

Kongressakten:

IX. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Hamburg: 17.-20.02.2015.

Techne - poiesis - aisthesis. Technik und Techniken in Kunst und ästhetischer Praxis

BILDKRAFT UND TATKRAFT

Zum Verhältnis von ‚ästhetischer Erfahrung‘ und Technik im Anschluss an Cassirer, Langer und Krois.

Von Martina Sauer

Abstract

Die Fähigkeit „Bilder“ unserer Erfahrungen mit der Welt zu formen (Bildkraft) und unser Streben und Wollen (Tatkraft) nach ihnen auszurichten, das ist es, was den Menschen nach Cassirer – und nachfolgend auch von Langer und Krois – auszeichnet. Voraussetzung dafür die Bilder des Lebens und das, was wir von ihnen halten, zu objektivieren und Anderen zu kommunizieren, bilden Techniken. Die Kunst als Technik ist darin eine Meisterin, indem sie uns über die ästhetische Erfahrung Anschauungen Anderer von ihren Erfahrungen und Wünschen, lebendig vor Augen zu führen vermag. Bei der Analyse von Bildern gilt es insofern nicht nur deren geschichtsträchtigen, auf Erfahrungen mit der Welt beruhenden Aspekte zu untersuchen, sondern vor allem auch deren zukunftsprägendes und damit *unsere* Tatkraft ansprechendes Potential.

The ability to form „images“ of our experiences with the world (imaging effect) and to adjust our drive and determination in accordance with those images (action effect) is what characterises men, as stipulated by Cassirer and subsequently confirmed by Langer and Krois. Special techniques are required to communicate to others the images of life and how we interpret them. The art as a technique does this masterly by presenting us the views of others on their experiences and wishes through aesthetic experience. Therefore, it is necessary to analyse images not only with respect to their historical aspects based on experiences with the world but to emphasise their power to shape the future by their potential to affect our actions.

Einleitung

Zentral für die Diskussion um die ästhetische Erfahrung ist in der Regel der Rezipient. Mit dem Fokus auf der Technik statt dem Werk als Ausgangspunkt der ästhetischen Erfahrung rückt verstärkt der Produzent in das Blickfeld. Diese Akzentverschiebung des Forschungsinteresses leitet zugleich eine Umwertung ein. Statt einem Substanzbegriff (Werk) steht ein Funktionsbegriff (Technik) im Mittelpunkt. Das hat weitreichende Konsequenzen, die es im Nachfolgenden aufzuzeigen gilt.

Kunsttheoretisch betrachtet gelten insbesondere Ernst Cassirer und nachfolgend die beiden, vom amerikanischen Pragmatismus geprägten Philosophen Susanne K. Langer und John M. Krois als bedeutende Vertreter dieses Ansatzes. Doch wenn tatsächlich die Produktion und die Rezeption über die Technik als Medium in einem funktionalen Zusammenhang stehen, stellt sich die Frage auf welcher Grundlage das überhaupt möglich ist, und welche Konsequenzen sich daraus im Hinblick auf die ästhetische Erfahrung ziehen lassen.

Die Technik selbst vermag als dienendes bzw. vermittelndes Medium als Erklärungsmodell kaum herangezogen werden. Entsprechend kann die Voraussetzung Techniken zu entwickeln, einzusetzen und als Trägermedium bzw. Auslöser einer ästhetischen Erfahrung zu verstehen, nur im Menschen selbst liegen. Cassirer - und nachfolgend auch Langer und Krois - verwies dabei auf die Bildkraft und Tatkraft des Menschen, die eng mit seinem Affekt- und Willensleben zusammenhänge. Sie ermöglichen ihm nicht nur über das Erleben einen ästhetisch bzw. affektiv-emotional organisierten Sinn zu erfassen (Bildkraft), sondern diesen darüber hinaus über das Tun bzw. in einem zunehmenden Entäußerungsprozess mittels Techniken (Medien) und damit schließlich kausal organisierten Funktionszusammenhängen wie Ritualen, Sprache, Bild und Begriffen zu ergreifen und zu nutzen (Tatkraft).¹

¹ Zur grundlegenden Funktion gerade der Technik bei Cassirer, auf die das Handeln angewiesen ist und insofern zur Realisierung von Freiheit dient, vgl. Birgit Recki: Eine Philosophie der Freiheit – Ernst Cassirer in Hamburg, in: *Das Hauptgebäude der Universität Hamburg als Gedächtnisort. Mit sieben Porträts in der NS-Zeit vertriebener Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler*, hg. v. Rainer Nicolaysen, Hamburg 2011, 57-80, 75.

Mittels der Kunst als Technik, so die von den drei Philosophen vertretene These, werde diese ursprünglich leiblich gebundene Tätigkeit der Bildkraft und Tatkraft über die ästhetische Erfahrung offensichtlich. Wie dem Werk begegnet werde und das, was sich zeige, sei dann zweckfrei. Gerade dieser letzte Gedanke, mit dem an die klassische ästhetische Theorie angeschlossen wird, steht jedoch grundsätzlich in einem Widerspruch zum funktionalen Begründungszusammenhang, in dem von einer Setzung bzw. technischen Umsetzung durch den Künstler und der ‚Anwendung‘ bzw. Einlösung, und damit ist hier die ästhetische Erfahrung gemeint, durch den Betrachter auszugehen ist. Wird dem zugestimmt, dann erlaubt die Bildkraft und Tatkraft jedem und damit auch dem Produzenten und dem Rezipienten von Kunst, wie es Cassirer wegweisend festhält „ein zukünftiges Sein im Bilde vor sich hinzustellen und alles einzelne Tun auf dieses Bild zu richten.“² Sie übernimmt eine zentrale Funktion für das Handeln. Unter dieser mit Cassirer, Langer und Krois aufzeigbaren Prämisse lassen sich die Tendenzen zeitgenössischer Bildproduktion neu und anders diskutieren.

Im Nachfolgenden gilt es daher in der gebotenen Kürze einerseits den Argumentationsstrang bei Cassirer, Langer und Krois aufzuzeigen und darauf aufbauend andererseits entgegen der klassischen ästhetischen Theorie, die von den Forschern noch vertreten wird, die Handlungsrelevanz von Bildern herauszuarbeiten.

I. Zur ‚Bildkraft und Tatkraft‘ bei Cassirer, Langer und Krois

Erst im dritten und letzten Band der *Philosophie der symbolischen Formen* - nach der Untersuchung der Sprache und des mythischen Denkens - fasst Cassirer 1929 seine Forschungen zu der Frage, wie sich der Mensch vom Tier unterscheidet, mit Blick auf die Erkenntniskräfte des Menschen zusammen.³ Dabei betont er, dass vor jeder mythischen,

² Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3., *Phänomenologie der Erkenntnis* (1929) [im folgenden: *PsF* 3], Darmstadt ⁴1964, 189-221, hier 212.

³ Hiermit knüpft Cassirer grundsätzlich an eine Fragestellung an, die, wie es Gerald Hartung deutlich macht, durch die Aufklärung und die Evolutionstheorie Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts insbesondere mit den Veröffentlichungen von Kant und Darwin eingeleitet wurde und das Selbstverständnis des Menschen in grundlegender Weise veränderte. Vgl. hierzu ders.: *Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers*, Habil. 2001, Weilerswist 2004, siehe auch: libreka.de/bookviewer/9783938808221.

sprachlichen, bildlichen und erkenntnismäßigen Leistung⁴ Menschen ebenso wie Tiere⁵ zunächst ausdrucksmäßig die Welt erfassen. Die Wahrnehmung sei insofern nicht neutral und damit vermeindlich objektiv, sondern von einem „Erleben“ und „Erleiden“ geprägt: „Denn alles E r l e b e n – Ausdruck ist zunächst nichts anderes als ein E r l e i d e n ; ist weit mehr ein Ergriffenwerden als ein Ergreifen“.⁶ Insofern erweist sie sich schon immer als affektiv-emotional auslegend. Auf der Ausdrucksfunktion, wie es Cassirer präzisiert, beruhe die kulturelle Entwicklung des Menschen⁷:

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

Wesentlich dafür – als auch später für die Bildwahrnehmung – erweist sich, dass die Wahrnehmung sich nach Cassirer dabei nicht an ‚Dingen‘, sondern an „Bewegungsgestalten und Raumformen“, deren charakteristische, lebendige Erscheinungsweise erfasst werde, orientiert.⁸ D.h. entgegen einer Auslegung der Bewegungsgestalten und Raumformen als etwa schnell oder langsam - ein Urteil, das bereits einen Prozess der Distanzierung impliziere⁹ - werde die Wucht, die Hast oder Gehemtheit eines Eindrucks ‚erlebt‘. Demnach beruht die Ursprungswahrnehmungsform, die von Cassirer als „Ausdruckswahrnehmung“ festgehalten wird, auf drei Aspekten: (1.) Sie orientiert sich an abstrakten Elementen (eben Bewegungsgestalten und Raumformen), (2.) sie ist nicht-diskursiv und (3.) schon immer affektiv-emotional auslegend.¹⁰ Auf Grund der Bedeutung dieser Schlussfolgerungen, auf die

⁴ Cassirer: *PsF 3* [Anm. 2], 95.

