich verknüpfte, und die Anschauung überhaupt hat durch die tiefere Theilnahme der Innerlichkeit an der äußeren Auffassung den so eben genannten Vorrang vor der Wahrnehmung; im ästhetischen Gebiete aber tritt eine Verschmelzung des ganzen und vollen geistigen Lebens mit der Sinnlichkeit ein; sie ist noch Sinnlichkeit und sie ist keine mehr, hier fungirt die Sinnlichkeit wie fühlende Seele, Leidenschaft, Wille, Gedanke, der sehende, hörende Nerv empfindet nicht nur, fühlt wie Gemüth, denkt wie Verstand und Vernunft. (Vischer 1866, S. 24f.)

Insofern handle es sich bei der ästhetischen Anschauung, wie sie Vischer versteht, sowohl um einen sinnlichen als auch geistig inhaltvollen Act. Das Empfinden des Wohlgefallens ist dafür ausschlaggebend. Dieses beschreibt er als einen ganz besonderen Zustand,

ein solcher nämlich, das einen Charakter der Unendlichkeit trägt, der unbedingten, der absoluten, der idealen Luft. Dies kann keinen anderen Grund haben, als den, daß nicht nur dieser oder jener Inhalt, sondern der höchste Inhalt, die Harmonie des Weltalls in die Erscheinung hinein-, aus der der Erscheinung herausgeschaut wird. Die Coincidenz der Gegensätze ist also eine volle, nicht nur eine Seite des Geistes, der Geist in seiner höchsten Bedeutung, der wahrhaft das Allgemeine Erfassende Geist tritt über in das entgegengesetzte Extrem, in die Organe, durch die wir sonst nur mit dem Einzelnen uns vermitteln, Einzelnes erfassen, Einzelnes genießen. (Vischer 1866, S. 26)

Die Wahrheit der Einheit von Sinnlichkeit und Geist gedanklich zu ergreifen, sei zwingend, so Vischer, obwohl es keinen Erfahrungsbeweis dafür gebe und obwohl die Wahrheit nie ein Einzelnes werden kann. Doch der denkende Geist ‚muss sie denken und behaupten, weil er Einheit denken und behaupten muss‘. Punktuell wirklich und damit ergriffen werde sie für uns in der ästhetischen Erfahrung. Durch ihre zeitliche und örtliche Begrenzung könne sie jedoch ‚nur‘ als Schein verstanden werden. Insofern zeichne sich der Schein dadurch aus, dass

[...] auf einem einzelnen Punkte des Raums und der Zeit, in einem begrenzten Einzelnen wirklich sei, was nur im unendlichen Weltverlaufe, in der ewigen Wechselergänzung und Wechselarbeit aller Wesen wirklich ist, dieser Schein als ob zum Gegenstand der Erfahrung werde, was nie Gegenstand der Erfahrung sein kann. (Vischer 1866, S. 27)

Zugleich sei er aber „nicht leerer, sondern inhaltvoller Schein oder Erscheinung: ein Schein, durch den die Wahrheit leuchtet, dass die Welt als Ganzes und Ewiges vollkommen ist.“ (Vischer 1866, S. 27, vgl. hierzu ergänzend 1846, § 13)

Mit scharfer Kritik wandte sich in der Folge der Mathematiker und Philosoph Robert Zimmermann, der im Anschluss an Herbart argumentierte, gegen Vischers Ansatz. In seinem viel beachteten Artikel in der Beilage der wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *Die Wiener Zeitung* über *die Speculative Aesthetik und ihre Kritik* vom Montag, den 2. Februar 1854 arbeitete er heraus, dass die spekulative Ästhetik, gerade weil sie sich auf das höhere Eine beruft, keine konkrete Antwort auf die Frage zu geben vermag, warum gerade dieses eine Werk, das von einem bestimmten Künstler in einem bestimmten Zeitraum und an einem konkreten Ort geschaffen wurde, als schön angesehen und beurteilt werden kann, ein anderes hingegen nicht. Hierzu fehlen ihr die notwendigen Kriterien. Denn mit der konkreten Untersuchung von Zeit und Ort der Werke der Kunst werden zwar deren jeweiliger historischer Rang und geschichtliche Bedeutung herausgearbeitet, die historische Analyse erlaube jedoch nicht eine Aussage darüber zu machen, was denn das Schöne bzw. die ästhetische Erfahrung als solche gerade jetzt und hier ausmache. Mit unmissverständlicher Klarheit erkannte Zimmermann, wohin sich die Ästhetik unter diesen Prämissen entwickeln würde, nämlich zu dem, was sie heute auch ist, zum Fach Kunstgeschichte:

Für die spekulative Philosophie ist die Aesthetik, wie jede andere Wissenschaft nichts als der dialektische, d.i. genetische Prozeß, der ihr eigenen Idee, der Idee des Schönen. Die Geschichte des Schönen ist daher die eigentliche Wissenschaft davon; die Ästhetik verwandelt sich in Kunstgeschichte. Der historisch-spekulativen Auffassung zufolge repräsentiert jede einzelne Form, die die Kunstproduktion im Lauf der Ereignisse angenommen hat, eine Stufe der Idee in ihrer absoluten Gestaltung. Als Solche hat sie ihr Recht, aufs Ganze bezogen Unrecht. Jeder einzelne Künstler erscheint nur als Träger der Idee, hat als solcher sein Recht, und aufs Ganze bezogen Unrecht. Ebenso hat jedes Kunstwerk als jeweilige Form der absoluten Idee als Solche ihr Recht, auf die Erscheinung der ganzen Idee bezogen aber Unrecht. Die Folge ist: jede Subjektivität hat als Solche ihr Recht; Jeder ist sein eigenes Gesetz und sein eigener Richter und zugleich Keiner Gesetz und Keiner Richter, das ästhetische Gesetz ist zur Gesetzlosigkeit, die Kritik zur Anarchie geworden. (Zimmermann 1854, S. 39, Spalte 2/3)

Und tatsächlich spielen Fragen zur Ästhetik in der kunsthistorischen Praxis bis heute nur am Rande eine Rolle. Mitverantwortlich lässt sich dafür, weiter zurückblickend, erneut Kant machen, der mit der Ausrichtung des ästhetisch reflektierten Urteils an höheren Ideen zugleich auf den Geschmack verwies, in dem diese sich äußern. Damit hat bereits Kant der ästhetischen Erfahrung den Boden für eine objektive Beurteilung entzogen. Denn tatsächlich lässt sich dasjenige, was schön ist, weder aus der nicht weiter präzisierbaren Idee des Schönen noch aus dem allgemeinen Geschmack einer Epoche oder Einzelner ableiten, sondern letztlich nur rückblickend aus dem geschichtlichen Werden des Schönen aufzeigen. Wobei die Auswahl dessen, was dazu gehört, wie bereits von Zimmermann herausgestellt, nicht objektiv geklärt werden kann. Heute wird die Frage in der Regel – erneut indirekt mit Bezug auf Kant – mit Verweis auf das (historische) Genie und ergänzend die Kennerschaft der Fachvertreter beantwortet. Die Etablierung der *Ikonologie* als Methode der Kunstgeschichte durch Erwin Panofsky seit den 1930er Jahren spiegelt diese Entwicklung wider, indem sie mit sehr viel Gewinn die Bedeutungszusammenhänge und den Kontext von Werken der Kunst herausarbeitet, wobei die Frage nach dem Schönen bzw. der ästhetischen Erfahrung dabei entsprechend mehr oder weniger unberührt bleibt (vgl. Panofsky 1984 [1964/1932]; 1984 [1955/1939]).

