

IKONISCHE FORMPROZESSE

3

I M A G E

W O R D

A C T I O N

I M A G O

S E R M O

A C T I O

B I L D

W O R T

A K T I O N

Editors

Horst Bredekamp, David Freedberg,
Marion Lauschke, Sabine Marienberg,
and Jürgen Trabant

IKONISCHE FORMPROZESSE

ZUR PHILOSOPHIE
DES UNBESTIMMTEN IN BILDERN

Herausgegeben von
Marion Lauschke, Johanna Schiffler
und Franz Engel

DE GRUYTER

Bild

Wissen

Gestaltung



Gefördert durch die



Ein Interdisziplinäres Labor

Exzellenzcluster

Publiziert mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
im Rahmen des Exzellenzclusters „Bild Wissen Gestaltung.
Ein Interdisziplinäres Labor“ der Humboldt-Universität zu Berlin.

ISBN 978-3-11-053103-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-053327-9

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-053108-4

ISSN 2566-5138

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 Walter De Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Hans Leinberger: Lukas Madonna, um 1515–1520, Bronze, Detail,

© Barbara Herrenkind

Schriftleitung: Marion Lauschke

Reihengestaltung: Petra Florath, Berlin

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH Co. KG, Göttingen

Gedruckt auf säurefreiem Papier.

Printed in Germany

www.degruyter.com

INHALT

- VII Marion Lauschke, Johanna Schiffler, Franz Engel
Ikonische Formprozesse – Einleitung
- 1 John Michael Krois
Philosophy and Iconology
- 29 Eva Schürmann
Embodied Perception Revisited
On Merleau-Ponty, Kentridge and Turrell
- 45 Marion Lauschke
Ikonische Formprozesse und Affordanzen
John Dewey und Paul Klee
- 63 Gottfried Boehm
Der Haushalt der Gefühle
Form und Emotion
- 85 Kerstin Thomas
Das bestimmte Unbestimmte
Formen der Emotion im Bild
- 101 Wolfgang Prinz
Fremde Bilder
- 123 Horst Bredekamp
Die Prägnanz der Form
Hans Leinbergers Berliner Muttergottes als Philosophem

- 143 Claudia Blümle
Rhythmus im Bildraum
John Dewey, Henri Maldiney und Gilles Deleuze
- 163 Viola Nordsieck
Rhythmus als Form der Dauer
Zu Form und Formbildung im Denken Henri Bergsons
- 185 Oswald Schwemmer
Form als Prozess
Whiteheads Konzept einer prozesstheoretischen Metaphysik
- 197 Bildnachweise

IKONISCHE FORMPROZESSE – EINLEITUNG

Eine dem Bildhauer und Architekten Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) zugeschriebene Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts zeigt eine mediterrane Küstenlandschaft bei Sonnenaufgang (Bild 1). Von rechts her zieht eine Wolkenmasse auf, hinter der im linken Bereich des Hintergrunds Sonnenstrahlen hindurchbrechen.



Bild 1 Gian Lorenzo Bernini: *Meeresküste mit Sonnenaufgang*, vor 1638, Feder und Pinsel in Braun, laviert, 30 × 28 cm, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 15200.

Nah am Ufer stehend, sieht der Betrachter rechts und links steile Felsen ins Meer stürzen und den Abglanz der Sonnenstrahlen auf der Wasseroberfläche auf sich zulaufen. Es wird schnell deutlich, dass die Inhaltsangabe dem komplexen Formgeschehen dieses mit Feder und Pinsel in brauner Tinte gestalteten Blattes kaum auf die Spur zu kommen vermag. Man vermutete, dass es sich bei dem Blatt um das Modell für die Szenographie der von Bernini verfassten Komödie *La Marina* handeln könnte.¹ Zum ersten Mal in der Theatergeschichte sollte mittels komplizierter Bühnenmechanik ein Sonnenaufgang simuliert werden.² Aber auch diese Erklärung wird der Kraft, die die Zeichnung ausstrahlt, nicht gerecht.

Seien es wie auf diesem Blatt diaphan porös oder satt nass lavierte Partien, Federzüge, die als Kontur ihrer Darstellungspflicht nur teilweise nachkommen oder als Schraffur Verschattungen suggerieren: Jede Zeichnung hat mit dem Paradox zu kämpfen, dass die Erzeugung von Licht nur unter der Bedingung der Verdunklung des ursprünglich lichten Blattgrundes zu erreichen ist. In einem geradezu metaphysischen Akt erklärt Bernini dieses Grundparadox zum Gegenstand der Zeichnung, indem er dem Zeichnungsgrund nicht nur Mitspracherecht, sondern Verfügungsgewalt über das Darstellungsgeschehen erteilt. Der formlose weiße Grund wird zum immerwährenden Glühen der Sonne. So wie sich die Erde als notwendig verdunkelnde und damit Leben ermöglichende Größe zwischen den Menschen und die alles erleuchtende Sonne schiebt, so tränkt und trübt sich dieses Blatt mit gleichsam welterzeugender Aquarellfarbe. Allerdings gilt die Gleichung von Zeichnungsgrund und dem Leuchten der Sonne nicht uneingeschränkt. Der Grund ist auch der Reflex der Sonnenstrahlen auf dem Wasser und den Felssteinen. Aber gerade dort, wo sich die Modalität des Grundes entscheiden und durch eine klare Trennlinie Himmel und Fels gegeneinander abgegrenzt werden sollte, vermischen sich durchscheinende Strahlen mit abstrahlenden Reflexen, die Felsen entmaterialisieren sich, erleichtern sich in ornamentalem Spiel in die Fläche und werden einvernehmlich vom lichten Grund durchglüht. Selbst die Horizontlinie als Garant maritimer Tiefenwirkung entweicht in die Fläche des Grundes, wenn Wasser und Luft in der Mitte des Blattes sich vermischen, die Horizontlinie, dergestalt dem materiellen Transformationsprozess überantwortet, diffundiert und dem Betrachter entgegengampft.

