



SUSANNE K. LANGER

Fühlen und Form

Eine Theorie der Kunst

Aus dem Amerikanischen übersetzt von

Christiana Goldmann

und

Christian Grüny

Mit einer Einleitung herausgegeben von

Christian Grüny

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Digitaler Sonderdruck © Felix Meiner Verlag 2018

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-7873-2879-6
ISBN eBook: 978-3-7873-2880-2

Gedruckt mit Mitteln der Fritz Thyssen-Stiftung für
Wissenschaftsförderung.

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2017. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck: Strauss, Mörlenbach. Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.
www.meiner.de

Digitaler Sonderdruck © Felix Meiner Verlag 2018

INHALT

Einleitung. <i>Von Christian Grüny</i>	5
1. Allgemeines	7
2. Form und Symbol	11
3. Fühlen und Geist	23
4. Zu dieser Ausgabe	43

SUSANNE K. LANGER

Fühlen und Form

Einleitung	57
------------------	----

TEIL I · Das Kunstsymbol

1. Kapitel: Das Maß der Ideen	69
2. Kapitel: Paradoxien	81
3. Kapitel: Das Symbol des Fühlens	97

TEIL II · Die Herstellung des Symbols

4. Kapitel: Schein	125
5. Kapitel: Virtueller Raum	159
6. Kapitel: Die Modi des virtuellen Raums	186
7. Kapitel: Das Bild der Zeit	213
8. Kapitel: Die musikalische Matrix	235
9. Kapitel: Das lebendige Werk	252

10. Kapitel: Das Prinzip der Assimilation	274
11. Kapitel: Virtuelle Mächte	302
12. Kapitel: Der magische Kreis	329
13. Kapitel: Poesis	357
14. Kapitel: Das Leben und sein Bild	399
15. Kapitel: Virtuelle Erinnerung	432
16. Kapitel: Die großen literarischen Formen	465
17. Kapitel: Die dramatische Illusion	502
18. Kapitel: Die großen dramatischen Formen: der Rhythmus des Komischen	530
19. Kapitel: Die großen dramatischen Formen: der tragische Rhythmus	566

Teil III · Die Macht des Symbols

20. Kapitel: Expressivität	591
21. Kapitel: Das Werk und seine Öffentlichkeit	624

Anhang

Eine Bemerkung zum Film	651
Von Susanne K. Langer verwendete Literatur	659
Personenregister	¶¶¶
Sachregister	¶¶¶

EINLEITUNG

1. Allgemeines

*For meaning is expression, which depends upon order; and the art of expressing very subtle ideas is the art of seeing very subtle forms, very delicate patterns in nature, thought, and feeling.*¹

Das vorangestellte Zitat aus Susanne K. Langers erstem Buch, *The Practice of Philosophy* von 1930, kann als Beschreibung ihrer gesamten philosophischen Arbeit gelten. Den Beginn bildet der Begriff der Bedeutung, der von Anfang an im Zentrum stand und im Laufe der Jahrzehnte immer reicher kontextualisiert und in eine Philosophie der Symbole, der Kunst und schließlich des Lebendigen eingewoben wurde. Die Kopplung der nächsten beiden Begriffe, Ausdruck und Ordnung, benennen den Raum, in den dieser Bedeutungs begriff eingezeichnet wird – »expression« ist bei Langer im logischen Sinne als Benennung, Beschreibung, Darstellung gemeint, und Struktur und Ausdruck stehen nicht im Widerspruch, sondern bedingen einander. Der zweite Teil des Satzes beschreibt die sehr spezifische Ausprägung, die sie ihrer Symbolphilosophie gegeben hat: Der Ausdruck oder die Darstellung von Ideen und die Wahrnehmung von Formen und Mustern werden hier nicht nur in einen engen Zusammenhang miteinander gebracht, sondern geradezu miteinander identifiziert. Auch zu einer Zeit, in der Langer ihr eigenes Unternehmen noch einem weiten Begriff von Logik zuordnete, wird der Subtilität und Sensibilität der Auffassung und des

¹ PP 102. Die Texte Langers werden im Folgenden mit Kürzel im Text zitiert; s. dazu das Literaturverzeichnis. Seitenzahlen ohne Kürzel verweisen auf die vorliegende Ausgabe.