Mit der Etablierung der historisch-analytischen Methoden grenzt sich das Fach damit bis heute grundlegend von den formanalytischen Methoden ab, wie sie im Anschluss an die erste Kritik an Vischer 1854 Robert Zimmermann in seiner Ästhetik ausarbeitete (vgl. Zimmermann 1862). Wie von Zimmermann bereits als Defizit benannt, ging es ihm in seinem Ansatz, um eine analytische Aufarbeitung dessen, was das Schöne bzw. die ästhetische Erfahrung ausmacht, in der sich das Schöne und damit die Harmonie äußert (vgl. Zimmermann 1862, S. 316, vgl. historisch begründend S. 347 f.). Dafür gelte es, grundlegend die ästhetischen Regeln zu analysieren. Sie seien der alleinige Maßstab, nach dem die allgemeine Kunstwissenschaft bzw. die Ästhetik als ‚exacte‘, empirische Wissenschaft bzw. als reine Formwissenschaft – im Gegensatz bzw. anstelle der Kunstgeschichte – etabliert werden könne (vgl. Zimmermann 1862, S. 309, 355, Anm. 1 und bereits zuvor 1854, S. 39, Spalte 2/3). Denn die ästhetischen Regeln beruhen, wie Zimmermann konkret mit Bezug auf Herbart betont, darauf,

„dass alles Gefallende oder Missfallende nur *Formen* seien und dass die Gründe des ersteren nur in der Beschaffenheit der letzteren gesucht werden können.“ (Zimmermann 1862, S. 346) Der Begriff der Form sei nach Zimmermann insofern dem mathematischen Begriff der Form ähnlich, da er ein Verhältnis beschreibt, „dass zwischen Gliedern, die auf die verschiedene Weise benannt sind, stattfinden kann“, dass diesem jedoch auch unähnlich sei, da „dass Vorstellen desselben (des Verhältnisses, M.S.) kein dem Gemüth des Betrachters indifferentes bleibt, sondern in einem unwillkürlichen Lust- oder Unlustgefühl seitens desselben seinen unausbleiblichen Effekt hat“ (Zimmermann 1862, S. 346). Insofern liegt im Erleben des harmonischen Verhältnisses der Formen untereinander der eigentliche ästhetische Gehalt. Hierin stimmen die bildnerischen mit den musikalischen Verhältnissen überein, denn ihr Verhältnis wird gleichermaßen von einer Logik bestimmt (vgl. Zimmermann 1862, S. 351). Sie beruht auf einer spezifischen Spannung der Formen, deren Ausdruck das Lust- und Unlustgefühl sei (vgl. Zimmermann 1862, S. 353). So werden etwa Terz und Quinte ebenso wie Violett und Gelb in einem solchen Verhältnis, dass „im Subjekte die Entstehung eines Beifalls“ (Zimmermann 1862, 318) auslöse, beurteilt, während etwa Prime und Sekunde, Grün und Gelb als disharmonisch gelten.

Dieser Darstellung der Ästhetik Zimmermanns als von den Spannungen der Formen bestimmte wirft im Gegenzug Vischer vor, sie sei inhaltsleer bzw. reine Form. Form, so Vischer, sei vielmehr das ‚Äußere eines Inneren‘ bzw. dessen Einheit. Eine bloße Form ist für Vischer nicht vorstellbar, „denn Form ist die durch eine qualitative Kraft, ein inwohnendes Dynamisches, auf höherer Stufe Geistiges so oder so gebildete und bewegte Materie; Form ist Ausfluß, daher Ausdruck des Inneren“ (Vischer 1866, S. 85 f., vgl. ergänzend die ‚Streitschrift‘ in der *Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins*, Zürich 1858). Dem ästhetischen Formalismus fehle insofern der Bezug zum Inhalt und damit zum Leben.

So wie Zimmermann zuvor die Entwicklung der spekulativen Ästhetik hin zur Kunstgeschichte kritisch hinterfragte, so brachte Vischer im Gegenzug eine Kritik ein, die bis heute die Formwissenschaft bzw. Kunstwissenschaft im Kern betrifft. Denn verliert sie als Relationenlogik verstanden nicht tatsächlich den Bezug zum Leben, wie es Vischer bereits kritisierte? Umgekehrt lässt sich auch mit Bezug zur spekulativen Ästhetik bzw. zur Kunstgeschichte heute fragen: Hat sie durch die Historisierung der Kunst nicht ebenfalls den Bezug zum Leben verloren? Bemerkenswerterweise lässt sich für diese Entwicklung, wie es im Anschluss an Cassirer deutlich zu machen gilt und wie es zuvor bereits Zimmermann herausstellte, vor allem ihr Absehen von der ursprünglich in Anschlag gebrachten ästhetischen Erfahrung bzw. von dem Erleben als Basis des Schönen ausmachen.

2 Antworten der Formalen Ästhetik im 20. Jahrhundert

Trafen im 19. Jahrhundert, wie zuvor deutlich werden sollte, die unterschiedlichen Ansätze noch unmittelbar aufeinander und entluden sich entsprechend in Zeitschriftenorganen und Streitschriften, lassen sich in der Folge im 20. Jahrhundert beide Stränge als eigenständige Forschungsrichtungen aufzeigen. Wobei die Methoden bis zur Mitte des 20. Jahrhundert zunächst von der formalen Ästhetik dominiert wurden. Wesentlich dafür können die Forschungen von Alois Riegl und nachfolgend von Heinrich Wölfflin angesehen werden. Sie weiteten das Untersuchungsfeld in entscheidender Hinsicht aus, indem sie die Relationenlogik nicht nur innerhalb eines Werkes, sondern im Vergleich zu anderen anwendeten. So vermochte über die Ausdehnung der formwissenschaftlichen Methode der noch von Vischer reklamierte fehlende Bezug zur geschichtlichen Entwicklung der Künste hergestellt und zugleich im Sinne Zimmermanns die Formanalyse als Methode der Kunstwissenschaft etabliert werden.

Grundlegend wurden dafür die beiden Schriften Riegls zu *Stilfragen* von 1893 und der erste Band über *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* von 1901. Deren Grundgedanken wurden von Wölfflin durch die Veröffentlichung *Kunsthistorische Grundbegriffe* 1915 entscheidend vertieft. Wesentlich für beide Forscher wird, dass die von formalen Elementen geprägten Bildstrukturen, deren relationales Gefüge Zimmermann als grundlegend für die ästhetische Erfahrung herausstellte, nicht als Träger höherer, absoluter Ideen zu verstehen sind, sondern den Anschauungsformen des Menschen entsprechen. Demnach ist es weniger ein höheres Geistiges als vielmehr das *Kunstwollen* einer Epoche, wie es Riegl als geflügeltes Wort einführte, das die Gestaltungsweisen bestimme. Ersichtlich wurde Riegl dieser Zusammenhang durch die vergleichende Untersuchung der ästhetischen Regeln in unterschiedlichen Epochen. Gemäß dem Kunstwollen, seien die ästhetischen Regeln von unterschiedlichen Präferenzen bestimmt, entweder von haptischen und damit nahsichtigen oder optischen und damit fernsichtigen Wahrnehmungsweisen von Welt. Wenn dem zugestimmt werden kann, so schlussfolgerte daran anschließend Heinrich Wölfflin, dann muss zwischen den Wahrnehmungsweisen und Darstellungsweisen eine Analogie bestehen. Dieser Annahme zufolge lasse die „Oberfläche des Bildes“, wie es Lambert Wiesing in seiner *Geschichte der formalen Ästhetik* herausstellt, „Strukturzusammenhänge sichtbar werden, die auch als Prinzipien des Sehens aufgefasst werden können“ (Wiesing 2008 [1997], S. 18). Am Beispiel der Darstellungsweisen in der Renaissance im Kontrast zum Barock arbeitete Wölfflin die jeweiligen Charakteristika heraus. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie zunächst von linearen (Renaissance), dann von malerischen Gestaltungsweisen (Barock) dominiert werden. Nach dem Krieg griff insbesondere Max Imdahl diesen Grundgedanken der formalen Ästhetik wieder auf. Vor dem Hintergrund der Annahme, dass die Anschauungsweisen des Menschen eher von gegenständlichen (haptischen) oder dynamischen (maleri-

schen) Aspekten angesprochen werden, unterschied Imdahl in seinem als *Ikonik* (Imdahl 1979) in die Kunstwissenschaft eingegangenen Ansatz entsprechend zwischen einem *sehenden* und *wiedererkennenden Sehen* (vgl. Imdahl 1974; 1963). Die geschichtliche Entwicklung der Stile, so verdeutlicht es Imdahl, entspricht diesen Interessen (vgl. Imdahl 1974, S. 325; 1996 [1987], S. 14–18). Diesem Ansatz folgte zuletzt Gottfried Boehm nach, wenn er im Anschluss an Imdahl von Wahrnehmungsprozessen spricht, die von Simultaneität (dynamischen Prozessen) und Sukzession (gegenstandsorientierten Prozessen) geprägt seien (vgl. hierzu ergänzend auch die Herausgabe der Schriften Imdahls durch Boehm 1996). Dabei ordnet er ihnen jedoch keine eindeutigen Darstellungsweisen, seien es lineare oder malerische, zu (vgl. Boehm 1985 [1978], S. 458; 1980, S. 122–130). Insofern schließt sich Boehm auch nicht dem historischen Verständnis an, wie es Imdahl aufzeigt.

