

Warburg und die Natur(-wissenschaft): Affektpsychologische Fundierung von Kultur im Hamburger Kreis um Warburg, Cassirer und Werner und deren Nachwirkungen

Martina Sauer, Bühl (Baden)

Der Einschnitt, den die Aufklärung mit Kant und die Entdeckungen Darwins zur Evolutionstheorie im 19. Jahrhundert im Denken verursachten, war drastisch. Er löste heftige Debatten aus, die bis ins 20. Jahrhundert reichten und zur Ausdifferenzierung der wissenschaftlichen Disziplinen beitrugen. Ausgangspunkt dafür war die Frage, wie sich der Mensch vom Tier unterscheidet (Hartung 2004, 11–82). Einen wesentlichen Beitrag dazu, die menschlichen Reaktionen auf die Welt und sein Handeln darin neu und anders zu beurteilen, verfolgte bekanntermaßen um die Jahrhundertwende der Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby Warburg (1866–1929) in Hamburg. Mit der Gründung seiner kulturwissenschaftlichen Bibliothek (K.B.W.) 1905 und dem darin eingerichteten Forum bzw. Institut mit Vorträgen und deren Veröffentlichung legte er die Grundlagen, darüber einen Dialog in Gang zu bringen. Mit der Erweiterung der Forscherkreise seit der Eröffnung der Universität 1919 wirkte sich vor allem der Austausch Warburgs mit dem an die Universität neu berufenen Philosophen und Neo-Kantianer Ernst Cassirer (1874–1945) als besonders fruchtbar aus.¹ Denn beide verfolgten auf unterschiedlichen Wegen

1 Vgl. zur wissenschaftsgeschichtlich sorgfältigen, jedoch in ihrer Beurteilung zum Teil zu kritischen Betrachtung der „Cassirer-Warburg Legende“ den Literaturbericht von Jutta Faehndrich (2000, insb.: 68–78) sowie Cassirers eigene Aussagen über Warburg (ebd., 12–15).

einen Ansatz, das Wirken und Handeln des Menschen in der Welt und damit die kulturellen Prozesse weniger mit kognitiven Fähigkeiten des Menschen in Verbindung zu bringen als mit affektpsychologischen (Zumbusch 2004, 150–185; Sauer 2008). Bestätigung erfuh dieser Grundgedanke parallel vor allem durch die entwicklungspsychologischen Untersuchungen Heinz Werners (1890–1964), mit dem Cassirer an der Universität Hamburg in einem engen Austausch stand (Sauer 2011).

Für die nachfolgende nähere Untersuchung dieses Ansatzes erweist es sich als wissenschaftsgeschichtlich bedeutsam, dass mit der affektpsychologischen Grundlegung und deren zugleich kulturhistorisch relevanten Auswertung von den drei Forschern ein Ansatz vorgestellt wird, der sich scheinbar grundlegend von den sich zeitgleich ausdifferenzierenden mathematisch geprägten formal-logischen Untersuchungen in den (Natur-)Wissenschaften unterscheidet. Das wiederum, so gilt es im Folgenden deutlich zu machen, widerspricht jedoch letztlich ihrem eigenen Ansatz. Denn auch dieser baut auf universellen und damit ahistorischen Prinzipien auf. Diesen Zusammenhang wissenschaftsgeschichtlich aufzuarbeiten und ihn – was hier jedoch nicht eigens zum Thema gemacht werden soll – damit in weiterführenden Forschungen vor allem methodisch für die mit künstlerischen Artefakten befassten Fächer fruchtbar zu machen, stellt sich die vorgelegte Untersuchung zur Aufgabe.²

Angesichts der Aufgabenstellung gilt es im Folgenden, den von den Forschern aus unterschiedlicher Perspektive vertretenen Ansatz herauszuarbeiten. Für diesen gilt, wie es hier einleitend als Ausgangsthese vorgestellt werden soll, dass es grundsätzlich äußere, formal abstrakte und damit universell geltende Merkmale sind, die vom Menschen affektiv ausgelegt werden. Nach Warburg entzündet sich diese Auslegungstätigkeit an allem, was unabhängig bewegt erscheint oder von uns als solches gedeutet wird (Böhme 1997, 19). Cassirer

2 Vgl. hierzu jüngere Forschungen zur Vereinbarung beider Ansätze in einem neuen methodischen Ansatz von mir (Sauer 2014 [1999/2000] und Sauer 2018 [2012]). Ein eigener Band zur Methodik ist derzeit in Planung.

hebt dabei auf „Bewegungsformen und Raumgestalten“ ab (Cassirer 1929 [1964], 94) und Werner verweist auf „Aktionszusammenhänge“, die für uns bedeutsam werden (Werner 1926 [1959], 38–44). Auf diesen Grundlagen baut nach den drei Forschern Kultur auf, über die schließlich ein Leben „im Sinn“ (Cassirer 1929 [1964], 234–235) über drei, aufeinander aufbauende bzw. parallele Prozessen vollzogen wird: nach Warburg (1923 [1992], 54–55. 59) über Einverleibung (Vergegenständlichung), Bildproduktion und abstrakte Zeichensetzung; nach Cassirer (1929 [1964], 53–121) über mythische (Ausdruck), ästhetisch-anschauliche (Darstellung) und begriffliche Bewusstseinsleistungen (reine Bedeutungen) und nach Werner (1926 [1959], 160) über sinnesmotorische (und affektive) Aktivitäten, relationale Auffassung und begriffliche-abstrakte Beziehungsherstellung.

Angesichts des tieferen Verständnisses von Kultur, das dieses sowohl affektpsychologisch als auch formal-logisch angelegte Konzept, so die Annahme, zu eröffnen vermag, gilt es im Nachfolgenden einerseits die Grundlagen dafür im 19. Jahrhundert aufzuzeigen (Kap. I) und andererseits deutlich zu machen, wie weitreichend die Nachwirkungen des auf gemeinsamen Grundannahmen beruhenden Ansatzes von Warburg, Cassirer und Werner sowohl in den Kulturwissenschaften als auch den Lebenswissenschaften werden, jedoch weniger – und das erstaunt doch sehr – in der Kunstgeschichte, die bekanntermaßen unmittelbar an deren Forschungen anschloss (Kap. II). So werden nachfolgend im ersten Teil zurückblickend zunächst die Grundfragen und Antworten der Forscher in der Debatte zwischen der spekulativen Ästhetik und der Ästhetik als Formwissenschaft seit Mitte des 19. Jahrhunderts vorgestellt.³ Mit der Präzisierung, wie sie Warburg, Cassirer und Werner vorlegten und sie hier

3 Die Auseinandersetzung sowohl zur formalen als auch zur spekulativen Ästhetik stehen in einem engen Zusammenhang mit meinen wissenschaftshistorisch orientierten Forschungen einerseits für das *Glossar für Bildphilosophie* zum Stichwort *Formale Ästhetik* (geplant für 2019) und andererseits zum Stichwort *Spekulative Ästhetik versus Ästhetik als Formwissenschaft (1830–1870)* für den *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, Bd. 1/1–3, *Die Philosophie des 19. Jahrhunderts: Deutschland*, hrsg. v. G. Hartung (geplant für 2019).

vorgestellt werden sollen, findet eine weiterführende Auseinandersetzung damit erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts nach dem Tod Warburgs 1929 und der Emigration von Cassirer und Werner 1933 zunächst in den USA statt. Sie sollen im zweiten Teil vorgestellt werden. In den USA sind es Susanne K. Langer (1942, 1953, 1965, 1972) und John M. Krois (1987, zur Schriftensammlung, vgl. Bredekamp und Lauschke 2011), die Cassirers affektpsychologisch fundierten Ansatz aufgreifen (Sauer 2014a). Gerade Krois stand darüber hinaus in einem engen Austausch mit den kunsthistorischen Forschungen Horst Bredekamps in Berlin, mit dem er gemeinsam an Cassirer und Warburg anknüpfend 2008 die Kolleg-Forschergruppe *Bildakt und Verkörperung* gründete. 2012 mündete das Engagement in die Etablierung des interdisziplinären Labors *Bild Wissen Gestaltung*, an dem Krois durch seinen unerwarteten Tod Ende 2010 nicht mehr beteiligt war. Ein konkreter Widerhall auf Heinz Werners lange Jahre als Standardwerk verhandelte *Einführung in die Entwicklungspsychologie* (1926) lässt sich bei dem amerikanischen Entwicklungspsychologen Daniel N. Stern (1986) und ergänzend in den jüngeren Spiegelneuronenforschungen aus Parma von Vittorio Gallese seit 2007 (zunächst in einer gemeinsamen Publikation mit dem Kunsthistoriker David Freedberg) und der Forschergruppe um Giacomo Rizzolatti (Di Cesare u. a. 2013) aufzeigen (Sauer 2018 [2012], 79–92).

Mit dem vorliegenden Beitrag gilt es, insofern die Grundzüge der auf affektpsychologischen *und* formalen Prinzipien beruhenden Ansätze von Warburg, Cassirer und Werner vorzustellen und dabei rückblickend sowohl deren Ursprünge im 19. Jahrhundert als auch deren Nachwirkungen im 20. Jahrhundert bis heute aufzuzeigen.

I. Warburg, Cassirer, Werner: Das ‚Leben‘ als Voraussetzung für einen interdisziplinären, kulturanthropologischen Ansatz

Die Grundlagen dafür, die Welt anders organisiert zu verstehen als durch die Prämissen, wie sie Kant Ende des 18. Jahrhunderts vorstellte, bildete den Ausgangspunkt der Debatten im „langen“ 19. Jahrhundert. So stellte sich die Frage, ob das Verstehen von Welt

tatsächlich allein vom Denken und Erkenntnissen und darüber hinaus von idealistisch geprägten Grundüberlegungen abhängt, wie sie Kant herausstellte. Spätestens die von Darwin eingebrachten evolutionsbiologischen Erkenntnisse seit Mitte des 19. Jahrhunderts erschütterten dieses Verständnis grundlegend. Exemplarisch wurde das Ringen um das, was den Menschen vom Tier unterscheidet, auch in den Debatten darüber, was die Ästhetik ausmacht. In der Tradition des Idealismus Hegels (1770–1831) stehend betonte so der Philosoph Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) in seiner Konzeption der Ästhetik, dass sich dem Menschen die Welt in einer Weise zeige, in der nicht alles zufällig und verschieden ist, sondern in einer alles übergreifenden Einheit zusammengehört und einer höheren Idee folgt. Offensichtlich werde das in den Gestaltungen der Künstler, in denen sich das Schöne (und damit zugleich Wahre der höheren Einheit) *in* der Form und damit je historisch verschieden äußere (Fr. Th. Vischer 1846 bzw. grundlegend 1866, 94. 99). Dahinter steckt letztlich ein monistisches Kunstverständnis, da Inhalt (das Schöne/Wahre) und Form (je harmonisch) nicht unterscheidbar sind (Fr. Th. Vischer 1866, 86–88). Grundlage dafür ist nach Vischer, dass über Akte der Anschauung bzw. der Phantasie, der Inhalt (das Schöne und damit zugleich Wahre) „leihend“ in die Form gelegt werde (ebd., 6. 17. 52–55). Der Ausdruck des Werks (das Harmonische) entspricht demnach der Idee (des Schönen). Ästhetik versteht sich hier als Gehaltsästhetik (ebd., 86–88). Von dieser Vorstellung grenzte sich deutlich der Philosoph und Mathematiker Robert Zimmermann (1824–1898) ab, indem er in der Tradition der formalen Logik, wie sie von Herbart (1776–1841) angeregt wurde, betont, dass das Harmonische nur *aus* der Form hervorgehen könne. Sie lasse sich als ein Produkt des Schaffens und nachfolgend des Wahrnehmens verstehen und beruhe auf einer Relation bzw. den Spannungen zwischen den formalen künstlerischen Elementen wie etwa den Farben und Formen in der bildenden Kunst (Zimmermann 1862, 349–357). Da es die Relationen selbst sind, die für das Werden des Schönen verantwortlich gemacht werden können, ist das Ergebnis grundsätzlich unabhängig von metaphysisch-idealistischen, einfühlenden und anderen Voraussetzungen wie etwa der Bewertung des Künstlers als Meister oder

dessen Zuordnung zu einer bestimmten Nation (ebd., 343–344. 354). Ästhetik ist hier eine Formästhetik bzw. eine reine Formwissenschaft (ebd.: 342. 355). Diesem Ansatz wiederum warf Vischer in seiner Gegenschrift vor, er sei abgekoppelt vom Leben, rein mathematisch, Subjekt und Objekt seien voneinander getrennt (Fr. Th. Vischer 1866, 83–93).

