

Martina Sauer

Ikonologie und formale Ästhetik: eine neue Einheit.
Ein Beitrag zur aktuellen Debatte in Kunstwissenschaft und
Kunstphilosophie im Anschluss an die (Bild-) Akt-Theorien Susanne
K. Langers und John M. Krois

Einleitung und Aufgabenstellung:

Seit den 90er Jahren, mit dem Aufkommen der Fragen nach der Bedeutung der Bilder in unserer Lebenswelt, sind die Diskussionen, ob und wie Bilder konkret darauf Einfluss nehmen können in Bewegung. Der *pictorial turn* in den USA, ausgelöst durch den Chicagoer Forscher Tom Mitchell und der *iconic turn* in Europa, angeregt durch den Basler Kunstwissenschaftler Gottfried Boehm, boten dafür den Ausgangspunkt. Doch während der *pictorial turn* zur Etablierung der *Visual (Cultural) Studies* über den ursprünglich angelsächsischen Raum hinaus, in der amerikanischen und schließlich auch kontinentaleuropäischen Forschungslandschaft beitrug, stagnieren die Forschungen zur Eigenlogik der Bilder, wie sie Boehm initiierte. Das hängt im Wesentlichen damit zusammen, dass sie von unterschiedlichen Grundannahmen ausgehen, die entsprechend mit unterschiedlichen Methoden untersucht werden. Während die *Visual Studies* entsprechend der Tradition *ikonologischer* Forschungen gerade mit Blick auf die Bildinhalte von einer historischen Gebundenheit der Bilder ausgehen, schließen die Forschungen im Rahmen des *iconic turn* an die *formale Ästhetik* an, die auf die formale Beschaffenheit der Bilder achtet, die grundsätzlich als nicht historisch angesehen wird. In Weiterführung der Ikonologie werden von den *Visual Studies* methodisch neue Wege eingeschlagen. Dabei werden vor allem Analysen zur Verwendung und Verbreitung der Bilder und damit angesichts der Neuen Medien insbesondere über Fotografie und Film vorangebracht. Dem entgegen liegt der Schwerpunkt der Forschungen zur *Bildkritik*, wie sie Boehm in dem Forschungszentrum *Eikones* in Basel seit 2006 etablierte, auf künstlerischen Bildern. Während die *Visual Studies* zur Überprüfung ihrer Annahme vor allem auf diskursanalytische Verfahren setzen (Mitchell 2005, Paul 2013, Siefke und Schöpf 2013), knüpfen die Forschungen im Rahmen des *iconic turn* an die Tradition der *formalen Ästhetik* und weiterführend an die der *Phänomenologie* an und bringen entsprechend Analysen zur Eigenlogik der Bilder voran. (Boehm, Mersmann und Spies 2008, Alloa 2013) So unterscheiden

sich mit Blick auf das Ergebnis die beiden methodischen Herangehensweisen grundlegend. Während die erste Forschungsrichtung bestrebt ist, die Relevanz der Bilder für die Lebenswirklichkeit deutlich zu machen, wird diese von der zweiten Forschungsrichtung tendenziell negiert. Statt von einer Geschichte auszugehen, die auch von Bildern mitgetragen wird, verweist Boehm gerade weil die formalen Mittel der Bildgestaltung als ahistorisch angesehen werden wie der Hauptvertreter der formalen Ästhetik Heinrich Wölfflin auf eine „*Geschichte des Sehens*“. Entsprechend vermittelt sich nach Boehm in jedem Jahrhundert anders etwas „*vom Ur-Bild, der Grenze oder Spur*“. (2008: 15-38, 21, vgl. grundlegend ferner Boehm 1978: 444-471, hier 454, Wölfflin 1915: 12)

Aktuell sind es mehrere Initiativen, die sich darum bemühen, dass sich beide Forschungsrichtungen nicht ausschließen müssen. In Deutschland gehen wichtige Impulse dafür vor allem von dem von der Ikonologie geprägten Kunstwissenschaftler Horst Bredekamp aus, der sein Anliegen ursprünglich in enger Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Kunst- und Kulturphilosophen John M. Krois auf den Weg brachte. Gemeinsam gründeten sie zunächst 2008 die Kolleg-Forschungsgruppe *Bildakt und Verkörperung*. Mit dem Forschungscluster *Bild – Wissen – Gestaltung* setzte Bredekamp 2012 die Impulse ihrer gemeinsamen Forschungen fort, wobei Krois daran durch seinen plötzlichen Tod Ende 2010 keinen Anteil mehr hatte.¹ Dabei ist es vor allem letzterer, der mit seiner philosophischen Auseinandersetzung über einen der Ideengeber der Ikonologie, den Kulturphilosophen Ernst Cassirer (1987, Bredekamp und Lauschke 2011) für die Annäherung zwischen beiden Positionen entscheidende Impulse setzte, die es im Nachfolgenden näher vorzustellen gilt. Bredekamp hingegen vermochte mit seinem mit Spannung erwarteten Buch zur *Theorie des Bildakts* (2010) die Kritiker nicht zu überzeugen. Eine operationalisierbare Lösung, wie die Relevanz von Bildern als historischen Akteuren herausgearbeitet werden kann, lässt sich darin, so der Historiker Jens Jäger (Jäger 2011), nicht erkennen.² Das hängt im Wesentlichen mit der Fassung des Bildakts als eine „*Eigentätigkeit der Bilder*“ zusammen. (Bredekamp 2010: 48) Deren Wirkkraft liegt nach Bredekamp (1.) in der unmittelbaren wirksamen oder instrumentell eingesetzten Verlebendigung der Bilder (schematische Bildakt), (2.) dem wechselseitigen Austausch von Körper und Bild (substanzialer Bildakt) und (3.) in der Kraft der gestalteten Form als Form (intrinsischer Bildakt). (49-57) Damit unterstellt Bredekamp den Bildern selbst „*eine energetische oder generative Kraft*“ (Lauschke 2013), die gerade von Forschern aus dem Feld der formalen Ästhetik bzw. der Phänomenologie aufgrund des hintergründigen Animismus kritisiert wurden. (Wiesing 2013)

Daneben sind es parallel jedoch auch Bestrebungen innerhalb der Visual Studies in den USA, die in jüngerer Zeit ebenfalls nach der Bedeutung der bildlich formalen Seite der Bilder fragen. So fand auf Initiative von James Elkins und Sunil Manghani sowie dem Deutschen Forscher Gustav Frank in Chicago

1 Zu den Aktivitäten der Kolleg-Forschergruppe Bildakt vgl. <http://bildakt-verkoerperung.de/> [10.10.2016] und zu dem Exzellenzcluster Bild-Wissen-Gestaltung: <https://www.interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de/de/bwg/> [10.10.2016].

2 Die Hoffnungen gerade der Historiker entzündeten sich vor allem an dem vielbeachteten Vortrag Bredekamps 2006 auf dem 46. Historikerkongress in Konstanz über den Zusammenhang von *Bild – Akt – Geschichte*. (Bredekamp 2007).