Nach der geschichtlichen Auffassung, die hier innerhalb dieser Linie der formalen Ästhetik erkennbar wird, ist der Wandel der Formen (Darstellungsweisen) durch unterschiedliche Präferenzen geprägt. Sie entsprechen je unterschiedlichen Anschauungsweisen. So entspricht die Formenwahl entweder eher einer linearen (haptischen, gegenständlich orientierten) oder einer malerischen (optischen, dynamischen) Weltauffassung. Vor diesem Hintergrund können, formalgeschichtlich betrachtet, die wechselnden Stile als Ausdruck einer sich wandelnden Mentalitätsgeschichte bewertet werden. Doch auch wenn mit diesem Ansatz, wie erkennbar wird, der Bezug zur Geschichte zumindest der Formen hergestellt wird, erschließt sich damit noch nicht der bereits von Vischer angemahnte tiefere Sinn der von ihnen herausgestellten Stilgeschichte.

Es ist, wie sich zeigt, diese offene Frage, die nachfolgend für die weitere Forschung innerhalb der formalen Ästhetik leitend wird. Entsprechend fragt sie nach dem Ursprung der einen oder anderen Präferenz in den Darstellungsweisen. Mit ihr rückt die Frage nach dem Sinn bzw. der Auswirkung der ein oder anderen Darstellungsweise auf die Auslegung der Motive in den Vordergrund. Ausgangsbasis dafür ist, dass über die formal organisierte Struktur und der ästhetischen Erfahrung, die sie auslöst, die Wirkung der Motive gesteigert wird. Diese Überlegung veranlasste zu der Schlussfolgerung, dass über die Wirklichkeit, die den Motiven zugrunde liegt, mittels der unterschiedlichen Darstellungsweisen etwas je Neues, zugleich aber auch etwas Wesentliches ausgesagt werde. Insofern werden über die formale Struktur grundsätzlich je keine neuen Welten vorgestellt, sondern jeweils sehr verschiedene und zugleich grundlegende Aspekte bzw. Sichtweisen der einen Welt aufgezeigt. Vor diesem Hintergrund ermöglicht auch die Kunst, Erkenntnisse über die Welt zu erschließen und zwar von Sichtweisen derselben, die sich je nach Epoche und Künstler/in verändern. Auch in diesem Fall lässt sich von einer Mentalitätsgeschichte sprechen, die über die unterschiedlichen Präferenzen der Darstellungsweisen, die jeweilige Deutung von Welt in den Blick nimmt. Doch genau besehen bleibt auch diese Ausrichtung die Antwort auf die Frage nach der Relevanz des je Neuen für das Leben schuldig.

Als einer der ersten, bei dem diese erkenntnistheoretisch orientierte Tendenz zum Ende des 19. Jahrhunderts erkennbar wird, ist Konrad Fiedler. Denn Fiedler zufolge sei es gerade den Künstler/innen möglich in einer ursprünglicheren Weise, in einer „Ausdrucksbeziehung zur Natur“ (Fiedler 1991 [1887], S. 173, vgl. zur Schriften-sammlung Boehm 1991 [1971]) diese zu erfassen und in ein Werk umzusetzen. Methodisch findet dieser Ansatz in der Strukturanalyse, wie sie von der Sedlmayr-Schule Anfang des 20. Jahrhunderts begründet wurde, ihren Widerhall. Statt dem Subjekt bzw. dessen Wahrnehmungsweisen, ist es das Werk bzw. das Objekt und damit dasjenige, was jeweils von der Welt dargestellt wird, dessen formale Struktur im Hinblick auf ihren Aussagewert hin untersucht wird. Sehr klar hat diesen Zusammenhang ein Vertreter der Schule, Guido Kaschnitz-Weinberg, in Abgrenzung zu Riegl formuliert. So stehe in der Strukturanalyse die

[...] stete Verbundenheit mit dem zu erforschenden Objekt, das beständige Ausgehen vom gegebenen Kunstwerk selbst und nicht vom Subjekt oder von dessen Verhältnis zum Objekt wie bisher und insofern der innere Wandel der Struktur von Körper- und Raumdarstellung im Hinblick auf das Wesen im Vordergrund. (Kaschnitz-Weinberg 1963 [1929], S. 34)

Probleme eröffnen sich unter diesen Prämissen jedoch in dem Moment, wenn die mehr oder weniger normativen Vorstellungen des Analytisten vom zu erforschenden Wesen einer Sache mit den Darstellungsweisen der Künstler/innen nicht übereinstimmen. Mit Blick auf die geschichtliche Entwicklung hat sich gezeigt, dass es die Tendenzen der Moderne sind, an denen sich diese Vorstellungen reiben. Als Beispiel können dafür etwa die Irritationen genannt werden, die bereits 1784 die Entwürfe für Gebäude in Kugelform von Etienne-Louis Boullée auslösten. Denn in ihnen stimmt die Form nicht länger mit dem Inhalt bzw. der Vorstellung von dem, was ein Gebäude auszeichnen sollte, überein. Doch von was zeugen diese Entwürfe dann? Doch nur von einem Verfall, wie es der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr 1948 in seiner vielfach aufgelegten Schrift zum *Verlust der Mitte*, so auch der Titel der Arbeit, herausstellte. Die Entwürfe Boullées werden von Sedlmayr schließlich als Beleg für einen Verfallsprozess aufgeführt, der nicht nur in der Architektur, sondern in allen Gattungen der Kunst der Moderne zu beobachten sei (vgl. Sedlmayr 1985 [1948], S. 10).

Eine Neuaufnahme und zugleich Neuausrichtung nicht nur mit Blick auf die Funktion der formalen Strukturen, sondern auch deren inhaltliche Bedeutung erfährt die Formale Ästhetik in Deutschland nach dem Krieg seit den 1960er Jahren. Internationale Bedeutung gewinnen sie im Anschluss an Imdahl durch den Kunstwissenschaftler und Philosophen Gottfried Boehm mit dem Ausruf des *iconic turn* in den 1990er Jahren und der Etablierung des Forschungszentrums *Eikones* in Basel seit 2006. Kritik an diesem Ansatz werden in jüngerer Zeit vor allem von den *Visual Studies* geübt, die sich an der nach wie vor tendenziell essentialistischen Auslegung entzündet (vgl. hierzu u. a. Frank 2008, S. 477–487; Schade/Wenk 2011, S. 35–53; Elkins et al. 2015, S. 81–108). Als Anlass für diese Kritik lässt sich erneut das der formalen Ästhetik als Bewegung zugrundeliegende Verständnis der Stilgeschichte als Menta-

litätsgeschichte heranziehen, der Boehm im Kern nachfolgt. Sie konkretisiert sich immer wieder neu in dem unterstellten mangelnden Bezug zum Leben, auf den schon Vischer hinwies. Bei Boehm zeigt sich das darin, dass er davon ausgeht, dass wir mit den Bildern hindurchblicken können auf eine Welt, in der wir uns schon immer bewegen und von der wir schon immer wissen – im Sinn einer „primordialen Welthabe“ (Boehm 2008, S. 21, vgl. hierzu grundlegend Boehm 1985 [1978], S. 454). Demnach wählen die Künstler/innen von der Fülle von Eindrücken, die der Erfahrungsgrund bietet, von der jeweiligen historischen Situation geprägt, sehend immer nur bestimmte Aspekte aus. Der Wandel in den Darstellungsweisen bzw. der Stile lasse sich entsprechend als eine „Geschichte des Sehens“ (Boehm 1985 [1978], S. 466; 1992, S. 54 f., 58–61) verstehen. So vermag über die Darstellungsweisen der Künste jeweils etwas Neues, noch nie Gesehenes in die Welt gebracht werden: „In einem ganz bestimmten historischen Moment formuliert, steigt aus einem Grund der Unbestimmtheit ein Sinn auf und stellt sich gerade jetzt und auf diese Weise vor Augen.“ (Boehm 2008, S. 39) Als „gemachte Evidenz“ entspricht dasjenige, was daraus hervorgeht, nicht der Wahrheit, sondern vermag „nur“ als „Ideal der Wahrscheinlichkeit“ verstanden werden (Boehm 2008, S. 25). Sie gibt gemäß den jeweiligen Interessen am Sein – jedoch nicht der Wahrnehmungsweisen wie noch bei Riegl, Wölfflin und Im Dahl – Auskunft über das, was zu einem bestimmten Zeitpunkt als grundlegend bzw. wesentlich angesehen wurde.