⁵ Ebd.: 76, 88-100.

⁶ Ebd.: 73 ff., vgl. hier insb. 88.

⁷ Ebd.: 53-121, hier 95. Vgl. die ersten Hinweise darauf bereits in der Untersuchung des mythischen Bewusstseins, vgl. hierzu Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2, *Das mythische Denken* (1924/25) [im folgenden: *PsF 2*], Darmstadt ⁴1964, 51 ff..

⁸ Cassirer: *PsF 3* [Anm. 2], 94.

⁹ Ebd.: 100.

¹⁰ Die Herleitung dieses Zusammenhangs und die weiterführenden Konsequenzen wurden von mir – mit unterschiedlichem Fokus – in mehreren Beiträgen aufgearbeitet. Zuletzt in: Martina Sauer: *Visualität und Geschichte. Bilder als historische Akteure im Anschluss an Verkörperungstheorien*, in: *Jenseits des Illustrativen*.

Cassirer selbst nicht abgehoben hat, auch nicht in seinem Technik-Aufsatz ein Jahr später¹¹, gilt es die entscheidende Textstelle dafür hier zu zitieren¹²:

„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 *B e w e g u n g* 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 *K l a g e s* [...], 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 *C h a r a k t e r e*. Wer Bewegungsgestalten und Raumformen kennzeichnen will, findet sich unversehens in eine Kennzeichnung von Seeleneigenschaften verstrickt, weil Formen und Bewegungen als Seelenerscheinungen *e r l e b t* worden sind, ehe sie aus dem Gesichtspunkt der Gegenständlichkeit vom Verstande *b e u r t e i l t* werden, und weil die sprachliche Verlautbarung der Sachbegriffe nur durch Vermittlung von Eindruckserlebnissen stattfindet.“

Visuelle Medien und Strategien politischer Kommunikation, hg. v. Niels Grüne, Claus Oberhauser, Göttingen 2015, 39-60, und dies.: Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois, in: *IMAGE 20* (2014), *Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, hg. von K. Sachs-Hombach, J. Schirra, St. Schwan, H.J. Wulff, in: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image?function=fnArticle&showArticle=303>. Vgl. hierzu zudem den ersten, grundlegenden Aufsatz zum Thema: dies.: Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer, in: *ejournal Kunstgeschichte*: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/63/>, (21.12.2008) mit einem Kommentar von Lambert Wiesing, in: <https://independent.academia.edu/MartinaSauer> (30.12.2009)

¹¹ Ernst Cassirer: Form und Technik (1930), in: *Ernst Cassirer, Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe* 17 (2004), hg. von Birgit Recki, 139-183. zitiert nach: <https://www.philosophie.hu-berlin.de/de/forschung/...cassirer.../text1>, 1-31 (20.08.2015).

¹² Vgl. Anm. 8.

Nachfolgend sind es insbesondere Langer und Krois, die sich diesem Befund anschließen. Auf Cassirer, aber auch Whitehead aufbauend, entwickelt Langer ihren Ansatz in vier Bänden, die zwischen 1942 und 1972 erschienen. Im Gegensatz zu den viel rezipierten ersten und zweiten Band, zur *Philosophie auf neuen Wegen* von 1942 und *Feeling and Form* von 1953, konkretisiert Langer ihren Ansatz erst in dem Doppelband *Mind. An Essay on Human Feeling*, dessen erster Teil 1967 und der zweite 1972 erschien.¹³ Entsprechend der von ihr darin präzisierten Akt- bzw. Bildakttheorie beruhen die Bewusstseinsprozesse des Menschen in Abgrenzung zum Tier auf ‚gefühlten‘ und damit bewusst werdenden Interaktionsprozessen. Die Interaktionsprozesse werden von ihr als ein dialektischer Austausch verstanden von Aktion und Reaktion bzw. von „tensions and resolutions“ also Spannungen und Entspannungsprozessen von Energien, Formen und Qualitäten. Demnach sei es die Struktur von Akten, die als Form gebend angesehen werden kann. Nach einer ersten initialen Phase (Impuls bzw. Energieveränderung/Entladung auch „potential act“ bzw. „event“) erfolge, gelenkt von „tensions and resolutions“, eine Steigerung bzw. Zunahme an Komplexität bis zu einem Kehrpunkt und einer abschließenden Phase (Kadenz). Es ist dieser Ablauf bzw. der als artikuliert beschreibbare Prozess, der ein eigenes Muster bilde. Der Akt könne insofern als funktionale Einheit der lebenden Form angesehen werden und gelte von daher sowohl für Pflanzen, Tiere als auch Menschen¹⁴ und weiterführend auch für dessen Wahrnehmung im Allgemeinen und der Kunst im Besonderen¹⁵:

„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, as their virtual images is of „living form“ in art.“

Es sei deren zunehmende Komplexität die als „lebendige Form“ über die Ausbildung der Sinne, zuerst wohl der Haut, gefühlt bzw. wahrgenommen und weiterführend auch bewusst

¹³ Susanne K. Langer: *Philosophy in a New Key* (1942); dt.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Berlin ⁴1965, dies.: *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key* (1953) [im folgenden: *FF*], London ⁴1967, dies.: *Mind: An Essay on Human Feeling*, Bd. 1 (1967) [im folgenden: *M I*], Baltimore / London ⁴1985, Bd. 2 [im folgenden: *M 2*], Baltimore / London 1972.

¹⁴ Langer: *M I* [Anm. 13], 272-299, hier 292.

¹⁵ Ebd.: 206 f., hier insb. 324.

werden könne.¹⁶ Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt auch Krois, der seinen Ansatz in unmittelbarer Nachfolge von Cassirer seit 1987 entwickelte.¹⁷ Eine zusammenfassende Darstellung war ihm jedoch nicht mehr möglich. Er starb überraschend Ende 2010. So betont auch Krois, dass es unbewusste, körperliche, senso-motorische Prozesse seien (Propriozeption), die die Handlungsweisen des Menschen steuern, deren Wirksamkeit gefühlt und damit im Gegensatz zum Tier bewusst und daher grundlegend für Formbildungsprozesse werden können. Sie orientieren sich an „dynamischen, nicht-optischen Formen“.¹⁸ Erste Hinweise darauf gaben ihm nicht nur die Forschungen Cassirers, sondern auch diejenigen des mit Cassirer verwandten Neurologen Kurt Goldstein, der auf die Handlungsrelevanz der ursprünglichen sinnlichen, natürlichen Wahrnehmung verweist, die sich im Tun äußere.¹⁹ Weiterführend fand er vor allem in Charles S. Peirces „philosophy of embodiment“ Unterstützung für diese Annahme. So sehe, nach Krois, Peirce nicht nur den Menschen, sondern alles materiell Organisierte als Agenten, die in der Welt wirken („embodied in practice“).²⁰ Ein Ansatz, den, wie sich hier zeigte, auch Langer vertritt.

Vertiefend stellt sich hieran anschließend die Frage: Welche Voraussetzungen muss der Mensch mitbringen, um aus der, von den Forschern beschriebenen unbewussten, von dynamischen Prozessen geprägten Einheit mit der Welt, überhaupt eine Distanz zu ihr zu finden, und was hat die ästhetische Erfahrung damit zu tun? Dass die Beantwortung der zweiten mit der Klärung der ersten Frage eng zusammenhängt, gilt es im Nachfolgenden deutlich zu machen.

¹⁶ Ebd.: 224-226.

¹⁷ Vgl. hierzu Krois' Schrift zur Geschichtsauffassung Cassirers: ders.: *Cassirer: Symbolic Forms and History*, New Haven / London 1987, und die Sammlung von Krois' Schriften in: *John Michael Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen* [im folgenden BK], hg. von Horst Bredekamp / Marion Lauschke, Berlin 2011.

¹⁸ Vgl. Krois: BK [Anm. 17]: *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen* (2010), 221-231, hier 231, 227 f. Vgl. ergänzend ebd.: *Bildkörper und Körperschema* (2011), 252-271.