2011 ein Symposium statt, in dem die Methoden und Schwerpunkte der Visual Studies in Auseinandersetzung mit dem iconic turn kritisch hinterfragt wurden. In dem gemeinsam herausgegebenen Buchprojekt *Farewell to Visual Studies* (2015) findet sich die Auseinandersetzung dazu widergespiegelt.³ Mit Blick auf die Methoden betont darin Elkins selbstkritisch, dass zwar zahlreiche Analysen zur Verbreitung der Bilder vorliegen, jedoch die Frage, wie die Bilder selbst dazu beitragen, unbeantwortet bleibt: „*We need to dwell on the visual, in the visual.*“ (3-9, 7)

In dieser Situation die methodischen Ansätze zur Eigenlogik der Bilder wie sie der *iconic turn* im Anschluss an die *formale Ästhetik* fortführte für eine lebensweltlich relevante Auslegung fruchtbar zu machen, wie sie die Forschungen zum *Bildakt* und die *Visual Studies* in der Tradition der Ikonologie verfolgen, ist das Anliegen des Beitrags. Der vorzustellende Ansatz baut auf erste Forschungen von mir zum Thema auf. (Sauer 2008, 2014, 2015) Er stützt sich auf die kulturanthropologischen Forschungen der beiden amerikanischen Philosophen Susanne K. Langer mit ihren Publikationen seit den 40er Jahren in den USA und diejenigen von John M. Krois seit den 80er Jahren in Deutschland. Denn bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass beide bereits von einer Eigenlogik des Bildes ausgehen, die sie jeweils näher untersuchen und in einer je unabhängig voneinander formulierten, jedoch vergleichbaren (Bild-)Akt-Theorie festhalten. Sie gilt es hier herauszuarbeiten und für lebensweltliche bzw. kulturwissenschaftlich relevante Fragen fruchtbar zu machen. Damit schließen beide, wie es hier deutlich zu machen gilt, an die formale Ästhetik an, ohne diesen Zusammenhang jedoch eigens zu thematisieren. Erkennbar wird die Verbindung zur formalen Ästhetik durch die Nähe zur Philosophie des Neo-Kantianers und Kulturanthropologen Ernst Cassirer.⁴ Denn es ist Cassirer, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Auseinandersetzung mit den formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden, wie sie die formale Ästhetik einführte, die gedanklichen Grundlagen für kultur- und geschichtstheoretische Auslegungen legte. (Panofsky 1932 (1984), 1939 (1984), Krois 1987, Lauschke 2007: 189, vgl. ferner 267, Sauer 2015: 49-54) Dabei schließt Cassirer konkret an die wahrnehmungstheoretischen Voraussetzungen an, wie sie formale Ästhetik formuliert. Deren Konzept beruht auf der Grundannahme, dass die Wahrnehmungs- bzw. Anschauungsweisen von Welt und die künstlerischen Gestaltungsweisen auf einer Analogie beruhen. Grundlage dafür ist, wie es Lambert Wiesing zusammenfasste, dass „*die Gesetzmäßigkeiten der immanenten Bildrelationen [...], den Anschauungsformen des Menschen [entsprechen].*“ (Wiesing 1997: 9-24, 18) Wobei es sich bei den immanenten Relationen um formal abstrakte Elemente handelt, die im Fall der bildenden Kunst von der Logik bzw. Verteilung der Farben und Linien bestimmt wird. Obwohl Cassirer und nachfolgend auch Langer und Krois sich dieser Überlegung grundsätzlich anschließen, unterscheiden sie sich in einem

3 Unberücksichtigt bleiben in diesem in Umrissen skizzierten Überblick zur methodischen Ausrichtung Forschungspositionen und -initiativen zur Frage danach, was ein Bild ausmacht.

4 So widmete Susanne K. Langer ihre Abhandlung *Feeling and Form*, die 1953 erschien, Ernst Cassirer. Dagegen ist die Auseinandersetzung von Krois mit Cassirer sehr viel konkreter, da er bereits 1987 eine Schrift über Cassirers Geschichtsauffassung veröffentlichte.

entscheidenden Punkt, der schließlich den Anschluss an die hier in den Blick zu nehmenden lebensweltlich relevanten Aspekte ermöglicht. Denn im Gegensatz zur formalen Ästhetik gehen sie davon aus, dass nicht die Anschauungsweisen des Menschen die Gestaltungsweisen vorgeben, sondern dem entgegen die Wahrnehmung von einer „*starken und triebhaften Unterschicht*“ (Cassirer 1929: 78) bestimmt wird bzw. körperlich gebunden ist. (Langer 1967: 324, Krois 2010b: 231) So hebt bereits Cassirer in seiner Schrift *Zur Logik der Kulturwissenschaften* 1942 darauf ab, dass die Darstellungsmöglichkeiten tatsächlich in Übereinstimmung mit Heinrich Wölfflin nicht historisch gebunden sind. Sie sind kulturunabhängig. (1942: 34-102, hier 62) Es ist jedoch, so kritisiert es Cassirer weiterführend, nicht eine „*Geschichte des Sehens*“ (Wölfflin 1915: 12), die den Wandel der Darstellungsmöglichkeiten bestimmt, sondern eine Wahrnehmung von Welt, die ganz von einem unmittelbaren Erleben und Erleiden geprägt ist. Sie macht unsere Reaktionen auf die Welt aus und bestimmt entsprechend auch welche künstlerischen Mittel zur Darstellung dieser Welt gewählt werden. (66, 119-120) Hierin zeigt sich ein Zusammenhang, der bisher in der Forschung noch nicht erkannt wurde und von mir erstmals 2008 in einem Aufsatz zur Frage nach dem *Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen und gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer* deutlich gemacht wurde. (Sauer 2008, vgl. hierzu ergänzend den Kommentar von Lambert Wiesing 2009) So sind es neben der Bedeutung der formalen Eigenschaften von Bildern, die grundlegend als ahistorisch angesehen werden, deren Wahrnehmung und Auslegung, die für die Forschungen von Langer und Krois wesentlich werden, ohne dass beide diesen Zusammenhang explizit thematisieren. (Sauer 2014) Dass beide letztlich die Grundlagen ihrer Forschungen nicht reflektieren, hängt damit zusammen, dass bereits Cassirer den Faden seiner Forschungen zu diesen Fragen verliert. Mitverantwortlich kann dafür die Emigration aus Deutschland nach der Macht ergreifung Hitlers 1933 über Umwege in die USA angesehen werden. Das hat zur Folge, dass gerade sein wahrnehmungstheoretisch fundierter Ansatz, der für seine Kulturtheorie als grundlegend angesehen werden kann, so von ihm nicht deutlich herausgestellt wird. (Sauer 2008) Es sind vor allem Langer und Krois, so gilt es im Nachfolgenden aufzuzeigen, die daran anknüpfen und darauf aufbauend weitreichende Konsequenzen ziehen. Dabei stützen sich beide nicht nur auf Cassirer, sondern ergänzend auf Forschungen zur *formalen Logik* wie sie in den USA von Charles S. Peirce und Alfred N. Whitehead vorangetrieben wurden. Wobei gerade in dieser Erweiterung Parallelen zur formalen Ästhetik erkennbar werden. Denn die Grundlage der formalen Ästhetik ist die formale Logik, wie es Wiesing in seinem Buch zur *Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* systematisch herausgearbeitet hat. Beide gehen davon aus, dass „*die Logik [...] beispielhaft [vorführt], wie Sinnträger rein syntaktisch, das heißt ohne Berücksichtigung des gegenständlichen Inhalts, behandelt werden können.*“ (Wiesing 1997: 16-24, 27-205, hier 16)