Gerade dieser als Kritik geäußerte wichtige Aspekt und der Umstand, dass dennoch im Kern in Zimmermanns Kritik eine Wahrheit steckt, veranlassten Vischer, seinen eigenen Ansatz zu überdenken. Sie regten ihn zu der Frage an, die sowohl für ihn selbst als auch nachfolgend, wie deutlich werden soll, für Warburg, Cassirer und Werner leitend wurde: Denn, wie sollen über den als ahistorisch zu verstehenden Ansatz Zimmermanns, „ungeahnte Blicke in das Wesen des Lebens“ erschlossen werden, „wenn der Gehalt nur von außen daran geknüpft wird“ (ebd., 97)? Darüber begann Vischer schließlich, seinen eigenen Ansatz kritisch zu hinterfragen und im Einzelnen zu korrigieren. Als *Kritische Gänge* veröffentlichte er 1866 seine Auseinandersetzung damit. Sie mündete in die Konzeption einer *psychologischen Symbolik*, die entsprechend auf den formwissenschaftlichen Voraussetzungen, wie sie Zimmermann begründete, und ergänzend auf affektpsychologischen Grundfesten ruht (ebd., 129–148, insb. 140–148). Wobei dieser Ansatz nachfolgend in entscheidender Hinsicht 1873 von seinem Sohn Robert Vischer (1847–1933) vertieft wurde.

Werden die Grundzüge der Neukonzeption Friedrich Theodor Vischers näher in den Blick genommen, so werden von ihm insbesondere seine Grundannahmen zur Einfühlung erweitert. Denn neben dem hellbewussten Tun, das diese auszeichne, werde der Akt der Übertragung der Idee, so ergänzt Vischer, von einer zweiten, unbewussten, unwillkürlichen begleitet. Dabei handle es sich um ein „ahnungsloses Leihen von unbewussten Seelenstimmungen“ (ebd., 140), die von der dunklen, innig treibenden Kraft der Phantasie ausgehe (ebd., 148). Diese Form der Phantasie sei, so Vischer, „allgemein menschlich begründet“. Entsprechend werden über sie „psychisch nothwendig [sic!]“ die abstrakten Formen (ohne individuelles Leben)

von uns zu freien ästhetischen Scheingebilden erweckt (ebd., 141–143). Der Vorgang sei durch eine „vollständige Verwechslung“ gekennzeichnet, so dass das eine für das andere gehalten werde (ebd., 141). Derart können abstrakte Formen (ohne individuelles Leben) wie die unorganische Erscheinung des Lichts, der Farbe, des Organischen, des Pflanzlichen als ästhetische und damit lebendige, schöne Formen wirken und über die „Lebenswärme des Ausdrucks das Herz erfreuen“ (ebd., 148). Doch entgegen dieser Projektionstheorie, die der Theorie der Einfühlung auch in diesem erweiterten Konzept Vischers noch zugrunde liegt, setzte sein Sohn Robert Vischer in seiner Dissertation *Über das optische Formgefühl* 1873 anders an und schließt sich damit eng an die formale Ästhetik Zimmermanns an. Denn nach Robert Vischer entzünde sich die „sinnliche und motorische Erregung“ des Rezipienten unmittelbar an den formalen Aspekten. In diesem Zusammenhang schreibt Robert Vischer:

Bald aber sah ich ein, daß hiermit [mit der Einfühlung, M. S.] nur ein Teil der Formsymbolik erklärt würde, daß die Wirkung des Lichtes, der Farbe und die Wirkung der bloßen Umrisse, der reinen Linie nicht als eine Einfühlung bezeichnet werden, sondern daß hier nur eine unmittelbare Fortsetzung der äußeren Sensation in eine innere, eine unmittelbare geistige Sublimation der sinnlichen Erregung angenommen werden kann. Zugleich wurde ich auf den durchgreifenden Unterschied von sensitiven und motorischen Reizen aufmerksam. Diesen Unterschied stellte ich hierauf als Grundschema an die Spitze und halte danach eine sensitive Zufühlung und motorische Nachgefühlung, in analoger Weise eine sensitive und eine motorische Einfühlung immer streng auseinander (R. Vischer 1873, Einleitung).

Von den Grundgedanken seines Sohnes Robert Vischer beeinflusst präziserte Friedrich Theodor Vischer in einer letzten Schrift 1887 abschließend nochmals seinen Ansatz, indem er deutlich macht, dass damit, „aus Empfindungen [...] diese Reize zu Vorstellungen (werden, M. S.), aber nicht zu der Sache selbst, sondern eines Körpers, der mit dem Körper und den Organen deren augenblicklicher Zustand einen Reiz verursacht, irgendeine Ähnlichkeit hat“ (Fr. Th. Vischer 1887, 438–446, hier 442).

Im Keim liegt insofern bereits im 19. Jahrhundert eine Annäherung von lebensweltlich orientierten, historischen Forschungen an die ahistorischen, an der formalen Logik ausgerichteten formwissenschaftlichen Methoden vor. Sie wurde jedoch so in den bis heute in den Kunstwissenschaften als unvereinbar geltenden Ansätzen bisher

nicht wahrgenommen, obwohl diese Annäherung unmittelbar nachfolgend, an der Wende zum 20. Jahrhundert, sowohl von Cassirer und Werner und vor allem von Warburg weiter vorangetrieben wurde. Diese Nähe wird in der nachfolgenden Darstellung deutlich gemacht. An sie schließen, wie es im darauf folgenden Kapitel II herausgestellt wird, die jüngeren Forschungen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts von Susanne K. Langer, John M. Krois und diejenigen in der Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft von Stern, Gallese und Rizzolatti an.

1. Aby Warburg: „Phobische Reflexe“ als Grundlage von Kultur

Warburg selbst als *den* Forscher vorzustellen, der auf affektpsychologischen Grundlagen seine Kulturtheorie aufbaut, ist inzwischen gängig. Denn grundlegend geht Warburg davon aus, dass wir schon immer auf alles in der Welt mit Empfindungen reagieren. Warburg selbst unterstellt dabei eine Reaktionsweise, die vor allem von Angst bestimmt ist. Als bemerkenswert erweist sich dabei, dass bei genauem Hinsehen für Warburg letztlich alles, was sich bewegt oder als bewegendes Element gedeutet wird, Auslöser für Angstreaktionen bzw. „phobische Reflexe“ sein können (Böhme 1997, 19). Das heißt, Warburg baut seine Überlegungen darauf auf, dass es äußere, formale Merkmale sind, die zu von Empfindungen geprägten Reaktionen veranlassen. Diese zu erfassen und in einer „pragmatischen Ausdruckskunde“ vorzustellen und zu diskutieren, machte sich Warburg zur Aufgabe, wie er es in seinen Tagebuchaufzeichnungen seit 1888 und konkret 1901 mit der neu gewählten Überschrift für das von ihm verfolgte Buchprojekt festhält (Warburg 1901, zit. nach Pfisterer – Hönes 2015, 4–5, sowie einleitend IX–XII). Auf Grund ihres universellen und zugleich für die Wahrnehmung bedeutsamen Charakters bezeichnete Warburg sie als „Pathosformeln“. Den Nachweis dafür zu erbringen, dass es diese Pathosformeln gibt und sie über alle Epochen und Zeiten hinweg für uns wirksam sind, stellte er sich dabei als Aufgabe.

So geht es Warburg bereits in seiner ersten großen Untersuchung, seiner Doktorarbeit über Botticelli 1893, konkret darum herauszuarbeiten, wie im 15. Jahrhundert in Italien „die Künstler und deren Berater in ‚der Antike‘ ein gesteigerte äußere Bewegung verlangendes Vorbild sahen und sich an antike Vorbilder anlehnten, wenn es sich um die Darstellung äußerlich bewegten Beiwerks – der Gewandung und der Haare – handelte“. Seine Ergebnisse versteht er zu diesem Zeitpunkt jedoch noch als Nachweis der sogenannten Einfühlungstheorie, wie sie von der spekulativen Ästhetik vertreten wird, „weil man hier in den Kreisen der schaffenden Künstler den Sinn für den ästhetischen Akt der ‚Einfühlung‘ in seinen Werken als stilbildende Macht beobachten kann“ (Warburg 1893, 5). In der Anmerkung dazu verweist Warburg entsprechend auf die Forschungen sowohl von Robert Vischer als auch von dessen Vater Friedrich Theodor Vischer, der wie zuvor aufgezeigt als *der* Vertreter der spekulativen Ästhetik im 19. Jahrhundert und zugleich als Begründer der Einfühlungstheorie anzusehen ist. Wobei Warburg im Nachfolgenden jedoch keine nähere Besprechung von deren Forschungen vornimmt (vgl. hierzu ergänzend Pinotti 2008, 129–132).

Das heißt, auch wenn Warburg selbst seinen Ansatz zunächst in die Nähe einführungstheoretischer Forschungen rückt, wie sie später sehr prominent von Theodor Lipps (1851–1914) mit seiner Schrift *Zur Psychologie des Schönen in der Kunst* 1906 fortgeführt werden, liegen die Grundlagen des Konzepts der Pathosformeln, wie es aufzuzeigen gilt, woanders. Denn bei ihnen handelt es sich weniger um Projektionen des Künstlers oder Rezipienten, wie sie ursprünglich der Einfühlungstheorie Friedrich Theodor Vischers zugrunde liegen, sondern – vergleichbar den Ansätzen von Cassirer und Werner – um anthropologisch bedingte Voraussetzungen, die von angeborenen Wahrnehmungsweisen bzw. -mechanismen geprägt sind. Wobei eben Friedrich Theodor und Robert Vischer die Grundlagen für diese Annahme durch die Annäherung an die formwissenschaftlichen Forschungen Zimmermanns bereits selbst legten. In der Änderung des Titels seines Buchprojekts von einer „monistischen Kunstpsychologie“ (vgl. Einleitung bzw. Fr. Th. Vischer 1866, 66–88) hin

zu einer „pragmatischen Ausdruckskunde“ 1901 spiegelt sich diese Wendung bei Warburg selbst wider.