¹⁹ Ebd.: *Philosophical Anthropology and the Embodied Cognition Paradigm. On the Convergence of Two Research Programs* (2007), 175-193, hier 187f.

²⁰ Ebd.: *Image Science and Embodiment, or: Peirce as Image Scientist* (2009), 194-209, hier 203f. und 198.

Im zweiten Band, im Rahmen der Untersuchungen zum mythischen Denken, gelangt Cassirer zu der Erkenntnis, dass die Voraussetzungen dafür, aus der Unmittelbarkeit in eine distanzierte Position zur Welt zu gelangen, im Tun und im Affekt- und Willensleben des Menschen liegen. Seine Möglichkeit das Erlebte geistig zu verarbeiten, bildet dafür die Voraussetzung. So formt der Mensch aus dem Erleben heraus über sein Tun (zunächst in Ritualen²¹) geistige Bildungen, die in der Sprache, im Mythos und der Kunst konkret Form annehmen (symbolische Formen), über die er sich selbst begreifen lernt. Die ursprüngliche Identität der geistigen Bildungen und der Sprache, dem Mythos und der Kunst zeichnet dabei den Anfang dieser Entwicklung bzw. des Entäußerungsprozesses hin zu einer distanzierten Sicht der Welt aus. Sprache, Mythos und Kunst sind damit sowohl Funktionen (Medien²²) als auch Träger erster Bedeutungen²³:

„So bewährt sich immer wieder, daß der Mensch sein eigenes Sein nur soweit erfaßt und erkennt, als er es sich im Bilde seiner Götter sichtbar zu machen vermag. Wie er nur dadurch, daß er werkzeugbildend und werkbildend wird, das Gefüge seines Leibes und seiner Gliedmaßen verstehen lernt, so entnimmt er seinen geistigen Bildungen, der Sprache, dem Mythos und der Kunst die objektiven Maße, an denen er sich mißt und durch die er sich als einen selbständigen Kosmos mit eigentümlichen Strukturgesetzen begreift.“

Demnach entwickelt der Mensch über das Affektleben bzw. über die Ausdrucksfunktion der Wahrnehmung, wie es Cassirer im dritten Band konkretisiert, eine Vorstellung von der Welt und sich selbst. Die Ausdrucksfunktion ist so gesehen, wie er es in Auseinandersetzung mit Theodor Lipps' Einfühlungstheorie und Max Schelers Anthropologie herausarbeitet ein „echtes Urphänomen“, das sich auch²⁴

„im Aufbau des t h e o r e t i s c h e n Bewußtseins und der t h e o r e t i s c h e n „Wirklichkeit“ [...] in seiner Ursprünglichkeit in seiner unvertauschbaren Eigenheit behauptet.

²¹ Cassirer: *PsF 2* [Anm. 7], 49-51, hier 51.

²² Vgl. grundlegend zur Medialität der menschlichen Orientierung bei Cassirer Ernst Wolfgang Orth: Ernst Cassirer und die Kulturbedeutung der Wissenschaften, in: *Ernst Cassirer Arbeitsstelle* (o.J.): <http://www.warburg-haus.de/eca/orth.html>, 1-9, hier 7-8.

²³ Cassirer: *PsF 2* [Anm. 7], 260-261.

²⁴ Cassirer: *PsF 3* [Anm. 2], 102-103.

Dächten wir diese Grundfunktion aufgehoben, so wäre uns damit der Zugang zur Welt der „inneren Erfahrung“ versperrt - so wäre damit die Brücke abgebrochen, die uns allein in den Bereich des „Du“ hinüberführen kann. Der Versuch die p r i m ä r e Funktion des Ausdrucks durch „höhere“ Funktionen zu ersetzen - mag es sich dabei nun um intellektuelle oder um ästhetische Funktionen handeln -: dieser Versuch führt überall nur zu unvollkommenen Surrogaten, die das, was von ihnen verlangt wird, nie und immer leisten können. Solche „höhere“ Funktionen können nur wirksam werden, sofern sie die Urschicht des Ausdruckserlebnisses in seiner schlechthin originären und originalen Form bereits voraussetzen.“

Weiterführend erfolge 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), 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 ursprünglich 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. ästhetischen Form) und schließlich von wissenschaftlichen Begriffen (einer logischen Form).²⁵

Die Ausdrucksfunktion, wie sie Cassirer hier beschreibt, bildet demnach die Grundlage für das „geistige Werden“ des Menschen. Sie erst stiftet zur Werkzeugbildung und Werkbildung an. Mit Platon, wie es Cassirer verdeutlicht, vermag gerade das Zusammenwirken beider „Tätigkeiten“ als eine „Urform geistigen Schauens“ verstanden werden, „die sein Wirken bestimmt und die ihm den Weg weist“. Hierin bekundet sich zugleich, wie Cassirer in Auseinandersetzung mit Henri Bergson weiterführend herausarbeitet, sein „geschichtliches Bewußtsein“²⁶.

„Nur in dem Maße, als der Geist selbst „wird“, als er sich in der Richtung auf die Zukunft entfaltet, vermag er sich im Bilde der Vergangenheit zu erblicken. Die Form dieser

²⁵ Ebd.: 99-100, vgl. hierzu ergänzend Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1, *Die Sprache* (1923), Darmstadt 1964, 20-21.

²⁶ Cassirer: *PsF* 3 [Anm. 2], 218-221, hier 219.

Spiegelung, dieser „Reflexion“ ist von der seines Strebens und seines Wollens nicht abtrennbar.“

„Bilder“ zu formen und sein Streben und Wollen danach auszurichten, macht demnach grundlegend den Menschen aus. Insofern entwickelt der Mensch über das Affektleben ein lebendiges Bild von etwas, das für sein jeweiliges Tun bestimmend wird. Dasjenige, was über die Ausdrucksfunktion als lebendiges Bild hervorgeht, kündigt insofern nicht nur von Vorerfahrungen, die mit dem Bildungsprozess in gewisser Weise objektiviert und damit anschaulich werden, sondern zugleich von deren Brisanz für Zukünftiges, das für sein Wollen und Handeln relevant wird. Dieses Vermögen zeichne vor allem den Menschen aus, der entsprechend und im Gegensatz zum Tier zu „responses“ fähig sei, d.h. statt ‚nur‘ zu reagieren, Antworten geben könne. Vor diesem Hintergrund könne der Mensch als ein „animal symbolicum“ eingestuft werden, wie er in seiner Spätschrift aus dem Jahr 1944 *An Essay on Man* (dt. *Versuch über den Menschen*) deutlich macht, ohne dabei jedoch die konkreten Bezüge zu seinem ursprünglich in der *PsF* entwickelten Ansatz herzustellen.²⁷ D.h. statt ‚nur‘ Verhaltensmuster (Stichwort „behavior“) zu entwickeln, wie es Susanne K. Langer mit Bezug zum Tier herausarbeitet, vermag der Mensch sein Tun an diesen, von ihm selbst erzeugten Bildern auszurichten.²⁸ Krois spricht entsprechend von einer „erzeugenden Relation“, an der sich das Tun orientiere.²⁹ Es ist damit das Bild, das die Antwort einfordert. Bereits in der *PsF* 2 entwickelt Cassirer diesen Gedanken zur vollen Klarheit³⁰:

„Wenn die Philosophie der Technik es mit den unmittelbaren und mittelbaren sinnlich-leiblichen Organen zu tun hat, kraft deren der Mensch der/Außenwelt ihre bestimmte Gestaltung und Prägung gibt, so wendet die Philosophie der symbolischen Formen ihre Frage

²⁷ Ernst Cassirer: *An Essay on Man*, dt. *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur* [im folgenden *VM*], Hamburg ²2007, 49-51.

²⁸ Vgl. Langer: *M 2* [Anm. 13], 45 f., hier 55 und 62, sowie 130-131.

²⁹ Krois: *Cassirer* [Anm. 17], 44-62, 147, 155.

³⁰ Vgl. hierzu Cassirers Herleitung dazu in der *PsF* 2 [Anm. 7], 258-261, hier 258-259. Vgl. ferner zur „symbolischen Prägnanz“, die das (Vorstellungs-) Bild für uns über den „symbolischen Prozeß“ gewinnt, *PsF* 3 [Anm. 2], 235-237. Vgl. zu Letzterem ergänzend Christan Möckels Herleitung in Abgrenzung zu Husserl, in ders.: *Phänomenologische Begriffe bei Ernst Cassirer. Am Beispiel des Terminus 'symbolische Ideation'*, in: *Logos & Episteme. An International Journal of Epistemology*. Issue I/1 2010, Iassi, 109-123, zusammenfassend § 11.

auf die Gesamtheit der geistigen Ausdrucksfunktionen. Auch in ihnen sieht sie nicht Abdrücke oder Kopien des Seins, sondern Richtungen und Weisen der Gestaltung; „Organe“ nicht sowohl der Beherrschung als vielmehr der „Sinnggebung“.