Für Langer werden insofern nicht nur die Forschungen Cassirers grundlegend, sondern auch diejenigen ihres Lehrers Whitehead. Doch da die Forscherin kaum konkrete Bezüge sowohl zu den Forschungen von Cassirer (Langer 1967: 80-81) als auch zu denen Whiteheads (Langer 1942: 7-33) herstellt, lassen sich diese nur

indirekt, über den unmittelbaren Vergleich der Ansätze aufzeigen. Krois arbeitet in dieser Hinsicht sehr viel genauer. So bezieht er sich sehr konkret zunächst auf Cassirer (1987, vgl. zudem seine Schriftensammlung in Bredekamp und Lauschke 2011) und ergänzend in einigen Aufsätzen auch auf die Forschungen Charles S. Peirces. (Krois 2001, 2004a, 2007, 2009) Schließlich rücken auch bei ihm, wie zuvor bei Langer, neben der Untersuchung der formalen Voraussetzungen der Bilder, deren Wahrnehmungsweisen in den Vordergrund. Ergänzend lässt sich über beide Forschungsansätze sagen, dass sie zur Untermauerung ihrer Überlegungen lebenswissenschaftliche beziehungsweise biowissenschaftliche Forschungen einbeziehen. Darin wird ein Bemühen erkennbar, das auch Cassirer selbst auszeichnet. (Langer 1967, 1972, Krois 2004b, 2006, 2007b, 2010, Cassirer 1929: 238-382) Indem die beiden Forscher die Frage der Wahrnehmung und deren Tätigkeit unmittelbar an den Körper binden, lassen sie sich – ebenso wie bereits Cassirer – philosophiegeschichtlich als Vorläufer der momentan verstärkt diskutierten Verkörperungstheorien beziehungsweise des *Embodiment* verstehen.

Vor dem Hintergrund der eingangs formulierten Aufgabenstellung, erscheint der Rückgriff auf die Forschungen von Langer und Krois daher vielversprechend. Die Ergebnisse ihrer Forschungen bilden die Grundlage für die hier vertretene Annahme, dass für lebensweltliche Bezüge vor allem die von Langer aber auch von Krois herausgestellten formalen beziehungsweise wahrnehmungstheoretischen Voraussetzungen grundlegend sind. Wissenschaftsgeschichtlich den Hintergrund der Forschungen von Langer und Krois aufzuzeigen und für die Relevanz der Bilder in der Lebenswelt zu verdeutlichen, gilt es mit den nachfolgenden Ausführungen herauszuarbeiten.

1. Susanne K. Langer:

(Bild-)Akt-Theorie als eine Analogie der Formen zwischen weltlichen (vital forms), mentalen (symbolic forms), wahrnehmbaren künstlerischen (virtual living forms) und empfundenen (symbolic of human feeling)

Im Anschluss an Cassirer und Whitehead formulierte Susanne K. Langer einen Ansatz, in dem die Frage nach der Bedeutung der Akte der Wahrnehmung - im verkörperten Sinn - nicht nur des Menschen, sondern auch von Tieren bis hin zu den kleinsten, molekularen Einheiten grundlegend wird. Die Aktablaufprozesse werden von ihr als grundlegend für die Lebensprozesse aller Organismen herausgestellt. Ausgangspunkt für diese Theorie wurde für Langer die Untersuchung von Bildprozessen. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Langers Ansatz als eine *(Bild-)Akt-Theorie* definieren. In *Mind: An Essay on Human Feeling* 1967 stellt sie die Grundlagen ihres Konzepts in Kapitel 8 *The Act Concept and Its Principal Derivatives* (257-413) vor. Dort heißt es:

Obviously we are not dealing here with material parts of a living things, but with elements in the continuum of a life. Those elements may be termed "acts". It is with this concept I am approaching living form in nature, only to find it exemplified there at all levels of simplicity or complexity, in concatenations and in hierarchies, presenting many aspects and relationships

that permit analysis and construction and special investigation. The act concept is a fecund and elastic concept. (1967: 261)

Entwickelt wurde das (Bild-)Akt-Konzept von Langer jedoch genau besehen über vier Schriften, die in einem Zeitraum von drei Jahrzehnten verfasst wurden und 1942, 1953, 1967 und 1972 erschienen. Leitend wird für sie dabei, dass es die „Wahrnehmung“ selbst ist, die auf Formen in der Welt reagiert und als lebendig wirksam auslegt. Ein Bewusstsein für die „Wahrnehmung“ entwickelt sich dabei erst nach und nach und hängt mit der Intensität des Erlebten zusammen. Genau besehen zeichnet sie sich durch ein bewusstes Erleben bzw. Fühlen aus. Wahrnehmen ist ihr zufolge demnach ursprünglich Fühlen, da

such acts finally break over into the purely intraorganic phase of being felt. This is not a shift of functions, but the emergence of an entirely new phenomenon, "feeling" in the broadest sense, or consciousness. (1967: 415-444, hier 443-444)

Deutlich wurde ihr der Zusammenhang von Wahrnehmen und Fühlen bereits sehr viel früher in der Auseinandersetzung mit der Kunst. An ihr zeigte sich ihr, wie sie es in *Feeling and Form: A Theory of Art* 1953 konkret aufarbeitet, dass die Wahrnehmung bzw. das Fühlen sich schon immer an *formalen und damit nicht-diskursiven Elementen* entzündet und damit nicht, wie es Bredekamp später annimmt, durch eine auf unterschiedliche Weise wirksame Eigenaktivität der Bilder angeregt wird. Nicht die Bilder sind aktiv, sondern die Wahrnehmung. Und sie entzündet sich nicht an inhaltlich relevanten Formen, sondern an der formalen Struktur, wie sie die formale Logik und daran anschließend auch die formale Ästhetik von Beginn an in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen rückte. Demnach zeigt sich die Tätigkeit der Wahrnehmung, die über das bewusste Erleben, erkannt wird, wie es Langer in *Feeling and Form* beschreibt, in der Reaktion auf die formalen Eigenschaften der Künste, seien es die „*tonalen dynamischen Formen*“ in der Musik oder „*die Linien, Massen, Farben*“ in der Malerei, Bildhauerei und Dichtung. (1953: 103, 369, 372) Demnach ist es die Wahrnehmung selbst, deren tätiges Auslegen, die uns die Künste lebendig erscheinen lässt und uns unseren eigenen Anteil daran bzw. unser eigenes Fühlen bewusst macht.

Damit ergibt sich für Langer eine neue Aufgabenstellung, die sie systematisch mit ihren nachfolgenden beiden Bänden *Mind. An Essay on Human Feeling* 1967 und 1972 angeht. Für die Forschung bis heute grundlegend ist es dabei, dass es Langer mit ihrem Ansatz gelingt nach und nach ein *Beziehungssystem von Formen* herauszuarbeiten, zwischen denen jeweils eine Analogie besteht. Ein solches System zu unterstellen, ist nur möglich, wenn sich eine gemeinsame Basis aufzeigen lässt, die abstrakt organisiert und nicht historisch ist, vergleichbar dem wie die formale Ästhetik mit Bezug auf künstlerische Bilder ansetzt. Es beruht auf Prozessen, die von Aktablaufprozessen bestimmt sind. In Kapitel 7, *On Living Form in Art and Nature* (1967: 199-253, hier vor allem 200-208) stellt sie den Aufbau dieses System vor. Ausgangspunkt dafür sind die sogenannten „*potential acts*“, die wir mittels unserer Sinne unmittelbar erfassen bzw. wahrnehmen. (206) Dabei handelt es sich um Energien, Formen