Das bedeutet, Warburg gründet mit dieser Neuausrichtung seinen Ansatz weniger auf eine *Philosophie von oben* (Projektionstheorie), sondern auf eine *Philosophie von unten* (Anthropologie). Deutlich wird diese Umkehrung in der Auffassung Warburgs, dass es dem Menschen möglich sei, über symbolische und rituelle Prozesse allererst einen Raum der Distanzierung von der universalen, den Menschen beherrschenden Urange zu schaffen (Böhme 1997, 5). Hierin trifft sich Warburg insbesondere mit Cassirers Ansatz, der ebenfalls davon ausgeht, dass der Mensch im Gegensatz zum Tier die Fähigkeit habe, in Prozessen der Entäußerung sich von seinen Erlebnissen mit der Welt zu distanzieren und diese zunächst als ein „Du“ und schließlich ein „Es“ vor sich hinzustellen (Cassirer 1929 [1964], 79–100). Grundlegend deutlich gemacht wird dieser Zusammenhang von Warburg in seinem Vortrag über das Schlangenritual der Hopi-Indianer, den er während seines Aufenthalts in der Klinik in Kreuzlingen (November 1918 bis August 1924) am 21.04.1923 hielt und der auf Erfahrungen seiner Reise nach Amerika von 1895/96 zurückgeht (Warburg 1923 [1992]). Das Manuskript dazu schickte er an Cassirer, mit dem er sich, wie er es 1924 in einem Brief äußerte, auf einem Weg sah „eine gemeinsame Kulturwissenschaft als Lehre vom bewegten Menschen“ zu begründen (Brief vom 15.04.1924, zitiert nach Raio 2008, Nr. 3).

So geht es Warburg grundlegend darum, nicht nur über seine Schriften, sondern auch durch die Erstellung eines Bilderatlas, in dem das kollektive, Orient und Okzident umfassende Bildergedächtnis zum Ausdruck kommen sollte (Mnemosyne-Projekt⁴), „*die ikonischen Formeln und symbolischen Strukturen der leidenschaftlichen Erregungen, der ‚Pathosformeln‘ und ‚gebärdensprachlichen Eloquenz‘ sowie deren kulturgeographischen und historischen Topiken und Wanderungen darzustellen*“

4 Vgl. hierzu die jüngste Ausstellung und die begleitenden Publikationen zur Rekonstruktion des Mnemosyne Atlas im ZKM in Karlsruhe 1.9.–13.11.2016: <http://zkm.de/en/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas> [18.11.2016].

(Böhme 1997, 7, weiterführend 28–35). Dazu diente begleitend, wie einleitend bereits erwähnt, auch der Aufbau seiner eigenen Bibliothek (K.B.W.), für deren Erweiterung Cassirer zahlreiche Vorschläge einbrachte, und die Gründung des Warburg-Instituts, das den Austausch zum Thema in Form von Vorträgen und deren Veröffentlichungen ermöglichte. Letztlich begreift Warburg die Pathosformeln, wie es Böhme bereits herausstellte, als zu „Bildern und Figuren geronnene(n) Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern“ (ebd., 10, vertiefend 17–22). Grundlage von Kultur bilden demnach Affekte, die als Angstreaktionen (ebd., 11. 19) zu verstehen sind, von denen der Einzelne entweder beherrscht beziehungsweise in einen magischen Bann geschlagen wird oder die er rational zu beherrschen lernt (ebd., 11). Als Mittel der Beherrschung dienen im weitesten Sinn Bilder. So lässt sich nach Warburg die Reaktion und Verarbeitung der Angst graduell unterscheiden: (1.) durch Vergegenständlichung beziehungsweise Einverleibung der Erregung in Form einer magischen Animation (Fetisch/Totem), (2.) durch das Schaffen von Symbolen und Bildern, in denen die Erregung einen Ausdruck findet und zugleich dem erregenden Objekt eine Gestalt gegeben wird und (3.) durch die Setzung abstrakter Zeichen, die eine absolute Distanz zur Angst schaffen und eine rein reflexive Verarbeitung ermöglichen (Warburg 1923 [1992], 54–55. 59). Auch hierin treffen sich seine Vorstellungen mit Cassirer. So spricht Cassirer entsprechend mit Bezug zur ersten Ebene vom mythischen Denken, bei der zweiten von einem darstellenden, anschaulich-ästhetischen und schließt mit Blick auf die dritte Ebene von einem abstrahierenden, begrifflichen Bewusstseinsmodus (Cassirer 1929 [1964], 53–121). Wie bei Cassirer übernehmen gerade die Bilder eine für die kulturelle Entwicklung grundlegende Aufgabe. Sie fungieren, wie es Böhme mit Bezug auf Warburg konkretisiert, als „distanzschaffende Form und ausdrucksverleihende Gebärde, denkermöglichend ohne Abstraktion, reflexiv ohne reflexhaften Bann, mimetisch ohne mimikryhaften Mitvollzug, signifikativ ohne Kontaktverlust zum Bezeichneten“ (Böhme 1997, 20). Zurückbezogen auf die Angst, von der der Einzelne geprägt sei, äußert Warburg bereits 1888 programmatisch mit Bezug auf die Bilderfahrung: „Du lebst und tust mir

nichts.“ (Warburg, zitiert nach Pfisterer – Hönes 2015, 5, vgl. hierzu Fehrenbach 2010, 132–136) Das gestaltete Bild kann entsprechend als ein Archiv „der historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks“ angesehen werden, in dem sich die „Reaktionen“, historisch-kulturell unterschieden, widerspiegeln. Dieser Mittelraum zeichnet sich als ein „Denkraum der Besonnenheit“ aus, das heißt als ein „Raum des Symbolischen“ (Böhme 1997, 11–14; Warburg 1923 [1992], 59).

Doch woran lassen sich die für die Bildproduktion wesentlichen „ikonischen Formeln und leidenschaftlichen Erregungen“ (die Pathosformeln) festmachen? Wie lassen sich die „Engramme“ (Gebärden), die „als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben“, greifen (Böhme 1997, 9–30)? Einen ersten Ansatzpunkt zur Beantwortung sieht Warburg in kultischen Handlungen, in denen erste Formen der „Figur und Ordnung“ entstehen. Dort nehme die hinreißende Präsenz des Affekts, die sich dem Leib zunächst einschreibt und im Gedächtnis als „leiblich eingeschriebener Bewegungsablauf“ (Pathosformel) haften bleibe, in spezifischer Weise als Gebärde Form an. Diese Formen werden vom Künstler erfasst und umgesetzt. Dennoch, so wird deutlich, bezieht sich die Kunst nicht ausschließlich auf die Gebärdensprache der Religion, sondern vermag direkt, in Auseinandersetzung mit dem „Prägewerk“ (pathetische Formen) der Angstreflexe, ihre Formen zu entwickeln. Wobei die Gestaltung, die die jeweilige Verarbeitung der Affektenergien und der erinnerbaren Formeln annimmt, jeweils eine eigene charakteristische Ausprägung, ihren eigenen Stil habe (vgl. Warburg 16.10.1895, zitiert nach Pfisterer – Hönes 2015, 144). So gestaltet der Künstler je nach Stellung zu den Affekten (Ausdrucks- und Orientierungsbedürfnis) diese im Laufe der Zeit und je nach Kultur anders (Böhme 1997, 32–33, vgl. Zumbusch 2004, 129–149 und Schade 2011, 143–155).

Demnach äußern sich nach Warburg diese Affektenergien, wie es parallel auch bei Cassirer und Werner aufzuzeigen gilt, weniger an diskursiven Aspekten, sondern an letztlich formalen Aspekten, den als dynamisch bewegt erfassten Bewegungsabläufen. Konkret hierin

wird die Nähe zur formalen Ästhetik, wie sie ursprünglich Zimmermann einführte, erkennbar. Denn auch Warburg fasst diese Aspekte als universelle Prinzipien auf. Und nur weil die (pathetischen) Formen grundlegend nicht historisch gebunden sind, sondern „nur“ je eine eigene historische Ausprägung erfahren (Stil), können sie die Grundlage für eine pragmatische Ausdruckskunde bilden, wie sie Warburg verfolgt. Die Kriterien bzw. in anderen Worten die Pathosformeln, die für ihn dabei leitend werden, äußern sich (1.) im „bewegtem Beiwerk“ (flatternde Gewänder und Haare), (2.) in der über den Kult der Religionen gewonnenen Gebärdensprache (Trauern, Klagen, Triumphieren, Wüten, Rasen, Freuen, Lieben, Kämpfen, Sinnen) und (3.) in allen mimischen Aktionen (Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, Bringen, Tragen). Derart lassen sich die Pathosformeln als eine Art „körpergreifende Mnemosyne“, verstehen, die unabhängig von der jeweiligen Kultur (Antike, Christentum, Moderne) „energetische Aktionsschemata“ beschreiben. Vor diesem Hintergrund kann der Ikonologie, sofern Warburg als deren Begründer angenommen wird, keine philologische Dominanz der Bildanalyse unterstellt werden, worauf bereits Böhme hinweist. Im Gegenteil, es ist die Macht und Eigenlogik der Bilder, auf die Warburg mit seinem Ansatz abhebt. Es ist nicht der Wortsinn, der in die Sphäre des Geistes gerettet wird, sondern die Kraft der Bilder. Demnach ist nach Warburg „der kulturelle Prozeß im Kern nicht durch Sprach-, sondern durch das Bildvermögen des Menschen geprägt“ (Böhme 1997, 19).

2. Ernst Cassirer: Zur „Ausdruck-Wahrnehmung“ als Grundlage von Kultur

Wie sehr Ernst Cassirer den Überlegungen Warburgs nahestand, macht bereits dessen unmittelbares Verständnis für die im Aufbau befindliche Bibliothek Warburgs deutlich, deren Ausrichtung er bereits bei seinem ersten Besuch 1921 erfasste und in der Folgezeit intensiv nutzte und durch Anschaffungsvorschläge auch bereicherte (Capeillères 2008, 77–86). Nach dem ersten persönlichen Kontakt 1924 sieht sich Cassirer darüber hinaus nicht nur, wie er selbst an Warburg schreibt „ideell“, sondern auch in „wirklicher“ Freundschaft mit ihm verbunden (Brief vom 11.6.1926, Raio 2008, Nr. 4).

