

Martina Sauer

Zwischen Hingabe und Distanz

Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder im Vergleich zu vorausgehenden (Kant), zeitgleichen (Heidegger und Warburg) und aktuellen Positionen

Abstract

In accordance to Cassirer the origins of pictures depend on a process of forming. On behalf of research this process of forming is characterized by affective-emotional experiences. Pictures suchlike of arts are displaying an expression of it. On the one hand devotion (undergoing) and on the other hand distance (symbolic forms) are signifying the formation. In here there is an ambivalence that is indicating an original form of understanding and communication. Parallels are recognizable in philosophical, art historical and cultural studies as well as in developmental-psychological and neuroaesthetical research.

Der Ursprung der Bilder liegt nach Cassirer in, dem Menschen eigentümlichen Formgebungsprozessen. Von besonderem Interesse für die Forschung erweist sich, dass Cassirer annimmt, dass diese vom affektiv-emotionalen Erleben des Menschen geprägt seien. In Bildern, insbesondere der Kunst, finde diese Erlebnisweise in potenziertem Maße ihren Ausdruck. So sind es einerseits Hingabe (Erleben) und andererseits Distanz (symbolische Formen), die Bilder ausmachen. Hierin wird eine Ambivalenz erkennbar, die sich als eine Grundform des Verstehens und Kommunizierens von Selbst und Welt parallel in philosophischen, kunst- und kulturwissenschaftlichen sowie in entwicklungspsychologischen und neuroästhetischen Forschungen aufzeigen lässt.

Einleitung

Hingabe an die Welt einerseits und Distanz zu ihr durch formgebende Prozesse andererseits zu erlangen, beschreiben den Kerngedanken der cassirerischen Philosophie. Letztere beruhen auf der Fähigkeit des Menschen sich gestisch, lautlich und bildlich zu äußern und diese Fähigkeiten weiterzuentwickeln. Diesen Zusammenhang aufzuzeigen und zugleich (1.) mit solchen zu vergleichen, die seinen Ideen vorausgehen (Kant), (2.) die zeitgleich mit ihnen formuliert wurden (Heidegger und Warburg) und (3.) die in der Nachfolge bzw. im Anschluss an sie zu verstehen sind (H. Böhme, Belting, Stern, Gallese sowie Waldenfels, Stoellger, Sauer) und damit für die Frage nach den Ursprüngen der Bilder fruchtbar zu machen, wie sie im Januar 2011 auf der Tagung der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaften in Chemnitz gestellt wurde, soll der nachfolgende Beitrag dienen.

Teil I

Gestische, laut- und bildgebende Kompetenzen, so lässt sich aufzeigen, versteht der Philosoph und Kulturanthropologe Ernst Cassirer schon immer als formgebende und insofern als Kultur ausbildende. Deutlich wird dieser Ansatz in den drei für das Verständnis Cassirers zentralen Bänden zur *Philosophie der Symbolischen Formen* zunächst zur *Sprache* (CASSIRER 1923) und deren Fundierung im Lautlichen, dann zum *mythischen Denken* (CASSIRER 1924), in dem die Voraussetzungen für die formgebenden Prozesse erkennbar werden und schließlich in der *Phänomenologie der Erkenntnis* (CASSIRER 1929), in der sein Verständnis von den Möglichkeiten des Menschen Welt zu verstehen, von ihm zusammengefasst und schließlich mit Blick auf die Erkenntnisleistungen des wissenschaftlichen Vermögens herausgearbeitet wird. So sind die gestischen, laut- und bildgebenden Vermögen, konkret deren Form und weiterführend deren Kultur prägendes Potential, nach Cassirer, als anthropologische Voraussetzungen zu verstehen. Bemerkenswert und für die weitere Forschung als fruchtbar erweist sich dabei die Annahme, dass diese Formbildungskräfte des Menschen darauf beruhen, dass äußere Reize schon immer affektiv und weiterführend emotional ausgelegt werden. Symbol- bzw. Sinnbildungs- und weiterführend Erkenntnisprozesse bauen darauf auf. (vgl. SAUER 2009) Die Inhalte, die der Mensch auf diesem Weg generiert, sind demnach nicht neutral, sondern immer schon bewertet. Diese Bewertungen, die der Mensch dem von ihm in Ritualen, Bildern, Sprache und Zeichen selbst Hervorgebrachten bzw. Geformten gibt, werden dann, nach Cassirer, mit entsprechender Vehemenz als »wahr« und »wirklich« vertreten: »Sie alle greifen über den Kreis der bloß individuellen Bewusstseinserscheinungen hinaus; - sie beanspruchen ihnen gegenüber Allgemeingültiges hinzustellen« (CASSIRER 1923: 21).

Dieses Vermögen zur Formgebung von Welt lässt sich insofern schon immer als Distanzierungs- und Objektivierungsprozess beschreiben. Sowohl in mythischen, ästhetisch-anschaulichen als auch in logischen Bewusstseinsprozessen findet diese ihren jeweiligen Ausdruck. Je anders erfolgt mit ihnen eine symbolische Ausdeutung. (CASSIRER 1929: 18) Bemerkenswert ist dabei, dass die Formgebung selbst, wie es Cassirer herausarbeitet, grundlegend auf einer Hingabe (CASSIRER 1924: 47) bzw. Hinnahme (CASSIRER 1929: 106) an die Welt beruht. Geprägt sei dieser Zugang zu ihr durch die Ausdruckswahrnehmung (CASSIRER 1929: 86). So werde die Welt zunächst über die Ausdruckswahrnehmung bereits vor jeder Formgebung erfasst. Entsprechend kann diese Wahrnehmungsweise als vor-mythisch, vor-logisch und vor-ästhetisch angesehen werden (CASSIRER 1929: 95). Wobei dieses Vermögen jedoch nicht als ein passives zu verstehen ist, wie Cassirer bereits im ersten Band zur Philosophie der Symbolischen Formen herausstellt, sondern als ein aktives