Bei den ursprünglich körperlich gebundenen, formbildenden Techniken, die dabei zum Einsatz kommen, handelt es sich, wie es von mir zu betonen gilt und wie es weiterführend Langer andeutet, wenn sie von sozialen Praktiken³¹ spricht, genau besehen nicht nur um Gestaltungs-, sondern auch um Kommunikationstechniken.³² Vom gestischen, lautlichen und bildlichen Vermögen ausgehend sind es mit Cassirer entsprechend Riten, Bilder, Sprache und Begriffe, die diese Funktion übernehmen. Wenn Cassirer also von der Fähigkeit des Menschen spricht „ein zukünftiges Sein im Bilde vor sich hinzustellen und alles einzelne Tun auf dieses Bild zu richten“³³, dann spiegelt sich darin das Vermögen des Menschen, aus dem Affektleben heraus handlungsrelevante Vorstellungsbilder zu entwerfen. Die Klarheit der Bilder ermöglicht es ihm, seinem Tun eine Richtung zu geben und nach Lösungen zu suchen. Entsprechend fragt die Technik „in erster Linie nicht nach dem was ist, sondern nach dem, was sein kann“, wie er es in seinem Technik-Aufsatz deutlich macht.³⁴ So entwickelt der Mensch nicht nur hilfreiche (Gestaltungs-) Werkzeuge, sondern verfeinert damit zunehmend auch seine Kommunikationstechniken (Riten, Bilder, Sprache und Begriffe), die nicht nur dazu dienen sich selbst über die von ihm selbst hervorgebrachten (Vorstellungs-) Bilder bzw. deren jeweiligen Bedeutungen klar zu werden, sondern sich über sie mit Anderen auszutauschen. Zu den Letzteren zählen auch die gestalteten bzw. künstlerischen Bilder.

³¹ Langer: *M 2* [Anm. 13], 37-138, 301-312.

³² Grundlegend wird dieser von Cassirer hergestellte Zusammenhang insb. in den Medienwissenschaften aufgegriffen. Im Unterschied zu den kommunikativen Techniken, vgl. zu den Hintergründen der kommunikativen Funktion wie sie Cassirer seit den 40er Jahren als grundlegend für sein Verständnis der symbolischen Formen und insbesondere derjenigen der Kunst herausstellt, Marion Lauschke: *Die Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst* [Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 10], Hamburg 2007, 182-307, hier 192: „Kulturgebiete begreift er (Cassirer, M.S.) nun primär als Ergebnisse sozialer Handlung. Die Kultur ist eine ›intersubjektive‹ Welt; eine Welt, die nicht in ›mir‹ besteht, sondern die allen Subjekten zugänglich sein und an der sie alle teilhaben sollen.“

³³ Vgl. Anm. 2.

³⁴ Cassirer: *Form und Technik* [Anm. 11], 24.

Damit komme ich zum zweiten eingangs vorgestellten Aspekt, die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung angesichts von konkreten Bildern zu diskutieren.

II. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrungsformen

Über das geschichtliche Bewusstsein, wie es der Mensch über das Ausüben der Bildkraft und Tatkraft entwickelt³⁵, vermag der Mensch insofern nicht nur Techniken zu entwickeln und sich mit ihrer Hilfe über die je eigenen und fremden Vorstellungsbilder im Klaren zu werden und entsprechend sein weiteres Handeln nach ihnen auszurichten, sondern darüber hinaus seine gewonnenen Einsichten zunächst über mündliche dann schriftliche Überlieferung, über die Fundierung in Ritualen und entsprechend Traditionen, aber eben auch über die Gestaltung von Bildwerken, zu veräußerlichen bzw. zu objektivieren. Der ursprünglich affektive Gehalt, wie er über die Wahrnehmung aufgegriffen und für das Tun handlungsrelevant wurde, erfährt demnach eine Beurteilung, so dass die von ihm als ‚wahr‘ angenommenen Erlebnisse bzw. ‚Erkenntnisse‘, seien es mythische, anschauliche oder begriffliche, über die vom Menschen entwickelten Techniken nicht nur verarbeitet und kommuniziert, sondern auch bewahrt und gespeichert werden können. Dieser Zusammenhang impliziert, so gilt es an dieser Stelle im Anschluss an das Erarbeitete nochmals zu betonen, dass der affektive Gehalt, wie er ursprünglich an abstrakten Aspekten erfasst wurde, in den vom Menschen entwickelten Techniken, d.h. zunächst in Gesten, Lauten und Bildelementen übertragen und damit auch verstanden werden kann. Erst diese Möglichkeit erlaubt es, sie nicht nur als Mittel der Erkenntnis, sondern darüber hinaus als Kommunikationstechniken auszugeben. Denn erst das Verstehen des mittels Techniken Übertragenen ermöglicht es Anderen daraus ‚neue‘, ebenso lebendige Vorstellungsbilder zu entwickeln und entsprechend ihr Handeln danach auszurichten. D.h. nicht allein der Gebrauch von Werkzeugen zeichnet den Menschen aus, das vermögen Tiere im Einzelfall auch, sondern deren Einsatz als Erkenntnis- und Kommunikationstechniken bzw. Übertragungstechniken.

Die Bildproduktion übernimmt in diesem Spektrum der Erkenntnis- und Kommunikationsmittel einen eigenen Stellenwert, den es hier näher zu betrachten gilt.

³⁵ Zur Fundierung des Geschichtsbewusstseins in der Bildkraft und Tatkraft vgl. Enno Rudolph: *Ernst Cassirer im Kontext. Kulturphilosophie zwischen Metaphysik und Historismus*, Tübingen 2003, hier 162-165.

Inbesondere über die künstlerischen Bilder und deren Rezeption, so macht es Cassirer bereits deutlich und dem schließen sich Langer und Krois an, wird dem Menschen sein eigenes Tun und damit seine ursprünglich lebendige Auffassungsweise von Welt bewusst. Mit der Gestaltung von Bildern hat der Mensch damit eine Technik erfunden, über die er seine ursprüngliche Wahrnehmungsweise von Welt sichtbar machen kann. Technisch betrachtet entwickelte damit der Mensch eine Methode, mit der er die ursprünglich an den Bewegungsgestalten und Raumformen ausgedeuteten affektiv-emotionalen Aspekte, in ein Bild umsetzen kann, so dass sie verstanden werden können. Worin konkret die technische Leistung liegt, erschließt sich bei Cassirer aus der Beschreibung einer Landschaft, wie sie auch ein Künstler erlebt³⁶:

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

Wie es Cassirer bereits in der *PsF 3* aufzeigt und hier in seiner Spätschrift *VM* indirekt konkretisiert, sind es demnach nicht die Ausdruckserlebnisse selbst, die versucht werden, in ein Bild zu bannen, sondern „nur“ die sie auslösenden Bewegungs- und Raumformen. Nach Langer handle es sich hierbei um „vital forms“³⁷ und nach Krois um „dynamische, nicht optische Formen“, die körperlich verarbeitet werden.³⁸ So entwickle der Mensch, wie es

³⁶ Cassirer: *VM* [Anm. 27], 233-234.

³⁷ Langer: *M I* [Anm. 13], 199-253, bes.. 200 f., 211.