Wie sehr schließlich auch Cassirer von den Richtungsdebatten im 19. Jahrhundert geprägt ist, machen dessen eigene Forschungen zur anthropologischen bzw. affektpsychologischen Fundierung von Kultur in der formalen Logik deutlich. Die Ausarbeitung dazu legte Cassirer mit seinem dreibändigen Werk *Philosophie der symbolischen Formen* vor, deren Einzelbände 1923, 1924/25 und 1929 erschienen. Fragen danach, warum uns die Welt als eine sinnvolle erscheint, werden darin zentral. Die Sprache, wie er sie im ersten Band untersucht, erscheint ihm dafür zunächst als grundlegend. Schließlich muss Cassirer jedoch bekennen, dass, obwohl die Erkenntnisse der Sprache weitreichend sind, da sie uns die Welt in Form von „Benennungen“ festhält und damit zugänglich macht, sie uns dennoch nicht, wie Cassirer später zusammenfassend herausstellt, die „Urschichten der Empfindungen“, dasjenige worauf die Namen zurückgehen, aufzuschließen vermag: „Wir finden niemals die ‚nackte‘ Empfindung, als *materia nuda*, zu der dann irgendeine Formgebung hinzutritt“ (Cassirer 1929 [1964], 18). Alles was uns die Sprache vermittelt, so Cassirer, sei bereits von deren Formgebungskraft durchdrungen. Einen Schritt dahin, um zu einer tiefer liegenden Erfahrungsform von Welt und damit zu einem ursprünglicheren Verständnis von ihr zu gelangen, suchte Cassirer in der Analyse des „primitiven Denkens“, des mythischen. Nach einem Jahr legte Cassirer die Ergebnisse seiner Untersuchungen mit dem zweiten Band vor, den er auch Warburg zukommen ließ (Krois 2008, 106). Doch auch das mythische Denken vermag nicht zu den Urschichten der Empfindungen durchzudringen. Denn auf dieser Ebene – und hierin trifft er sich mit Warburg – gebe es keine Unterscheidung zwischen dem Stoff (den Empfindungen) und der Form (ihrer Interpretation beziehungsweise symbolischen Ausdeutung; Cassirer 1929 [1964], 18). Dass auch die begriffliche Form, die er im dritten Band untersucht, das nicht leisten kann, liegt nahe. Schlussfolgernd stellt Cassirer an dieser Stelle zusammenfassend heraus, dass die Antwort darauf nicht „draußen“ zu finden sei, sondern nur „in unserem Bewußtsein“. Entsprechend sieht der ursprünglich als Neu-Kantianer angetretene Philosoph Cassirer seine Aufgabe darin, hinter die von Kant aufgestellten Kategorien der Urteilskraft und der praktischen und reinen Vernunft durchzudringen,

da diese seiner Ansicht nach bereits auf einer mit einem symbolischen Bewusstsein durchdrungenen Wahrnehmung von Welt aufbauen (ebd., 14).

Entsprechend der Spur, der Cassirer folgte, die Urschichten der Empfindungen aufzudecken, verdichtete Cassirer erst im dritten Band seinen Ansatz zu einer Kulturtheorie, die auf einer Wahrnehmungstheorie aufbaut, deren volle Tragweite in der Forschung so noch nicht in den Blick genommen wurde und von mir seit 2008 in mehreren Schriften aufgearbeitet wurde (vgl. hierzu grundlegend Sauer 2008 und den Kommentar von Lambert Wiesing dazu 2009). Hintergrund dafür ist, dass Cassirer selbst diesen Zusammenhang – mit bedingt durch die Emigration 1933 über Umwege in die USA – in den nachfolgenden Schriften nicht weiter ausführte. So hat er sie auch nicht explizit in seinem vielbeachteten, für das englischsprachige Publikum als Zusammenfassung gedachten Spätwerk *An Essay on Man* 1944 aufgegriffen. So schlussfolgert Cassirer an seine Forschungen zur Sprache und zum mythischen Denken anschließend im dritten Band zur *Phänomenologie der Erkenntnis*, dass wir die Welt schon immer lebendig bewegt wahrnehmen und sie entsprechend „gefärbt“ über unsere sprachlichen, bildlichen und begrifflichen Fähigkeiten symbolisch auslegen. Die Fähigkeit dazu, so unterstellt Cassirer, ist angeboren. Sie beruht auf einer Wahrnehmungsweise, die er entsprechend als „Ausdrucks-Wahrnehmung“ charakterisiert und festhält. Wie grundlegend Cassirer dieses Vermögen einschätzt, zeigt sich in der Beschreibung dessen, was für ihn diese Wahrnehmungsweise ausmacht. Die Nähe zu Warburg ist darin offensichtlich. Denn, so Cassirer, „Ausdruck ist zunächst nichts anderes als ein E r l e i d e n; ist weit mehr ein Ergriffenwerden als ein Ergreifen“ (Cassirer 1929 [1964], 88). Dasjenige, was über diesen Weg erfasst werde, erhalte derart eine erste Sinnrichtung. Entsprechend hält er zur Bestimmung der Ausdrucks-Wahrnehmung fest: „Ihre Sicherheit und ihre Wahrheit ist sozusagen eine noch vor-mythische, vor-logische und vor-ästhetische; bildet sie doch den gemeinsamen Boden, dem alle jene Gestaltungen in irgendeiner Weise entsprossen sind und dem sie ver-

haftet bleiben“ (ebd., 53–121. 95). Als Ursprungswahrnehmungsform baue sie auf einer „starken und triebhaften Unterschicht“ (ebd., 78) bzw. einem „seelisch-geistigen Grundbestand“ (ebd., 95) auf und könne als grundlegend für alle weiteren sinnbildenden Prozesse angesehen werden. Als bemerkenswert erweist sich dabei, dass die Ausdrucks-Wahrnehmung an „allererste“ Wahrnehmungsmomente anschließe, die formal abstrakter Natur seien. Cassirer spricht in diesem Zusammenhang von Bewegungs- und Raumformen, die zunächst nicht sprachlich und begrifflich, sondern vital-affektiv (als Charaktere/Seeleneigenschaften) ausgelegt werden und sich insofern als konstitutiv für Sinnbildungsprozesse erweisen. Cassirer schreibt dazu:

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 zu- meist 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 Klages [...] ›mögen rein mathematisch verstanden werden; dagegen ›Wucht‹, ›Hast‹, ›Gehemmtheit‹, ›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. (Ebd., 94)

Diese Form der Wahrnehmung erweist sich entsprechend auch für das Kunstverständnis, wie es Cassirer in nachfolgenden Schriften entwickelt, als grundlegend. Denn die Kunst macht uns diese unsere ursprüngliche Wahrnehmungsform bewusst (Cassirer 1944 [2007], 86–107, hier 99). Hierzu hält er entsprechend in seiner Spätschrift *An Essay on Man* fest:

Wir durchleben unsere Leidenschaften, empfinden sie in ihrer ganzen Wucht und ihrer höchsten Spannung, aber hinter uns lassen wir, wenn wir die Schwelle der

Kunst überschreiten, den lastenden Druck, das Zwanghafte unserer inneren Reigungen. Der tragische Dichter ist nicht Sklave, sondern Herr seiner Gefühle; und er ist in der Lage, diese Beherrschung auf die Zuschauer zu übertragen. (Ebd., 228)

Dasjenige, was uns als Betrachter in der Begegnung mit einem Werk der Kunst widerfährt, erläutert Cassirer daran anschließend an einem Beispiel. Demnach vermögen wir angesichts eines künstlerischen Werks die Welt in neuer Weise zu sehen. Mit ihm erschließt sich uns ein völlig neues Terrain, nämlich:

[...] 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. (Ebd., 233)

Mit dieser Differenzierung der Wahrnehmung von Kunst knüpft Cassirer nicht nur an seine eigenen frühen Forschungen zur Ausdrucks-Wahrnehmung an, ohne sie eigens zu thematisieren, sondern schließt sich damit indirekt sowohl an die von Friedrich Theodor Vischer eingebrachte ausdrucks-theoretische Position als auch an die von Zimmermann geltend gemachten und von Robert Vischer aufgegriffenen formalen Aspekte an. Doch seine eigene Beschäftigung insbesondere mit Friedrich Theodor Vischer erfolgte vornehmlich zur Klärung des Symbolbegriffs. Sowohl in einem Vortrag am Warburg-Institut in Hamburg 1921 als auch in einem weiteren 1927 hat er sich damit auseinandergesetzt (Cassirer 1921 [1923], 1927, vgl. hierzu ergänzend Pinotti 2008, 120–133). Die konkrete Auseinandersetzung mit der formalen Ästhetik erfolgt schließlich erst sehr viel später. Sie erweist sich jedoch für die Fundierung seiner ausdrucks-theoretischen Kulturtheorie als grundlegend. So stellt er sich in seiner Schrift *Zur Logik der Kulturwissenschaften* 1942 insbesondere der jüngeren Tradition der Formwissenschaften, die bis dahin die kunstwissenschaftlichen Methoden dominierte, und die er spätestens seit seinen Hamburger Jahren von 1919 bis 1933 durch den Austausch mit Warburg, aber auch den Kunsthistorikern Fritz Saxl, Erwin Panofsky und Edgar Wind näher kennenlernte. Im Anschluss an die ersten Grundlegungen durch Zimmermann sind es vor allem Alois Riegl (1901) und Heinrich Wölfflin (1915), die die Grundlagen der Dar-

stellungsmöglichkeiten in den bildenden Künsten näher untersuchen. Nach ihnen lassen sie sich auf malerische/optische und lineare/haptische Prinzipien reduzieren. Grundlegend schließt sich Cassirer – auch vor dem Hintergrund der Überlegungen Wilhelm von Humboldts – dieser Auffassung an. So geht auch Cassirer davon aus, dass die Darstellungsmöglichkeiten der Farben und Formen tatsächlich nicht historisch gebunden, sondern universal sind. Insofern sind sie kulturunabhängig (Cassirer 1942 [1971], 56–86). Kritisiert wird von Cassirer jedoch gerade der Ansatz von Wölfflin dahingehend, dass die Kunstgeschichte nicht als eine „ohne Namen“ zu verstehen sei, die allein auf Prinzipiellem beruht (ebd., 62, vgl. ergänzend Lauschke 2006, 111–112), sondern, so gilt es hier zu ergänzen, gemäß der Ausdrucks-Wahrnehmung und mit Hilfe der als ahistorisch zu verstehenden Darstellungsmöglichkeiten, der Mensch die Welt schon immer von seinen Empfindungen geprägt und damit individuell auslegt.