und Qualitäten. Im logischen bzw. dialektischen Muster der möglichen Beziehungen der Aspekte der „Formen“ ergibt sich uns der Sinn der Erscheinung als „*lebendige Form*“ beziehungsweise „*semblance of bodily existence*“ nach und nach. (206-208) Das in solcher Weise von uns erlebte lebendige Wechselspiel wird für die Auslegung von sogenannten „*living forms*“ bedeutsam. Diesen Sinn (die lebendig erscheinende Form) zu erfassen, bedarf daher nach Langer entsprechend „*nichtdiskursiver Formen*“ des Begreifens. (256f. und weiterführend 259f.) Darunter versteht sie eine Wahrnehmungsweise, über die wir die „*tensions and resolutions*“, die Spannungs- und Entspannungsprozesse der Akte verarbeiten. Hierüber werden sie für uns zugleich als gefühlte bedeutsam. (hier erneut 206-207) Derart sind es die vitalen Aktionen (in der Wahrnehmung) der Über- und Unterordnung von einzelnen Akten, die den Formbildungsprozess prägen. Die Akte können insofern als *funktionale Einheit der lebenden Form* angesehen werden. (272-299, hier 292). Grundsätzlich sind alle lebenden Organismen bis hin zu den kleinsten molekularen Einheiten von der Funktionsweise der Akte geprägt. Wir alle reagieren auf sie im Sinn eines „*responsive behavior of felt action*“:

Dialectic rhythms [...] play such a major role in vital functions that their importance in the activity and even the physical existence of organisms makes them an essential mark of living form in nature [...]. (324)

In diesem Zusammenhang ergänzt Langer, dass es gerade dem Menschen möglich ist – im Gegensatz zum Tier und anderen Lebensformen – auf die gefühlten am Leib erfahrenen Spannungsunterschiede nicht „nur“ zu reagieren (instinktgesteuertes Handeln, ab 45), sondern sie auszuwerten. Ein Aktablaufbewusstsein kann insofern nur ein Mensch erwerben. Das Vermögen des Menschen dazu ist, wie es Langer herausstellt, angeboren. (1972: 336f, 341) Vor dem Hintergrund dieser Annahme kann das Erlebte als Erfahrenes auch erinnert werden. Gerade in Werken der Kunst, so Langer, spiegelt sich dieser Zusammenhang für uns wider. Insofern lassen gerade sie sich als „*the creation of forms symbolic of human feeling*“ verstehen, wie Langer es bereits in *Feeling and Form* 1953 herausstellte und zu Beginn ihrer Abhandlung zu *Mind* entsprechend aufgreift. (1953: 40, 1967: 66-67) Dort schlussfolgert sie entsprechend ihrer Systematik, dass nur weil die Erscheinungen (die vital forms) in solcher Weise auch mental verarbeitet werden, ist es dem Menschen möglich, sie in künstlerische Formen umzusetzen. (artistic forms) (1967: 200) Und vor diesem Hintergrund ist es schlüssig anzunehmen, dass schließlich auch die artistic forms parallel zur Wahrnehmung von Welt, vom Menschen als lebendige Formen erfasst werden, wenn auch „nur“ als virtuelle (virtuell living forms). (204) Auch sie werden dann erneut mental verarbeitet. Wobei dabei, nach Langer, jedoch keine einfachen Verhaltens- oder Handlungszusammenhänge in Gang gesetzt werden wie in der Wahrnehmung von Welt, sondern uns „nur“ – auch im Gegensatz zu zweckorientierter Kunst – unsere eigene lebendige Wahrnehmungsweise bewusst wird. (101f., 127f., 225-229)

Wie sehr die Akt- beziehungsweise Bildakt-Theorie Langers auf den Forschungen von Cassirer und Whitehead aufbaut, macht ein Blick in deren Ansätze

deutlich. Denn bereits Cassirer, dem Langer ihre erste Schrift zum Thema 1942 widmet, geht davon aus, dass die kulturelle Entwicklung des Menschen auf einer von Lebendigkeit geprägten, nicht-diskursiven Formauffassung beruht. Auch für Cassirer nimmt die Kunst dabei eine Sonderstellung ein. (Sauer 2008) Grundlage für diese Annahmen bilden Cassirers Ausführungen in den drei Bänden zur *Philosophie der symbolischen Formen*, die zwischen 1923 und 1929 erschienen sowie seine im amerikanischen Exil entstandene Spätschrift von 1944 *An Essay of Man* (dt. *Versuch über den Menschen*). Die Frage, wie verstehen wir Welt im Unterschied zum Tier, kann dabei für Cassirer als leitend angesehen werden. (Hartung 2004) Doch weder Begriffe noch die Sprache oder das mythische Denken sind dafür entscheidend. Dem entgegen, so macht Cassirer deutlich, verstehen wir die Welt nur deshalb als symbolisch bedeutsam, weil wir sie zuvor über die *Ausdrucks-Wahrnehmung* nicht nur als eine lebendige, sondern zudem von nicht-diskursiven Formen geprägte erlebt haben. Die Ausdrucks-Wahrnehmung, so schlussfolgert Cassirer, kann keine kognitive Leistung sein, sie liegt im Menschen und ist damit anthropologisch bedingt. Nach Cassirer beruht sie, wie eingangs hingewiesen, auf einer „starken und triebhaften Unterschicht“. (Cassirer 1929: 78) Sie bildet den Boden „dem alle jene Gestaltungen (mythische, sprachliche, künstlerische oder begriffliche, MS) entsprossen sind und dem sie verhaftet bleiben“. (95) Wobei die lebendige Auslegung der nicht-diskursiven, „nur“ als „Bewegungsgestalten und Raumformen“ erfasste Erscheinungswelt für die symbolische und damit als bedeutungsvoll verstandene Welt entscheidend ist:

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. [...] Hier [im Spiegel der Sprache, M.S.] 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.“ (94)

Welt, so wird es von Cassirer betont, wird daher vom Menschen zunächst als ein sehr lebendiges Anderes als er selbst erkannt und entsprechend zunächst „nur“ als ein lebendiges „Du“ aufgefasst. Die Wendung das je andere als ein „Es“ zu deuten, beruht nach Cassirer auf einem fortschreitenden Prozess der Entäußerung. (73-74) Über den mythischen, anschaulich-ästhetischen und schließlich rein begrifflichen Bewusstseinsmodus bekommen die Formen schließlich in einem Prozess der Distanzierung je eine andere Bedeutung: So findet der Mensch über seine symbolbildende Tätigkeit einen Weg, Antworten zu geben, statt „nur“ auf das, was über die

Ausdrucks-Wahrnehmung auf uns einstürmt, zu reagieren. Es ist diese Fähigkeit, deren Voraussetzung in der Ausdrucks-Wahrnehmung liegt, die als die Grundlage für die kulturelle Entwicklung des Menschen angesehen werden kann. (Sauer 2008) Der Mensch lässt sich daher als ein „*animal symbolicum*“ beschreiben, wie Cassirer es 1944 festhält. (1944: 49) Bemerkenswert erscheint dabei, dass in dem Moment, in dem der jeweilige symbolbildende Prozess der Entäußerung abgeschlossen ist, ein Bruch mit der ursprünglichen Ausdruckserfahrung stattfindet. Als vor-mythische, vor-ästhetische und vor-logische Erlebnisweise (Cassirer 1929: 95) betrifft der Bruch dann genau genommen nicht nur den neu gewonnenen Ding- und Kausalbegriff, wie es Cassirer betont (99-100), sondern bereits die mit ihnen zunächst verbundenen mythischen Gestalten. Nur die Kunst, so Cassirer, bildet dabei eine Ausnahme. Denn für den Künstler wird die Macht der Leidenschaft, die in der ursprünglichen lebendigen Weltauffassung liegt, „*zu einer bildenden, formgebenden Kraft*“. (1944: 212-234, Zitat 229)