Ein Blatt wie dieses lässt sich vermutlich niemals durch kunstgeschichtliche Deutungen stillstellen. Vielmehr vermittelt es im dynamischen Farbauftrag, der die

- 1 Heinrich Brauer/Rudolf Wittkower: Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, 2 Bde., Berlin 1931, Bd. 1, S. 33f., Abb. Bd. 2, Taf. 15; Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung, hg. v. Alexander Dückers, Berlin 1994, S. 280, Kat.-Nr. V.41 (Heinrich Schulze Altappenberg).
- 2 Leila Zammar: Gian Lorenzo Bernini: A Hypothesis About His Machine of the Rising Sun, in: Erica Facciolo (Hg): *La dimensione del tragico nella cultura moderna e contemporanea*, Rom 2014, S. 233–252.

Übergänge zwischen Figur und Grund als Zonen des Unbestimmten charakterisiert, eine Erfahrung des Lichts als eine durchdringende Qualität. Der gestaltete setzt einen die Erfahrung gestaltenden Formprozess in Gang. Dieser lässt sich mit dem Bild der Meeresbrandung beschreiben, die abhängig ist von den Gegebenheiten der Umwelt, gleichzeitig aber ihrerseits die Umwelt formt.

Mit dem in diesem Band geprägten relationalen Begriff der „ikonischen Formprozesse“ sei die sinnliche Erfahrung von Bildern bezeichnet, in der die unbestimmte stoffliche Fülle mit der auch den Prozess der Wahrnehmung einschließenden Aufmerksamkeit des Betrachters konvergiert. Aus ihr kann eine Figuration hervorgehen, die wiederum in jene Erfahrung des Unbestimmten umschlagen kann. Sie bietet dem sprachlichen Zugriff einen unauflösbaren und zugleich produktiven Widerstand.

2.

Der vorliegende Band geht auf eine Tagung des von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Forschungsprojektes „Ikonische Formprozesse. Ein ‚missing link‘ zwischen Natur- und Kulturtheorie“ zurück, die im Februar 2015 an der Humboldt-Universität zu Berlin veranstaltet wurde. Der Titel dieser Tagung lautete „Rückgang ins Unbestimmte. Zur Kontinuität ikonischer Formprozesse“. Er war einer Übersetzung von John Deweys *Art as Experience* entnommen, einer 1934 erschienenen Vorlesung des amerikanischen Philosophen:

Bei jedem bestimmten und zentrierten Objekt gibt es einen Rückgang ins Unbestimmte, der nicht rational begriffen wird. Beim Nachdenken nennen wir es schimmernd und vage. Doch in ursprünglicher Erfahrung wird es nicht als etwas Vages ausgemacht. Es ist eine Funktion der ganzen Situation, nicht ein einzelnes Element in ihr, als was es aber gelten müsste, wenn es *als* ein Vages gefaßt werden soll. In der Dämmerung ist das Halbdunkel eine wunderbare Qualität der ganzen Welt.³

3 John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, übers. v. Christa Velten, Gerhard vom Hofe, Dieter Sulzer, Frankfurt/M. 1988, S. 225; engl. *The Later Works, 1925–1953, Volume 10: 1934, Art as Experience*, hg. v. Jo Ann Boydston, Carbondale/Edwardsville 1989, S. 198: „About every explicit and focal object there is a recession into the implicit which is not intellectually grasped. In reflection we call it dim and vague. But in the original experience it is not identified as the vague. It is a function of the whole situation, and not an element in it, as it would have to be in order to be apprehended as vague. At twilight, dusk is a delightful quality of the whole world.“

In dieser Passage wird deutlich, dass der „Rückgang ins Unbestimmte“ nicht zu nebulösen Feldern philosophischen Raunens führt. Er ist im Gegenteil als ein Appell zu verstehen, den Blick unter der Bedingung einer Entfokussierung für das Ganze zu schärfen. *In nuce* finden sich hier die Stichworte aufgeführt, die für die Frage, was unter „ikonischen Formprozessen“ zu verstehen ist, von Bedeutung sind.