3. Heinz Werner: zum „ausdrucksmäßigen Empfinden“ als Grundlage von Kultur

Neben Ludwig Klages (1913), auf dessen graphologische Forschungen sich Cassirer ausdrücklich bezieht, treffen sich Cassirers Überlegungen zur Ausdrucks-Wahrnehmung insbesondere mit dem Ansatz des Entwicklungspsychologen Heinz Werner, der in seinen Hamburger Jahren ebenfalls an der Universität als Assistent von William Stern wirkte. Beeinflusst von seinem ersten Studium der Künste, Philosophie und Psychologie noch in Wien 1909 bis 1914 sind es insbesondere ästhetisch-expressive Phänomene bzw. deren Wahrnehmung, für die sich Werner interessierte und die er nachfolgend als Assistent im physiologischen Labor bei Sigmund Exner weiterverfolgte. Mit seinem Wechsel 1919 nach Hamburg an das sogenannte Kolonialinstitut, das kurze Zeit darauf als Psychologisches Institut in die Universität integriert wurde, knüpfte er daran an (Müller 2005). So sind es nicht die speziellen und inhaltlichen Entwicklungsstufen des Menschen, die Werner – im Gegensatz zum Ansatz von Darwin – interessierten, sondern die ‚formalen‘, geistigen Eigentümlichkeiten beziehungsweise die schöpferischen Entwicklungsmöglichkeiten des

Menschen. Vor diesem Hintergrund versteht Werner die Entwicklungspsychologie als Lebenswissenschaft, wie er es in seiner, über viele Jahre als Standardwerk geltenden *Einführung in die Entwicklungspsychologie* von 1926 deutlich machte (Werner 1926 [1959], 14–17, vgl. hierzu Sauer 2011, 2018 [2012], 81–94). So geht auch Werner ebenso wie Cassirer und Warburg in seiner Konzeption davon aus, dass der Mensch einen unmittelbaren Zugang zur Welt habe, der sich auch in Bildern – und dabei werden ausdrücklich solche der Kunst herangezogen – widerspiegle. Dieser sei, wie es parallel ebenfalls Cassirer und Warburg annehmen, von Vitalempfindungen begleitet, die für das Vorstellungsleben maßgeblich werden. So verweist Werner mit seinen empirisch angelegten Forschungen grundsätzlich auf das Vermögen des Menschen, Relationen zwischen seiner Wahrnehmung und dem Wahrgenommenen herstellen zu können, die von einer ursprünglich amodalen und damit von allen Sinnen bestimmten und zugleich ausdrucksmäßigen Wahrnehmungsweise geprägt seien: einer amodalen Vitalempfindung (ebd., 66–67).

Konkret entwickelte Werner seinen Ansatz in sieben Teilen, der auf den von ihm herausgearbeiteten „urtümlichen“, komplexen, synkretischen und damit diffusen und undifferenzierten seelischen Verhaltensweisen des Menschen aufbaut.⁵ So sei es für den Menschen eigentümlich, dass dieser die Welt ursprünglich als einen vitalen Aktionszusammenhang erfasse, in der keine klare Trennung von Objekt und Subjekt, Gegenstand und Zustand, Wahrnehmung, Gefühl und handelnder Bewegung vorgenommen werde. Der Mensch befinde sich im Zustand einer „vitalen und affektmotorischen Total-situation“, in der Dinge als „Aktions- und Signaldinge“, als Objektbestände eines Geschehensablaufs und insofern pragmatisch und funktional verstanden werden. So wie es Cassirer ebenfalls herausstellt, werde die Formwahrnehmung, wie es sich bereits bei Tieren

5 Die von Werner untersuchten sieben Felder betreffen (1.) das Sinnesleben (ebd., 38–100), (2.) die Vorstellungsweisen (ebd., 101–118), (3.) die Fassungen von Raum und Zeit (ebd., 119–137), (4.) Handlungsabläufe (ebd., 137–151), (5.) Denkvorgänge (ebd., 151–258), (6.) Welten- und Wirklichkeitssphären (ebd., 258–317) und (7.) die Persönlichkeit (ebd., 317–347).

beobachten lasse, über Bewegungswahrnehmung aktiviert (ebd. 38–44). Die Welt werde von daher weniger sachlich als ausdrucksmäßig, gesichthaft und lebendig erfasst. Werner schreibt dazu:

Diese physiognomische oder ausdrucksmäßige Betrachtung der Dinge ist bedingt durch die wesentliche Mitbeteiligung des affektiven dynamischen Gesamtverhaltens an der Gegenstandsgestaltung (ebd., 46).

Dabei könne jedoch nicht von einem Übertragungsvorgang im Sinn einer anthropomorphen Beseelung ausgegangen werden. Hierin spiegle sich vielmehr die ursprüngliche Schau von Welt, wie sie etwa auch Künstler haben. Werner verweist hier konkret auf Kandinsky (ebd., 45–47). Diesem Zustand entspreche eine ungesonderte, synästhetische Wahrnehmungsweise und ein ausdrucksmäßiges Empfinden. Sie könne als eine amodale Vitalempfindung unterschiedlicher Sinne, die sich wechselseitig beeinflussen, begriffen werden (ebd., 66–67). Insofern könne ursprünglich von einer undifferenzierten, diffusen Auffassungsweise mit einem produktiven Anteil der Affekte ausgegangen werden, die sowohl die Wahrnehmung als auch das Vorstellungsleben bestimmen:

Der „physiognomisch“ erlebende primitive Mensch findet also sein Streben nach Ausdruck nicht nur verkörpert in der physiognomischen Schau der Wahrnehmungen, sondern noch viel mehr und reicher in der Bildung eidetischer, visionärer, illusionärer Erlebnisweisen (ebd., 107).

Diese Auffassung bestimme auch die Erfahrung von Raum und Zeit, wie Werner Cassirer zitierend herausstellt (ebd., 121): „Nicht optisch-sachliche, sondern physiognomisch-werthafte Maßstäbe messen hier den Raum aus.“ Grundlegend lasse sich demnach eine Entwicklung aufzeigen, die, wie eingangs bereits zitiert, auf Relationsleistungen aufbaue,

[...] die sich im Sinne genetisch übereinanderliegender analoger Prozesse vollziehen: 1. Beziehungserfassung durch sinnesmotorische (und affektive) Aktivität [...]; 2. Wahrnehmungsmäßige Relationsauffassung und 3. Begriffsmäßig-abstrakte Beziehungsherstellung (ebd., 160).

Zusammenfassend lässt sich aus Werners Sicht festhalten, die Welt werde zunächst nicht physikalisch-objektiv wahrgenommen, sondern zuallererst als Wirksamkeit. Darin sei die Tatsache einbegriffen „daß es eine Verhaltenswelt ist, eine Welt, in der alles gebärdenhaft

und wirkungshaft – physiognomisch – geschaut wird, alles Persönliche und Dingliche aktionshaft existiert“ (ebd., 260–261).

II. Nachwirkungen: Affektpsychologische Fundierung von Kultur in den Wissenschaften nach 1945

Obwohl sich sowohl Cassirer, Werner und Warburg übereinstimmend, wie sich zeigte, mit der spekulativen Ästhetik an die Grundüberlegungen der formalen Ästhetik anschließen, unterscheiden sie sich doch in einem entscheidenden Punkt, der auch für die nachfolgenden Forschungen relevant wird. Denn gemeinsam gehen sie davon aus, dass das Verstehen der Bilder unmittelbar mit dem ‚Leben‘ zusammenhängt und deren Gehalt nicht „nur von außen daran geknüpft wird“ (Fr. Th. Vischer 1866, 97). So werden die auf der formalen Erscheinungsweise beruhenden Spannungsverhältnisse nicht nur in der Welt, sondern auch in den Bildern, seien es die „(lebendigen) Formen“ (Cassirer), die „(Aktions- und Signal-) Dinge“ (Werner) oder das „(bewegte) Beiwerk“ (Warburg), zwar als ahistorische Voraussetzungen anerkannt, doch deren Auslegung erweist sich – wie deren jeweilige nähere Kennzeichnung bereits signalisiert – grundlegend *weniger* als objektiv-sachlich orientiert, sondern dem entgegen als eine, die durch ein vom Menschen angeborenes „Verhalten“ bzw. in Akten der symbolischen Formung über die „Ausdrucks-Wahrnehmung“ (Cassirer), ein „ausdrucksmäßiges Empfinden“ (Werner) bzw. durch „phobisch reflexhafte Reaktionen“ (Warburg) von affektiv-vitalen Erlebnissen geprägt ist. Wobei sie im Feld der Künste jedoch jegliche Zwanghaftigkeit und damit den Handlungsdruck verlieren, die sie angesichts der Welt haben können (Warburg 1888, zit. n. Pfisterer – Hönes 2015, 5; Cassirer 1944 [2007], 228; indirekt Werner 1926 [1959], 47).

Mit Blick auf die unmittelbar nachfolgenden Forschungen erweist sich der vielversprechende Ausgangspunkt, den sowohl Warburg, Cassirer und Werner vorgaben, jedoch als schwierig. Mit Blick auf die Kunstgeschichte ist es der vor allem mit Warburg und Cassirer in Hamburg in einem engen Austausch stehende Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892–1968), der mit der sogenannten *Ikonologie* ein

methodisches Verfahren prägte, mit dem er unmittelbar an beide Forscher anschloss. Doch entgegen der anthropologischen Fundierung auf affektpsychologischen Aspekten, wie sie Warburg und Cassirer stark machten, setzte Panofsky methodisch eine am historischen Kontext ausgerichtete Traditionslinie durch, die bis heute praktiziert wird. Das heißt, weder die schwer greifbaren affektpsychologischen noch die als ahistorisch verworfenen formwissenschaftlichen Ansätze spielen in diesen Untersuchungen eine Rolle (Panofsky 1932 [1964/1979], 1939 [1955/1979], Zumbusch 2004, 140–142). Erst in jüngerer Zeit wurden diese Aspekte durch die interdisziplinären Forschungen des Kunsthistorikers Horst Bredekamp gemeinsam mit dem 2010 verstorbenen Philosophen und Cassirer-Forscher John M. Krois erneut aufgegriffen, wobei jedoch die Forschungen Bredekamps zum Bildakt (2010) sowohl bei Historikern als auch in der phänomenologisch orientierten Forschungsrichtung auf zum Teil heftige Kritik stießen. So vermissen erstere eine operationalisierbare Lösung, wie sich Bilder so analysieren lassen, dass die Handlungskraft hervortritt, während letztere im Ansatz Bredekamps einen versteckten Animismus erkennen (Jäger 2011; Wiesing 2013, 78–105, vgl. ergänzend die Rezension v. mir zu letzterem: Sauer 2014b)⁶. Weiterführend sind es jedoch gerade die Untersuchungen von Krois (1987, vgl. zur Schriftensammlung Bredekamp – Lauschke 2011), die im Anschluss an Cassirer, wie es deutlich zu machen gilt, an dessen affektpsychologischen Ansatz anschließen (vgl. hierzu ergänzend meine Rezension: Sauer 2013a). Eine eigene Ausprägung nahm die Ikonologie im Anschluss an Panofsky weiterführend mit der Etablierung der *visual studies* an, die seit Anfang der 90er Jahre durch die Etablierung des *pictorial turn* durch William J. T. Mitchell in den USA

6 Der Vorwurf des Animismus, wie ihn Wiesing einbrachte, traf darüber hinaus auch Gottfried Boehm, der in der Tradition der formalen Ästhetik zu Beginn der 90er Jahre den sogenannten *iconic turn* begründete. Wohl auch als Reaktion darauf fand zuletzt zwischen Horst Bredekamp und Gottfried Boehm eine Annäherung statt, insofern sich beide auf das „Unbestimmte“ der ästhetischen Erfahrung berufen, vgl. hierzu den Bericht zur Tagung „Rückgang ins Unbestimmte – Zur Kontinuität ikonischer Formprozesse“ an der Humboldt-Universität zu Berlin, 12.–13.02.2015: <https://arthist.net/reviews/10094> (08.11.2018) und den Tagungsband dazu: M. Lauschke – J. Schiffler – F. Engel (Hrsg.), *Ikonische Formprozesse: Zur Philosophie des Unbestimmten in Bildern* (Berlin 2018).