3 Ästhetik und Kunstgeschichte: Ernst Cassirer als Vermittler bzw. zur Relevanz der Kunst für das Leben

Inwiefern gerade Cassirer als Vermittler zwischen einer an der Historie ausgerichteten Kunstgeschichte und einer an der ästhetischen Erfahrung orientierten Formwissenschaft als empirischen Kunstwissenschaft vorgestellt werden kann, hängt mit dem engen Kontakt zusammen, den Cassirer seit seinen Hamburger Jahre zwischen 1919 und 1933 mit der Kunstgeschichte pflegte. Insbesondere der Einfluss und der Austausch mit dem Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby M. Warburg kann dafür als zentral angesehen werden. Gerade der Zugang zu dessen im Aufbau befindlichen Bibliothek (K.B.W.), deren Ausrichtung Cassirer bereits bei seinem ersten Besuch 1921 erfasste und in der Folgezeit intensiv nutzte und durch Anschaffungsvorschläge auch bereicherte, kann dafür zunächst als ein wichtiger Impulsgeber verstanden werden. So spiegeln bereits die Sammlungsschwerpunkte der Bibliothek bis heute auf bemerkenswerte Weise Cassirers eigene Forschungsinteressen wider (vgl. Capeillères 2008, S. 77–86). Die Parallelen zwischen Warburg und Cassirer reichen im Kern jedoch sehr viel weiter bis hin zu gemeinsamen Forschungsfragen, die durch den gegenseitigen Austausch von Schriften und der Planung gemeinsamer Projekte vertieft werden sollten, jedoch durch den frühen Tod Warburgs 1929 nicht realisiert werden

konnten (vgl. Krois 2008). Doch statt sich konkret mit Problemen der Form oder der geschichtlichen Bedeutung der Werke der Kunst auseinanderzusetzen, wie sie in der Kunstgeschichte und den Formwissenschaften diskutiert wurden, interessierten sich beide zunächst viel mehr für die Frage, wie dem Menschen die Welt überhaupt verständlich wird und inwiefern die Werke des Menschen und damit auch solche der Kunst zur Lösung der Frage beitragen können (vgl. hierzu vertiefend Hartung 2004). So gehen beide grundlegend mit Blick auf diese Frage davon aus, dass dafür unser Empfindungsvermögen zentral sei. In Bildern, so setzte bereits Warburg in seiner Doktorarbeit (1893) an, werde dieser Zusammenhang offensichtlich. Viel später, im Jahr 1923, nach einer Reise in die USA, kam Warburg schließlich in seinem berühmten Aufsatz zum Schlangenritual der Hopi-Indianer zu dem Schluss, dass die leidenschaftlichen Erregungen, von der die Begegnungen des Menschen mit der Welt geprägt seien, abgestuft in drei Schritten zunächst in Ritualen, dann in Bildern und schließlich in abstrakten Zeichen aktiv vom Menschen verarbeitet werden können (vgl. Warburg 1992 [1923] und grundlegend zu Warburgs Ansatz Böhme 1997). Dieser Grundgedanke prägt auch das Denken Cassirers, der ebenfalls davon ausgeht, dass sich kulturelle Prozesse als solche der Entäußerung verstehen lassen, in der sich der Mensch von den ihn betreffenden Empfindungen distanziert. So gelten seine Forschungen in erster Linie der Grundüberlegung, wie er es zusammenfassend im dritten Band zur *Philosophie der symbolischen Formen*, darlegt, diese Urschichten der Empfindungen aufzudecken (vgl. Cassirer 1964 [1929], S. 1–49, bes. 18). Doch weder die Sprache, deren Untersuchung Cassirer im ersten Band vornahm (1923), noch das mythischen Denken, dem er den zweiten Band widmete (1924–25) und noch weniger die begriffliche Erkenntnis, der er sich im dritten Band zuwandte (1929), vermag uns diese Urschichten nach Cassirer zu erschließen (vgl. Cassirer 1964 [1929], S. 21). Hierzu hält er wegweisend als Frage und zugleich Antwort fest:

Wenn wir fragen, ob für das Denken irgendeine Möglichkeit besteht, die Schicht des bloß Symbolischen und Signifikativen zu durchstoßen, um hinter ihr die „unmittelbare“, die entschleierte Wirklichkeit zu erfassen – so ergibt sich von selbst, dass dieses Ziel, wenn überhaupt, so keinesfalls auf dem Wege der „äußeren“ Erfahrung erreicht sein wird. [...] So müssen wir uns der Führung der „inneren“ Erfahrung, statt der äußeren überlassen, wenn wir die Wirklichkeit selber, frei von allen brechenden Medien, erblicken wollen. Das wahrhaft einfache, das letzte Element aller Wirklichkeit, finden wir niemals in den Dingen; wohl aber muß es in unserm Bewußtsein auffindbar sein. (Cassirer 1964 [1929], S. 27)

Der Ausarbeitung dieser Frage und des Antworthorizonts, den er hier bereits aufzeigt, widmet Cassirer das nachfolgende Kapitel (vgl. Cassirer 1964 [1929], S. 51–121). Wobei in der Überschrift des zweiten Abschnitts dazu seine Antwort bereits vorformuliert wird: *Das Ausdrucksphänomen als Grundmoment des Wahrnehmungsbewusstseins* (vgl. Cassirer 1964 [1929], S. 68–107). Demnach sei der Zugang zur Welt, wie Cassirer im Folgenden deutlich macht – und hierin wird zudem die Nähe zu Warburg erkennbar – von einer Wahrnehmungsweise durchdrungen, die ganz von Ausdrucks-

erlebnissen bestimmt werde. In dieser Welt des Ausdrucks gebe es kein eigenes Ich-bewusstsein, vielmehr sei der Zugang zur ihr von einem Erleben und Erleiden geprägt:

Denn alles *Erleben* – Ausdruck ist zunächst nichts anderes als ein *Erleiden*; ist weit mehr ein Ergriffenwerden als ein Ergreifen – und eben diese Rezeptivität steht zu jener Art der „Spontaneität“, in der alles Selbstbewußtsein als solches sich gründet, im deutlichen Gegensatz. (Cassirer 1964 [1929], S. 88, kursive Wörter im Original gesperrt)

Bemerkenswert für den Unterschied des Menschen zum Tier zeigt Cassirer im Verlauf der Diskussion dazu auf, dass der Mensch diese Erlebnisse in jedem Moment immer schon auslegt. Das heißt, statt das Erfahrene nur auf sich zu beziehen und allein als Anweisung für ein Verhalten aufzufassen, wie etwa zur Flucht oder zum Angriff, reagiert der Mensch auf das eigene Erleben und bezieht es auf das, woran sich seine Empfindungen entzünden zurück, indem er es in spezifischer Weise deutet. Noch im mythischen Denken verhaftet deutet er dieses andere als ein lebendiges ‚Du‘, im sprachlich-anschaulichen Bewusstsein gibt er diesem anderen eine eigene Gestalt und einen Namen und versteht es insofern als ein ‚Es‘, bevor dieses andere schließlich in einem letzten Schritt unter wissenschaftlichen Vorzeichen in Begriffen und Zeichen von allem Vorausgehenden mehr oder weniger abstrahiert wird. Rückwärts betrachtet bedeutet das:

Je weiter wir die Wahrnehmung zurückverfolgen, um so mehr gewinnt in ihr die Form des „Du“ den Vorrang vor der Form des „Es“; um so deutlicher überwiegt ihr reiner Ausdruckscharakter den Sach- und Dingcharakter. Das „Verstehen von Ausdruck“ ist wesentlich früher als das „Wissen von Dingen“. (Cassirer 1964 [1929], S. 73f.)