und damit auch geistiges. Es zeichnet sich durch eine spezifische Tatkraft aus (CASSIRER 1923: 19-20). Der Zugang zur ›Wirklichkeit‹ liegt insofern nicht in der Empfindung als sinnliches Datum, sondern allein in dem Urphänomen des Ausdrucks und des ›ausdrucksmäßigen‹ Verstehens (CASSIRER 1929: 18, 86). Dass dieses ›Verstehen‹ in Hingabe erfolgt, liegt in der ursprünglichen Erfahrungsform, die sich durch ein Erleiden und Ergriffenwerden auszeichnet (CASSIRER 1929: 88, 107). Das Verstehen ist ganz davon gestimmt (CASSIRER 1929: 307). Alles was von dieser Form des Verstehens erfasst wird, nimmt einen spezifischen davon gefärbten Ausdruckscharakter an (CASSIRER 1929: 86). Wird dann zurückgefragt, was denn eigentlich in solcher Weise von der Ausdruckswahrnehmung ergriffen wird, so sind es nach Cassirer in Anlehnung an Ludwig Klages keine konkreten Gegenstände oder Lebewesen, sondern vor jeder Auslegung als etwas ›nur‹ ›Bewegungsgestalten und Raumformen‹ bzw. ›Formen und Bewegungen‹, die als Seeleneigenschaften *erlebt* werden.

»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‹ [...] 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 1929: 94)

Als »anthropologischer Wert«, wie er in seiner, im amerikanischen Exil verfassten Spätschrift *Versuch über den Menschen* 1944 (engl. original: *An Essay on Man*) betont, hat diese Wahrnehmungsweise bis in alle Bewusstseinsleistungen hinein Bedeutung. Sie zeichnet sich durch ein physiognomisch, subjektiv und gefühlsmäßig wertendes Erleben aus (CASSIRER 1944: 123-124). Es beruht auf einer »starken und triebhaften Unterschicht« (CASSIRER 1929: 78) einem »seelisch-geistigen Grundbestand« (CASSIRER 1929: 94). In Abgrenzung zum Tier unterscheidet sich der Mensch demnach weniger in dieser ursprünglichen Erfahrungsform von Welt, sondern in der Verarbeitung derselben. So sind es weniger ›reactions‹, unmittelbaren Antworten auf äußere Reize, als ›responses‹, durch komplexe Denkvorgänge verzögerte Antworten, die hier erfolgen. Insofern handelt es sich beim Menschen, entsprechend einer von Cassirers mit am häufigsten zitierten Aussage, um ein ›animal symbolicum‹ (CASSIRER 1944: 49-51).

Einen ersten unmittelbaren Reflex findet diese von Hingabe geprägte, ursprüngliche Zugangsweise zur Welt nach Cassirer im mythischen Bewusstsein, dem mythischen Denken. Der zweite Band seiner Untersuchungen ist ganz diesem Phänomen gewidmet. Dasjenige, was auf dieser Bewusstseinssebene erfasst wird, könne als ein Akt der Stellungnahme angesehen werden, der entsprechend dem ursprünglichen Verstehensvorgang von einem Akt des Affekts und Willens ausgehe (CASSIRER 1924: 89). Hier finde eine erste Auslegung statt. Wahrgenommenes werde zu Gestalten verdichtet. So ist es die Einheit eines Charakters, der diese in besonderer Weise auszeichnet (CASSIRER 1944: 107). Seinsmäßiges (›Sache‹) sei zugleich Bedeutungsmäßiges (›Bild‹). Hierin wird zugleich die ursprüngliche Bedeutung der Bilder erkennbar, wie sie Cassirer versteht und hier Thema sind. Bilder sind insofern Ergebnisse von Formgebungsprozessen (vgl. hierzu ergänzend SAUER 2010). In ihnen äußert

sich der Ausdruck des Erlebten (die Ausdruckserlebnisse), sei es im Tun (Ritus, im Sinn eines Gestischem (MS)), in Gestalten (gestaltetem Bild) oder in Worten (Namen) (CASSIRER 1924: 51). Das Erlebte wird auf diese Weise präsent und als ein lebendiges Gegenüber erkennbar. Dieses ist entsprechend ganz von dem Erleben selbst geprägt, dessen ›Ausdruckston‹, der sich weniger in sinnlichen Qualitäten wie hell oder dunkel, warm oder kalt äußert, als im Charakter der Gesamterscheinung, einem Lockenden oder Drohenden, Vertrauten oder Unheimlichen, Besänftigendem oder Furchterregendem (CASSIRER 1929: 78-79). Insofern ›hat‹ das mythische Bewusstsein die Welt als reines Ausdrucksphänomen, in der ›Art des Daseins lebendiger Subjekte‹ (das Andere als ›Du‹) erfasst. In den ›Bildern‹ (im Geformten bzw. in den Formen, MS) tritt dasjenige, was im Gegenstand rein ausdrucksmäßig ›ist‹, in potenzierten Maße hervor. So offenbart sich gerade im mythischen Bewusstsein diejenige Wahrnehmungsweise, die in ihrer Grundform, in der Ausdruckswahrnehmung in allen anderen Bewusstseinsformen hindurch wirkt (CASSIRER 1929: 73, 99-100; 1944: 117-170).

Der Umbau der ›Bilder‹ des Lebens, so Cassirer, in die Form des dinglichen Daseins (eines ästhetisch-anschaulichen Bewusstseins) und dinglich-kausaler Zusammenhänge (eines theoretischen Bewusstseins) (CASSIRER 1929: 103) erfolgt, indem über diese auf etwas anderes als sie selbst verwiesen wird. Die Bilder stellen fortan etwas dar, das angeschaut und schließlich kausal erklärt werden kann. Die über Gesten (Riten), Laute (Sprache) und Gestaltungen geformten Bilder sind nicht länger die Sache selbst, sie ›repräsentieren‹ diese ›nur noch‹ bzw. weisen auf diese hin. Sie werden zu Trägern eines anschaulichen bzw. schöpferischen Ausdrucks (einer anschaulichen bzw. ästhetische Form) und schließlich von wissenschaftlichen Begriffen (einer logischen Form) (CASSIRER 1929: 99-100; 1923: 20-21). In diesem Zusammenhang nimmt parallel zur mythischen Auffassung insbesondere die künstlerische-ästhetische Anschauungsfähigkeit eine besondere Rolle ein, indem diese unmittelbar an die ursprüngliche Erfahrungsform des Erlebens und Erleidens anschließt. Die Macht der Leidenschaft wird durch dieses Vermögen, so hält es Cassirer in seinem Spätwerk mit Bezug auf den Künstler fest, »zu einer bildenden formgebenden Kraft« (CASSIRER 1944: 112-261, hier 221) In der Weise, dass »wir selbst die Grundelemente der Form bildend erzeugen« (Hervorhebung M.S, CASSIRER 1923: 21). D.h. mit den künstlerischen Werken produzieren wir selbst die Voraussetzungen für die Ausdruckserlebnisse (sodass wir auch diese affektiv-emotional wahrnehmen), über die wir Formen (Symbolbedeutungen) aufzuzeigen vermögen. Insofern befreit von jeder dinglichen Last, wie es Cassirer im Spätwerk aufgreift, erfahren dann auch die Gefühle des Betrachters einen Gestaltwandel. Statt Emotion, die ihn ursprünglich mit den ›lebendigen‹ Dingen verbindet, verwandeln sich die Leidenschaften in Handlungen, in Motion, einen dynamischen Prozess inneren Lebens, der uns bewegt (CASSIRER 1944: 229 ff.).