initiiert wurden, in denen der Einfluss des Lebens auf die Werke durch die Untersuchung ihrer Bindung an die Ideen des Menschen, die ihnen eigenen Materialität und ihre Verbreitung insbesondere durch die Medien nachgegangen wird (Mitchell 2005). Erst in jüngerer Zeit werden deren Standards etwa durch die Forschungsgruppe um James Elkins in der Anthologie zum gleichnamigen Symposium *Farewell to Visual Studies* 2015 selbstkritisch hinterfragt (Elkins u. a. 2015, 3–9): „We need to dwell on the visual, in the visual.“

Rückblickend fand jedoch zunächst auch Cassirers eigenes Engagement dafür, die affektpsychologischen Aspekte für die Beurteilung künstlerischer bzw. kultureller Prozesse stark zu machen, keine Fortsetzung, obwohl sein Austausch mit den vielseitig aufgestellten Kunsthistorikern Max Dessoir (1867–1947) und Emil Utitz (1883–1956) dafür die besten Voraussetzungen boten. Denn wie Cassirer gingen auch sie davon aus, dass der Sinn der Künste in ihrem Wirken liege, das es zu fürchten gelte (Collenberg-Plotnikov 2015, 28–33). So betonte bereits Utitz, dass die Künste das Potential einer „Gestaltung auf ein Gefühlserleben“ haben (ebd., 38–48, hier 44). Zunächst mit der Herausgabe der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* bereits 1906 durch Dessoir und nachfolgend der Gründung der gleichnamigen Gesellschaft 1925 bemühten sich Dessoir und Utitz ebenso wie Cassirer darum, eine Plattform für diese Fragezusammenhänge zu eröffnen. So übernahm etwa Cassirer die Leitung des 4. Kongresses in Hamburg 1930 (ebd., 21–26). Doch nach dem Krieg fanden diese wissenschaftlichen Bestrebungen, wie Collenberg-Plotnikov deutlich macht, keine Fortsetzung (vgl. ebd., 25 f.). Es sind dann weiterführend erst die Forschungen der noch mit Cassirer bekannten amerikanischen Philosophin Susanne K. Langer (1895–1985) und später diejenigen des ebenfalls aus den USA stammenden renommierten Cassirer-Experten John Krois (1943–2010), der wie oben angemerkt, im engen Austausch mit Bredekamp in Berlin stand, die unmittelbar den Ansatz Cassirer weiterführen. Beide stützen sich dabei ergänzend auf Forschungen der formalen Logik, in deren Tradition die formale Ästhetik steht (Wiesing 1997 [2008], 16–24), Langer auf die ihres Lehrer Alfred N. Whitehead (Langer

1942 [1965], 7–33) und Krois auf Charles S. Peirce (vgl. dessen Aufsätze in der Schriftensammlung Bredekamp – Lauschke 2011: Krois 2001, 2004a, 2007, 2009).

Schließlich lässt sich zunächst auch mit Blick auf Werner kein unmittelbares Nachwirken seiner Forschungen festmachen. Es ist vor allem seiner 1926 veröffentlichten *Einführung in die Entwicklungspsychologie* zu verdanken, die nach seiner Emigration 1933 in die USA 1940 ins Englische übersetzt und mehrfach überarbeitet und in vielfacher Auflage erschien, dass seine Forschungen bis in die 70er Jahre hinein hohe Aufmerksamkeit auf sich zogen. Eine nennenswerte Weiterführung gerade der affektpsychologischen Aspekte legte dann jedoch erst 1986 der Amerikaner und Sigmund Freud Preisträger Daniel N. Stern mit seinem Buch *The Interpersonal World of the Infant* vor. Wobei dieser sich neben Werner ergänzend – vor dem Hintergrund zu Fragen der Bedeutung seiner Ergebnisse für die Kunst – auch auf Susanne K. Langer stützte (Stern 1986 [1992] 225–230).

Rückblickend zeigt sich derart, dass sowohl Warburgs als auch Cassirers und Werners affektpsychologischer Ansatz – verursacht durch die erzwungene Emigration 1933 – zeitlich verzögert zunächst von Forschern in Amerika aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Sie gilt es im Folgenden vertiefend vorzustellen.

Susanne K. Langer: „responsive behavior of felt action“ als Grundlage von Kultur

Weitreichend wahrgenommen auch in deutschsprachigen Raum wurde Susanne Langers affektpsychologischer Ansatz durch ihre Schrift *Philosophy in a New Key* von 1942, die sie Alfred Whitehead widmete. Daneben ist es noch *Feeling and Form*, die 1953 erschien, mit der sie nachhaltig Aufmerksamkeit erregte. Zu einer eigenen (*Bild-)*Akt Theorie ausgearbeitet wird ihr Ansatz jedoch erst in den bisher wenig beachteten Bänden eins und zwei von *Mind: An Essay on Human Feeling*, die 1967 und 1972 erschienen (vgl. Sauer 2014a, 57–64). Darin macht sie deutlich, dass letztlich die Lebensprozesse aller Organismen von Aktablaufprozessen – im verkörperten Sinn – geprägt sind. Erschlossen hat sich Langer dieser Zusammenhang durch

ihre 1942 und 1953 vorgelegten Untersuchungen zu künstlerischen Prozessen. So entwickelte sie ihre Theorie vom Besonderen ausgehend zu einer allgemein gültigen (Bild-)Akt-Theorie. Im ersten Band von *Mind*, Kapitel 8 *The Act Concept and Its Principal Derivatives* (1967 [1985], 257–413) stellt sie ihren Ansatz näher vor:

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". [...] The act concept is a fecund and elastic concept (ebd., 261).

Ausgangspunkt ist dabei für sie – so wie eben auch Cassirer und ergänzend Whitehead ansetzen –, dass es die „Wahrnehmung“ selbst ist, die auf Formen in der Welt reagiere und sie lebendig wirksam auslege. Ein Bewusstsein für die „Wahrnehmung“ entwickle sich jedoch erst nach und nach und hänge mit der Intensität des Erlebten zusammen. Sie zeichne sich durch ein bewusstes Erleben bzw. Fühlen aus. Wahrnehmen ist ihr zufolge demnach 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 [1985], 415–444, hier 443 f.).

Dabei betont Langer, dass sich die Wahrnehmung bzw. das Fühlen schon immer an *formalen und damit nicht-diskursiven Elementen* entzünde. Deutlich werde dieser Zusammenhang in der Begegnung mit den Künsten. Dort seien es wie etwa in der Musik die „tonalen dynamischen Formen“ oder wie in der Malerei, Bildhauerei und Dichtung „die Linien, Massen, Farben“, die uns die lebendig wirksame Auslegungstätigkeit der Wahrnehmung und damit, so Langer, unser eigenes Fühlen bewusst machen (1953 [1967], 103. 369. 372).

Dieser Zusammenhang veranlasst sie zu weitreichenden Schlussfolgerungen, auf deren Grundlagen sie ein *Beziehungssystem von Formen* unterstellt, zwischen denen jeweils eine Analogie bestehe. Voraussetzung dafür sei, dass es abstrakt organisiert ist, wobei das System auf Prozessen beruhe, die von Aktabläufen bestimmt sind. In *On Living Form in Art and Nature* stellt sie dessen Aufbau vor (1967 [1985], 199–253, hier vor allem 200–208). Ausgangspunkt dafür sind die sogenannten „potential acts“, die wir mittels unserer Sinne unmittelbar

erfassen bzw. wahrnehmen (ebd., 206). Dabei handele es sich um Energien, Formen und Qualitäten. Im logischen bzw. dialektischen Muster der möglichen Beziehungen der Aspekte dieser spezifischen „Formen“ ergibt sich für uns der Sinn der Erscheinung als „lebendige Form“ beziehungsweise „semblance of bodily existence“ nach und nach (ebd., 206–208). Das in solcher Weise von uns erlebte lebendige Wechselspiel werde für die Auslegung von sogenannten „living forms“ bedeutsam. Diesen Sinn (die lebendig erscheinende Form) zu erfassen, bedürfe daher nach Langer entsprechend „nicht-diskursiver Formen“ des Begreifens (ebd., 256 f. und weiterführend 259 f.) 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 ebd., 206 f.) 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 (ebd., 272–299, hier 292). Grundsätzlich seien 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“ (ebd., 324): „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 [...].” In diesem Zusammenhang ergänzt Langer, dass es gerade dem Menschen möglich sei – im Gegensatz zum Tier und anderen Lebensformen – auf die gefühlten am Leib erfahrenen Spannungsunterschiede nicht „nur“ zu reagieren (instinktgesteuertes Handeln, ab ebd., 45), sondern sie – wie es vergleichbar bereits Cassirer, Werner und Warburg betonen – auszuwerten. Ein Aktablaufbewusstsein kann insofern nur ein Mensch erwerben. Das Vermögen des Menschen dazu sei, wie es Langer entsprechend betont, angeboren (1972, 336 f., 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. Inso-

fern 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 (1967), 40; 1967 [1985], 66 f.). Dort schlussfolgert sie entsprechend ihrer Systematik, dass nur weil die Erscheinungen (die *vital forms*) in solcher Weise auch mental verarbeitet werden, sei es dem Menschen möglich, sie in künstlerische Formen umzusetzen (*artistic forms*; 1967 (1985), 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 (*virtual living forms*) (ebd., 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 werde (ebd., 101 f. 127 f. 225–229).

John Krois: „dynamische, nicht-optische Formen“ (Bildschemata) als Grundlage von Kultur

Erst viel später als Langer und nahezu unabhängig von ihren Forschungen⁷ entwickelt John Krois einen ebenfalls an Cassirer sowie ergänzend an die formale Logik von Peirce anschließenden Ansatz (Sauer 2014a, 64–68). Vor dem Hintergrund der ab 2008 gemeinsam mit dem Berliner Kunsthistoriker Horst Bredekamp eingerichteten Kolleg-Forschergruppe *Bildakt und Verkörperung* kann auch Krois' Ansatz – unabhängig von Langer – 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

7 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 eine vergleichbare prozessorientierte Akt- bzw. Verkörperungstheorie (vgl. hierzu Krois 2010b, 221–231; 2011, 252–271).

Schriftensammlung 2011 nachvollziehen (vgl. dazu meine Rezension: Sauer 2013a). So wie bereits Cassirer ansetzt, geht auch Krois davon aus, dass unser Leben von Gefühlsbewegungen geprägt ist. Die symbolische Auslegung baut auf ihnen auf (Krois 2011 [2011], 231): „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 (1987, 132): „In art, a medium permits giving expressive meaning an objective form.“ 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 verfähre und nicht auf logischen Schlüssen beruhe oder nach Klassen differenziere (ebd., 44–62, hier 45). Hier in seinen frühen Forschungen verknüpft Krois den Zusammenhang zwischen den Ebenen noch mit der Willensbildung, die die Wünsche und Zwecke in einem Abwägungsprozess beurteilt („Evaluationsprozess“; ebd., 155. 167. 176 f., vgl. ferner 102 f.). Erst spät, im letzten Lebensjahr 2010, löst er sich von dieser Annahme und hebt auf die unmittelbare Anbindung der Empfindungen und Gefühle an den Wahrnehmungsprozess und damit körpereigene Prozesse ab. Nach Krois beruht sie, wie er 2010 festhält, auf „der Aktivität des angeborenen Körperschemas“ (Krois 2010b [2011], 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 eröffnete (ebd., 233–251. 237 f.). 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 [...] (Krois 2011 [2011], 231).