Eine eindeutige Vertiefung mit Blick darauf, wie die von Cassirer angedeuteten Prozesse konkret ablaufen, vermittelt Langer die Auseinandersetzung mit Philosophie Alfred N. Whiteheads. So geht auch Whitehead – wie Cassirer – davon aus, dass die kulturelle Entwicklung des Menschen eng mit dessen Wahrnehmungstätigkeit zusammenhängt, die er ebenfalls nicht als eine passive einstuft, sondern als eine aktive. In seinen Vorlesungen zur *Kulturellen Symbolisierung* 1927 stellt er diese vor. So hängt die Wahrnehmung im Wesentlichen von zwei Aspekten ab, die später von Langer aufgegriffen werden (vgl. hierzu Langer, 1967: ab 420, insb. 424f.): von der „*präsentiven Unmittelbarkeit*“ und der „*kausalen Wirksamkeit*“. Wobei im ersten, „*präsentivem Modus*“ „nur“ die sinnlichen Daten erfasst und zur räumlichen Orientierung genutzt werden. Dabei handelt es sich um „*Qualitäten*“ wie etwa Farben, Geräusche, Geschmacksempfindungen, Tast- und Körpergefühle. Das Wissen, das diese uns liefern bzw. „*ausdrücken*“, so verdeutlicht es Whitehead, ist lebhaft, präzise und uninteressiert. (Whitehead 1927: 81-83, bzw. von einer emotionalen Leere, 106). In der Relevanz des einen Sinnesdatums zum anderen entpuppt sich „*die Welt als funktionale Aktivität*“. (85) Darüber hinaus wird jedoch, so Whitehead, jedes einzelne Sinnesdatum in Relation zum anderen als ein lebendiger Zusammenhang erlebt. Dadurch kommt die für den Wahrnehmungsprozess als grundlegend anzusehende, von einem zeitlichen Nacheinander geprägte kausale Wirksamkeit zum Tragen. (108 vgl. ergänzend 113) Denn das je Erlebte bildet dann die Voraussetzung für die je folgende neu entstehende Form. Whitehead beschreibt diesen Prozess als einen der „*Konformation*“. (94-95) Das je Erlebte hat insofern einen aktiven Anteil an dem nachfolgenden Ereignis. Denn das „*Zurückziehen von*“ und das „*Ausdehnen hin*“ bewirkt schließlich, dass die Form sich verändert. Hierin zeigt sich, dass das Zusammenwirken der „*Akte*“ von uns mit lebhafter Anteilnahme verfolgt wird. (101, vgl. ferner zum „*Pathos*“, 106) Die Veränderung der Form lässt sich vor diesem Hintergrund auch als eine „*Reaktion*“ beschreiben. (104). Erfahrung entsteht insofern durch eine „*selbsterzeugende Aktivität*“ (95), die uns, wenn beide „*Aktualitäten*“ synthetisch miteinander verbunden werden, bewusst wird. Sie bekommt dann eine „*symbolische Referenz*“. Im Gegensatz

zum „*instinktgesteuerten Handeln*“ durch das die erste Wahrnehmungsebene gekennzeichnet ist, reagieren wir nun bewusst auf das uns in der symbolischen Referenz Gegebene, sei es emotional oder durch Aktionen und, wenn das Denken hinzukommt, durch begriffliche Analyse. (76-78, 113f.) Schlussfolgernd legt bereits Whitehead nahe, wie es auch Cassirer annimmt, dass die Wahrnehmung nicht neutral und sachlich, sondern von einer aktiven Auslegungstätigkeit bestimmt ist, die alles schon immer lebendig sieht. Sie ist verantwortlich dafür, dass alles was uns begegnet insofern schon immer symbolisch bedeutsam wird und damit unser Handeln zu steuern vermag. Das gelte jedoch nicht, wie es auch Langer annimmt, für die Kunst. (138)

II. John M. Krois:

(Bild-)Akt-Theorie als eine Analogie der Formen zwischen Körperschema und Bildschema

Erst viel später als Langer und nahezu unabhängig von ihren Forschungen⁵ entwickelt John M. Krois ebenfalls an Cassirer sowie ergänzend an Überlegungen von Peirce anschließend seinen Ansatz. Wie eingangs bereits vermerkt kann vor dem Hintergrund der ab 2008 gemeinsam mit dem Berliner Kunsthistoriker Horst Bredekamp eingerichteten Kolleg-Forscherguppe *Bildakt und Verkörperung* auch Krois' Ansatz – unabhängig von Langer – ebenfalls als (Bild-)Akt-Theorie bezeichnet werden. (Vgl. hierzu ergänzend Bredekamp 2010) Seine Überlegungen dazu lassen sich vor allem in seiner frühen Schrift zu Cassirers Geschichtsauffassung (Krois 1987) und in der von Bredekamp und Marion Lauschke nach dem Tod Krois' 2010 herausgegebenen Schriftensammlung 2011 nachvollziehen. So wie bereits Cassirer ansetzt, geht auch Krois davon aus, dass unser Leben von Gefühlsbewegungen geprägt ist. Die symbolische Auslegung baut auf ihnen auf:

Expressive meaning is not a product of culture; it characterizes the first stages of perception and bodily awareness [...] This is the prototyp of all symbolic relations.

Weiterführend sind es auch nach Krois die Künste, in denen dieser Zusammenhang offenbar wird: „*In art, a medium permits giving expressive meaning an objective form.*“ (1987: 132) Mit Blick auf die Frage wie es zu der Umsetzung von der einen Ebene auf die andere kommt, spricht Krois von einer „*erzeugenden Relation*“, die eben nicht vergleichend verfährt und nicht auf logischen Schlüssen beruht oder nach Klassen differenziert. (44-62, hier 45) Hier in seinen frühen Forschungen verknüpft Krois den Zusammenhang zwischen den Ebenen noch mit der Willensbildung, gemäß der von ihr in einem Abwägungsprozess die Wünsche und Zwecke beurteilt werden. („*Evaluationsprozess*“, 155, 167, 176f, vgl. ferner 102f.) Erst spät, im letzten Lebensjahr 2010, löst er sich von

⁵ Tatsächlich geht Langer ursprünglich, wie es Krois kritisiert, von einer zeitlichen Analyse der Wahrnehmung aus und weniger, wie Krois ansetzt, von einer räumlichen, dennoch münden beide Ansätze in einer vergleichbaren prozessorientierten Akt- bzw. Verkörperungstheorie (vgl. hierzu Krois 2010b: 221- 231, 2011a: 252-271).