Zusammenfassend betrachtet, zeichnet sich der Mensch durch eine ursprüngliche Tat- und Bildkraft (›symbolbildende Akte‹) aus, die sein kulturelles Bewusstsein ausmacht. Er produziert in diesem Sinn ständig ›Bilder‹ von der Welt, die ganz von seinem affektiv-emotionalen Empfindungsvermögen (Ausdruckswahrnehmung) geprägt sind. Angeregt werden diese Bild-Formungsprozesse jedoch nicht ›nur‹ von eigenen inneren Empfindungen, sondern von den ›Sachen‹ selbst. Sie regen zu einer je spezifischen (symbolischen) Auslegung als (identische) mythische Formen, (transzendierte), anschaulich-ästhetisch-sprachliche und schließlich (abstrahierte) wissenschaftlich-logische Formen an. Insofern sind es einerseits Hingabe (über die Tatkraft bzw. die Ausdruckswahrnehmung) und Distanz (mittels der Bildkraft bzw. den Formbildungsprozessen) über die wir uns Bilder von der Welt erschaffen und auf diese Weise als eine sinnvolle Verstehen lernen.

Teil II

(1.) Die Frage nach den Ursprüngen der Bilder mit Blick auf Kant zu besprechen, erweist sich als äußerst fruchtbar und spannend. Denn trotz aller Gegensätze lässt sich eine Nähe zu Cassirer aufzeigen, die aufmerken lässt. Es ist insbesondere die Einbildungskraft, wie sie Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* 1787 (Erstfassung 1781), seinem ersten Band zur Bestimmung der geistigen Vermögen des Menschen einführt, die in diesem Zusammenhang in Anschlag gebracht werden kann. Und bemerkenswerter Weise ist es bereits Cassirer selbst, der diese Nähe zu Kant betont (CASSIRER 1929: 185-186). So wird auch von Kant die Einbildungskraft als ein Vermögen gekennzeichnet, das sich vergleichbar der Ausdruckswahrnehmung Cassirers durch Tatkraft auszeichnet, den geistigen Leistungen zuzurechnen ist und, was sich als wesentlich erweist, von Kant als ein Zustand beschrieben wird, in dem der Mensch ›innerlich affiziert‹ ist. In der Weise, »in dem wir uns gegen uns selbst als leidend verhalten müssten« (Kant 1787: 193). Diese Leistungsfähigkeit grenzt Kant gegen eine Haltung zur Welt ab, die Cassirer jedoch ausschließt (vgl. hierzu CASSIRER 1923: 19), in der wir uns mehr oder weniger passiv ihr gegenüber Verhalten. Kant spricht hier von einem Zustand, in dem wir äußerlich affiziert werden und insofern ›leidend‹ sind bzw. ›erleidend‹ sind, ohne diese jedoch zu verarbeiten (›Rhapsodie von Wahrnehmungen‹) (Kant 1787: 231). Empfindungen (als Materie der Wahrnehmungen, Kant 1787: 244) strömen hier auf uns ein, wie solche der Sinne des Gesichts (Farben), des Gehörs (Töne), des Gefühls (Wärme), etc., mit ›augenblicklicher Größe‹ (Kant 1787: 244 ff., hier 246). Wobei sich mit ihnen Gefühle der Lust und Unlust (als Wirkungen der Empfindung) verbinden. (Kant 1787: 92, Anm. 22) Apprehension bzw. reine Rezeption bestimmen diesen Zustand. (Kant 1787: 80, 92-93, 192-193) So ist es erst die Einbildungskraft, die uns nach Kant erlaubt ein ›synthetisches figürliches Urteil‹ zu fällen und d.h. etwas als etwas zu erkennen. Dieses Vermögen wird von Kant als ein spontanes und produktives aufgefasst. Es werde durch die Wirkung des Verstandes veranlasst. Für die hier verfolgte Frage nach den Ursprüngen der Bilder wesentlich beschreibt Kant die Einbildungskraft als eine, die beobachtet. Sie hat *Acht darauf bzw. ihre Aufmerksamkeit* ist darauf gerichtet, den Vorgang der Synthesis, wie wir ihn vollziehen, zu beobachten. Ein Vorgang, der sukzessiv erfolge, in dem wir etwa eine Linie nach und nach erfassen. Dieses Erfassen selbst erweist sich dann, nach Kant, bereits als ein Vorgang der ordnend wirkt und von der Einbildungskraft geleistet wird. Von daher bestimmt die Einbildungskraft den ›inneren Sinn‹ (z.B. die Linie) sukzessiv. Insofern sind wir nach Kant innerlich affiziert. Dieses innerliche Affiziertsein (›in dem wir uns gegen uns selbst als leidend verhalten müssten‹) zeichnet nach Kant die Einheit einer Handlung ohne Sinnlichkeit aus, die die Grundlage für ein synthetisches figürliches Urteil bildet. (Kant 1787: 192-196, vgl. ergänzend zum ›Schematismus‹ 213 ff.) So ist es das Vermögen die Erscheinungen (und damit Äußeres, M.S.) der Form nach (etwa die der Linie) unter Antizipation der Empfindungen (gemäß kontinuierlicher Größe und damit vergleichbaren Graden) zu erfassen, die die Einbildungskraft auszeichnet. (Kant 1787: 244 ff., hier 247)