Damit unterstellt auch Krois indirekt, dass die Bildschemata grundsätzlich nicht-diskursiver Natur sind und dass deren Dynamik von uns über die Wahrnehmung (die Körperschemata) erfasst werden

kann (Krois 2004 [2011], 122–124). Die Nähe zu Langer und Whitehead wird darin unmittelbar erkennbar (Langer 1967 [1985], 200 f., insb. 211). Aus einer Betrachtung der Schriften ergibt sich weiterführend, dass es gerade dem Menschen, nach Krois, im Gegensatz zum Tier möglich sei, die Bildschemata bewusst zu erleben und zu fühlen und zwar als „Qualitäten“ (2010a [2011], 231). In Anlehnung an Cassirer sieht Krois die Ausdrucks-Wahrnehmung, wie er erneut an anderer Stelle deutlich macht, dafür als zentral an (Krois 2011 [2011], 270).⁸ Damit geht auch Krois davon aus, dass es unbewusste, sensorische beziehungsweise körperliche (Propriozeption) und damit nicht-diskursive Prozesse (des Körperschemas) seien, 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 [2011], 221–231 sowie ergänzend Krois 2011 [2011], 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. 227 f.).

Daniel N. Stern: „Vitalitätsaffekte“ als Grundlage von Kultur

Erst in den 80er Jahren, konkret in der Forschung des amerikanischen Entwicklungspsychologen und Sigmund-Freud-Preisträgers Daniel N. Stern (1934–2012) wird ein Ansatz erkennbar, der an Werner anschließt und ihn in entscheidender Hinsicht vertieft (vgl. Sauer 2011, 2018 [2012], 81–94). Denn Stern konnte mit seinen Experimenten mit Säuglingen nachweisen, dass unsere Wahrnehmung von Welt und – so vermutete er bereits selbst – auch die von Bildern auf das Erfassen und Verarbeiten von abstrakten, formalen Strukturen

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

zurückgehe, die affektiv-vital von uns ausgelegt werden. Dabei orientierte er sich zunächst an einem bereits bekannten, älteren Experiment aus dem Jahr 1979, in dem deutlich wurde, dass bereits nur wenige Tage alte Neugeborene auf das Aussehen von Gegenständen rückschließen können, dessen Form diese zuvor nur ertastet hatten. So werde etwa ein Noppenschnuller, der zuvor im Mund bei verbundenen Augen intensiv bearbeitet wurde, aus einer Reihe anderer wiedererkannt. Daraus ergab sich: Säuglinge nehmen ursprünglich abstrakte Repräsentationen wahr. Insofern handelt es sich nicht

[...] um Bilder, Töne, haptische Eindrücke und benennbare Objekte, sondern vielmehr um Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster – die eher ›globalen‹ Merkmale des Erlebens (Stern 1986 [1992], 74–103, hier 80).

In Erweiterung seines Ansatzes verwies Stern, wie zuvor bereits Werner, auf die spezifische Qualität dieses Erlebens, die dazu neige, diese Wahrnehmungsqualitäten in Gefühlsqualitäten zu übersetzen. Stern kennzeichnete sie entsprechend als „Vitalitätsaffekte“. Sie lassen sich am ehesten mit dynamischen, kinetischen Begriffen wie „aufwühlend“, „verblissend“, „explosionsartig“, „abklingend“, „berstend“, „sich anziehend“ usw. charakterisieren (ebd., 83). Wie Werner – und in den kulturanthropologischen Forschungen seit Vischer – geht auch Stern davon aus, dass das Vermögen, zwischen ihnen zu differenzieren, angeboren sei. Zahlreiche Experimente bestätigten ihm immer wieder neu, wie ausgeprägt das Vermögen dazu ist. Denn es zeichnet sich durch eine „kraftvolle Zielstrebigkeit“ aus. Hintergrund dafür ist, dass es – ohne Worte – zur Sicherung sozialer Interaktionen bzw. der Kommunikation diene (ebd., 49). Dass dieses Vermögen auch für die Bild- und Kunstwahrnehmung zentral ist, darauf hob nach Werner auch Stern ab. So sieht Stern im Stil, das heißt in der Weise, wie der Maler die Formen handhabe, ein Pendant zum spontanen Verhalten im Bereich der Vitalitätsaffekte:

Die Übersetzung von der Wahrnehmung ins Gefühl erfordert also im Falle des künstlerischen Stils die Umwandlung ›wahrheitsgetreuer‹ Wahrnehmungen (Farbharmonien, Linienführungen usw.) in virtuelle Formen des Gefühls [...] (ebd., 225–230, hier 227).

Der Unterschied im Erfassen der Vitalitätsaffekte im sozialen Verhalten und in der Kunst liege, wie Stern an Susanne Langer anschließend herausstellt, in der Kontemplation und damit Bewusstheit, die

die Kunsterfahrung eröffne, die im „normalen“ Leben durch „Verstrickungen in kontingente Umstände“ meist unmöglich sei (ebd., 228).

Gallese: „automatic emotional response“ als Grundlage von Kultur

Die erkennbare Nähe der Ergebnisse Sterns zu den Spiegelneuronenforschungen seit 1996 um die italienische Arbeitsgruppe um Giacomo Rizzolatti führte 2013 zu einer konkreten Zusammenarbeit beider. Anlass dazu wurde die Erkenntnis der italienischen Forscher, dass, wenn eine Aktion eines Anderen beobachtet wird, im Hirn dieselben Regionen aktiviert werden, als wenn die Aktion von ihm selbst ausgeführt würde, wobei dabei zugleich die Empfindungen angesprochen werden (vgl. Sauer 2018 [2012], 81–94). Diese Spiegelung des Verhaltens wird für das Verstehen des Anderen und weiterführend für das soziale Verhalten des Menschen als zentral angesehen. Im Anschluss an die Untersuchungsergebnisse von Stern stellte sich die Frage, ob bei der nachahmenden Beobachtung zwischen dem, *was* mit einer Handlung beabsichtigt wird („goal and intention“), und dem, *wie* sie ausgeführt wird („vitality form“), unterschieden wird. Ihre Untersuchungen dazu bestätigten diese Annahme (Di Cesare u. a. 2013). Daneben widmete sich bereits zuvor 2007 ein weiteres Forschungsmitglied dieser Gruppe, Vittorio Gallese, gemeinsam mit dem amerikanischen Kunsthistoriker David Freedberg der Frage, ob eine Verbindung der Erkenntnisse aus der Spiegelneuronenforschung zur Wahrnehmung von Kunst hergestellt werden können. Auf diese Forschungen bezieht sich auch Krois in seinen Überlegungen. Denn ihre Experimente mit Probanden bestätigten auch ihm, dass in der Begegnung mit Jackson Pollocks *Drippings* und Lucio Fontanas *Concetto Spaziale* „a sense of bodily involvement, with the movements that are implied by the physical traces“ bestehe (Freedberg – Gallese 2007,197).

Diesen Ansatz vertiefend vermittelte Gallese 2012 in einem gemeinsamen Aufsatz mit Cinzia di Dio, dass das Erleben der Bilder („empathic feeling“) sich als ein unmittelbar ablaufender Prozess beschreiben lasse („automatic emotional response“). So werde die

Weise, wie der Künstler etwa den Himmel in einem Landschaftsbild gestaltet, nicht nur nachvollzogen, sondern zugleich als lebendig bewegt erlebt (Gallese – Di Dio 2012, 691): „Observers are likely able to appreciate the violent nature of the artwork because those brush strokes feature the movements they resonate with by means of the mirror mechanism.“

Wohin diese Forschungen führen und was sie aufdecken, muss sich im Einzelnen noch zeigen. Im Rahmen dieser Abhandlung wurden zunächst nur deren Verbindungen zu denjenigen Forschungen nachvollzogen, die seit der spekulativen Ästhetik in entscheidender Weise vor allem von Warburg und parallel von Cassirer und Werner für die Kulturwissenschaften fruchtbar gemacht wurden. Die wissenschaftsgeschichtliche Betrachtung der Ursprünge und Nachwirkungen des von ihnen gemeinsam vertretenen Ansatzes zeigt deren Relevanz bis heute auf.

Fazit

Abschließend soll an dieser Stelle mit nur wenigen Worten nochmals auf die enge Beziehung, die *Warburg und die (Natur-)Wissenschaft* ausmacht, zurückgeblickt werden. Denn die Verbindung zur Natur und zur Wissenschaft – im anthropologischen und formal-logischen Sinn – war, wie deutlich werden sollte, schon immer bei Warburg angelegt. Wie sehr er damit an aktuelle Fragestellungen anknüpfte, galt es rückblickend im Anschluss an den bereits im 19. Jahrhundert ausgetragenen Richtungsstreit zwischen spekulativer Ästhetik und Ästhetik als Formwissenschaft aufzuzeigen. Deren historische Aktualität spiegelt sich jedoch auch in der Begegnung mit Ernst Cassirer und seinen Forschungen sowie den parallel erfolgenden lebenswissenschaftlichen Forschungen Heinz Werners wider. Dass deren gemeinsamer von affektpsychologischen und formal-abstrakten Prinzipien geprägter Ansatz nicht vergessen wurde, sondern eine für die heutige Forschung relevante Fortsetzung gefunden hat, sollte die Darstellung der Nachwirkungen ab der Mitte des 20. Jahrhunderts zeigen. Darüber hinaus galt es jedoch mit der entwicklungsgeschichtlich orien-

tierten Darstellung der Ursprünge und Nachwirkungen der auf affektpsychologischen *und* formwissenschaftlichen Grundlagen aufbauenden Ansätze von Warburg, Cassirer und Werner nicht nur einen Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte zu leisten, sondern zugleich einen, insbesondere für die Kunstgeschichte in methodischer Hinsicht noch fruchtbar zu machenden Ansatz vorzustellen bzw. aufzuzeigen, dem zufolge ikonologische und formwissenschaftliche Ansätze sich nicht ausschließen müssen, letztlich, weil sie schon immer zusammen gehörten.

Dr. Martina Sauer M.A., Bildwissenschaftlerin, 2. Vorsitzende des Hauses der Zeichen, wissenschaftliche Beirätin der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft und der Deutschen Gesellschaft für Semiotik mit Co-Leitung der Sektion Bild. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen bei Fragen zum Bild-, Kunst- und Kulturbegriff basierend auf Ernst Cassirers Ausdrucks-Wahrnehmung und Symbolbegriff. Näheres vgl. Fachportal für Geschichtswissenschaften <http://www.clio-online.de/forscherinnen=1736> und Virtuelles Institut für Bildwissenschaft: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/mitarbeiterlistename/userprofile/ms150>.

Literaturverzeichnis

Böhme, H. 1997, Aby M. Warburg (1866-1929), in: Alex Michaels, *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München, S. 133-157, zit. n. <https://www.hartmutboehme.de/media/Warburg.pdf>, S. 1-38.

Bredekamp, H. (2010), *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adornovorlesungen*, Frankfurt a.M.

Bredekamp H., Lauschke M. (Hg.) 2011, *John M. Krois, Bildkörper und Körperbilder, Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin.