³⁸ Hiermit verweist Krois ebenso wie Cassirer und Langer indirekt auf eine Analogie zwischen Wahrnehmung und Gestaltung, zwischen dem „Bildschema“ und „Körperschema“. Wegweisend für diese Untersuchung betont dabei Krois, wie stark er die „autonome“ Wirkkraft der Bildschemata einschätzt: „Pictures do not so much represent emotions as licit them in the body of the viewer“ (vgl.: Krois: *BK* [Anm. 17]: *Enactivism and Embodiment in Picture Acts. The Chirality of Images*“ (2011), 272-289, hier 278). Dass mit der Setzung der Bildschemata (als technisches Verfahren verstanden) eigene Ansichten und damit auch Zwecke wirkkräftig in Szene gesetzt werden können, wie es hier aufgezeigt werden soll, schließt Krois zunächst aus. Wobei uneins ist, ob es ihm mit der folgenden Formulierung nicht eher darauf ankam, die Autonomie der Bildschemata zu betonen. Denn erst ihre Autonomie (unter Berücksichtigung ihrer Wirkmöglichkeiten) macht es

Langer konkret ausführt, angelehnt an das gestisch-bewegte Erscheinungsbild der Welt ein eigenes Formenvokabular, sogenannte „artistic forms“³⁹. An die Auslöser der ursprünglichen Erfahrung anknüpfend seien es Linien, Flächen, Farben und Hell-Dunkel-Differenzen, die zur Differenzierung bzw. Komposition von Formen etwa in statischen Bildern verwandt werden.⁴⁰ Zur Komposition eines Bewegtbildes, etwa im Film, sind es entsprechend die Bewegungen selbst, deren Richtungen, Rhythmen und Geschwindigkeiten, die Größenverschiebungen und Perspektiven, aber auch die Farb- und die Hell-Dunkel-Verteilungen, die Ablaufgeschwindigkeiten (Zeitraffer, slow motion) und Unschärfen, die über die Handlungsanweisungen, die Ausstattung, die Kameraführung und den Schnitt bzw. über die Regie beeinflusst werden können. Sie sind es, die die entscheidenden, das affektive Vermögen anregenden Impulse vermitteln.⁴¹ Vor diesem Hintergrund spricht Langer mit Bezug auf die bildnerischen Mittel von „potential acts“⁴². D.h. über die spezifisch bildnerischen Mittel und deren Komposition vermag der Produzent, mit Cassirer, die Ausdrucksfunktion des Betrachters anzusprechen. Sie lassen sich, wie er es in seinem Technik-Aufsatz konkretisiert, als die „Äußerung eines Inneren“ des Künstlers verstehen, die ins „Reich des Objektiven“ hinausreicht: „Der Rhythmus dieser Bewegung lebt in geheimnisvoller Weise in der Form weiter und spricht uns unmittelbar in ihr an.“⁴³ Ihr Zusammenspiel vermittelt uns ein lebendiges Vorstellungsbild. Cassirer spricht später entsprechend von einer „Intensivierung

möglich, sie als Techniken einzusetzen, um dem Bild mit der Gestaltung eine spezifische Aussagerichtung zu geben: „The usurpation 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.“ (Vgl. hierzu ebda.: *Experiencing Emotion in Depictions. Being Moved without Motion* (2010), 232-251, hier 251). Vgl. ergänzend zum Verhältnis von Bildschema und Körperschema bei Krois, ebd.: *Bildkörper und Körperschema* (2011), 252-271.

³⁹ Langer: *FF* [Anm. 13], 103, 369, 372, sowie Langer: *M I* [Anm. 13], 200 f, insb. 211.

⁴⁰ Ebd., 103, 369, 372, vgl. ergänzend hierzu die frühen Forschungen von mir zum Thema in der Dissertation (Basel 1998), die mich zu vergleichbaren Ergebnissen und z.T. ebensolchen Begrifflichkeiten wie Langer führten: Martina Sauer: *Cézanne, van Gogh, Monet. Genese der Abstraktion*, Buhl 2000.

⁴¹ Vgl. ergänzend zur Bewegtbildtheorie den Aufsatz von mir: Martina Sauer: *Abstrakt. Affektiv. Multimodal. Zur Verarbeitung von Bewegtbildern im Anschluss an Cassirer, Langer und Krois*, in: *Bewegtbilder: Kognition - Repräsentation - Verkörperung: Erlebnisdimensionen und Sinnhorizonte audiovisueller Medien*, Darmstadt 2016 (im Erscheinen).

⁴² Langer: *M I* [Anm. 13], 206-207, 329.

⁴³ Cassirer: *Form und Technik* [Anm. 11], 26.

von Wirklichkeit“⁴⁴, die die künstlerischen Werke erlebbar machen. Die ästhetische Erfahrung gründet darauf. So leben für uns nachvollziehbar in der ästhetischen Erfahrung der künstlerischen Mittel die ursprünglichen Erfahrungen mit der Welt auf. In den „lebendigen Formen“ so Cassirer und Langer, entfalten sich diese und erschließen uns „virtuelle Welten“. Diese virtuellen Welten seien, wie es Krois betont, von unseren Erfahrungen geprägt⁴⁵ bzw. wie Langer präzisiert, ganz von unserem eigenen Tätigsein erfüllt, „symbolic of human feeling“⁴⁶. Dieser Zusammenhang macht verständlich, warum nach Cassirer, Langer und Krois Bilder keinen unmittelbaren Handlungsdruck ausüben, wie ihn die Erlebnisse mit der Welt auslösen. Statt Emotion sei es Motion, die die Begegnungen mit ihnen prägt. Dem gilt es sich grundsätzlich anzuschließen und zugleich eine entscheidende Erweiterung vorzuschlagen, gemäß der die zur Darstellung kommenden Vorstellungsbilder nicht nur aus einer Handlung hervorgehen (der Ausdrucksfunktion) und über die Ausdruckswahrnehmung von uns verstanden, sondern darüber hinaus auch eine Handlungsrelevanz für uns haben können.

Entscheidend für den Vorschlag, den Ansatz von Cassirer, Langer und Krois zu erweitern, erweisen sich zwei Aspekte: Zum Einen gründet er in den technischen Voraussetzungen Bilder zu gestalten, die, wie zuvor aufgezeigt, auf abstrakten Formprinzipien aufbauen, die in Analogie zur Wahrnehmung von Welt stehen. Denn in dem Moment, in dem die technischen Voraussetzungen einmal entwickelt sind, erlauben sie es – unabhängig von der Wahrnehmung von Welt – in individueller Weise, die je eigenen Vorstellungsbilder von etwas zu gestalten. Zum Anderen beruht er auf dem, was wir uns unter Vorstellungsbildern vorzustellen haben, die sich bei genauerem Hinsehen, als mehrdimensional erweisen. Das hängt damit zusammen, dass sie nicht nur von den unmittelbaren Eindrücken von der Welt, sondern darüber hinaus von den eigenen Vorerfahrungen und insofern von dem jeweiligen Kontext des Einzelnen abhängen. Sehr treffend spricht daher Lauschke mit Bezug zur Kunstauffassung von Cassirer von der „Gestaltung von Möglichkeitsräumen“, für die die Erfahrungen und damit die Vergangenheit „bedeutungskonstitutiv“ ist.⁴⁷ Mit der Formel von der Bildkraft und der

⁴⁴ Cassirer: *VM* [Anm. 27], 221, vgl. zur ‚Objektivität‘ der Erfahrung ergänzend Cassirer: *Form und Technik* [Anm. 11], 26.

⁴⁵ Krois: *Cassirer* [Anm. 16], 132.

⁴⁶ Langer: *FF* [Anm. 13], 207, 40-59, 372, sowie Langer: *M I* [Anm. 13], 156 f..

⁴⁷ Lauschke: *Ästhetik im Zeichen des Menschen* [Anm. 32], 189, vgl. ferner 267.

Tatkraft deutet Cassirer darüber hinaus jedoch an, dass neben der Vergangenheit auch die Zukunft von Bedeutung wird. Analog zur Wahrnehmung von Welt betrifft das dann auch diejenige von Bildern. Das Wollen und Tun orientiert sich dann nicht an den unmittelbaren Erfahrungen mit der Welt, sondern entsprechend an den von jemand Anderem hervorgebrachten Vorstellungsbildern. Die Voraussetzung mit den gestalteten Vorstellungsbildern nicht nur zurückzublicken, sondern mit ihnen auf „zukünftiges“ Handeln einzuwirken, liegt insofern darin, dass die künstlerischen Techniken (im Gegensatz zur Wahrnehmung über die Sinne) nicht länger unmittelbar an die Erfahrung mit der Welt gebunden sind, sondern an eigene gemachte (vergangene) Erfahrungen anzuknüpfen vermögen. Während die lebendige Erfahrung mit der Welt also noch an Bewegungsformen und Raumgestalten geknüpft ist, die etwas mit dieser Welt zu tun haben und je nach dem eine unmittelbare Reaktion erfordern, löst sich diese Verbindung im Werk. So vermag über die frei wählbaren bildnerischen Mittel bzw. den mit ihnen verbindbaren erregenden Potentialen, entsprechend dem Ausdruckswillen bzw. den Intentionen des Gestaltenden, dem Darzustellenden eine eigene Richtung gegeben werden, dessen Aussagegehalt entsprechend für das Tun und Wollen des Rezipienten entscheidend werden kann, aber nicht muss. Der Aussagegehalt ist entsprechend von den je eigenen geschichtlich geprägten (Vorstellungs-) Bildern des Produzenten geprägt. Letztere hängen von dessen individuellen, sozialen und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen und Interessen ab. Ein Zusammenhang, der so weder von Cassirer, noch Langer oder Krois eigens diskutiert wurde. Vor dem Hintergrund der von ihnen zugrunde gelegten Annahme, dass die Bildgestaltung an die Erfahrung mit der Welt gebunden ist, kann der Gestaltung dann entsprechend eine erkenntnisfähige Leistung zugeschrieben werden. Über die ästhetische Erfahrung mit den künstlerischen Bildern vermag diese für den Rezipienten erfahrbar werden. Die ethische Frage stellt sich den Forschern zufolge daher nicht. Nach Cassirer hingegen eröffnet sich diese – und dem schließen sich Langer und Krois an – vor allem angesichts den fortschreitenden Möglichkeiten der Technik, die „mehr und mehr auf alles Ausdrucksmäßige Verzicht leistet, um sich in eine streng ‚objektive‘ Sphäre reiner Bedeutsamkeit zu erheben“.⁴⁸ Dass die ethische Dimension dem entgegen jedoch auch in den Gestaltungen erkennbar wird, darauf verweist bereits Lauschke in ihrer Auswertung Cassirers. Denn mit dem Aufbau der intersubjektiven Welt öffnet sich