Für Dewey galt es als ausgemacht, dass, wann immer von Form die Rede ist, eine mit dieser verknüpften Vorstellung eines starren, nach außen hin gestalthaft abgegrenzten Gegenstandes ein unzureichendes Bild dessen ergibt, wie Form erfahren wird und wie sie sich in der Erfahrung überhaupt erst ereignet. Nur so konnte „[d]urch eine jener ironischen Verkehrungen, die im Gange der Geschehnisse des öfteren in Erscheinung treten, [...] die Existenz der Kunstwerke, von der die Bildung einer ästhetischen Theorie abhängig ist, zur Behinderung einer Theorie über sie“ werden.⁴ Die in prozesstheoretischer Sicht ebenso anfechtbare wie eingängige Unterscheidung zwischen *Kunstobjekten* als den materiellen Substraten, die als Farbe auf Leinwand oder gekneteter Ton den *Kunstwerken*, die erst in der Erfahrung ihre Werkstätigkeit verrichten, inhärent sind, war für Dewey die Voraussetzung, die Unzulänglichkeit des substanziellen Formbegriffs gegenüber dem relationalen unter Beweis zu stellen. Kunst ist Dewey zufolge eine im Intensitätsgrad gesteigerte Form alltäglicher Erfahrung. Das Ganze einer ikonischen Situation, die in den Blick genommen werden muss, will man Kunstwerke im Sinne Deweys relational verstehen, ist nicht allein die Summe der Elemente Rezipient, Kunstobjekt und der raumzeitlichen Bedingungen, unter denen beide zusammenfinden. In der zitierten Passage spielt Dewey mit dem Bild des Halbdunkels als einer wunderbaren Qualität der ganzen Welt auf eine Begrifflichkeit an, die er an anderer Stelle als die „alles durchdringende Qualität“ bezeichnet.⁵ Kunstobjekte oder auch Objekte sprachlicher Aussagen mögen Entitäten suggerieren, welche selbst einen vollständigen intellektuellen Gehalt hätten, sie sind aber nur Elemente im komplexen Ganzen einer Situation. Die Situation wird in den wenigsten Analysen explizit gemacht, obgleich durch sie die Termini des Denkens bestimmt werden. Mit dem Mittel der Intensitätssteigerung vermögen Künstler kraft ihrer Werke zu zeigen, dass nichts gegeben ist, das nicht durchdrungen ist von einer durchgängigen Qualität. Mit „Unbestimmtheit“ ist in diesem Sinne keine logische Mangelerscheinung bezeichnet. „Unbestimmtheit“ ist das Kennzeichen eines prozessualen Denkens, in dem der Wechsel von Bestimmungsversuchen und der Einsicht in die Unerschöpflichkeit des Gegenstandes aktiv wird.

Der vorliegende Band versammelt Beiträge unterschiedlicher Disziplinen zur Frage nach dem Wirken bildnerischer Gestaltung in der Erfahrung. Er widmet sich

4 Dewey: Kunst als Erfahrung (wie Anm. 3), S. 9.

5 Vgl. John Dewey: Qualitatives Denken [1930], in: ders.: Philosophie und Zivilisation, übers. v. Martin Suhr, Frankfurt/M. 2003, S. 94–116, S. 96f.

damit einem Thema, dessen Aktualität auch durch die Überlegungen weiterer Forschungsverbände von Kunst- und Bildgeschichte mit Ästhetik, Bildtheorie und Philosophie belegt ist, die einen prozessualen Begriff ikonischer Formen verfolgen.⁶ Die aktuelle theoretische Reflexion hat historische Wurzeln, auf die die Beiträge dieses Bandes etwa mit John Dewey, Henri Bergson, Henri Maldiney, Maurice Merleau-Ponty und Alfred North Whitehead nur exemplarisch verweisen können. Der Schwierigkeit, „ikonischen Formprozessen“ methodisch auf die Spur zu kommen, sucht dieser Band in der formanalytischen Beschreibung konkreter Kunstwerke wie jener von Paul Klee, Hans Leinberger oder Peter Paul Rubens zu begegnen. Eine Erfahrung kann als Erfahrung – als unmittelbarer Umweltbezug – nicht zugänglich gemacht, sondern nur in ihren Vermittlungsformen adressiert werden. Somit wird auf die kulturelle und historische Prägung dieser pluralen Konzeptionen verwiesen, die jedes dynamische, relationale und prozessuale Verständnis der Form voraussetzt.

Die hiermit angeregte Reflexion ikonischer Formprozesse kann zu einem umfassenden Verständnis bildnerischer Werke nur im Kontakt mit ihrer historischen Erforschung in der Kunst- und Bildgeschichte beitragen. Die hier erreichten Differenzierungen dürfen nicht außer Acht gelassen werden.⁷ Dennoch unternimmt der vorliegende Band den Versuch, die aufgeworfenen Fragen im Sinne einer „Philosophie des Unbestimmten in Bildern“ nochmals ins Unbestimmte zurückzudenken als jener Qualität,⁸ die einer sprachlichen Reduktion widersteht und das Verstehen in einen Prozess mit offenem Ende verwandelt.