Ebenso wie Kant so geht auch Cassirer von einer inneren Tätigkeit aus (Ausdruckswahrnehmung), nach der die Erscheinungen nicht nach der Materie, sondern ebenfalls nur gemäß ihrer Formen und ergänzend Bewegungen erfasst werden. Ein Vorgang, der auch von Cassirer als ein Erleiden und Erleben gekennzeichnet wird und von Hingabe geprägt sei. Das schließlich das Erleben selbst für die Ausdeutung dessen von Bedeutung wird, was erfasst wird (im Sinn einer symbolische Form), sieht Kant so nicht. Für Kant liegt dann der Bezug nicht auf dem Objekt, das mit Cassirer im Sinn eines mythischen Denkens als ein entsprechend lebendiges aufgefasst wird (ein ›Du‹), sondern fällt auf das Subjekt selbst zurück, dass dem Objekt dann entsprechend seiner Gemütsempfindungen mit Lust oder Unlust begegnet (ästhetisches Urteil, vgl. hierzu vertiefend Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, 265-266). Dennoch lässt sich festhalten, dass auch Kant davon ausgeht, dass der Mensch entsprechend seiner sukzessiv wirksamen (erleidenden), synthetischen

Urteilsfähigkeit (Einbildungskraft) eine Form und damit das Bild von etwas (hier einer Linie) erst hervorbringt und erst dann, wie er weiterführend aufzeigt, in Abstimmung (a posteriori) oder in einem freien Spiel (a priori) mit dem Verstand, nach subjektiven oder objektiven Prinzipien der Übereinstimmung der Erkenntnisvermögen untereinander, auf sich (ästhetisches (reflektierendes) Urteil) oder eine Anschauung (objektives (vernünftiges) Urteil) zu beziehen vermag. (Vgl. hierzu u.a. Kant 1787: 119-123) So ist es auch für Kant ebenso wie für Cassirer ein innerlich zu affizierendes Vermögen und dessen ordnende Tatkraft (Ausdruckswahrnehmung und Einbildungskraft), die zunächst Formen und damit Bilder (inneren Sinn) von etwas hervorbringen, die dann auf je unterschiedliche Weise ausgelegt werden können. Cassirer spricht hieran anschließend von unterschiedlichen symbolbildenden Akten (entsprechend dem mythischen, anschaulich-ästhetisch-sprachlichen oder logischen Bewusstseinsmöglichkeiten), während Kant auf die verschiedenen Möglichkeiten der Urteilsbildungen abhebt.

(2.) Bemerkenswert an den Gedankengängen des Philosophen Martin Heidegger, mit dem Cassirer in einem kritischen Austausch stand (erinnert sei hier an die Davoser Disputation 1929), ist, dass auch dieser das Verhältnis des Menschen zur Welt als eines beschreibt, das von Hingabe und Distanz geprägt sei. Wesentlich für seinen fundamentalontologischen Ansatz, der zugleich als ein kulturanthropologischer zu verstehen ist, wie er ihn grundlegend in *Sein und Zeit* 1927 entwickelt, ist, dass der Mensch in ›bloßer Stimmung‹ (existenzial) mit der Welt verbunden sei: »Die Stimmung überfällt. Sie kommt weder von ›Außen‹ noch von ›Innen‹, sondern steigt als Weise des In-der-Welt-seins aus diesem selbst auf.« (HEIDEGGER 1927: 134 ff., hier 136) Das In-der-Welt-sein des Menschen, wie es sich u.a. in dieser Weise zeigt, gehört zum existenzialen Modus und dokumentiert sich im Phänomen des Verfallens an sie. (HEIDEGGER 1927: 176) Dieser Zustand (eine Weise der Befindlichkeit) wird von dem Dasein (dem Menschen, MS) so wenig reflektiert, dass die wechselnden Stimmungen ihn »gerade in seinem reflexionslosen Hin- und Ausgegebenheit an die besorgte ›Welt‹ überfällt«. Wichtig für die weitere Argumentation wird an dieser Stelle, dass der Mensch (das ›Da‹) sich selbst in der Gegenstimmung, der Abkehr bewusst wird. Diese kann als eine Form des Widerstands verstanden werden, in der der Mensch sich betroffen fühlt. Die Welt geht ihn in diesem Moment etwas an. In dieser Form äußert sich insofern etwas Umsichtiges, ein ›besorgendes Begegnenlassen‹ und zugleich eine Offenheit zur Welt hin. Über die Stimmung und mithin den Sinnen erweist sich der Mensch für diese rührbar. Hierin eröffnet sich ein Sinn für etwas. Es bekommt einen Sinn. Ein Sinn, der sich in der Affektion zeigt. (HEIDEGGER 1927: 136-137) Damit eröffnet sich jedoch zugleich, dass das Verstehen von etwas (auch sich selbst) von der Stimmung geprägt ist, da es sich aus dieser heraus ergibt. Die Bedeutung des Da, von dem was sein kann (des Menschen und der Welt) erschließt sich von daher aus der Stimmung. Von dort aus wird die Welt ›entworfen‹, insofern dass sich mit ihr ein Eindringen in die Möglichkeiten des Sein-Könnens eröffnen. Auslegungen von der Welt werden insofern in ›Umsicht‹ entdeckt. Erschlossen wird das Verstandene, nach Heidegger, insbesondere mit der Sprache und in der Rede werde es artikuliert. (HEIDEGGER 1927: 142-152, 160-166) Dass zur ›Lichtung des Da‹ auch die Künste mit ihrem ›Entwurf‹ (Sein-Können von etwas) beitragen, zeigt Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* 1935 auf. (HEIDEGGER 1935: 40 ff, 61) Sie tragen entscheidend zum Bewahren eines Wissens um die Unverborgenheit der geschichtlichen Wahrheit (als ein Ringen um Verborgenheit und Lichtung) bei. (HEIDEGGER 1935: 69)