⁴⁸ Vgl. Cassirer: Form und Technik [Anm. 11], 26-29, Zitat 27, vgl. ferner hierzu Langer: *MI* [Anm. 13], 127 f.. Vgl. ergänzend zu Krois: *Cassirer* [Anm. 17], 207 f., ergänzend 155 ff..

„das Ich nicht nur *dem* Anderen, sondern auch *den* Anderen“.⁴⁹ Dem gilt es sich insofern anzuschließen, dass als Produkte der Bild- und Tatkraft alle technischen Errungenschaften des Menschen und damit auch die Bilder – und das schließt die künstlerischen mit ein – einer kritischen Wertediskussion bedürfen. Diese Wertediskussion trifft sich im Kern in der kritischen Frage, die sich auch Cassirer, Langer und Krois stellen, für was die technischen Mittel bzw. für was das, was der technische Fortschritt als solcher hervorbringt, eingesetzt wird.

Insofern sind es die vorstellungsgebenden und zugleich kommunikativ-intentionalen Aspekte der Bildgestaltung und der Bildrezeption, wie sie die Forschungen von Cassirer, Langer und Krois indirekt bereits nahelegen, die dazu veranlassen, deren von der klassischen ästhetischen Theorie geprägte Auslegung der künstlerischen Bilder zu hinterfragen. Konkret geht es darum deren Überzeugung infrage zu stellen, dass gerade die künstlerischen Bildern in gewisser Weise objektiv seien, weil sie sich auf Impulse aus der Natur bzw. eigener (auch vergangener) Wirklichkeitserfahrungen beziehen und daher nicht selbst- bzw. zweckbestimmt sein können. Dem widerspricht jedoch, dass mit der Möglichkeit die bildnerischen Mittel frei einzusetzen, dem Motiv eine Richtung gegeben werden kann, die der Sicht und damit der Intention des Künstlers entspricht (vor dem Hintergrund von dessen Vorerfahrungen, von dessen Vorwissen und dessen sozialem bzw. kulturellem Kontext) und damit dem Motiv eine neue, mit seinen Ansichten bzw. Absichten übereinstimmenden Ausrichtung gibt. In Einklang mit dem bereits zuvor Entwickelten können die Bilder und damit auch die künstlerischen damit nicht unabhängig von eigenen, gebildeten Vorstellungen und – mit Blick auf das Wollen – Absichten sein. So hängt selbst die noch so hoch entwickelte, scheinbar präzise Technik, von der Bildkraft des Einzelnen ab, von dessen von der Ausdrucksfunktion stimulierten symbolbildenden Tätigkeit bzw. dessen Vorstellungsbildern, die schon immer das Wollen und damit das Tun und insofern auch die Techniken prägen. Letztere hängen von ersteren ab. So können wir etwa auch einem Foto niemals die Objektivität zugestehen, wie sie etwa die analytische Philosophie unterstellt.⁵⁰ Das zeigt sich allein daran, dass die fotografische

⁴⁹ Ebd.: 191. Die Relevanz dessen ‚was sich dabei zeige, liege dann in der ‚ethisch-prophetischen Schau‘, die mit dem Anknüpfen an die Vergangenheit zugleich vorgestellt werde. (Ebd. 266).

⁵⁰ Vgl. hierzu die grundlegende Ausarbeitung von Iris Laner: Ereignis, Bild, Iterabilität. Zum Problem der Geschichtlichkeit der Fotografie, in: *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, hg. v. Emmanuel

Aufnahme dessen, was wir sehen, keineswegs unvoreingenommen ist. Sie hängt von der Wahl des Motivs, dem Zeitpunkt und Standort (bzw. dem Hintergrund), von der Perspektive und der Entfernung (von oben, unten, vorne, hinten, seitlich etc.), dem Ausschnitt, der Belichtungsdauer, der Farbeinstellung (bzw. der Schwarzweißeinstellung), der Schärfe, der Nachbearbeitung etc. ab. Die damit getroffenen, die Komposition bestimmenden Entscheidungen wirken sich auf die Wahrnehmung des Ergebnisses und damit auf das Verhältnis der Farben und Formen zueinander bzw. deren für uns lebendige Erscheinungsweise aus. Dass wir dennoch zu dem Urteil neigen, dasjenige, was wir auf einem Foto sehen, als dinglich gegeben und damit als sachlich und damit objektiv einzustufen, darauf machte bereits Cassirer selbst in Übereinstimmung mit den Forschungen des Entwicklungspsychologen Heinz Werner aufmerksam, mit dem er in Hamburg in einem engen Austausch stand. Die Beurteilung hänge mit dem Bruch mit der ursprünglichen Ausdruckswelt zusammen, der mit dem neu gewonnenen Ding- und Kausalbegriff eintritt⁵¹:

„Der Dingbegriff und der Kausalbegriff der theoretischen Erkenntnis schafft freilich, gegenüber diesem anfänglichen Weltaspekt, eine neue Ansicht und eine neue Definition des „Seins“. Wird diese Definition als die alleinige und ausschließende, als die einzig-mögliche genommen, so werden durch sie alle Brücken zur reinen Ausdruckswelt abgebrochen. Was zuvor Phänomen war, das wird jetzt zum Problem - und zwar zu einem solchen, dem kein Scharfsinn der Erkenntnis, keine noch so fein gesponnene Theorie völlig zu genügen vermag. Hat sich das Phänomen als solches einmal dem Blick verschlossen, weil die Blick-Ebenen, in der es ursprünglich sichtbar war, einem anderen Horizont gewichen ist – so bringt keine Kraft des mittelbaren Schließens es uns wieder zurück.“

Daran anschließend sind es vor allem die Forschungen des Entwicklungspsychologen Daniel N. Sterns seit den späten 80ziger Jahren, die diesen Zusammenhang bestätigen. So nehmen wir, wie es Stern in Experimenten mit Säuglingen aufzeigte, grundsätzlich die Welt lebendig-bewegt bzw. affektiv-vital wahr. Dieses Vermögen sei angeboren.⁵² Es zeichne sich durch eine „kraftvolle Zielstrebigkeit“ aus zur Sicherung sozialer Interaktion bzw. der Kommunikation. Alloa, München 2013, 126-149, hier 138 ff.

⁵¹ Cassirer: *PsF 3* [Anm. 2], 99 f., hier 100. Vgl. zu Heinz Werner: *Einführung in die Entwicklungspsychologie* (1926), München 1959, 38-46.

⁵² Daniel N. Stern: *The Impersonal World of the Infant* (1986), dt.: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart 1992, hier 49.