Wie kann also das Unbestimmte in Bildern erfasst werden, ohne wiederum den anschaulichen Gehalt des Bildes mittels einer sprachlichen Übersetzung zu reduzieren und es einem allgemeinen Logozentrismus zu unterwerfen? Und welche

- 6 Etwa das Forschungsprojekt zur „Visuellen Zeitgestaltung“ oder jenes zu „Bildakt und Körperwissen“ im „Interdisziplinären Labor Bild Wissen Gestaltung“ des Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität zu Berlin oder das Forschungsprojekt an der Universität Bielefeld „Bildzeit und Bildrhythmen“. Eine kunstwissenschaftliche Denkfigur und ihre rezeptionsästhetischen Implikationen, im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms „Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne“. Auch die Forschungen von „eikones“, Universität Basel, beschäftigen sich mit Fragen der Formbildung: So erscheint aktuell der Band: Markus Klammer/Malika Maskarinec/Ralph Ubl/Rahel Villingner (Hg.): Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne, München 2017.
- 7 So widmet sich die jüngere Kunst- und Bildgeschichte verstärkt der Materialität, dem interkulturellen Austausch, der historischen Prägung von Praktiken der Produktion und Rezeption sowie den medienspezifischen Strategien im Sinne einer bildnerischen Rhetorik und unterläuft in verschiedenerlei Weise die Dichotomien von Form und Gehalt, Ästhetik und Geschichte.
- 8 Gottfried Boehm: Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes, in: ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007; Gerhard Gamm/Eva Schürmann (Hg.): Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung, Berlin 2007.

Konzeptionen des Formwerdens in der Erfahrung können zu einem Bildverständnis beitragen, das sich aus der sinnlichen Situation vor Bildern entwickelt?

Die in diesem Band versammelten Zugänge reichen von der Analyse der spezifischen Körperlichkeit und Situiertheit der Erfahrung (Krois, Lauschke, Schürmann) über die affektive Wirkung (Thomas, Boehm) zur produktiven Störung (Bredkamp, Prinz) und zur Untersuchung von Zeitlichkeit, Rhythmus und Prozess (Blümle, Nordsieck, Schwemmer). Mit den Beiträgen aus Kunstgeschichte, Philosophie und Wahrnehmungspsychologie verbinden sich ganz unterschiedliche Perspektiven auf Bilder, die jedoch gemeinsam eine Bestimmung der sinnlichen Situation als „ikonischen Formprozess“, als ein Werden der Form in der zeitlich und räumlich erstreckten Erfahrung verfolgen.

3.

In dem nachgelassenen Text „Philosophy and Iconology“ von ca. 2005, den der Band eröffnet, entwirft John Michael Krois (1943–2010) die Grundzüge einer philosophischen Ikonologie. Auf diesen Versuch, die Ikonizität des Denkens herauszustellen, geht das Projekt „Ikonische Formprozesse. Ein ‚missing link‘ zwischen Natur- und Kulturtheorie zurück.“

Krois grenzt seinen Entwurf einer philosophischen Ikonologie von der überlieferten Ikonologie als kunsthistorischer Methode zur Interpretation von Bildern ab und bestimmt die ikonische Form als eine Form der Wahrnehmung. Er stellt in diesem programmatischen Text Denker vor, in deren Theorien ikonische Formen des Denkens, wenngleich nicht unbedingt in dieser Bezeichnung, eine besondere Bedeutung haben: Panofsky hat dem Präikonographischen als vitaler Schicht der Erfahrung eine Bedeutung für die Interpretation von Kunstwerken eingeräumt. Cassirer konzipiert mit der Ausdrucksfunktion der Wahrnehmung einen Aspekt der Wahrnehmung, in dem sich Bedeutungen verkörpern, ohne in die Bestimmung von Gegenständen zu münden. Unter Bezugnahme auf Gottfried Boehm und Paul Klee wendet Krois sich gegen die überkommene Ansicht, Bilder würden Abbilder der Wirklichkeit bereitstellen. Mit John Kennedy entkoppelt er Bildlichkeit von dem Gesichtssinn, um das Ikonische als eine Form des Denkens zu gewinnen, die er an das durch das Körperschema vermittelte implizite Wissen um die Lage des eigenen Körpers im Raum zurückbindet. Durch die Fähigkeit, Bilder zu verstehen, die auf basale Orientierungsprozesse zurückgeht, unterscheidet sich menschliche Intelligenz von artifizieller Intelligenz, und aus diesem Grund ist es Krois zufolge notwendig, Philosophie und Ikonologie engzuführen.

Doch dies ist nicht die einzige Motivation zur Entwicklung einer philosophischen Ikonologie. Bilder haben kulturelle Funktionen, deren Analyse Krois sich

widmet. Durch ihre Vagheit können Bilder – er bezieht sich hierin auf Whiteheads Konzeption von „social imagery“ – handlungsorientierende Funktionen übernehmen.

Von zentraler Bedeutung für diesen Band sind die Charakteristika ikonischer Formen, die Krois vorstellt: Ikonische Formen folgen keiner binären Logik, sondern sind kontinuierlich. Ihre Bedeutung lässt sich nicht aus semantischen Untereinheiten zusammensetzen. Besonders deutlich wird dies an der Expressivität ikonischer Formen, wie Krois am Beispiel der Linie zeigt: „In order to describe the expressive aspects of lines it is necessary to regard an object in temporal terms, tracing its shape, and feeling the effects of its color, over time, no matter how brief.“⁹ Die Wahrnehmung ikonischer Formen ist prozessual.