Hingabe, so lässt sich abschließend festhalten, liegt in der Seinsweise des Menschen selbst, die sich als eine von Stimmungen bestimmte charakterisieren lässt. Das Verfallen-Sein darin bildet zugleich die Grundlage für die Abkehr und damit eine Distanz zu ihr, in der Verstehen stattfindet. Ein Verstehen, das sich nach Heidegger vor allem in Sprache äußert. Affektion wird auch hier, vergleichbar mit Cassirer und Kant, als wesentliche Grundlage für ein

Verstehen und ›Entwerfen‹ von Sinn als Sein-Können von etwas (auch in historischer Geworfenheit), sei es sprachlich, aber auch gestalterisch, bestimmt. Dass der kulturelle Formungsprozess dann mit Cassirer weniger als ein fortschrittlicher, sondern als ein Ringen um die ›Unverborgenheit der Wahrheit‹ (Schönheit, HEIDEGGER 1935: 31, 55) zu verstehen ist, verweist die Frage nach dem Ursprung der Bilder (als Sein-Können von etwas) in der Nachfolge der griechischen Philosophie (Platons, MS) bzw. der Bibel ins Urbildliche (MS). (vgl. hierzu HEIDEGGER 1935: 22, 48).

Wie nah sich Cassirer und der Kulturwissenschaftler und Kunsthistoriker Aby M. Warburg standen, macht eine näherer Beschäftigung mit deren Ansätzen deutlich. Zu einem vertiefenden Verständnis wie der Ansatz Warburgs im Einzelnen zu verstehen ist, trägt insbesondere ein Aufsatz von Hartmut Böhme bei, den dieser 1997 veröffentlichte. Auch für Warburg ist es demnach, ähnlich der Auffassung Heideggers, die ›hinreißende Präsenz des Affekts‹, die für den Einzelnen wesentlich wird. Wie Heidegger sieht Warburg sie als Auslöser für weiterführende Prozesse an. Diese Verarbeitungsprozesse dienen dann jedoch weniger dazu, Welt zu verstehen, als, wie es Böhme verdeutlicht, diese zu bewältigen. Sie bilden damit, wie es auch Cassirer aufzeigt, die Voraussetzung für die kulturelle Entwicklung des Menschen. Nach Warburg sind es demnach Affekte, das Ergriffenwerden und Ergriffensein von ihnen (etwa der Angst), die bewirken, dass diese sich dem Leib einschreiben und im Gedächtnis als »leiblich eingeschriebener Bewegungsablauf« (Pathosformeln) haften bleiben (BÖHME 1997: 30-31) Für deren Verarbeitung zeigt Warburg drei Wege auf (vgl. dazu Böhme 1997: 11-14): (1.) durch die Vergegenständlichung bzw. Verleiblichung der Erregung in Form einer magischen Animation (Fetisch/Totem) (WARBURG 1923: 54-55), (2.) durch ihre Verdrängung mittels abstrakter Zeichen und (3.) durch das Schaffen von Symbolen und Bildern (WARBURG 1923: 59), in denen die Erregung einen Ausdruck findet und zugleich dem erregenden Objekt eine Gestalt gegeben wird: »Du lebst und tust mir nichts.« So ist es das Erinnern (die Mnemosyne) und insofern das Reflektieren der Affektenergien, das die Bilder im Gegensatz zu den Fetischen und abstrakten Zeichen erlauben, die eine Ruhepause zwischen Antrieb und Handlung, zu denen die Affektenergien veranlassen, gewähren (BÖHME 1997: 34-35). Entsprechend der jeweiligen Gegenwart und ihren Ausdrucks- und Orientierungsbedürfnissen erfahre diese eine je andere Ausprägung (Stil, vgl. BÖHME 1997: 32-33) Der Ursprung der Bilder, auf den hier Warburg abhebt, ist ein grundlegender, denn es sind insbesondere sie, die im kulturellen Entwicklungsprozess, der von den Affektenergien angetrieben wird, einen »Denkraum der Besonnenheit« bzw. in den Worten Cassirer des Symbolischen eröffnen (WARBURG 1923: 59; BÖHME 1979: 11-14). Die Nähe, aber auch die Differenz zu Cassirer wird hier deutlich, denn letzterer sieht in den Bildern zwar ebenfalls einen Verarbeitungsprozess von Affektenergien, doch nicht solche eigener innerer Empfindungen (im Sinn von Angstreaktionen, BÖHME 1979: 19), sondern von äußeren Reizen (von Bewegungs- und Raumformen, die als Seeleneigenschaften ausgelegt werden).

(3.) Mit Blick auf aktuelle Positionen zu der Frage nach den Ursprüngen der Bilder, ist es insbesondere der Berliner Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme selbst, der sich dazu stellt. Mit seinem wegweisenden Buch *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne* von 2006 (vgl. ergänzend SAUER 2007a), knüpft er konkret an Warburg an. Auch für ihn liegt der Ursprung der Bilder mit Warburg darin, für den Menschen einen »Denkraum des Symbolischen bzw. der Besonnenheit« zu ermöglichen (BÖHME 2006: 337-354, 241). Veranlasst wird der Mensch dazu jedoch nicht nur durch Ängste, Sorgen und Nöte, sondern darüber hinaus durch Sehnsüchte, Lüste und Begierden. So ermöglichen die Bilder, aber auch die mit Bedeutung aufgeladenen Dinge, »ein komplexes System der Ordnungserzeugung, der Handlungssteuerung, der Grenzbewahrung, des Schutzes, der Angstbewältigung, der symbolischen Sinnstiftung und der rituellen Integration von

Gemeinschaften und Individuen« zu stiften (BÖHME 2006: 53, 185). Letztlich sind es dann, ganz im Sinn Warburgs, insbesondere die Bilder, die einen Taburaum (BÖHME 2006: 355-364) eröffnen können und damit Distanz schaffen. Sie machen dasjenige, was mit Bedeutung aufgeladen wurde, ästhetisch, anschau- und reflektierbar.