Ausdrucks zumindest so viel Aufmerksamkeit gewidmet wie der systematischen Analyse oder Konstruktion von Systemen.

Die zwei unterschiedlichen Auffassungen von Philosophie, die James Campbell bei Langer beobachtet und als unvereinbar betrachtet – »her sense of the fullness of experience, incorporating as it does art and mythology and ritual and dreams« auf der einen und »an understanding of philosophy that would limit it to the analysis and improvement of our stock of concepts«² auf der anderen Seite – müssen als zwei Seiten desselben Unternehmens angesehen werden, denn es geht um »ways of saying things, that make for special ways of seeing things« (M1 xxii). Philosophische Begriffe werden nicht nur im Hinblick auf ihre Kohärenz und Eindeutigkeit, sondern vor allem auch in Bezug auf ihre Angemessenheit an Welt und Erfahrung untersucht, und dafür bedarf es neben logischer Strenge großer Sensibilität der Auffassung und Subtilität des Ausdrucks. Man darf wohl sagen, dass Langers Stärke, bei allem Insistieren auf Logik, vor allem im letzteren Bereich liegt.

Als Gegenstände, auf die sich diese Sensibilität richtet, werden Natur, Denken und Fühlen genannt, die in der Tat die zentralen Gegenstände ihrer Forschungen bis zu ihrem Lebensende waren. Nicht explizit genannt ist derjenige Bereich, der den Angelpunkt ihres Denkens und den Gegenstand des vorliegenden Buches bildet: die Kunst, die in dem frühen Buch tatsächlich nur einen peripheren Auftritt hat. Tatsächlich aber ist sie mit der Evokation größtmöglicher Subtilität in Wahrnehmung und Darstellung recht direkt angesprochen, auch wenn die »Kunst« des Ausdrucks und des Sehens nicht die Kunst im engeren Sinne ist. Man könnte es so sagen: Der Ort, an dem die Subtilität der Wahrnehmung *und* des Ausdrucks besonders kultiviert werden, ist gerade die Kunst, und die Aufgabe

² James Campbell, Langer's Understanding of Philosophy, in: Transactions of the Charles S. Peirce Society 33,1 (1997), S. 133–147, hier 138. Robert Innis spricht treffender von einer »double philosophical method, of top down and bottom up« (Robert E. Innis, *Susanne Langer in Focus: The Symbolic Mind*, Bloomington: Indiana UP 2009, S. 255).

der Philosophie ist es mehr als alles andere, dies aufzuarbeiten und ihm gerecht zu werden. Nicht zuletzt diese zentrale Rolle der Kunst macht Langers Symbolphilosophie so bemerkenswert.

Susanne K. Langers Philosophie ist in Deutschland alles andere als präsent. Das einzige ihrer Bücher, das ins Deutsche übersetzt wurde, ist *Philosophy in a New Key* von 1942, das zuerst 1965 erschien und seit langem vergriffen ist. Dass es in den USA kaum anders aussieht, wurde immer wieder bemerkt – auch wenn eben jenes Buch angeblich das bis heute meistverkaufte Paperback in der Geschichte der Harvard University Press ist.³ Die Sekundärliteratur ist überschaubar; es liegt nur eine Handvoll Monographien vor, von denen besonders die von Rolf Lachmann und Robert Innis hervorzuheben sind, einige Langer gewidmete Ausgaben von Zeitschriften und ein (!) Sammelband.⁴ Der einzige Bereich, in dem sie bis heute kontinuierlich rezipiert wird, ist die Diskussion um Musik und Gefühl⁵ – wobei dieser Fokus eine deutliche, bis zur Verzerrung gehende Reduktion ihrer Philosophie mit sich bringt –, und der amerikanische Diskurs zur Musikerziehung.⁶ Ange-

³ So Richard M. Liddy, »Susanne K. Langer's Philosophy of Mind«, in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 33, 1 (1997), S. 149–160, S. 158, Fn. 1.