Mit dem Beitrag von Eva Schürmann wird einem Autor Gehör verschafft, dessen Denken in den Kern ikonischer Formprozesse zielt: Maurice Merleau-Ponty. Als ein früher Verfechter verkörperten Denkens hat Merleau-Ponty deutlich gemacht, dass jegliche Sinnstiftung mit einer Verschränkung von Subjekt und Objekt, dem Berühren und zugleich Berührtwerden einhergeht. Ikonischer Sinn generiert und transformiert sich nicht nach Maßgabe eines diskreten Gegenstandes; seine Formwerdung leitet sich vielmehr aus dem Zusammenwirken verschiedener Quellen her. Die sich ständig wandelnde und bei jedem Individuum unterschiedliche Leiblichkeit sowie die spezifische Situiertheit von Wahrnehmenden und Wahrgenommenen machen aus dem Formgeschehen eine fragile, kaum fixierbare Angelegenheit. Das Ausdrucksgeschehen in Kunstwerken, das Schürmann anhand ausgewählter Beispiele von William Kentridge und James Turrell analysiert, kann als Selbstreferenz auf die ikonische Sinnspezifität gelten.

Marion Lauschke versucht in ihrem Beitrag die Spezifika ikonischer Formprozesse mithilfe von John Deweys Konzeption des „qualitativen Denkens“ zu fassen. Das qualitative Denken Deweys ist eine noch unartikulierte Form des Denkens, der eine sinnlich wahrnehmbare Gesamtqualität eignet. Bilder sind, so Lauschkes These, „in besonderem Maße geeignet, die Verbindung mit dem qualitativen Entstehungsgrund sichtbar werden zu lassen“.¹⁰ Das Ikonische erweist sich als eine „semantische Übergangsform, welche die Dichotomie von Bestimmtheit und Unbestimmtheit infrage stellt“.¹¹

Durch die Betrachtung des Bildes „Bedrohung und Flucht“ von Paul Klee wird die Begriffsbestimmung des „ikonischen Formprozesses“ konkretisiert. Dabei wird deutlich, dass dieser von dem in der Strukturierung des Papiers sichtbaren Herstellungsprozess der materiellen Grundlage des Bildes bis zu den Wahrnehmungsprozessen des Betrachters reicht. Der Begriff, so fasst Lauschke zusammen, „bezeichnet

9 Siehe in diesem Band, S. 23.

10 Siehe in diesem Band, S. 47.

11 Siehe in diesem Band, S. 49.

die dynamische Verlaufsform, in der Bilder durch Interaktion mit dem Betrachter emergieren und ihren spezifischen ausgedehnten performativen Sinn erhalten“.¹² Im letzten Schritt des Textes wird die Verbindung der Argumentation mit dem Enaktivismus deutlich. Dafür prägt Lauschke den Begriff „ikonischer Affordanz“, mit dem sich der relationale Charakter des ikonischen Formprozesses markieren lässt.

Gottfried Boehm fragt nach der emotionalen Wirksamkeit von Kunstwerken und bindet die Diskussion der Affekterzeugung an die antike Rhetorik, mit der die leibhafte Emotionalität des Ausdrucks als gestische Bewegung des Körpers verstanden wird. Während Warburg mit den Pathosformeln insbesondere extreme Affektdarstellungen, die an den körperlichen Ausdruck ihrer Protagonisten gebunden sind, thematisiert, widmet sich Boehm jenen gleitenden Übergängen des Emotionalen, die in „winzigen Nuancen an der Grenze der Sichtbarkeit“ ihre Wirkung entfalten. Diesen schreibt er eine spezifische Leibhaftigkeit zu, die er im Anschluss an Husserl als Bewegung auffasst, in der jeder Bezug zur Umwelt erst hergestellt wird und in der sich Objekt und Subjekt verschränken. Befindlichkeit (Heidegger), Stimmung oder Atmosphäre sind Begriffe, mit denen jener situative, d. h. körperliche und affektive Bezug zur Welt aufgerufen wird. Mit Bezug auf Bilder, wie die stimmungsvollen Landschaften Jan von Goyens und Rubens Aktporträt seiner Frau Hélène Fourment, richtet Boehm den Blick auf das ganze System der Darstellung und fragt dabei nach jenem Substrat, aus dem sich Form, Emotion und Sinn zugleich entfalten lassen. Schließlich beschreibt er die Form des Lichtes als Kontrastphänomen in Bildern, aus dem Darstellung und Dargestelltes gleichermaßen hervorgehen. Diese Form des Lichtes „erscheint als Bedingung und als Bedingtes, als das was ins Licht stellt und zugleich als das andere, das im Licht steht“.¹³ In der Feinkörnigkeit, Stimmung oder Diffusion des Lichts, das eine Dynamik zwischen Formwerdung und Formentzug entfaltet, konvergiert es mit der Emotion.

In ihrem Versuch einer Bestimmung des Verhältnisses von Form und Emotion in Bildern kritisiert Kerstin Thomas ein zu stark an eine personale Autorschaft gebundenes Verständnis von Emotion, mit der eine Fixierung auf eine bestimmte, vom Künstler intendierte Bedeutung einhergehe. Stattdessen müsse der oftmals vieldeutige emotionale Ausdruck eines Kunstwerks als kommunikatives Ausdrucksgeschehen gefasst werden. Dabei folgt Thomas Meyer Schapiros Bildanalysen von Van Goghs Gemälde eines Stuhls. Schapiro versteht mit Gabriel Tarde das Gefühl als sowohl psychisches als auch körperliches Ereignis zwischen Subjekt und Objekt. Dem Kunstwerk wird in diesem Modell ein prozessualer und relationaler Charakter zugestanden, denn auch der Betrachter habe „als aktiver Faktor des affektiven Regimes der