Im aktuellen kunsthistorischen Umfeld ist es insbesondere Hans Belting, der nach dem Ursprung der Bilder fragt. Seiner Auffassung nach sind es die Bilder, in denen Vorstellungsbilder von etwas weitergeben werden können. Sie können als Nachbilder, Verkörperungen und Repräsentanten derselben verstanden werden. Insofern vermitteln die Bilder ›die Kulturgeschichte des Körpers‹, wie es Martin Schulz in dem Paper zu dem von Belting initiierten *Forschungskolleg Bild - Körper - Medium* an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe 2000 vorstellt (SCHULZ 2000: 2-7). Bilder können demnach als Medien bzw. Träger von Selbst- und Welterfahrungen verstanden werden. Raum, Zeit und Tod kommen in ihnen zum Ausdruck (SCHULZ 2000: 2). Sie stehen, wie Belting in *Bild-Anthropologie* 2001 aufzeigt, im Verhältnis zum ›Körper‹ des Menschen in einer ›Ähnlichkeitserfahrung‹ (BELTING 2001: 22). Diese Erfahrung reicht so weit, wie Belting in *Das echte Bild* 2005 ausführt, dass sie im Gegensatz zu gesetzten Zeichen so weit in die sinnliche Erfahrung vorstoßen, »daß man von ihnen vergessen konnte, das sie ›gemacht‹ waren und also nur ein geliehenes Leben besaßen« (BELTING 2005: 172). Dem entgegen, ohne dass es Belting eigens thematisiert, scheint dennoch eine Distanzierung zu dieser Erfahrungsweise möglich. Das zeigen die Reaktionen auf sie, wie Belting in *Bild-Anthropologie* ausführt. Denn wenn sie »in der Öffentlichkeit eine falsche Wirkung ausübten oder falsche Ideen verbreiteten«, dann galt es diese, der »medialen Kontrolle der gegnerischen Seite« zu entziehen. Insofern wird mit dem Medium für ein Bild (Vorstellungsbild) geworben, »das man den Empfängern einprägen will« (BELTING 2001: 22).

Dass es dem Menschen möglich ist, seine Welt- und Selbsterfahrungen in besonderer Weise nicht nur über Sprache, sondern auch über Bilder zu verarbeiten und damit sich selbst und Anderen vorstellbar zu machen, darauf weisen bereits die Forschungen von Cassirer hin. Diejenigen Kants, aber auch Heideggers und Warburgs und nachfolgend diejenigen Böhmes und Beltings bestätigen diese Auslegungsrichtung. Grundlegend erfolgt die Verarbeitung, so lässt sich verdeutlichen, gerade *nicht nur* über Sprache, sondern ursprünglich wie es Cassirer betont und weiterführend von jüngeren entwicklungspsychologischen und neurowissenschaftlichen Forschungen bestätigt wird, auch über Gesten und Bilder. Und bemerkenswerter Weise wird auch von diesen Ansätzen auf die Bedeutung der Affektionen in diesem Prozess abgehoben. So betonen auch diese Forschungen das Moment der Hingabe. Demnach zeichne, wie es der amerikanische Entwicklungspsychologe Daniel N. Stern 1986 hervorhebt, ein globales Erleben die Wahrnehmung des Säuglings von der Welt aus. Alle Sinne seien daran beteiligt (amodal). Dabei seien es weniger konkrete Gegenstände und Lebewesen, sondern, wie es vergleichbar bereits Cassirer und Kant betonen, *Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster*, die von dem Säugling ab den ersten Lebenstagen erfasst werden (STERN 1986: 74-103). Diese werden darüber hinaus nicht neutral, sondern worauf bereits in der philosophischen Tradition abgehoben wird, affektiv bzw. gefühlsmäßig ausgelegt. In der Sprache Sterns (aber auch bereits Heinz Werners 1926) werden demnach die äußeren Reize als »Vitalitätsaffekte« übersetzt. Sie lassen sich am ehesten mit dynamischen, kinetischen Begriffen beschreiben wie »aufwallend«, »verblässend«, »explosionsartig«, »abklingend«, »berstend« (STERN 1986: 83). Eine Entfremdung und damit Distanzierung von dieser Erlebnisform erfolge so Stern mittels (symbolischen) Repräsentationen in Sprache und Bildern ab dem zweiten Lebensjahr (fünfzehnter bis achtzehnter Monat). Es seien schließlich diese Repräsentationen, die in zeitlich verzögerten Handlungen nachgeahmt werden. Derart vermögen Bedeutungen hervorgebracht werden (STERN 1986: 232-235). So zeichne sich eine Entwicklung ab von einem dementierbaren (nonverbalen Erleben) hin zu einem verantwortbaren (verbalen) Kommunikationsvorgang (STERN 1986: 256-257). Es sind schließlich die Bilder der Kunst, die nach Stern in Anlehnung

an die bedeutende amerikanische Cassirer-Forscherin Susanne K. Langer (1942), eine Vermittlungsfunktion zwischen diesen beiden Ebenen übernehmen, indem sie, wie Stern vermutet, zu ›virtuellen Vitalitätsaffekten‹ anzuregen vermögen (STERN 1986: 225-230):

»Die Übersetzung von der Wahrnehmung ins Gefühl erfordert also im Falle des künstlerischen Stils die Umwandlung ›wahrheitsgetreuer‹ Wahrnehmungen (Farbharmonien, Linienführungen usw.) in virtuelle Formen des Gefühls, zum Beispiel des Gefühls der Stille. Die analoge Übersetzung der Wahrnehmungen, die wir im Verhalten eines anderen Menschen machen, in Gefühle erfordert die über den crossmodalen Transfer erfolgende Umwandlung der Wahrnehmung von Zeitmuster, Intensität und Gestalt in Vitalitätsaffekte, die wir in uns selbst empfinden.« (STERN 1986: 227)

Es sind die jüngsten - auch umstrittenen - neurowissenschaftlichen Forschungen, die diese Annahmen Sterns zu bestätigen scheinen. (vgl. ergänzend SAUER 2007; 2011) So betont der Neuroästhetiker und Mitentdecker von Spiegelneuronen Vittorio Gallese aus Parma in einem ersten dass wir auch dann nachahmend tätig sind, wenn wir vor ›starren‹ Bildern stehen, auch abstrakten. Dafür lassen sich neben figurativen insbesondere formale Qualitäten der Werke verantwortlich machen:

»Simulation occurs not only in response to figurative works but also in response to experience of architectural forms, such as a twisted Romanesque column. With abstract paintings such as those by Jackson Pollock, viewers often experience a sense of bodily involvement with the movements that are implied by physical traces - in brushmarks or paint drippings - of the creative actions of the producer of the work. This also applies to the cut canvases of Lucio Fontana, where sight of the slashed painting invites a sense of empathetic movement that seems to coincide with the gesture felt to have produced the tear.« (GALLESE 2007: 197)