dieser Annahme und hebt auf die unmittelbare Anbindung der Empfindungen und Gefühle an den Wahrnehmungsprozess und damit körpereigene Prozesse ab. (Sauer 2014: 64-68) Nach Krois beruht sie wie er 2010 festhält, auf „*der Aktivität des angeborenen Körperschemas*“. (Krois 2010b: 231) Es war die Auseinandersetzung mit dem *Enaktivismus* bzw. der Spiegelneuronenforschung wie sie Vittorio Gallese und David Freedberg auch für die Kunst 2007 als grundlegend herausstellten, die ihm den Perspektivwechsel eröffneten. (233-251, 237f.) Ausgangspunkt für seine (Bild-)Akt-Theorie wird schließlich, dass sowohl das Bild als auch der Körper (bzw. die Wahrnehmung des Menschen, aber auch von Tieren und Robotern) auf vergleichbaren Prozessen und Schemata aufbauen. Krois vermerkt hierzu: „*Bei allen werden die Körperschemata aus den gleichen Bildschemata aufgebaut. Diese Bildschemata sind dynamische, nicht optische Formen [...]*“ Damit unterstellt auch Krois indirekt, dass die Bildschemata grundsätzlich nicht-diskursiver Natur sind, deren Dynamik von uns über die Wahrnehmung (die Körperschemata) erfasst werden können. (Krois 2004b: 122-124) Die Nähe zu Langer und Whitehead wird darin unmittelbar erkennbar (Langer 1967: 200f, insb. 211) Eine weitere Differenzierung der Prozesse, lässt sich im Folgenden nur über die vergleichende Betrachtung der Schriftensammlung von Bredekamp und Lauschke 2011 erschließen. So geht auch Krois davon aus, dass es gerade dem Menschen im Gegensatz zum Tier möglich ist, die Bildschemata bewusst zu erleben und zu fühlen und zwar als „*Qualitäten*“. (2010a: 231) In Anlehnung an Cassirer sieht Krois die „*Ausdruckswahrnehmung*“, wie er erneut an anderer Stelle deutlich macht, dafür als zentral an. (Krois 2011a: 270)⁶ Damit geht auch Krois davon aus, dass es unbewusste, senso-motorische beziehungsweise körperliche (Propriozeption) und damit nicht-diskursive Prozesse (des Körperschemas) sind, die sowohl als Grundlage für eine bewusste, lebendige Selbsterfahrung (des Körperbildes) als auch für aktive Formbildungs- und Wahrnehmungsprozesse von Bildern und Zeichnungen (des Bildkörpers) angesehen werden können. (Krois 2010b: 221-231, Zitat 231, sowie ergänzend Krois 2011a: 252-271) Mit Krois sind es demnach die dynamischen, nicht-optischen Formen (Bildschemata), die eine räumliche Orientierung ermöglichen und daher als grundlegend für emergente und damit nicht auf Repräsentation beruhende, intelligente Handlungen angesehen werden können. (Krois 2010b (2011): 231 bzw. 227f.)

Einen weiteren Anknüpfungspunkt fand Krois schließlich auch in der Philosophie von Charles S. Peirce, dessen Ansatz Krois als eine Verkörperungstheorie auslegte: „*philosophy of embodiment*“ (Krois 2007b: 198) Demnach versteht Peirce nicht nur den Menschen, sondern alles materiell Organisierte als Agenten, die in der Welt wirken („*embodied in practice*“, vgl. Krois 2009: 204). Auch darin werden erneut Parallelen zu Langer und Whitehead erkennbar. (Whitehead 1927: 122-124, Langer 1967: 272-299, 324) Alles Wissen beruht nach Peirce, wie ihn Krois versteht, auf Beobachtung und nicht auf sinnlichen Eindrücken

⁶ Wobei Krois hier keinen unmittelbaren Bezug zu den Bestimmungen dazu von Cassirer herstellt, die er jedoch an anderer Stelle vorgestellt hat. Vgl. hierzu Krois 2006: 131-160, hier 142 und Krois 2007: 161-174, hier 171.

(Krois 2009: 200, „*diagrammatical reasoning*“, ferner 200-204) Grundlage dafür bilden die Kontinuität und Diskontinuität von Qualitäten, die bildlich zu verstehen sind, die sogenannte „*iconic logic*“. Als ein Beispiel dafür führt Krois schwarze Tinte auf einem Papier an. Die Linienführung selbst ist diskontinuierlich, im Gegensatz zur Kontinuität des Papiers. Daneben lassen sich jedoch auch Unterschiede aufzeigen. Denn während nach Peirce das Ausdeuten als einen Prozess des Denkens beschreibt und darunter letztlich eine unbewusste Verhaltensweise (Handlung) versteht, die die Verhaltensänderung der Qualitäten (hier der Linienführung) bestimmt, sieht Krois sie im Anschluss an Cassirer an die Ausdrucks-Wahrnehmung gebunden. Die dynamisch, nicht-optischen Formen werden über sie als gefühlte Qualitäten ausgedeutet. (204-205, Peirce 1903: 54-58 und 64-67⁷). Und es sind sie, wie er in Übereinstimmung mit Cassirer festhält, die als Voraussetzung für Erkenntnisprozesse anzusehen sind. (Krois 2011b: 303-304)

III. Ikonologie und formale Ästhetik: eine neue Einheit

Im Anschluss an die Lektüre von Susanne K. Langers Schriften und derjenigen von John M. Krois zeigt sich, beide gründen ihre Annahmen auf von uns lebendig aufgenommenen, nicht-diskursiven Formen. Vermittelt über die Forschungen von Cassirer knüpfen damit beide indirekt an eine Tradition in der Kunstwissenschaft bzw. Kunstphilosophie an, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts neben Heinrich Wölfflin (1915) auch von Alois Riegl (1901) formuliert wurde. Denn in ihren Analysen werden konkret im Sinn der formalen Logik die formalen Eigenschaften der Künste, deren Wahrnehmung und Bedeutung untersucht und nach Prinzipien differenziert vorgestellt. Dabei unterscheiden sie auf der Wahrnehmungsebene zwischen optischen und haptischen (Riegl) und der mit ihr verbundenen Gestaltungsebene zwischen malerischen und linearen Strukturen (Wölfflin). Ernst Cassirer hat sich damit während seiner Zeit in Hamburg ab 1919 – auch im interdisziplinären Austausch u.a. mit den Kunstwissenschaftlern Erwin Panofsky und Aby M. Warburg – intensiv auseinandergesetzt. (Cassirer 1942: 59-64, Lauschke 2007: 182-299, Sauer 2015: 49-54) Eine Besprechung der Ansätze findet sich nicht nur, wie aufgezeigt, indirekt im dritten Band der *Philosophie der symbolischen Formen*, sondern explizit auch in der Schrift *Zur Logik der Kulturwissenschaften* wieder. In Übereinstimmung mit der formalen Ästhetik schließt Cassirer sich ausdrücklich an die ahistorische Fundierung der Logik der Kultur an, die durch die abstrakt-formalen Bedingungen der Wahrnehmungs- und Gestaltungsweisen möglich ist.