Dennoch, so hält es Cassirer für diesen für den Menschen grundlegenden symbolbildenden Prozess fest, bleibt diese ursprüngliche Erfahrungsweise in allen Prozessen der Entäußerung von ihr präsent:

Ihre Sicherheit und ihre „Wahrheit“ ist sozusagen eine noch vor-mythische, vor-logische und vor-ästhetische; bildet sie doch den gemeinsamen Boden, dem alle jene Gestaltungen in irgendeiner Weise entsprossen sind und dem sie verhaftet bleiben. (Cassirer 1964 [1929], S. 95)

Der Mensch, so wird es Cassirer sehr viel später treffend zusammenfassen, reagiert nicht nur auf die Erlebnisse mit der Welt, sondern antworte. Insofern könne er als ein „animal symbolicum“ (Cassirer 2007 [1944], S. 51) aufgefasst werden. Den Sinn, den der Mensch damit in jedem Moment den Erlebnissen der Welt abringt, bringt er insofern ständig selbst hervor. Mit Blick auf diese den Menschen prägenden symbolbildenden Prozesse spricht Cassirer entsprechend von einer Bildkraft und Tatkraft, die den Menschen auszeichne. Über ihr Wechselverhältnis beschreibt Cassirer nochmals auf einer anderen, das zeitliche Bewusstsein betreffenden Ebene, die Konsequenzen aus seinem Ansatz. Für den Fragezusammenhang in diesem Beitrag wesentlich, vermag Cassirer darüber in neuer Weise das geschichtliche Bewusstsein zu beschreiben,

das sich durch ein Leben „im Sinn“ (Cassirer 2007 [1944], S. 235) auszeichne. So beruht nach Cassirer das geschichtliche Bewusstsein auf einem Ineinander und einer Wechselwirkung von Tatkraft und Bildkraft: „auf der Klarheit und Sicherheit, mit der das Ich imstande ist, ein zukünftiges Sein im Bilde vor sich *hinzustellen* und alles einzelne Tun auf dieses Bild zu *richten*.“ (Cassirer 1964 [1929], S. 189–221, hier 212, kursive Wörter im Original gesperrt)

In diesem Zusammenhang von einem zukünftigen Sein zu sprechen, erscheint sinnvoll, da die Erlebnisse über die Wahrnehmung ihres Ausdrucks hinaus immer schon einen ersten Sinn vermitteln, an dem sich schließlich das Tun des Menschen ausrichtet. Die Wahrnehmung des Ausdrucks von der Welt geht insofern dem Handeln voraus. Letzteres orientiert sich an ersterem. Im Kern lässt sich das Auslegen der Erlebnisse als Ausdruck bereits als ein solches Tun herausstellen. Daher gilt für Cassirer: „das Schauen nährt sich aus dem, wie sich das Wirken aus dem Schauen nährt.“ (Cassirer 1964 [1929], S. 212) Über das Moment des Schauens, in dem sowohl die Hinwendung zur Welt als auch die Wahrnehmung ihres Ausdrucks erlebt und zugleich ausgelegt wird, wird zugleich verständlich, warum Cassirer hier den Bildbegriff einführt. In ihm trifft sich das Schauen als Wahrnehmen des Erlebten mit der Auslegung des Erlebten als lebendige Vorstellung davon.

Weiterführend verdeutlicht dieser Zusammenhang schließlich, warum der in solcher Weise geprägte Bildbegriff, wie ihn Cassirer hier entwickelt, so wichtig für den Kunstbegriff werden kann. Wesentlich für die von einem Künstler gestalteten Bilder wird es nämlich – und hier wird zugleich erneut die Nähe zu Warburg erkennbar –, dass diese als Brennpunkte verstanden werden können, in denen einerseits sowohl die dauernde Gestalt und damit das Ausdruckserlebnis als Symbol als auch dessen ursprüngliche Wirkkraft erfahrbar wird. Cassirer schreibt dazu sehr viel später in seiner Spätschrift *An Essay on Man*, die als Zusammenfassung der drei Bände zur *Philosophie der symbolischen Formen* für ein englischsprachiges Publikum gilt:

Wir durchleben unsere Leidenschaften, empfinden sie in ihrer ganzen Wucht und ihrer höchsten Spannung, aber hinter uns lassen wir, wenn wir die Schwelle der Kunst überschreiten, den lastenden Druck, das Zwanghafte unserer inneren Regungen. Der tragische Dichter ist nicht Sklave, sondern Herr seiner Gefühle; und er ist in der Lage, diese Beherrschung auf die Zuschauer zu übertragen. (Cassirer 2007 [1944], S. 228)

Grundlegend schließt sich hieran wie selbstverständlich die Frage an, woran sich eigentlich die Erfahrung des Erlebens entzündet, die schließlich sowohl für das Verständnis der Welt aber auch in neuer Weise in den Künsten bedeutsam wird. Noch im dritten Band der *Philosophie der symbolischen Formen* widmet sich Cassirer dieser Frage. Dort stellt er heraus, dass sich dieses Erleben wohl kaum an der gegenständlichen Erscheinungsweise der Welt entfacht, wie sie uns parallel das anschauliche Bewusstsein repräsentiert. Daneben gründet die Erfahrung des Erlebens jedoch auch nicht auf dem mythischen Bewusstsein, das das Erlebte bereits als ein konkretes ‚Du‘ ausgelegt hat. Die Wahrnehmungsweise muss sich an etwas orientieren, wie Cassirer betont, dass ursprünglicher als beide Auslegungsweisen ist. Vor dem Hintergrund

dieser Feststellungen verweist Cassirer auf universelle, abstrakte ‚Bewegungsgestalten und Raumformen‘, deren Erscheinungsweisen von uns schon immer als lebendige ausgelegt werden. Zusammenfassend schreibt er hierzu:

In Wahrheit bedeutet, innerhalb dieses Horizontes, die Ausdrucks-Wahrnehmung gegenüber der Ding-Wahrnehmung nicht nur das psychologisch-Frühere [...]. Sie hat ihre spezifische Form, ihre eigene ‚Wesenheit‘, die sich nicht durch Kategorien, die für die Bestimmung ganz anderer Seins- und Sinnregionen gelten, beschreiben, geschweige durch sie ersetzen läßt. [...] im Spiegel der Sprache [...] läßt sich zumeist noch unmittelbar erkennen, wie alle Wahrnehmung eines ‚Objektiven‘ ursprünglich von der Erfassung und Unterscheidung gewisser ‚physiognomischer‘ Charaktere ausgeht, und wie sie mit diesen gleichsam gesättigt bleibt. Die sprachliche Bezeichnung einer bestimmten *Bewegung* etwa birgt fast durchweg dieses Moment in sich: statt die Form der Bewegung als solche, als Form eines objektiven raum-zeitlichen Geschehens, zu beschreiben, wird vielmehr der Zustand genannt und sprachlich fixiert, von dem die betreffende Bewegung der Ausdruck ist. „Raschheit‘, ‚Langsamkeit‘ und zur Not noch ‚Eckigkeit‘, so heißt es bei *Klages* [...], mögen rein mathematisch verstanden werden; dagegen ‚Wucht‘, ‚Hast‘, ‚Gehemtheit‘, ‚Umständlichkeit‘, ‚Übertriebenheit‘ sind ebenso sehr Namen für Lebenszustände wie für Bewegungsweisen und beschreiben in Wahrheit diese durch Angabe ihrer *Charaktere*. Wer Bewegungsgestalten und Raumformen kennzeichnen will, findet sich unversehens in eine Kennzeichnung von Seeleneigenschaften verstrickt, weil Formen und Bewegungen als Seelenerscheinungen *erlebt* worden sind, ehe sie aus dem Gesichtspunkt der Gegenständlichkeit vom Verstande *beurteilt* werden, und weil die sprachliche Verlautbarung der Sachbegriffe nur durch Vermittlung von Eindruckserlebnissen stattfindet. (Cassirer 1964 [1929], S. 94, kursive Wörter im Original gesperrt)

Die Nähe zur Kunst lässt sich genau besehen aus dieser von Cassirer formulierten Annahme bereits herleiten. Denn auch die Künstler/innen arbeiten nach Cassirer mit abstrakten Formen, eben Farben und Linien, die von uns parallel zur Wahrnehmung von Welt erneut als „lebendige Formen“ (Sauer 2008) ausgelegt werden. Konkret aufgegriffen, jedoch nicht weiter vertieft, wird dieser Zusammenhang von Cassirer in der eben bereits erwähnten Spätschrift. Dort wird diese Analogie zwischen dem Erleben der Welt und dem Erleben des Bildes vor dem Hintergrund einer vergleichbaren Formensprache von ihm anschaulich angesichts eines Landschaftsbildes vorgestellt:

Ich fange an ein Bild von ihr (der Landschaft, M.S.) zu formen. Damit habe ich ein neues Terrain betreten, das Feld nicht der lebendigen Dinge, sondern der ‚lebendigen Formen‘. Nicht mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit der Dinge stehend, bewege ich mich nun im Rhythmus der räumlichen Formen, in der Harmonie und im Kontrast der Farben, im Gleichgewicht von Licht und Schatten. Der Eintritt in die Dynamik der Form begründet das ästhetische Erlebnis. (Cassirer 2007 [1944], S. 233f.)