12 Siehe in diesem Band, S. 53.

13 Siehe in diesem Band, S. 81.

Bilder“¹⁴ zu gelten. Jedoch nicht unmittelbar, sondern im Sinne eines Ausdrucks-geschehens, im prozessualen Zusammenhang von Imagination und affektiver Be-rührung. Der emotionale Ausdruck liegt demnach nicht in einem reflexhaften und historisch konstanten Verhältnis von Form und Betrachter, wie es die Empathie-theorie vorschlägt, sondern im Akt der Rezeption, in den die Imagination hinein-wirkt. Er ist also weder intentional noch als Projektion zu verstehen. Die Intensität der emotionalen Wirkung von Bildern erklärt sich daher in der unbestimmten Offenheit der Form, welche die Imaginationen des Betrachters auslöst und als Zei-chen einer „unendlichen Unabgeschlossenheit der vielfältigen Beziehungen zwischen Objekten, Material, Künstler, Bild und Betrachter“¹⁵ zu gelten hat.

Wolfgang Prinz blickt auf ikonische Formprozesse aus der Perspektive der biologisch und psychologisch grundierten Wahrnehmungstheorie und fragt nach dem Unterschied zwischen der Wahrnehmung von Bildern und der Wahrnehmung von Dingen und Ereignissen, die keine Bilder sind. Prinz zufolge ist es vor allem die Fähigkeit der Beobachter, durch Interaktion mit der Umwelt zu bestimmen, was sie zu sehen bekommen. Dadurch kommt es zu einer Überlagerung der Eigendynamik des Beobachters, deren Einfluss auf die Wahrnehmung dem Beobachter in der Regel nicht bekannt ist, und der Dynamik des Beobachteten. Dass unsere Wahrnehmung uns dennoch adäquate Informationen über die Außenwelt liefert, liege an der distalen Fokussierung der Wahrnehmung, welche die Eigendynamik auszublenden hilft. Bei der Wahrnehmung von in Bildern dargestellten Szenen liegt der Fall Prinz zufolge anders, denn hier werden die Möglichkeiten des Beobachters, in Interaktion zu treten und das Beobachtete zu beeinflussen, stark reduziert. „Sobald [...] eine Beobachterin auf ein Bild blickt, sind Enteignung und Verfremdung für das, was sie zu sehen bekommt, unausweichlich.“¹⁶

Horst Bredekamps Analyse der ebenso eindrucksvollen wie verstörenden bronzenen Berliner Muttergottes von Hans Leinberger, die seit 1882 im Bode-Museum aufbewahrt wird, aber auch schon in den Jahrhunderten zuvor öffentlich ausgestellt war, hat in vielerlei Hinsicht exemplarischen Charakter, vor allem als Versuch einer Begriffsbestimmung in Gegenwart eines hoch komplexen Formgeschehens. Brede-kamp verfolgt in seiner Beschreibung den von John Michael Krois begründeten An-spruch an die philosophische Ikonologie, nicht bereits vor der Formanalyse ent-wickelte Philosopheme auf die Kunstwerke zu applizieren (und sie dadurch zu austauschbaren Exempla philosophischer Bestimmungen zu machen), sondern durch die Formanalyse überhaupt erst zu gewinnen. Als Fehlguss hätte die Bronze-skulptur die Zeiten eigentlich nicht überdauern dürfen. Doch waren es gerade die

14 Siehe in diesem Band, S. 97.

15 Siehe in diesem Band, S. 100.

16 Siehe in diesem Band, S. 118.

durch den Zufall herbeigeführten Störungen, Fehlstellen, Risse und Unebenheiten der Oberfläche, die zu einer Steigerung der Formprägnanz führte und als *Movens* für die uneingeschränkte Würdigung durch die Nachwelt wirkte.

Claudia Blümle erweitert die Diskussion über ikonische Formprozesse um die Dimension des Rhythmus und stellt mit Dewey, Maldiney und Deleuze drei verschiedene Fassungen eines ästhetischen Rhythmus vor, deren Bezüge untereinander sie nachzeichnet. Im Rhythmus, so legt es die Referenz zu diesen Autoren nahe, erhält die ikonische Form eine raumzeitliche Struktur, die einen ästhetischen Bezug zur Welt erst ermöglicht.

Dewey versteht Blümle zufolge den Rhythmus als allgemeines Daseinschema, das aus der Interaktion von Körper und Umwelt hervorgeht. Blümle zeigt, dass Dewey sein Verständnis vom Rhythmus – als Bedingung der Form in der Erfahrung – im Studium der Kunstwerke und Alltagsgegenstände aus der Sammlung von Alfred Barnes und mit Bezug zu Erkenntnissen der Gestaltpsychologie entwickelt. So entdeckt Dewey im Vergleich der Malereien Renoirs und Whistlers relationale Gefüge sowohl im Detail der Faktur als auch in der Gesamtkomposition des Bildes. Diese dynamischen Kontrastverhältnisse konstituieren den ästhetischen Rhythmus im Bereich der Kunst, aber auch in der alltäglichen Erfahrung.