Dass nicht nur mit Bezug auf Kunst, sondern mit Blick auf Vorstellungen ohne realen Bezug dieselben Hirnregionen aktiv werden, darauf verweist Gallese weiterführend in einer Publikation von 2011. Demnach erfolgen die Aktivierungen unabhängig von einer symbolischen oder repräsentationalen Bedeutungsebene, in Form von reinen ›körperlichen‹ Simulationsprozessen (›embodied simulations‹):

»Thus, motor and visual imagery do qualify as further forms of embodied simulations, since they imply re-using our motor or visual neural apparatus to imagine things and situations we are not actually doing or perceiving.« (GALLESE 2011: 63)

Mit Blick auf die Ausgangsfrage nach den Ursprüngen der Bilder vor dem Hintergrund der cassirerischen Philosophie zeigt sich, dass diese wohl am ehesten, entsprechend der hier verfolgten Traditionen in Philosophie, Kunstwissenschaft und Entwicklungspsychologie / Neurowissenschaft, in den Fähigkeiten des Menschen zu suchen sind und zwar darin symbolische Repräsentationen für die Welt- und Selbsterfahrung zu schaffen. Ursprünglicher als Bilder und Sprache gehen diese Repräsentationen wohl auf Gesten zurück, wie jüngere Forschungen des neuseeländischen Psychologen Michael C. Corballis (2009) nahe legen. Weitere Forschungen dazu gilt es abzuwarten.

Dass es schließlich künstlerische Bilder sind, in denen ein Aufleben dieser ursprünglichen, von Affekten getragenen Empfindungen von Welt und Selbst, erkennbar und wohl auch reflektierbar werden, erstaunt nicht wirklich. In den (zumeist nicht wissenschaftlichen) lebendigen, die Wirkungen auf das Gefühlsleben betonenden Beschreibungen von Bildern in der Kunstkritik, findet sich diese Nähe immer wieder neu. Nach den bereits aufgezeigten Positionen sind es in Bezug auf den künstlerischen Kontext die Forschungen des Phänomenologen Bernhard Waldenfels und diejenigen des Theologen Philipp Stoellger sowie meine eigenen, die dieser Annahme Vorschub leisten. So betont Waldenfels (WALDENFELS 2008: 51; vgl. ergänzend WALDENFELS 2010) das Getroffen- und Affiziertsein des Rezipienten von Kunst, das sich in einem Erstaunen aber auch Erschrecken zu äußern vermag (ein Pathos). Etwas fällt auf, etwas das als widrig, unerwünscht und sogar als verletzend

bezeichnet werden kann. Mit dieser Erfahrung, wie sie Kunst eröffne, entstehe ein Spannungsfeld, worauf geantwortet werde. Gerade die Beunruhigung, zu denen künstlerische Bilder veranlassen, unterscheiden diese von solchen der Gewohnheit. Statt Überredung zielen diese auf einen Überschuss des Außerordentlichen, eine Abweichung vom Ordentlichen und damit auf Innovation statt auf Blicksteuerung und damit Manipulation (WALDENFELS 2008: 60). Entsprechend betont auch Stoellger in der ersten Online-Ausgabe von *Rheinsprung 11* des von Gottfried Boehm begründeten Forschungszentrums *Eikones* in Basel 2011 (vgl. hierzu ergänzend SAUER 2006; 2010b), dass Bilder auch in einem Nicht-Verstehen münden können und auch sollten. Denn nur diese provozieren ein Anders-Sehen. Ein Sehen, durch das ein »Erwartungshorizont umbesetzt und neu strukturiert« wird (STOELLGER 2011: 29). Schlussfolgernd leitet daraus der Autor die kommunikative und zugleich modale Verfasstheit von Bildern ab, insofern Bildern im Anschluss an Nikolas Luhmann durch »Anerkennung, Konsens, Zustimmung oder ähnlich affirmative Rezeptionen« Möglichkeiten zugesprochen werden und damit Macht. Es seien gerade ästhetisch anspruchsvolle Bilder, die statt einer Reduktion und Kontingenzkultur, zur Freisetzung und Kontingenzverschärfung beizutragen vermögen (STOELLGER 2011: 39).

Bereits diese beiden Autoren machen deutlich, wie es meine eigenen Forschungen seit 2000 bekunden (vgl. vertiefend SAUER 2012), dass der Ursprung der Bilder darin gesehen werden kann, dass mit ihnen Räume geschaffen werden, in denen über die affektive Auslegung von Welt und Selbst Wertesetzungen erfolgen, die von anderen verstanden werden können. Insofern sind Bilder, mit Cassirer und der Tradition, die aufgezeigt werden sollte, Orte, an denen - entsprechend den Voraussetzungen und Hintergründen jedes Einzelnen - Setzungen erfolgen, die nicht nur über die Auswahl der Motive, sondern in besonderer Weise auch über die virtuell lebendig erlebbaren Formen verstanden werden können. Tat- und Bildkraft, Hingabe und Distanz, ein Erleiden / Ergriffenwerden und Formwerdung, zeichnet den Umgang mit ihnen aus, sei es bei der Produktion oder in der Rezeption. Bilder, insbesondere solche der Kunst und Gestaltung, können von daher als Möglichkeiten der Verarbeitung (Setzung), aber auch - ebenso wie Gesten und Sprache - der Kommunikation aufgefasst werden. *Sie sind Teil des menschlichen Verstehens-, Ausdrucks- und Verständigungsvermögens.* Zunächst unabhängig von der Unterscheidung zwischen high und low - wie sich hier bereits andeutet, jedoch einer späteren Diskussion vorbehalten sein soll - können Bilder im Anschluss an die Ende 2011 erschienene Einführung zu *Studien der visuellen Kultur* von Sigrid Schade und Sabine Wenk als individuelle und insofern historisch bedingte, symbolische Formen aufgefasst werden, die darüber hinaus aufgrund ihrer kommunikativen Struktur prägend für die kulturelle Entwicklung und deren Repräsentationsmodelle werden können.