Bemerkenswerterweise lassen sich genau in dieser Verbindung der Wahrnehmungsweise von Welt und derjenigen von Kunst, zugleich die Parallelen zu den Formwissenschaften herstellen. Denn auch Cassirer geht hier, ohne dies an dieser Stelle explizit zu thematisieren, von einer universellen und damit nicht historisch gebundenen Formensprache aus, die es den Künstler/innen ermöglichen je nach Erfahrungen mit der Welt, diese in ein Bild umzusetzen. Die von Cassirer angenommene Analogie

beruht demnach jedoch nicht, wie es noch die Formwissenschaften unterstellen, auf vom Kunstwollen gelenkten Anschauungsweisen, sondern sie basiert auf anthropologischen Voraussetzungen. Cassirer spricht in diesem Zusammenhang von einer „*starken triebhaften Unterschicht*“ (Cassirer 1964 [1929], S. 78), die für die lebendige Wahrnehmungsweise von Welt grundlegend sei. Denn der Mensch sieht schon immer die Formen der Welt und schließlich auch die der künstlerischen Bilder als lebendig bewegt. Hierin trifft er sich erneut mit den Vorstellungen Warburgs, mit dem er sich, wie er es 1926 in einem Brief an ihn formulierte, nicht nur in „wirklicher Freundschaft“, sondern vor allem auch „ideell“ verbunden fühle (Brief vom 11.6.1926: Raio 2008, Nr. 4). Bereits zuvor brachte Warburg selbst deren gemeinsamen Ansatz sehr treffend auf den Punkt, in dem er in einem Brief formulierte, dass er sich mit Cassirer auf dem Weg sehe, „eine gemeinsame Kulturwissenschaft als Lehre vom bewegten Menschen“ (Brief vom 15.04.1924: Raio 2008, Nr. 3) zu begründen.

Der neue Ansatz in der Kunstgeschichte, wie er sich im Anschluss an Warburg und Cassirer als Vordenker etablierte und als Ikonologie bis heute fortwirkt, baut auf dieser Grundüberlegung einer Kulturwissenschaft vom bewegten Menschen auf. Sie beruht auf einem Geschichtsverständnis, demzufolge, wie von Cassirer aufgezeigt, die historischen „Dokumente“ (Cassirer 1964 [1929], S. 222–237) der Zeit als Formen selbsterzeugten Sinns zu verstehen sind. Zu ihnen zählen entsprechend auch die Bilder. Auf diesem Grundgedanken aufbauend entwickelt Erwin Panofsky in zwei Aufsätzen, die 1932 und 1939 erstmals erschienen, ein methodisches Verfahren, das gezielt der Analyse von Kunst dienen sollte. Wobei es Panofsky dabei weniger darum ging, den angenommenen unterschwellig, primären und natürlichen Gehalt der Werke zu ermitteln, eine Aufgabe die Cassirer anging, als diesen Gehalt an den Werken aufzuzeigen. Ausgangspunkt für die Analyse war es insofern, jedes Werk als ‚Manifestationen‘ dieses Prozesses zu verstehen. Entsprechend gelte es mit dem neuen methodischen Verfahren, das er in Anlehnung an Warburg Ikonologie nannte, die Werke mit Cassirer als ‚symbolisch‘ bedeutsam zu interpretieren: „Indem wir so reine Formen, Motive, Bilder, Anekdoten und Allegorien als Manifestationen zugrundeliegender Prinzipien auffassen, interpretieren wir alle diese Elemente als etwas, das Ernst Cassirer ‚symbolische‘ Werke genannt hat.“ (Panofsky 1984 [1964/1932], S. 212) Zur Umsetzung dieser Aufgabe gelte es entsprechend, wie Panofsky es in seinem ersten Aufsatz annähert, in einem ersten Schritt zwischen dem Benennbaren und Charakteristischen dessen, was sich uns im Werk zeigt, zu unterscheiden. Auf diese Weise erschließe sich der „Sach-Sinn“ und der „Ausdrucks-Sinn“ des Gegebenen (Panofsky 1984 [1964/1932], S. 187).² Diesen Grundgedanken aufgreifend zeigt er in seinem zweiten späteren Aufsatz, wie man konkret zwischen ‚Tatsachenhaftem‘ und ‚Ausdruckhaftem‘ unterscheiden könne:

2 Wobei für Panofsky die Frage nach dem *Kunstwollen* (Riegl) bzw. insbesondere des Haptischen und Optischen als apriorische Bedingungen sehr wohl eine Bedeutung hatten (ders. 1920 und 1925) und nachfolgend insb. in der dritten ikonologischen Analyse einen Widerhall finden. Vgl. hierzu Lorenz/Jaś 2008.

[...] indem man reine Formen identifiziert, nämlich: gewisse Konfigurationen von Linie und Farbe oder gewisse eigentümliche geformte Bronze- oder Steinstücke als Darstellungen natürlicher Gegenstände wie menschlicher Wesen, Tiere, Pflanzen, Häuser, Werkzeuge und so fort; indem man ihre gegenseitigen Beziehungen als Ereignisse identifiziert; und indem man solche ausdruckshaften Eigenschaften wie den schmerzlichen Charakter einer Pose oder einer Geste oder die heimelige und friedliche Atmosphäre eines Innenraums wahrnimmt. (Panofsky 1984 [1955/1939], S. 210)

Deutlich lassen sich in diesen Formulierungen die Bezugspunkte zu Cassirer und Warburg aufzeigen, dennoch weicht Panofsky mit seinem methodischen Ansatz von deren Auffassung in entscheidender Hinsicht ab. Erkennbar wird das im nachfolgenden Satz, in dem er den Akzent von der Erlebnis- auf die Sachebene verschiebt. So hält er mit Blick auf das methodische Vorgehen fest: „Die Welt reiner Formen, die dergestalt als Träger primärer oder natürlicher Bedeutungen erkannt werden, mag die Welt der *künstlerischen Motive* heißen. Eine Aufzählung dieser Motive wäre eine vorikonographische Beschreibung des Kunstwerks.“ (Panofsky 1984 [1955/1939], S. 210, Hervorhebung M.S.) Die Möglichkeit, die Erlebnisebene als solche näher zu untersuchen und herauszuarbeiten, schließt das Verfahren damit im Keim aus. Entsprechend sieht er auch von einer formalen Betrachtungsweise ab, „deren Analyse uns hier nicht weiter beschäftigen kann“ (Panofsky 1984 [1964/1932], S. 187). Schlussfolgernd für sein Verständnis, dass es sich bei den Bildern um Manifestationen des von Cassirer und Warburg beschriebenen Prozesses handelt, fordert Panofsky stattdessen in einem nächsten Schritt ein, die konventionellen, das heißt, die den Motiven zugeschriebenen Bedeutungen zu identifizieren. In Erweiterung der vorikonographischen Analyse solle diese Aufgabe die ikonographische Untersuchung übernehmen (vgl. Panofsky 1984 [1955/1939], S. 210 f.). Schließlich verschiebt Panofsky abschließend auch mit seinem letzten, sogenannten ikonologischen Analyseverfahren den Akzent hin zu einer reinen historischen Untersuchung des Kontexts eines Werks. Darüber sollen die Grundeinstellungen einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllt werden, die durch die Künstlerpersönlichkeit modifiziert und in einem Werk verdichtet zum Vorschein kommen (vgl. Panofsky 1984 [1955/1939], S. 211).

Obwohl Panofsky, wie es hier deutlich wird, mit seinem methodischen Ansatz sowohl die Grundidee als auch zumindest prinzipiell das dreigliedrige System der Entäußerung der Erlebnisse, wie sie Cassirer und Warburg aufzeigen, aufgreift, entfernt er sich letztlich von beidem. Das hängt grundlegend damit zusammen, dass es ihm letztlich nicht, wie bereits erwähnt, um die Herleitung und das Aufzeigen der Formen der Entäußerung geht, wie es Cassirer und Warburg verfolgen. Stattdessen liegt sein Akzent auf der Interpretation der aus den Prozessen hervorgegangen symbolischen Formen, die er als Manifestationen dieses Vorgangs sieht. Letztlich führt dieses Vorgehen im Ergebnis dahin, dass die ikonologische Methode zur rein historischen Analyse verflacht.