Die Kunst, so wird aus den Positionen von Langer und Krois deutlich – ebenso wie es bereits Cassirer ansetzt – ist davon ein Spiegel. In ihr erleben wir unsere eigene Zugangsweise zur Welt (Langer) beziehungsweise in ihr objektivieren sich unsere expressiven Erfahrungen mit der Welt (Krois). Weiterführend gehen

⁷ Vgl. hierzu ergänzend die Ausführungen Peirce zur Definition des Pragmatismus als „*wofür* das Denken geschieht“ (164) und insofern inhärent das Denken selbst als Zweck aufzeigt (171) (ebd.: Appendix II, 163-171).

jedoch schließlich sowohl Langer und Krois davon aus, dass die Künste frei von jeglichen zweckorientierten Ausrichtungen zu verstehen sind: So betont Krois, dass sowohl der Künstler bei der Gestaltung und damit entsprechend auch der Betrachter bei der Wahrnehmung deren Auslegung nicht beeinflussen kann:

The usurpatory character of pictorial objects – the fact that they possess affective meanings independently of the artists' intentions and the viewer's deliberate interpretations – results from the fact that like the viewer, they too embody dynamic affective image schemas. (Krois 2010a: 251)

Diese Aussage stimmt sicherlich mit Bezug auf den Betrachter, da dieser „nur“ nachvollzieht bzw. erlebt, was zuvor durch den Künstler als formales Mittel für die Komposition und damit auch den Inhalt des Bildes fruchtbar gemacht wurde. Diesen Umstand bestätigt Krois auch an anderer Stelle ausdrücklich, wenn er an Cassirer anschließend (ohne ihn zu zitieren) festhält: Die „*Fähigkeit zur Ausdruckswahrnehmung, über die Programm, Maschinen, Roboter nicht verfügen, macht Ausdruckssinn auch in Bildern erfahrbar.*“ (Krois 2011: 270-271) Doch mit Bezug zum Gestalter selbst lässt sich die Grundannahme bezweifeln, denn mit dem Setzen der bildnerischen Mittel vermittelt er eine Idee, die nicht unabhängig von ihm selbst oder möglichen Auftraggebern sein kann. Denn bereits mit der formalen Anlage gibt der Gestalter die Auslegungsrichtung vor, die so vom Betrachter, wie Krois selbst aussagt, auch verstanden wird. Der gleiche Einwand kann auch gegen die Aussagen Langers dazu vorgebracht werden, die ebenfalls ihre schützende Hand über die Künste hält, indem sie davon ausgeht, dass in zweckorientierten Gestaltungsweisen keine Erlebnisqualitäten ausgedrückt werden können:

This interest in sensuous or poetic quality, whether avowed or unconscious, is what makes a person an artist, and his product a work of art. As such it may be good, or poor, or even bad, but it is art; whereas anything, made for any purpose, with perfect indifference to the 'quality of expression' (though the maker may aim to please by falling in with fashion), is not art at all. (Langer 1967: 127)

Doch diese Annahme Langers widerspricht letztlich dem Ansatz und Ziel ihrer eigenen Forschungen, wonach die Abläufe der Akte als Voraussetzung für Lebensprozesse angesehen werden müssen. Aktgesteuerte Prozesse für das Verstehen von nicht-künstlerischen Bildern auszuschließen, widerspricht dem grundsätzlich. Im Sinn eines „*responsive behavior of felt action*“, wie Langer es stark macht, reagieren wir immer, sei es instinktgesteuert oder bewusst. Kunst, so die hieran anschließende unterstellte Annahme, wie es neben Cassirer auch Whitehead und Krois herausstellen, aber eben auch Langer selbst, macht uns diese Prozesse „nur“ bewusst, was ansonsten unbewusst abläuft.

Mit der (Bild-)Akt-Theorie, wie sie Langer und Krois jeweils vorstellen, weisen uns beide darauf hin, dass wir uns weder von unseren Erlebnis- noch von den nachfolgenden Reaktionsweisen, die als Handlungen bzw. Antworten zu verstehen sind, abkoppeln können. Voraussetzung dafür ist – wie es neben Langer gleichermaßen Cassirer, Whitehead und Krois betonen –, dass sowohl die Wahrnehmung bzw. das Erleben und mit ihr die Reaktionen bzw. Antworten

auf formal abstrakten Prinzipien beruhen, wie sie über die formale Logik hinaus erstmals die formale Ästhetik für das Verstehen von Bildern in Anschlag bringt. Über die Aktablaufprozesse wie sie vor allem Langer beschreibt, so wird unmissverständlich deutlich, lassen sich die Wahrnehmung bzw. das Erleben und die Reaktionen darauf nicht voneinander trennen. Sie bilden eine Einheit.

Künstlerische Äußerungen – ebenso wie Begegnungen mit der Welt – provozieren damit letztlich immer zu Reaktionen bzw. fordern zu Antworten heraus. Vor diesem Hintergrund lassen sich bereits die Werke als Antworten auf zuvor Erfahrenes verstehen, auf die die Rezipienten erneut reagieren. Damit wird über Bilder ein Prozess angestoßen, in dem eine jeweilige ins Bild umgesetzte Meinung erfasst und vom Rezipienten, sei es affirmativ oder kritisch beantwortet wird. Gemäß dieser Bedingung können auch bildliche Setzungen bzw. bildliche Ansichten als Grundlage für kommunikative Prozesse angesehen werden. (Sauer 2015) Den lebendigen Gehalt der Kunst als ästhetische Erfahrung einfach „nur“ zu genießen, schließt sich damit nicht aus. Gerade die künstlerischen Bilder darauf zu beschränken, ist jedoch kritisch.⁸ Vor allem die Möglichkeiten der Neuen Medien Bilder zu streuen, fordern uns mehr denn je dazu heraus, auch die künstlerischen Strategien auf ihre Zwecke hin zu hinterfragen. Insofern tendenziell die sogenannten schönen Künste (Visual Studies) oder dem entgegen die nicht-künstlerische Bilder wie etwa die aus Werbung und Propaganda (formale Ästhetik) auszuschließen, erscheint vor diesem Hintergrund fragwürdig. Vermittelt über die formale Logik bzw. die formale Ästhetik die Eigenlogik der Bilder als Grundlage für ikonologische und damit lebensweltlich relevante Auslegungen der Bilder fruchtbar zu machen, war das Anliegen des Beitrags. Insbesondere Langers ausführliche Ausarbeitung des Zusammenhangs und Krois' unermüdliches Festhalten an dem Grundgedanken eröffnen insofern einen neuen Ansatz, der sich auch als Aufgabe formulieren lässt: Denn angesichts der Flut der Bilder heute über die Neuen Medien scheint ein Bewusstsein für die Handlungsrelevanz auch von Bildern wesentlich und bedarf entsprechend dringend einer weiteren Aufarbeitung und neuer Methoden.⁹

Literatur

- Alloa, Emmanuel 2013 (ed.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes* (München: Fink Verlag).
- Boehm, Gottfried 1978, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in Hans Georg Gadamer and Gottfried Boehm (eds), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1985), pp. 444-471.

⁸ Hierzu gilt es an Plato und Kant zu erinnern, die ausdrücklich davor warnten, die rhetorischen Fähigkeiten und entsprechend den Einfluss, den auch Bilder ausüben können zu unterschätzen. Vgl. zu Kant 1790: § 53, 266-273, hier 268 und zu Platon, wie ihn Ernesto Grassi auslegt, Grassi 1968: 147-168, hier 166. Vertiefend vgl. hierzu Sauer 2012: 11, 208-2019, 235-244.