Henry Maldiney entwickelt seine „Ästhetik der Rhythmen“ in Bezug auf die bildende Kunst und richtet seinen Blick dabei auf die generische Dimension der künstlerischen Form. Die rhythmische Organisation der sinnlichen Mannigfaltigkeit tritt in ihr als Akt des Form-Werdens in Erscheinung. Die Bewegung zwischen Erscheinen und Verschwinden, zwischen Chaos und Ordnung stellt hier den Rhythmus dar. Deleuze wiederum fasst das instabile Verhältnis von Form und chaotischen Farbflecken als Rhythmus. Im Gemälde zeigt sich eine doppelte Bewegung zwischen Figur und deren Auflösung, aus der jener Rhythmus hervorgeht.

Viola Nordsieck bestimmt die sinnliche Wahrnehmung mit Henri Bergson als ein „Kontinuum der Formbildung“¹⁷ und profiliert Bergson als einen Denker des Konkreten, dessen Reflexion „nicht in der zweiwertigen Logik von Setzung und Negation, von Sein und Nichts verbleibt“.¹⁸ Den „ikonischen Formprozessen“, in diesem Fall: dem Denken des Konkreten, nähert sich Nordsieck über den Bergson'schen Versuch, die Übergänge des Bestimmten aus dem Unbestimmten zu denken.

Dem Begriff des Rhythmus kommt in den Überlegungen Nordsiecks eine zentrale Rolle zu, denn durch Rhythmus entstehe im Formlosen eine prozessuale Ordnung, bei der die Rhythmen des wahrnehmenden Bewusstseins auf die Rhythmen des Wahrgenommenen treffen und in einen Rhythmus des Denkens münden. Eine Gegenüberstellung eines aktiven Subjekts und eines passiven Objekts findet

17 Siehe in diesem Band, S. 174.

18 Siehe in diesem Band, S. 165.

dabei nicht statt, sondern eine Einfühlung bzw. *entrainment*. „Durch das Nacherleben von Rhythmen“, schließt die Autorin, „ermöglicht die Intuition letztlich das Denken“.¹⁹

Den Abschluss des Bandes bildet Oswald Schwemmers Versuch, Alfred North Whiteheads Entwurf einer prozesstheoretischen Metaphysik in einer knappen Darstellung zu erfassen. Whitehead entwickelt ein holistisches Modell, das die Einheit von Kausal- und Sinnverhältnissen voraussetzt, und behauptet, dass in ihm kein strenger Determinismus herrscht, da es andernfalls keinen Raum für kreative Prozesse gebe. Die Wirklichkeit beschreibt Whitehead als ein sich selbst verknüpfendes Ensemble von Geschehnissen, die nicht das Produkt einzelner Kausalketten sind, sondern Ausdruck eines Teil-Ganzen-Verhältnisses des Hier und Jetzt zur Gesamtheit der vergangenen Prozesse. Für die Konzeption ikonischer Formprozesse wird Whiteheads Ansatz dort interessant, wo er sich der Frage des Schöpferischen im Erleben widmet. Denn für Whitehead spielt die reine Erkenntnis gegenüber dem emotional und in der Begegnung von Körpern sich einstellenden Erleben eine vergleichsweise untergeordnete Rolle. Das Schöpferische dieser Welt ergibt sich aus Emotions-schwingungen von Geschehnissen, die affektiver, im Extremfall abstrakter Natur sein können. Dieses Schwingen zwischen Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit gilt in besonderem Maße für ikonische Formprozesse.

4.

Die Herausgeber bedanken sich bei Hanna Fiegenbaum, Amelie Ochs, Patricia Unger, Frederik Wellmann und Friederike Wode für die Hilfe bei der Korrektur der Texte und der Bildbeschaffung. Bei Sascha Freyberg und Viola Nordsieck für die Mitwirkung bei der Fertigstellung des Textes von Oswald Schwemmer. Bei Sascha Freyberg darüber hinaus für die Erstellung der ersten Fassung des hier erstmals aus dem Nachlass edierten Textes von John Michael Krois. Bei Barbara Herrenkind für die Bereitstellung der Fotografien der Berliner Muttergottes von Hans Leinberger, deren Knie das Cover ziert. Bei Petra Florath für die wie immer wundervoll gelungene Gestaltung des Bandes sowie bei Anja Weisenseel und Katja Richter vom De Gruyter Verlag. Für die Förderung des Projektes „Ikonische Formprozesse“ sei der Fritz Thyssen Stiftung und für die finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung des Bandes dem Exzellenzcluster „Bild Wissen Gestaltung“ der Humboldt-Universität zu Berlin gedankt.

19 Siehe in diesem Band, S. 182.

PHILOSOPHY AND ICONOLOGY

I. THEORETICAL CONCEPTIONS OF ICONOLOGY

What have Philosophy and Iconology to do with one another? This question can be regarded historically or theoretically. Taken historically, the question is: In what ways have philosophers worked in conjunction with those who sought to develop and apply iconology? Here “iconology” refers to an existing discipline: a method employed by art historians for the purpose of explicating the general meanings of pictorial art. Iconology treats pictures as visual symbols whose general historical significance can be “read” or brought to light by the art historian familiar with the political and cultural history of the time when a picture was made. Erwin Panofsky is most often mentioned as the representative practitioner of this method.