Auffällig an diesem Befund ist, dass die Ikonologie damit in bemerkenswerter Weise – wenn auch unter neuen Vorzeichen – an die Tradition der spekulativen Äs-

thetik anschließt. Vergleichbar dem Umstand, dass sich die höheren Ideen der spekulativen Ästhetik als ungreifbar herausstellten, erweist sich auch der Aufweis des Erlebens als Grundlage für die Bildproduktion, wie sie die Ikonologie verfolgt, als schwierig. So wie die spekulative Ästhetik an dem Problem scheitert, die metaphysischen Ursprünge ihres Ansatzes aufzuzeigen, so gelingt es auch der Ikonologie nicht, deren anthropologischen Voraussetzungen offenzulegen. Beide reagieren darauf äußerst pragmatisch, indem sie die Werke entsprechend der jeweiligen politisch, sozial oder religiös motivierten Beweggründe und den Konventionen, zu denen sie veranlassen, interpretieren. Sowohl das Erleben des Schönen (spekulative Ästhetik) als auch das Erleben der Welt (Ikonologie), die ursprünglich als Motor für die als symbolisch bedeutsamen formbildenden Prozesse angesehen wurden, verlieren damit an Boden. Die prompte Kritik zunächst von Zimmermann und sehr viel später von Imdahl und Boehm entzündet sich vor allem daran. Denn es ist gerade die formale Ästhetik, die dem entgegen an dem Moment des Erlebens festhält (vgl. Imdahl 1979, S. 14 f.; Boehm 1985 [1978], S. 452 f.). Wobei sie dabei tendenziell, wie sich zeigte, zugleich den Bezug zur Historie bzw. zum Sinn verlieren, wie es zuvor bereits Vischer und dann eben auch Panofsky und Wind als Kritikpunkte vorbringen (vgl. Wind 1931, S. 163–178, hier S. 164 f.; Panofsky 1984 [1955/1932], S. 187; vgl. hierzu zudem Prange 2004, S. 174–215, insb. S. 214 f.).

Vor diesem Hintergrund eröffnet der von Cassirer formulierte Ansatz, wie es hier deutlich zu machen gilt, neue Perspektiven. Denn mit dem, was Cassirer ausgearbeitet hat, verbindet er beide Positionen. Grundlage für diese Annahme ist, wie oben aufgezeigt, dass bereits Cassirer, ebenso wie die formale Ästhetik von einer universellen, auf abstrakten Prinzipien beruhenden Formensprache ausgeht, sodass zwischen den Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen eine Analogie unterstellt werden kann (vgl. hierzu ergänzend Cassirer 1971 [1942], S. 56–86). Cassirer begründet diesen Zusammenhang jedoch anders. Er beruht nicht auf Prinzipien des Sehens, sondern auf der Fähigkeit zu erleben und das, was wir erleben, zugleich auszulegen. Angesichts der Kunst entzündet sich dieses ‚Tun‘ entsprechend, wie in der Welt auch, an den Formen (vgl. zum Technikverständnis Cassirers Sauer 2015b). Vergleichbar dem Zugang zur Welt wird das Erleben auch angesichts der Werke entscheidend für den Formbildungs- und zugleich Sinnbildungsprozess. Dasjenige, was von der Wirklichkeit zur Darstellung kommt, erfährt damit einen spezifischen Ausdruck: „Kunst ist Intensivierung von Wirklichkeit“ (Cassirer 2007 [1944], S. 221), in der diese neu entdeckt werde.

Bemerkenswerterweise nähert sich Cassirer mit diesem Fazit, wie er es in seinem Spätwerk vorstellt, auch inhaltlich, so scheint es, dem Kunstverständnis der formalen Ästhetik an, wie es vor allem Gottfried Boehm vertritt. Denn Boehm kommt, wie sich zeigte, vor dem Hintergrund der Annahme, dass die Evidenz des Bildes erst aus dem Wahrnehmungsprozess (simultan und sukzessiv) hervorgeht, zu vergleichbaren Ergebnissen wie Cassirer. So betont auch Boehm, dass über die (ästhetische) Erfahrung der Wirklichkeitseindruck gesteigert wird. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass Cassirer zu diesem Ergebnis auf der Grundlage ganz anderer Voraussetzungen gelangt. Denn im Unterschied zu Boehm geht Cassirer nicht davon aus, dass sich

damit über das Bild in neuer Weise etwas zeige, von dem wir schon immer wissen. Die Vorstellung eines Ur-Grundes, dessen mögliche Erscheinungsweisen über das Kunstwollen einer Zeit durch das Setzen und Erleben von Bildern vermittelt wird, entspricht nicht dem Ansatz Cassirers. Solch eine Überlegung stellt sich Cassirer erst gar nicht, denn im Unterschied zur formalen Ästhetik und damit auch zu Boehm ist für ihn weniger das jeweilige Kunstwollen ausschlaggebend, gemäß dem die jeweiligen Bilder der Welt geschaffen werden (Stichwort Mentalitätsgeschichte), sondern das Erleben der Welt und der Bilder. So ist es die Fähigkeit zu erleben und das Erlebte als Ausdruck zu greifen, das für Cassirer als grundlegend angesehen werden muss; diese Fähigkeit ist der Motor der symbolbildenden Prozesse und ist damit verantwortlich für den jeweiligen Ausdruck im Werk. Das Konzept, von Willensprozessen Einzelner oder von Gemeinschaften auszugehen, spielt insofern für Cassirer keine Rolle; sein Ansatz gründet stattdessen auf anthropologischen Voraussetzungen. Denn für Cassirer ist es das Subjekt, das erlebt und seinen Erlebnissen über ein Werk einen Ausdruck verleihen kann.

Für den hier aufzuzeigenden Zusammenhang weiterreichend schlussfolgert Cassirer hieraus, dass dasjenige, was sich im Bild zeigt, von dem je anderen, dem Betrachter, auf vergleichbare Weise empfangen werden kann. Denn so wie der Künstler die Welt, so erlebt der Betrachter das Bild und damit dasjenige, was ihm ein anderer zeigt bzw. zeigen will. Den Vorgang, den Cassirer damit aufzeigt, lässt sich im Kern als einen der Kommunikation festhalten. Wobei in dem Austausch zwischen den zwei Polen, wie ihn Cassirer stark macht, der eingangs erwähnte *missing link* erkennbar wird. Denn erst die Verbindung beider eröffnet die Möglichkeit, auch die Künste als relevant für das Leben anzusehen. So steht am Ende des Weges, den Cassirer aufzeichnet und in seiner Schrift *Zur Logik der Kulturwissenschaften* 1942 prägnant beschreibt,

[...] nicht das *Werk*, in dessen beharrender Existenz der schöpferische Prozeß erstarrt, sondern das „Du“, das andere Subjekt, das dieses Werk empfängt, um es in sein eigenes Leben einzubeziehen und es damit wieder in das Medium zurückzuverwandeln, dem es ursprünglich entstammt. [...] Denn so bedeutsam, so gehaltvoll, so fest in sich selbst und in seinem eigenen Mittelpunkt ruhend ein Werk auch sein mag: es ist und bleibt doch nur ein Durchgangspunkt. Es ist kein „Absolutes“, an welches das Ich anstößt, sondern es ist die Brücke, die von einem Ich-Pol zum anderen hinüberführt. Hierin liegt seine eigentliche und wichtigste Funktion. Der Lebensprozeß der Kultur besteht eben darin, daß sie in der Schaffung derartiger Vermittlungen und Übergänge unerschöpflich ist. (Cassirer 1971 [1942], S. 110, kursive Wörter im Original gesperrt)

So gibt Cassirer erst mit der Betonung der Begegnung zwischen einem ‚Du‘ und ‚Ich‘ über das Werk, die für eine Neubewertung der Künste notwendigen Argumente zur Hand. Denn die Relevanz der Kunst für das Leben, die in dieser Konzeption aufscheint, liegt darin, dass auch Bilder Prozesse anzustoßen vermögen, so dass dasjenige, was ein anderer uns zeigt, nicht nur erfasst und als Wissen angeeignet, sondern auch zu eigener Tätigkeit anzuregen vermag (vgl. hierzu Sauer 2018 [2012]). Die Bildkraft und Tatkraft, wie sie Cassirer für den geschichtlichen Prozess als wesentlich

herausstellt, bekommen vor diesem weitreichenden Hintergrund einen herausragenden Stellenwert: Denn sie erst ermöglichen, wie es Cassirer bereits in der *Philosophie der symbolischen Formen* deutlich macht, den Austausch zwischen dem ‚Du‘ und dem ‚Ich‘. So verstanden bilden sie die Voraussetzung für eine Dialektik der Kultur, auf die Cassirer abhebt, und damit für Kommunikation (vgl. hierzu vertiefend Cassirer 1971 [1942], S. 103–127, hier S. 111).