Wobei sich diese Wahrnehmungsweise nicht an Bildern, Tönen, haptischen Eindrücken und benennbaren Objekten, sondern an „abstrakten Repräsentationen“ orientiere. Ebenso wie es bereits Werner und Langer nahelegten, die Stern auch aufgreift, handle es sich vielmehr um „Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster – die eher „globalen“ Merkmale des Erlebens“, die dabei aufgenommen und in jedem Sinnesmodus ausgewertet werden können.⁵³ Erst mit der Ausbildung der Sprache, ab 18 Monaten, so arbeitet es Stern heraus, finde eine zunehmende Distanzierung von dem globalen von Affekten und Emotionen geprägten Erleben der Welt statt; die ursprüngliche Erfahrungsform gehe nicht verloren, werde jedoch „vergessen“, bzw. wir entfremden uns von ihr.⁵⁴ In der Wahrnehmung und Gestaltung von Kunst gewinne sie jedoch an eigener, neuer Bedeutsamkeit, wie Stern im Anschluss an Langer herausstellt⁵⁵ und in seinem jüngsten Buch *Ausdrucksformen der Vitalität* 2011 zum Thema macht.⁵⁶

In dieser sowohl die Wahrnehmung im Allgemeinen als auch die Kunstwahrnehmung in Besonderen betreffenden Forschungen, wie sie Cassirer, Langer, Krois und parallel eben auch Werner und Stern herausstellen, wird insofern offensichtlich, dass je weniger in der Wahrnehmung der Welt, aber auch in den technisch produzierten Bildern, das eigene Tätigsein und damit die eigene affektiv-emotionale Verarbeitung derselben erkannt wird, desto unerkannter bleibt deren Einfluss auf unser Wollen bzw. Tun. Doch auch dann, wenn das eigene Erleben bewusst wird, wie etwa im künstlerischen Bild, neigt der Betrachter dazu, dessen erfahrbare Qualität ‚nur‘ mit Lust oder Unlust und damit ästhetischem Genuss zu verbinden. Dem entgegen gilt es jedoch festzuhalten, dass je klarer die Bilder als (Vorstellungs-) Bilder von Anderen begriffen werden, desto mehr erlauben sie über den womöglich ästhetischen Genuss hinaus, die Ansicht zugleich als eine Ansicht und damit Meinung eines Anderen zu etwas zu verstehen, die keineswegs objektiv und insofern nicht mit der eigenen übereinstimmen muss, sie jedoch gerade wegen der Differenz zu bereichern oder ihr zu widersprechen vermag.

⁵³ Ebd.: 74-103, hier 80.

⁵⁴ Ebd.: 247.

⁵⁵ Ebd.: 225-230.

⁵⁶ Ders.: *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*, Frankfurt a. M. 2011. Engl. original: *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts Psychotherapy, and Development*, Oxford 2010.

Wie gerade eine solche Bereicherung aussehen kann, soll im Folgenden über die vergleichende Betrachtung zweier künstlerischer Werke verdeutlicht werden. Mit ihr gilt es insofern zu veranschaulichen, wie wir gerade über unsere affektiv-emotional erfolgreiche, ursprüngliche Wahrnehmungstätigkeit die jeweilige Auffassung, hier von ein- und demselben Berg, der *Montagne Ste. Victoire* in der Provence in Südfrankreich, wahrnehmen und eben auch verstehen können. Dass hierfür von mir Beispiele aus der *Klassischen Moderne* von Paul Cézanne und Pierre-Auguste Renoir ausgewählt wurden, ist kein Zufall. Denn es sind die Künstler zu Beginn der Moderne, die für sich erkannten, dass der Bildsinn nicht allein in der Erzählung bzw. dem wiedererkennbaren Inhalt liegt, sondern vielmehr in der Realisierung desselben über die Bildanlage bzw. deren Logik und damit in der Bildwahrnehmung.⁵⁷ Von dieser Haltung zeugt insbesondere das Spätwerk Cézannes, zu der die hier ausgewählte Arbeit, die 1904 und 1906 entstand, zählt. Die motivischen Einzelheiten sind darin entsprechend nur vage herauszulösen. (Abb. 1)



Abb. 1: Paul Cézanne, *Montagne Ste. Victoire*, 1904/06, 60 x 72 cm, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Basel. Aus: Martina Sauer, Cézanne, van Gogh, Monet. *Genese der Abstraktion*, Bühl 2000.

Die Vereinzelung der Strichführung in einzelne Farbflecken, sogenannte ‚taches‘, lässt sich dafür verantwortlich machen. Dennoch vermittelt sich bei längerer Betrachtung eine charakteristische Ausdrucksqualität, die von stiller Größe. Wie ist das möglich? Es handelt

⁵⁷ Vgl. hierzu grundlegend Sauer: *Genese der Abstraktion* [Anm. 40].

sich ja gerade nicht um einen Berg am See mit einem Boot. Das heißt, am Motiv kann sich diese Wertung kaum festmachen. Verständlich und nachvollziehbar wird sie jedoch, wenn auf das Erregungspotential, die „lebendigen Formen“ nach Cassirer bzw. die „potential acts“ nach Langer, der gleichförmig über das Bild verteilten ‚taches‘ geachtet wird. Stimmungsmäßig vermittelt sich über sie ‚unendliche Ruhe‘. Bezogen auf den Berg, der durch den angedeuteten Umriss deutlicher hervortritt und mit seiner Stellung über der Horizontlinie einen Wechsel von der Aufsicht in die Ebene davor zu einer Untersicht veranlasst, gewinnt die Erfahrung an Bedeutung: D.h. erst über das eigene Erleben vermag dem Motiv eine stille Größe zugeschrieben werden.

Wie unterschiedlich die Auffassung Renoirs desselben Motivs ist, zeigt seine Arbeit aus dem Jahr 1888-89, die während gemeinsamer Aufenthalte vor Ort entstand. Der Eindruck, den die kleinen, eng beieinander liegenden, in komplementären Kontrasten aufeinander einwirkenden Farbstriche im Zusammenspiel mit den wiedererkennbaren motivischen Einzelheiten uns vermitteln, ist hier ein ganz anderer: ein sehr viel heiterer, nämlich der einer sonnendurchfluteten Landschaft mit Olivenbäumen vor einem in die Ferne gerückten Berg. (Abb. 2)



Abb. 2:
Pierre-Auguste Renoir,
Montagne Ste. Victoire, 1888-
89, Öl a.L., 53 x 64 cm, Yale
University Art Gallery, New
Haven, aus: Zeno.org
(gemeinfrei:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Renoir+Pierre-Auguste+%3A+Montagne+Sainte-Victoire>).

Im Gegensatz zu Renoir sind es bei Cézanne die offene Malweise und die gleichförmig über das Bild verteilten quadratischen Flecken, die tendenziell den Wahrnehmungsprozess

verlangsamen und in einen gleichförmigen Rhythmus überführen. Bei Renoir hingegen lassen die in kleinen Einheiten zusammenwirkenden, komplementären Farb- und Formkontraste den Blick über die hellgelbe ausgedörrte Wiese und die vom Wind verdrehten, violett schimmernden Olivenbäume hinweg über das geduckt zwischen größeren grünen und orangefarbenen Baumreihen liegende häusliche Anwesen hinaus, auf den in einer sanften Aureole aus hellem Licht vor einem vergleichsweise dunklen Himmel aufscheinenden Berg gleiten. So neigen die gleichförmig verteilten und die Fläche betonenden Farbflecken bei Cézanne eher dazu, das Motiv zu verfremden, während die leicht dahin gestrichenen Farbflecken bei Renoir den gegenteiligen Eindruck vermitteln. Nach Farben und Kontrasten gebündelt formen sie kleine, lebendig im Licht stehende perspektivisch gestaffelte, wirklichkeitsnahe Einheiten. An den je gesetzten bildnerischen Mitteln entzündet sich hier unsere von einer affektiv-emotional geprägten Auslegungstätigkeit geprägte Bildkraft; mittels ihr formen wir ein je sehr lebendiges Vorstellungsbild eines Berges, den von stiller Größe und den von heiterer Gelassenheit. Respektvolle Distanz und heimelige Nähe lassen sich damit jeweils verbinden. D.h. über die Art und Weise wie der Berg jeweils konkret gestaltet wurde, welche Farben der Künstler wählte, wie er sie setzte und welche motivischen Details er ausführte, erschließt sich uns der Bildsinn; ein Sinn, auf den es dem Künstler mit seiner Setzung ankam bzw. der von seinen Vorstellungsbildern geprägt ist, und den wir nur verstehen, weil wir nicht neutral-sachlich, sondern affektiv-auslegend wahrnehmen. Ansonsten bliebe uns dieser verborgen.