⁹ Vgl. hierzu das methodische Verfahren, das von mir im Anschluss an die formale Ästhetik 2000 eingeführt (Doktorarbeit bei Gottfried Boehm) und 2012 in Hinblick auf lebensweltlich relevante Analysemethoden erweitert wurde. (Sauer 2000, 2012)

- 2008, Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz, in Boehm, G., and Mersmann, B., and Spies, C. (eds) 2008, pp. 15-43.
- Boehm, G., and Mersmann, B., and Spies, C. (eds) 2008, *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt* (München: Fink Verlag: München).
- Bredenkamp, Horst 2007, Bild – Akt – Geschichte, in Clemens Wischermann u.a. (eds), in *Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag vom 19. bis 22. September in Konstanz, Berichtsband*, Konstanz, pp. 289-309.
- 2010, *Theorie des Bildakts* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag).
- Bredenkamp, Horst and Lauschke, Marion (eds) 2011, *John M. Koris, Bildkörper und Körperbilder, Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen* (Berlin: Akademie Verlag).
- Cassirer, Ernst 1923, *Philosophie der symbolischen Formen*, Vol. 1, *Die Sprache* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964).
- 1924, *Philosophie der symbolischen Formen*, Vol. 2, *Das mythische Denken* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964).
- 1929, *Philosophie der symbolischen Formen*, Vol. 3, *Phänomenologie der Erkenntnis* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964).
- 1942, *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, 3rd edn (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971).
- 1944, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, translated by Reinhard Kaiser, 2nd edn (Hamburg: Meiner Verlag 2007).
- Elkins, J., and Manghani, S., and Frank, G. (eds) 2015, *Farewell to Visual Studies* (Pennsylvania: Pennsylvania University Press).
- Grassi, Ernesto 1970, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen* (Köln: DuMont Verlag 1968).
- Hartung, Gerald 2004, *Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers* (Leipzig: Velbrück Verlag): www.libreka.de/bookviewer/9783938808221 [12.10.2016].
- Jäger, Jens 2011, Rezension über Bredenkamp 2010, in *H-Soz-u-Kult*, 14.7.2011; <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2011-3-037> [12.10.2016].
- Kant, Immanuel 1790, *Kritik der Urteilskraft* (Stuttgart: Reclam Verlag 1991).
- Krois, J. Michael 1987, *Cassirer. Symbolic Forms and History* (New Haven and London: Yale University Press).
- 2001, Kultur als Symbolprozess. Philosophische Konsequenzen eines Paradigmenwechsels, in Bredenkamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 64-75.
- 2004a, More Than a Linguistic turn in Philosophy. The Semiotic Programs of Peirce and Cassirer, in Bredenkamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 92-112.
- 2004b, Ernst Cassirer's Philosophy of Biology, in Bredenkamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 114-130.
- 2006, Für Bilder braucht man keine Augen. Zur Verkörperungstheorie des Ikonischen, in Bredenkamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 132-160.
- 2007a (2011), Synthesia and the Theory of Signs, in Bredenkamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 162-174.
- 2007b, Philosophical Anthropology and the Embodied Cognition Paradigm. On the Convergence of Two Research Programs, in Bredenkamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 176-193.

- 2009, Image, Science, and Embodiment, or: Peirce as Image Scientist, in Bredekamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 194-209.
 - 2010a, Experiencing Emotion in Depictions. Being moved without Motion, in Bredekamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 232-251.
 - 2010b, Tastbilder. Zur kulturellen und artistischen Übertragung', in Bredekamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 210-231.
 - 2011a, Bildkörper und Körperschema, in Bredekamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 252-271.
 - 2011b, Was sind und was sollen die Bilder?, in Bredekamp and Lauschke (eds) 2011, pp. 290-306.
- Lauschke, Marion 2007, *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst* (Hamburg: Meiner Verlag).
- 2013 Bildakt, in *Glossar der Bildphilosophie*: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildakt-Theorie> [11.10.2016].
- Langer, Susanne K. 1942, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst* (Berlin: S. Fischer Verlag 1967).
- 1953, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from a Philosophy in a New Key*. 4th edn. (London: Lowe & Brydone Printers, 1967).
 - 1967, *Mind. An Essay on Human Feeling*, Vol. 1, 4th edn (Baltimore und London: John Hopkins University Press 1985).
 - 1972, *Mind. An Essay on Human Feeling*, Vol. 2 (Baltimore und London: John Hopkins University Press).
- Mitchell, William J.T. 2005, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press).
- Panofsky, Erwin 1932, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, ed. by Ekkehard Kaemmerling (Köln: Dumont Verlag, 1984), pp. 185-225.
- 1939, Ikonographie und Ikonologie, in Ekkehard Kaemmerling (ed.), *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Köln: Dumont Verlag 1984), pp. 185-225.
- Paul, Gerhard 2013, *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts* (Göttingen: V&R unipress), pp. 39-60.
- Peirce, Charles S. 1903, Phänomen und Logik der Zeichen, in Helmut Pape (ed), *Charles S. Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen*, 2nd edn (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1983).
- Riegl, Alois 1901, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (Heidelberg: Universitätsbibliothek, URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901>) [10.12.2016].
- Sauer, Martina 2000, *Cézanne – van Gogh – Monet. Genese der Abstraktion*, Basel 1998, Bühl, in ART-Dok, Publikationsplattform Kunstgeschichte: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2573/> [11.10.2016]. 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].

- 2012, *Faszination – Schrecken. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder*, Heidelberg, in: ART-Dok, Publikationsplattform Kunstgeschichte: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1851/> [10.12.2012].
 - 2014, Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois, in *IMAGE 20, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, vol. 20/7, pp. 52-73: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image?function=fnArticle&showArticle=303> [11.08.2014].
 - 2015, Visualität und Geschichte. Bilder als historische Akteure im Anschluss an Verkörperungstheorien, in Niels Grüne and Claus Oberhauser (eds), *Jenseits des Illustrativen. Visuelle Medien und Strategien politischer Kommunikation* (V&R unipress: Göttingen), pp. 39-60, und in: ART-Dok, Publikationsplattform Kunstgeschichte: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4293/1/Sauer_Visualitaet_und_Geschichte_2015.pdf [11.12.2015].
- Siefkes und Schöpf 2013, *Zeitschrift für Semiotik*, Vol. 35, 3-4. *Neue Methoden der Diskursanalyse*, ed. by Martin Siefkes and Doris Schöps (Tübingen: Stauffenburg Verlag).
- Wiesing, Lambert. 1997. *Die Sichtbarkeit des Bildes, Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* (Frankfurt a. M: Campus Verlag 2008).
- 2009, Kommentar zu Sauer 2008 in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/56/> [11.10.2016].
 - 2013, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens* (Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M.).
- Whitehead, Alfred N. 1927, Kulturelle Symbolisierung, in Rolf Lachmann (ed.) *Kulturelle Symbolisierung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2000), pp. 57-147.
- Wölfflin, Heinrich 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 6th edn (München: Hugo Bruckmann Verlag 1923).

Iconology and Formal Aesthetics: A New Harmony.

A Contribution to the Current Debate in Art Theory and Philosophy of Art on the (Picture-) Action-Theories of Susanne K. Langer and John M. Krois

From the beginning of the 20th Century to the present day, it has rarely been doubted that whenever formal aesthetic methods meet their iconological counterparts, the two approaches appear to be mutually exclusive. In reality, though, an ahistorical concept is challenging a historical analysis of art. It is especially Susanne K. Langer's long-overlooked system of analogies between perceptions of the world and of artistic creations that are dependent on feelings which today allows a *rapprochement* of these positions. Krois's insistence on a similar point supports this analysis. Their perspectives are grounded in the concept that the feelings within perception are elicited by analogue formal structures in the world and in the arts. This leads to the conclusion that – dependent on the logical and carefully designed formal structure of an artist's composition and its living interpretation by its recipient – the artistic creation can be identified as a meaningful statement of the creator, which generates an affirmative or

critical reply by his consumer. In such a way, on the basis of formal aesthetics *and* iconology the arts can be affirmed to be relevant for cultural processes: they form parts of the communicative processes that constitute life.

Keywords: Formal Aesthetics, Iconology, Susanne K. Langer, John M. Krois, Action Theory