Abschließend gilt es vor diesem Hintergrund als Fazit festzuhalten: Die Fundierung des Lebens auf dem Erleben und die Möglichkeit, unsere Erlebnisse bzw. Schlussfolgerungen daraus in Werken der Kunst anderen zu vermitteln, wie es Cassirer nahelegt, ermöglicht eine neue Sicht auf die Künste. Als Teil der Lebensprozesse haben die Künste dann Teil an der Formung derselben. Die künstlerischen Schöpfungen, wie sie Cassirer bespricht, lassen sich insofern weder nur als Werke (Manifestationen) und damit als Dokumente einer Zeit (Kunstgeschichte), noch allein als Impulsgeber von Erlebnismomenten bzw. von ästhetischer Erfahrung, die uns die Welt je neu vorstellen (Formale Ästhetik/Kunstwissenschaft), verstehen. Indem Cassirer beide Aspekte zusammenführt und dem Erleben eine neue sinnstiftende und kommunikative Bedeutung zuschreibt, gewinnen auch die symbolischen Formen bzw. die Werke, die daraus hervorgehen, einen neuen Sinn: Sie sind Teil des Lebens und formen und gestalten es in jedem Moment mit. Cassirer als möglichen Vermittler zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte vorzustellen, liegt genau darin.³

Literaturverzeichnis

- Boehm, Gottfried (1985 [1978]): „Zu einer Hermeneutik des Bildes“. In: Hans-Georg Gadamer/Gottfried Boehm (Hrsg.): *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 444–471.
- Boehm, Gottfried (1980): „Bildsinn und Sinnesorgane“. In: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19, S. 118–132.
- Boehm, Gottfried (1991 [1987]): „Bild und Zeit“. In: Hannelore Pfaflik (Hrsg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim: VCH, S. 1–23.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1991 [1971]): *Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst*, 2. Bde. München: Wilhelm Fink.
- Boehm, Gottfried (1992): „Sehen. Hermeneutische Reflexionen“. In: *Internationale Zeitschrift für Hermeneutik* 1, S. 50–67.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1996): *Max Imdahl: Gesammelte Schriften*, 3 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried (2008): „Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz“. In: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München: Wilhelm Fink, S. 15–43.

³ Wobei Cassirer damit, aus der von mir herausgearbeiteten Perspektive heraus, zu einer Neuausrichtung des Selbstverständnisses der mit künstlerischen Artefakten befassten Fächer im Sinn einer Bildwissenschaft innerhalb der Kulturwissenschaft anregt.

- Böhme, Hartmut (1997): „Aby M. Warburg (1866 – 1929)“. In: Alex Michaels (Hrsg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. München: C. H. Beck, S. 133 – 157.
- Capeillères, Fabien (2008): „Art, Esthétique et Geistesgeschichte. À propos des relations entre Warburg, Cassirer et Panofsky. In: *Cassirer Studies* 1, S. 77 – 100.
- Cassirer, Ernst (1964 [1923]): *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1: Die Sprache. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Cassirer, Ernst (1964 [1924 – 25]): *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2: Das mythische Denken. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Cassirer, Ernst (1964 [1929]): *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Cassirer, Ernst (1971 [1941]): *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, 3. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Cassirer, Ernst (2007 [1944]): *An Essay on Man*, dt. *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, übersetzt von Reinhard Kaiser, 2. Aufl. Hamburg: Felix Meiner.
- Elkins, James/Frank, Gustav/Manghani, Sunil (Hrsg.) (2015): *Farewell to Visual Studies*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Fiedler, Konrad (1991 [1887]): „Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst*, Bd. I. München: Wilhelm Fink, S. 112 – 220.
- Frank, Gustav (2008): „Pictorial und Iconic Turn. Ein Bild von zwei Kontroversen“. In: Gustav Frank (Hrsg.): *Mitchell, W. J. T.: Bildtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 445 – 487.
- Hartung, Gerhard (2004): *Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers*. Weilerswist: Velbrück.
- Imdahl, Max (1963): „Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate“. In: Joachim Schrimpf (Hrsg.): *Literatur und Gesellschaft vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert*. Bonn: Bouvier, 142 – 225.
- Imdahl, Max (1974): „Cézanne, Braque, Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen“. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXVI. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Köln: Wallraf-Richartz-Museum, S. 325 – 365.
- Imdahl, Max (1979): *Giotto, Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*. München: Wilhelm Fink.
- Imdahl, Max (1996 [1987]): *Farbe, Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München: Wilhelm Fink.
- Kant, Immanuel (1989 [1788]): *Kritik der praktischen Vernunft*. Stuttgart: Reclam.
- Kant, Immanuel (1991 [1790]): *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart: Reclam.
- Kaschnitz-Weinberg, Guido von (1963 [1929]): „Alois Riegl. Spätromische Kunstindustrie (1929)“. In: Hans Sedlmayr (Hrsg.): *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München*, Bd. 4: Riegls Erbe. München: Selbstverlag, S. 25 – 39.
- Krois, John M. (2008): „Cassirer’s ‚Symbolic Values‘ and Philosophical Iconology“. In: *Cassirer Studies* 1, S. 101 – 118.
- Lauschke, Marion (2007): *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst*. Hamburg: Felix Meiner.
- Lorenz, Katharina/Elsner, Jaś (2008): „On the Relationship of Art History and Art Theory: Translators’ Introduction“. In: *Critical Inquiry*, Bd. 35, Nr. 1, S. 33 – 42.
- Panofsky, Erwin (1920): „Der Begriff des Kunstwollens“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14, S. 321 – 339.
- Erwin Panofsky (1925): „Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 18, S. 129–61.
- Panofsky, Erwin (1984 [1969/1932]): „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“. In: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Bildende Kunst als*

- Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme.* Köln: Dumont, S. 185 – 206.
- Panofsky, Erwin (1984 [1955/1939]): „Ikonographie und Ikonologie“. In: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme.* Köln: Dumont, S. 207 – 225.
- Prange, Regine (2004): *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft.* Köln: Deubner.
- Raio, Guilio (Hrsg.) (2008), *Cassirer Studies 1: Philosophy and Iconology*, Neapel: Bibliopolis.
- Riegl, Alois (1893): *Stilfragen.* Berlin: Georg Siemes.
- Riegl, Alois (1901): *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn.* Heidelberg: Universitätsbibliothek (URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901>) [05. 05. 2017].
- Sauer, Martina (2008): „Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer“. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/63>) [11. 10. 2016].
- Sauer, Martina (2018 [2012]): *Faszination – Schrecken. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder.* Heidelberg: arthistoricum.net [doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.344.471>].
- Sauer, Martina (2014): „Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois“. In: *IMAGE 20, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 20/7, S. 52 – 73.
- Sauer, Martina (2015a): „Visualität und Geschichte. Bilder als historische Akteure im Anschluss an Verkörperungstheorien“. In: Niels Grüne/Claus Oberhauser (Hrsg.): *Jenseits des Illustrativen. Visuelle Medien und Strategien politischer Kommunikation.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 39 – 60.
- Sauer, Martina (2015b): „Bildkraft und Tatkraft: Zum Verhältnis von ästhetischer Erfahrung und Technik im Anschluss an Cassirer, Langer und Krois“. In: Birgit Recki (Hrsg.): *Technē – poiesis – aisthesis.* Hamburg: Universität Hamburg, S. 1 – 25 (http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2015/02/Sauer_Bildkraft-und-Tatkraft.pdf?c=76f6f1&p0=7&p1=-4&p2=-7) [05. 05. 2017].
- Sauer, Martina (2016): „Iconology and Formal Aesthetics: A New Harmony. A Contribution to the Current Debate in Art Theory and Philosophy of Arts on the (Picture-)Action-Theories of Susanne K. Langer and John M. Krois“. In: *Sztuka i Filozofia (Art and Philosophy)* 48, S. 12 – 29.
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke (2011): *Studien zur visuellen Kultur, Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld.* Bielefeld: Transcript.
- Sedlmayr, Hans (1985 [1948]): *Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit.* Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein.
- Vischer, Theodor (1846): *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen.* Reutlingen, Leipzig: Mäcken.
- Vischer, Theodor (1966 [1866]): *Kritische Gänge* 5. Stuttgart: Cotta.
- Warburg, Aby M. (1893): *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance.* Hamburg, Leipzig: Leopold Voss.
- Warburg, Aby M. (1992 [1923]): *Schlangeritual, Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff. Berlin: Wagenbach.
- Wiesing, Lambert (2008 [1997]): *Die Sichtbarkeit des Bildes, Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik.* Frankfurt a.M: Campus.
- Wind, Edgar (1931): „Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik“. In: Hermann Noack (Hrsg.): *Beiheft der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine*

Kunstwissenschaft, Bd. 25, Sonderabdruck aus „Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“. Stuttgart, S. 163–178.

Wölfflin, Heinrich (1923 [1915]): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 6. Aufl. München: Hugo Bruckmann.

Zimmermann, Robert (1854): „Die speculative Ästhetik und die Kritik“. In: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*. Wien: Gehlen, S. 37–40.

Zimmermann, Robert (1862): „Zur Reform der Ästhetik als exacter Wissenschaft“. In: *Zeitschrift für exacte Wissenschaft* 2, S. 309–358.