Literatur

BELTING, H.: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München [Wilhelm Fink] 2001

BELTING, H.: Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen. München [C.H. Beck] 2005

BÖHME, H.: Aby M. Warburg (1866-1929). In: MICHAELS, A. (Hrsg.): Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. München [Beck] 1997, S. 133-157, sowie in: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Warburg.pdf>

BÖHME, H.: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Hamburg [Rowohlt] 2006

CASSIRER, E.: *Philosophie der Symbolischen Formen. Band I, Die Sprache* (1923). 4. Auflage. Darmstadt [WBG] 1964a

CASSIRER, E.: *Philosophie der Symbolischen Formen. Band II, Das Mythische Denken* (1924-1925). 4. Auflage. Darmstadt [WBG] 1964b

CASSIRER, E.: *Philosophie der Symbolischen Formen. Band III, Die Phänomenologie der Erkenntnis* (1929). 4. Auflage. Darmstadt [WBG] 1964c

CASSIRER, E.: *Versuch über den Menschen, Einführung in eine Philosophie der Kultur* (1944). Hamburg [Meiner] 2007

CORBALLIS, M.C.: Language as gesture. In: *Human Movement Science*, 28, 2009, S. 556–565

GALLESE, V.; FREEDBERG, D.: Motion, emotion and empathy in esthetic experience. In: *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 5, 2007, S. 197–203, sowie in: <http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/Files/Gallese/Freedberg-Gallese%202007.pdf>

GALLESE, V.: Seeing art...beyond vision. Liberated embodied simulation in aesthetic experience. In: FRANKE, A. I.; MOMMENEJAD, I. (Hrsg.): *Seeing with the Eyes Closed. Ass. for Neuroaesthetics Symposium at the Guggenheim Collection, Venice, 2011*, S. 62-65

HEIDEGGER, M.: *Sein und Zeit* (1927). Tübingen [Max Niemeyer] 1984

HEIDEGGER, M.: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935). Stuttgart [Philipp Reclam] 1960

KANT, I.: *Kritik der reinen Vernunft* (1787). Stuttgart [Philipp Reclam] 1989

KANT, I.: *Kritik der Urteilskraft* (1790). Stuttgart [Philipp Reclam] 1991

LANGER, S.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst* (1942). Berlin [S. Fischer] 1965

SAUER, M.: *Bildprozesse. Imagination und das Imaginäre im Dialog zwischen Kultur- und Naturwissenschaft des Graduiertenkollegs Bild - Körper - Medium* der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, 3. bis 4. Mai 2007. In: *Tagungsberichte*, www.arthist.net [2007a]

SAUER, M.: *Cézanne, van Gogh, Monet. Genese der Abstraktion*, Diss. Basel. Bühl[Eigenverlag] 1989

SAUER, M.: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt* 1. Jahrestagung des nationalen Forschungsschwerpunktes *Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder*, 26.10.-28.10.2006 Basel. In: *Tagungsberichte*, www.arthist.net [2006]

SAUER, M.: Rezension zu BÖHME, H.: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006. In: *Kunstchronik*. Nürnberg [Zentralinstitut für Kunstgeschichte München] 2007b, S. 282-285; www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/948/pdf/Sauer_Hartmut_Boehme_2007.pdf

SAUER, M.: Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2008, www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2008/Sauer/ (23.01.2009) mit einem Kommentar von Lambert Wiesing: www.kunstgeschichte-ejournal.net/kommentare/2009/wiesing.

SAUER, M.: Bild- versus Kunstbegriff Cassirers. In: NEUBER, S.; VERESSOV, R. (Hrsg.): *Das Bild als Denkfigur, Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte*. München [Fink] 2010a, S. 183-198

SAUER, M.: Rezension zu BOEHM, G. ET. AL. (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008; Rezension zu WIESING, L.: *Die Sichtbarkeit des Bildes*. Frankfurt/M. 2008. In: *Sehepunkte, Rezensionsjournal für Geschichtswissenschaften*, 10 (7/8), 2010b; www.sehepunkte.de/2010/07/15646.html (15.07.2010)

SAUER, M.: Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften. In: SACHS-HOMBACH, K.; SCHIRRA, J.; SCHWAN, S.; WULFF, H. J. (Hrsg.): *IMAGE 13*, Köln [Halem] 2011a; <http://www.bildwissenschaft.org/image?function=fnArticle&showArticle=181> (01.01.2011)

SAUER, M.: Entwicklungspsychologie/Neurowissenschaft und Kunstgeschichte – Ein Beitrag zur Diskussion von Form als Grundlage von Wahrnehmungs- und Gestaltungsprinzipien. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2011b, <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/134/> (07.06.2011)

SAUER, M.: Faszination | Schrecken, Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder. In: ART-Dok, Publikationsplattform Kunstgeschichte; <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1851/> (05.03.2012)

SCHADE, S.; WENK, S.: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Band 8. Bielefeld [Transcript] 2011

SCHULZ, M.: *Bild-Körper-Medium*, Forschungsprogramm an der HdG Karlsruhe. In: www.kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de , o.J.

- STERN, D. N.: Die Lebenserfahrung des Säuglings(1986). Stuttgart [Klett-Cotta] 1992
- STERN, D. N.: Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten(2010). Frankfurt/M.[Brandes & Apsel] 2011
- STOELLGER, P.: Das Bild als unbewegter Beweger? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie. In:BOEHM, G.ET AL. (Hrsg.):Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt. München [Wilhelm Fink] 2008
- STOELLGER, P.: Anfangen mit ›dem Bild‹. In: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik, 2011, S. 21-46, sowie in: <http://rheinsprung11.unibas.ch/ausgabe-01.html> (18.07.2011)
- WARBURG, A. M.: Schlangenritual, Ein Reisebericht(1923). Berlin [Wagenbach Klaus GmbH] 1992
- WALDENFELS, B.: Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder. In: BOEHM, G.; MERSMANN, B.; SPIES, C. (Hrsg.): Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt. München [Wilhelm Fink] 2008, S. 47-63
- WALDENFELS, B.: Sinne und Künste im Wechselspiel, Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin [Suhrkamp] 2010
- WERNER, H.: Einführung in die Entwicklungspsychologie(1926). München [Johann Ambrosius Barth] 1959