Dass weder von Cassirer, Langer noch von Krois die individuelle Sichtweise des Künstlers so in den Blick genommen wurde und statt dessen auf den allgemeinen Erkenntniswert der künstlerischen Gestaltung abgehoben wird, erstaunt vor dem Hintergrund ihrer Forschungen nicht. Denn für sie ist die Wahrnehmung ursprünglich an die Welt gebunden und damit an die Impulse, die von dort aufgegriffen und affektiv-emotional verarbeitet werden. Ein Künstler, der ein Bild malt, ist daran ebenfalls gebunden, so deren Annahme. Daraus ergibt sich, wie es Lauschke treffend mit Bezug auf den Ansatz Cassirers herausarbeitete und sich mit Blick auf die Beispiele ebenfalls stark machen lässt, eine „Extensivierung“, d. h. auf Erweiterung angelegte Form theoretischer Erfahrung durch die verdichtende, „intensivierende“ ästhetische Erfahrung“. Die bewusst werdende „innere Erfahrung“ lasse den Einzelnen sich selbst als lebendig erfahren und könne zugleich als eine Gemeinschaftserfahrung gewertet werden. Als

Vermittlungsform menschlicher Subjektivität gewinne die Kunst insofern „kulturelle Objektivität“⁵⁸:

„Die Kunst stellt ebenso wie andere symbolische Formen den Weg zu einer objektiven Ansicht der Dinge und des menschlichen Lebens dar. Sie vermittelt Anschauungen der sinnlichen Formen der Welt. Die Welt der Kunst ist sichtbar, hörbar und fühlbar.“

Diese am Ansatz Cassirers entwickelten und ihn weiterführenden Schlussfolgerungen Lauschkes implizieren bereits, wie es auch hier deutlich zu machen gilt, dass wir es bei der Objektivierung der eigenen inneren Vorstellungsbilder von Welt, wie sie die Künstler umsetzen, zu keinem Zeitpunkt um eine nach wissenschaftlichem Verständnis objektive und insofern unabhängige Sicht auf die Welt handelt. Insofern lassen sich die für alle verständlichen Ausdrucksformen als individuelle Anschauungen des Künstlers von dieser Welt auslegen. Einen Bezug zu dieser Welt gewinnen sie, indem die Gestaltungen sich auf eine allen bekannte (und damit bereits vergangene) Form- und Motivgeschichte beziehen. An Klarheit gewinnt dieser Ansatz, wenn bedacht wird, wie es hier deutlich werden sollte, dass die Voraussetzungen dafür, die je eigene Sicht der Dinge darzustellen, in der Möglichkeit der technischen Übertragung des affektiv-emotional wirksamen Potentials der ursprünglich wahrgenommenen Bewegungs- und Raumformen in der Welt in die Sprache der Kunst und damit in einzelne farbige Flecken und Striche liegt. Über deren Setzung bzw. über deren Zusammenspiel vermag entsprechend ein je *eigenes*, den Vorstellungen (der Bildkraft) und den Intentionen (der Tatkraft bzw. dem Wollen) des Künstlers entsprechendes Bild der Montagne Ste. Victoire vermittelt werden. Neben dem Bezug zur Vergangenheit, der sich damit eröffnet, ist es das Wollen und damit die von den eigenen Vorstellungen geprägten Ansichten des Gestaltenden, die mit dem Werk ebenfalls umgesetzt werden. Insofern von einer Zweckfreiheit auszugehen, angesichts einer Technik, die nach den je eigenen Vorstellungen einsetzbar ist, lässt sich daher kaum halten. D.h. obwohl sich das jeweilige Werk in der ästhetischen Erfahrung für den Betrachter realisiert, lässt es sich nicht nur als ein Objekt der Ästhetik beschreiben. Gleichmaßen gilt es neben seinen kommunikativen, auf Objektivierung und Verständlichkeit von Anschauungen ausgerichteten Aspekten, auch seine darin erkennbar werdenden intentionalen Aspekte zu beachten. Insofern lässt sich das Bild

⁵⁸ Vgl. Lauschke: *Ästhetik im Zeichen des Menschen* [Anm. 32], 186-190, hier 187.

nicht nur als ein ästhetisch wirksames, sondern auch als ein semiotisches System beschreiben, dessen noch näher zu untersuchender „Code“ weniger kulturell geprägt als anthropologisch bedingt in der affektiv-emotional wirksamen Auslegung von Bewegungs- und Raumformen und dessen Übertragungsmöglichkeit in ein Bild liegt. Vor diesem Hintergrund gewinnt gerade die Kunst ihre Autonomie insbesondere aus ihrer künstlerischen Freiheit, sich den Wirkungen der Bilder zu stellen, ihren Einfluss auf Themen aufzuzeigen und damit Wege zu verfolgen, die vergleichsweise Werbung und Propaganda, so wohl kaum suchen.⁵⁹

III. Zusammenfassung und Schluss

Die Bildkraft und Tatkraft, wie sie wegweisend Cassirer stark macht und von Langer in ihrer Bildakttheorie und von Krois mit dem Hinweis auf die „erzeugende Relation“ aufgegriffen wird, erweist sich insofern, wie es grundlegend herauszustellen galt, in doppelter Hinsicht für die Bildproduktion und die Kunst als Technik als zentral: (1.) für die Codierung eines Informationsgehalts bzw. eines von einem selbst vertretenen Vorstellungsbilds (Meinung bzw. Ansicht von etwas) in ein Bild und (2.) für die Aufnahme desselben über die Wahrnehmung. Vor dem Hintergrund der technischen Voraussetzungen, die „Codes“ zu übertragen, sind es dann konkret die in einem sehr viel langsameren historischen Prozess weiter entwickelten kulturellen Hintergründe jedes Einzelnen, die die Vorstellungsbilder von etwas verändern und sich entsprechend in den mittels Techniken realisierten künstlerischen Bildern wiederfinden. Die affektive Verarbeitung derselben bzw. die Möglichkeit ihren Aussagesinn im Prozess der Wahrnehmung zu verstehen und mit eigenen, in vergleichbaren Prozessen gewonnenen Vorstellungen abzugleichen, erlaubt es uns, unseren Willen bzw. unser Tun nach ihnen auszurichten, sei es affirmativ oder kritisch. Ein rein auf Genuss und damit auf Lust oder Unlust erfolgreicher Umgang, insbesondere in der Begegnung mit so manchem Kunstwerk, bewahrt so gesehen als ästhetische Empfindung Geltung, bedarf jedoch im Hinblick auf ihre je möglichen Aussagegehalte, die in einer auf Hingabe beruhenden, kontemplativen Haltung tendenziell bestätigt werden, einer kritischen Revision. Eine solche wurde erstmals ausdrücklich von Walter Benjamin eingefordert, indem er darauf hinwies, dass es sich vom

⁵⁹ Vgl. hierzu die exemplarische Analyse von mir in Martina Sauer: Faszination und Schrecken. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder, Heidelberg 2012, in: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1851/>.

„parasitären Dasein am Ritual“ zu distanzieren gelte, um die politische Funktion der Kunst freizusetzen.⁶⁰ Doch angesichts der Bilderflut und deren inzwischen weltweiten Verbreitung über das Internet, gilt es sich gerade heute der vermeindlich harmlosen, vielfach kursierenden, häufig einen dokumentarischen Charakter vortäuschenden Bilder anzunehmen und nicht nur einer kritischen Analyse im Hinblick auf ihre Verbreitung⁶¹, sondern auch mit Bezug auf ihre bildeigenen, ästhetisch wirksamen Ausdrucks- und zugleich Aussagekräfte zu unterziehen.⁶²

Aufbauend auf der vorgestellten Forschung, konkret auf dem vorstellungsbildenden und kommunikativ-intentionalen Potential aller vom Menschen über Techniken produzierten Bilder, auch der künstlerischen, aufmerksam zu machen, war das Anliegen des Beitrags. Wird dem zugestimmt, stellt sich die dringende Aufgabe, nicht nur sprachliche Äußerungen, sondern auch die Bilder im Hinblick auf deren zukunftsprägende Effekte zu analysieren und auszuwerten. Denn immer wieder neu, mit Cassirer, wird über die von den Bildern aufgerufenen Bildkräfte jedes Einzelnen zugleich dessen Tatkraft angesprochen.

⁶⁰ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: *Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M. 1977, 7-44, hier 17. Vgl. hierzu ergänzend: Martina Sauer: Benjamin revisited. Das Kunstwerk im Zeitalter der digitalen Medien, in: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3193/> [19.07.2010].

⁶¹ Vgl. hierzu die Analysen der *Visual Studies* u.a. von Gerhard Paul: *Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013.

⁶² Nachdem einzelne Stimmen wie etwa Sigrid Schade in der Vergangenheit einforderten, die Wahrnehmung näher zu untersuchen und nicht angesichts „lesbarer“ Aspekte zu vernachlässigen (vgl. hierzu dies.: Ist der Nationalsozialismus darstellbar? Ein Streifzug durch die Kritiken an der Ausstellung "Inszenierung der Macht", in: *Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung „Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus“*, Berlin 1988, 49-62, hier 51-55), kommt diese Forderung innerhalb der *Visual Studies* heute verstärkt auf, wie die selbstkritische Analyse unter Forschern in Chicago 2011 und die jüngst erschienene Publikation dazu widerspiegelt: *Farewell to Visual Studies*, Edited by James Elkins, Gustav Frank, and Sunil Manghani, Pennsylvania 2015 [The Stone Art Theory Institutes, 5].