Regarded theoretically, the question “What have Philosophy and Iconology to do with one another?” is not limited to existing programs either of philosophy or of iconology, the point being rather to determine how the two *could* bear on one another. Under this interpretation, we are not compelled to limit our attention to images in the field of art or to art history.¹

Why raise such a theoretical question? Here we might borrow the title of Ian Hacking’s 1975 book *Why Does Language Matter to Philosophy?* and ask: “Why does Imagery Matter to Philosophy?”² First, a terminological comment: In the following, the words “image” and “icon” are used synonymously in the widest possible sense to refer to manufactured “pictures” and other visual displays as well as to so-called mental and perceptual “images.” Imagery is taken to be a cultural and a natural

1 The founder of modern iconology, Aby Warburg, did not limit it to art, but called his field of study “image history” in contrast to “art history.”

2 Ian Hacking: *Why Does Language Matter to Philosophy*, Cambridge, MA 1975.

phenomenon.³ The dividing line between the lifeworld of perceptual images and cultural productions is only a matter of degree.⁴ Imagery matters to philosophy because our perceptual awareness and a great deal of our theoretical understanding of the world is iconic in form.

Hacking took up the topic of imagery and scientific knowledge a few years later in his book *Representing and Intervening* (1983), devoting particular attention to the development of microscopes, the images they are capable of producing, and their use in science.⁵ He concluded that it isn't language, but instruments and "epistemological things"⁶ we observe – think of the bacteria cultures in petri dishes – that provide the conditions of scientific knowledge. Hacking was reacting in this book to Thomas Kuhn's influential claim that there is no unitary or neutral observation language that can mediate between the way language is used in different theoretical conceptions. For Kuhn, a chemical solution is only a mixture until one has the theory of electron exchange of electrons, which permits you to see it as a true combination. Translations are not possible between these viewpoints; they are "incommensurable." The most quoted passage from Hacking's book is his remembrance of hearing a scientist talk about altering the charge on a niobium ball by spraying it with positrons. Whether positrons exist or not is, of course, a matter of debate. Hacking writes: "From that day forth I've been a scientific realist. *So far as I'm concerned, if you can spray them then they are real.*"⁷ As a result, Hacking concludes, "whatever be the interest in the philosophy of language, it has very little value for understanding Science."⁸ Observation is the core of science, not language.

3 I do not assume that an image must be a likeness or a copy of something. This Platonic view is still upheld by some philosophers, e.g. by Reinhard Brandt: *Die Wirklichkeit des Bildes. Vom Spiegel zum Kunstbild*, München 1999.

4 Göran Sonesson relates pictorial images and the lifeworld in his book *Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and Its Relevance to the Analysis of the Visual World*, Lund 1989, and Ernst Gombrich deals with perception in light of pictorial representation. Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (first edition 1960), Princeton/Oxford¹¹2000.

5 Ian Hacking: *Representing and Intervening. Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*, Cambridge, MA 1983, esp. the chapter on microscopes, pp. 186–209.

6 The term "epistemological thing" is from Hans-Jörg Rheinberger, but it characterizes part of Hacking's approach, although he never uses it. Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment, Differenz, Schrift: Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg an der Lahn 1992; id.: *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford 1997; id.: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001.

7 Hacking: *Representing and Intervening* (as fn. 5), p. 23 [emphasis in original]. Niobium's symbol is Nb and its atomic number is 41.

8 *Ibid.*, p. 45.

turned to the study of imagery as a way to circumvent the problem of meaning in language, but iconology in art history grew from the opposite intention: to raise awareness of the problem of meaning in images. In this regard, philosophy and iconology are similar undertakings, and their possible interaction ought to be a topic in philosophy.

To return to art history: Panofsky distinguished three levels of meaning in imagery. The primary or “pre-iconographical” level is concerned with the recognition of shapes as objects, which Panofsky says is based on vital or “practical experience.”¹⁰ This is followed by the “iconographical” level, the identification of a picture’s conventional significance, which is based on learning. For example, we recognize this figure (Fig. 2), first, to be a person and to be floating in space (pre-iconographic knowledge) and, second, to be a depiction of Christ rising from the grave (iconographic knowledge). Needless to say, these are both very complex cognitive feats which need further explication, but I will ignore this for the moment. For Panofsky, iconography was not the end, but only the beginning of what he called “iconology.” This was directed to the discovery and interpretation of general “symbolical values,” such as styles, religious attitudes, political convictions, and other historical meanings in pictures.¹¹ Unlike iconographical meanings, these symbolic values may not have been consciously introduced by the artist, but reflect generally held beliefs the painter was unaware of revealing. For iconology, it was no longer the picture as a work of art that mattered, but the work as a cultural document in a wide context of possible meanings. It was no longer a matter of establishing that in a painting a piece of fruit symbolized a particular virtue, but what having that sort of symbolism betrays or reflects about the “world view” of the times. For Ernst Gombrich, to talk about *Weltanschauung* “conditioning” art might have sounded like an implicit philosophy of history, or at least an attitude that expected to derive empirical developments from some “law of history.”¹² I agree fully with Gombrich’s critical attitude towards such conceptions, but a closer look at Panofsky’s conception of symbolism will show that it does not involve any such “historicism.”

10 Erwin Panofsky: *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art* [1939], in: *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History* by Erwin Panofsky, Garden City 1957, pp. 26–54, esp. pp. 26f., 33, 35, and 41f. (chart).

11 *Ibid.*, p. 31.

12 Cf. Gombrich: *Art and Illusion* (as fn. 4), pp. 20f.