Cassirer, E. 1921/22 [1923], Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg I*, Leipzig, Berlin 1923, S. 11-39, zit. n.: <http://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/cass1.html> [18.11.2016].

1923 [1964], *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. 1, *Die Sprache*, Darmstadt.

1924/25 [1964], *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. 2, *Das mythische Denken*, Darmstadt.

1927, Das Symbolproblem und seine Stellung in der Philosophie, zit. n.: <http://digi.ub.heidelberg.de/diglit/zaak1927> [18.11.2016].

1929 [1964], *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. 3, *Die Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt.

1942 [1971], *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, 3. Aufl., Darmstadt.

1944 [2007], *An Essay on Man*, Yale University, New Haven, London, dt: *Versuch über den Menschen, Einführung in eine Philosophie der Kultur*, a.d. Engl. v. R. Kaiser, Hamburg.

Capeillères, F. 2008, Art, Esthétique et Geistesgeschichte. À propos des relations entre Warburg, Cassirer et Panofsky, in: G. Raio (Hg.) 2008, S. 77-100.

Collenberg-Plotnikov, B., 2015, Kunst als Praxis. Zu einem Motiv der „Allgemeinen Kunstwissenschaft“ (1906-1943), in: D. Feige, J. Siegmund (Hg.), *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*, Bielefeld, S. 17-51.

Di Cesare, G. et al. 2013, The neural correlates of »vitality form« recognition: an fMRI study, in: *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, S. 1-34.

Elkins, J. et al. 2015 (Hg.), *Farewell to Visual Studies* [The Stone Art Theory Institutes, 5], Pennsylvania.

Faehndrich, J. 2000, Ernst Cassirer und Aby Warburg. Ein Literaturbericht, Leipzig, <<https://archive.org/details/CassirerWarburg>> (09.11.2018).

Fehrenbach, F., 2010, „Du lebst und thust mir nichts“. Aby Warburg und die Lebendigkeit der Kunst, in: Böhme, H., Endres, J. (Hg.), *Der Code der Leidenschaften: Fetischismus in den Künsten*, München, S. 124-145 zit. n.: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2396/1/Fehrenbach_Du_lebst_und_thust_mir_nichts_2010.pdf [18.11.2016].

Gallese, V., Freedberg, D., 2007, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, in: *Trends in Cognitive Sciences* 11/5, 197-203, zit. n.: <http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/Freedberg-Gallese%202007.pdf> [18.11.2016].

Gallese, V., Di Dio, C., 2012, Neuroesthetics: The Body in Esthetic Experience, in: V.S. Ramachandran (Hg.), *The Encyclopedia of Human Behavior* 2, S. 687-693.

Hartung, G., 2004 [2001], *Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers*, Habil., Weilerswist.

Jäger, J. 2011, Rezension: Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts, Frankfurter Adorno-Vorlesungen 207, Frankfurt a.M. 2010: <https://www.hsozkult.de/publication-review/id/rezbuecher-16196> [08.11.2018].

Klages, L., 1913, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, Leipzig, Berlin.

Krois, J., 1987, *Cassirer. Symbolic Forms and History*, New Haven, London.

2001 [2011], Kultur als Symbolprozess. Philosophische Konsequenzen eines Paradigmenwechsels, in Bredekamp and Lauschke (Hg.) 2011, S. 64-75.

2004 [2011], Ernst Cassirer's Philosophy of Biology, in: Bredekamp and Lauschke (Hg.) 2011, S. 114-130.

2006 [2011], Für Bilder braucht man keine Augen. Zur Verkörperungstheorie des Ikonischen, in: Bredekamp and Lauschke (Hg.) 2011, S. 132-160.

2007 [2011], Synthesia and the Theory of Signs, in: Bredekamp and Lauschke (Hg.) 2011, S. 162-174.

2008, Cassirer's „Symbolic Values“ and Philosophical Iconology, in: G. Raio (Hg) 2008, S. 100-117.

2010a [2011], Experiencing Emotion in Depictions. Being moved without Motion, in: Bredekamp and Lauschke (Hg.) 2011, S. 232-251.

2010b [2011], Tastbilder. Zur kulturellen und artistischen Übertragung', in: Bredekamp and Lauschke (Hg.) 2011, S. 210-231.

2011 [2011], Bildkörper und Körperschema, in: Bredekamp and Lauschke (Hg.) 2011, S. 252-271.

Langer, K., 1942 [1965], *Philosophy in a New Key*, Cambridge (Mass.). Dt.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Berlin.

1953 [1967], *Feeling and Form, A Theory of Art Developed form a Philosophy in a New Key*, 4. Aufl., London.

1967 [1985], *Mind. An Essay on Human Feeling*, Vol. 1, 4. Aufl., Baltimore, London.

1972, *Mind. An Essay on Human Feeling*, Vol. 2, Baltimore, London.

Lauschke, M. 2007, *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 10], Hamburg.

Lauschke, M., Schiffler, J., Engel F., (Hg.) 2018, *Ikonische Formprozesse: Zur Philosophie des Unbestimmten in Bildern*, Berlin/Boston 2018.

Lipps, T., 1906, *Zur Psychologie des Schönen in der Kunst*, Leipzig.

Mitchell, W. 2005, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago.

Müller, U. 2005, The Context for the Formation of Heinz Werner's Ideas, in: Joan Valsiner (Hg.), *Heinz Werner and Developmental Science*, Boston, Dordrecht, London, Moskau, S. 25-53.

Panofsky, E., 1932 [1964/1979], Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: E. Kaemmerling (H.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd. 1, *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Probleme, Entwicklungen*, Köln, S. 185-206.

1939 [1955/1979], Ikonographie und Ikonologie, in: E. Kaemmerling (H.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd. 1, *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Probleme, Entwicklungen*, Köln, S. 207-225.

Pfisterer, U.; Hönes, H.Ch., 2015 (Hg.), *Aby Warburg, Fragmente zur Ausdruckskunde* [Gesammelte Schriften Bd. IV], Berlin, Boston.

Pinotti, A., 2008, Symbolic Form and Symbolic Formula: Cassirer and Warburg on Mythology (Between Goethe and Vischer), in: G. Raio (Hg) 2008, S. 121-133.

Raio, G., 2008 (Hg.), *Cassirer Studies I-2008, Philosophy and Iconology*, Napoli.

Riegl, A., 1901, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Bd. 1, zit. n.: UB Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901>. [18.11.2016].

Sauer, M., 2008, Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer, in: *eJournal Kunstgeschichte*: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/63/> [18.11.2016]

2011, Entwicklungspsychologie/Neurowissenschaft und Kunstgeschichte - Ein Beitrag zur Diskussion von Form als Grundlage von Wahrnehmungs- und Gestaltungsprinzipien, in: *eJournal Kunstgeschichte*. <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/134/> [18.11.2016].

2013a, Rezension: Horst Bredekamp, Marion Lauschke (Hg.), *John Michael Krois: Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Akademie: Berlin 2011 [ACTUS et IMAGO, 2], in: *sehpunkte* 13 (2013), Nr. 4, URL: <http://www.sehpunkte.de/2013/04/22945.html> [15.04.2013].

2013b, Verantwortung – Vom Aufladen mit Bedeutung in Kunst und Sprache. Zu den Konsequenzen aus den kulturanthropologischen Ansätzen von Cassirer, Warburg und Böhme, in: Oxen, K., Sagert, D. (Hg.), *Mitteilungen - zur Erneuerung evangelischer Predigtkultur* [Kirche im Aufbruch, 5], Leipzig, S. 15-33; zit.n.: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2293/> [18.11.2016].

2014 [1999/2000] Cézanne, van Gogh, Monet. *Genese der Abstraktion*, Diss. Basel 1989, Bühl, zit. n.: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2573/> [18.11.2016].

2014a, Ästhetik und Pragmatismus. Zur Frage der Vereinbarkeit von ästhetischer Theorie und Handlungsrelevanz bei Cassirer, Langer und Krois, in: *IMAGE 20*: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/71061a79271b9e8ab38eb0d534a464ad.pdf> [18.11.2016].

2014b, Rezension: Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Frankfurt/M. 2013, in: *sehpunkte* 14 (2014), Nr. 3, URL: <http://www.sehepunkte.de/2014/03/25039.html> [15.03.2014].

2015, Visualität und Geschichte. Bilder als historische Akteure im Anschluss an Verkörperungstheorien, in: N. Grüne, C. Oberhauser (Hg.) *Jenseits des Illustrativen. Visuelle Medien und Strategien politischer Kommunikation*, Göttingen, S. 39-60, zit. n.: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2293/> [18.11.2016].

2016a, Abstrakt - Affektiv - Multimodal. Zur Verarbeitung von Bewegtbildern im Anschluss an Cassirer, Langer und Krois, in: Lars Chr. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse, Norbert M. Schmitz (Hrsg.), *Bildkörper. Zum Verhältnis von Bildtechnologien und Embodiment*, Darmstadt, S. 46-71, und in: ART-Dok, Publikationsplattform Kunstgeschichte: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5309/>.

2016b Iconology and Formal Aesthetics: A New Harmony. A Contribution to the Current Debate in Art Theory and Philosophy of Arts on the (Picture-)Action-Theories of Susanne K. Langer and John M. Krois, in: *Sztuka i Filozofia (Art and Philosophy)*, Warszawa, No 48/2016, S. 12-29.

2018 [2012], *Faszination – Schrecken*. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand der Deutschlandbilder Anselm Kiefers, 2. Aufl., Heidelberg, zit.n.: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1851/> [18.11.2016].

Schade, S., 2011, Zwischen Einfühlung und Analyse. Zur Tradierung von Affektgestaltung und einigen Motiven in der aktuellen Warburg-Rezeption, in: Sigrid Schade, Silke Wenk (Hg.), *Sehen. Macht, Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung* [Studien zur visuellen Kultur, Bd. 18], S. 143-155.

Stern, D., 1986 [1992], *The Interpersonal World of the Infant*, New York, zit. n. dt. *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart.

Vischer, Fr. Th., 1846, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, Reutlingen, Leipzig.

1866, *Kritische Gänge*, Heft V, Stuttgart 1966 (zit. n. BSB: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11246051_00005.html) [18.11.2016].

1887, *Das Symbol in der Philosophie*, in: *Kritische Gänge*, Bd. 4, München 1922, S. 420-456.

Vischer, R., 1873, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig/Werner, H., 1926 [1959], *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, 4. erw. Aufl., München.

Warburg, A., 1893, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg, Leipzig, zit. n. Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852/f25.image.langDE>. [18.11.2016]

1923 [1992], *Schlangenritual*, Ein Reisebericht, Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin.

Wiesing, L., 1997 [2008], *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt a.M.

2009, Kommentar zu Sauer 2008, in: *eJournal Kunstgeschichte*: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/56/> [18.11.2016].

2013, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin.

Wölfflin, H., 1915 [1923], *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*, 6. Aufl., München.

Zimmermann, R., 1862, Zur Reform der Ästhetik als exacter Wissenschaft, in: *Zeitschrift für exacte Wissenschaft* 2, S. 309-358.

Zumbusch, C., 2004, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk* [Studien aus dem Warburg-Haus 8], Berlin.