⁴ Rolf Lachmann, *Susanne K. Langer. Die lebendige Form menschlichen Fühlens und Verstehens*, München: Fink 2000; Innis, *Susanne Langer in Focus*, a. a. O.; *Journal Phänomenologie* 45: Susanne K. Langer: Fühlen und Form (2016); Cornelia Richter u. Petra Bahr (Hg.), *Naturalisierung des Geistes und Symbolisierung des Fühlens. Susanne K. Langer im Gespräch der Forschung*, Marburg 2008

⁵ Vgl. etwa Malcolm Budd, *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, London u. New York 1992, S. 104 ff.; Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca u. London 1994 (Cornell UP), S. 123 ff.; Laird Addis, *Of Mind and Music*, Ithaca u. London 1999 (Cornell UP), S. 23 ff.; für den deutschen Sprachraum Peter Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, Paderborn 2010, S. 77 ff.

⁶ Vgl. etwa Bennett Reimer, *A Philosophy of Music Education*, Englewood Cliffs 1970 (Prentice Hall). Exemplarisch für Langers Rolle in diesem Feld ist die Tatsache, dass die erste Ausgabe der *Philosophy of*

sichts all dessen ist eine allgemeinere Einführung in ihr Denken am Platze, die von den Motiven des Eingangszitats ausgehen kann.

Die Kontinuität von Langers Denken über die beinahe fünf Jahrzehnte ihrer philosophischen Arbeit ist bemerkenswert; dennoch lassen sich einige Verschiebungen ausmachen. So unterteilt Rolf Lachmann die philosophische Entwicklung Langers in drei Phasen, von der symbolischen Logik über den neuen Symbolbegriff und die Philosophie der Kunst bis zu einer Begründung der Wissenschaften vom Menschen.⁷ Zwischen diesen Phasen finden sich keine Brüche oder grundlegende Wenden, sondern Transformationen und Erweiterungen der zentralen Begriffe und Schwerpunktverlagerungen, die als Vertiefungen verstanden werden. Tatsächlich kann man sagen, dass Langers Philosophie auf recht wenige Grundbegriffe aufbaut, anhand derer ihr Denken hier vorgestellt werden soll: Form, Symbol, Fühlen und Akt. Während die ersten beiden Begriffe sich von den frühesten Texten bis zur großen, biologisch informierten Theorie des menschlichen Geistes im dreibändigen *Mind. An Essay on Human Feeling* ziehen, gewinnt derjenige des Fühlens erst in der mittleren Phase an Prominenz, und der Aktbegriff ist eine Errungenschaft der letzten Phase, die hier nur sehr kurz in den Blick genommen werden soll.

In den folgenden zwei Abschnitten werde ich mich zuerst anhand der Begriffe Form und Symbol den frühen Texten bis zu *Philosophy in a New Key* zuwenden, um dann mit dem Begriff des Fühlens das vorliegende Buch in den Blick zu nehmen und mit einem Ausblick auf *Mind* zu enden. Einige Bemerkungen zur Übersetzung werden die Einleitung abschließen.

Music Education Review von 1993 mit Beiträgen von Estelle Jorgensen, Mary Reichling, Iris M. Yob, Kingsley Price, Bennett Reimer und Forest Hansen im Ganzen Langers Denken gewidmet ist.

⁷ Lachmann, *Susanne K. Langer*, a. a. O., S. 15 ff. Innis ist hier zurückhaltender und betont eher die Kontinuität (vgl. *Susanne Langer in Focus*, a. a. O.) – offensichtlich gibt es Anhalt für beides.

2. Form und Symbol

Der wichtigste akademische Lehrer der Studentin Langer war der Logiker Henry M. Sheffer, der Betreuer ihrer Dissertation Alfred N. Whitehead, und beide haben ihr Denken nachhaltig geprägt. Die ersten Arbeiten Langers standen ganz im Zeichen Sheffers und damit der symbolischen bzw. mathematischen Logik, wenn auch bereits in einem denkbar weiten Verständnis.⁸ Tatsächlich ist es weniger die *Introduction to Symbolic Logic* von 1937 als ihr 1930 veröffentlichtes erstes Buch *The Practice of Philosophy* und die in dessen Umkreis veröffentlichten Aufsätze, in denen Langer die für ihr Denken zentralen Motive ausbreitet. Die Veränderungen, die zwischen diesem Buch und dem zwölf Jahre später erschienenen *Philosophy in a New Key* liegen, betreffen den systematischen Kontext, in dem diese Motive stehen, und ein verändertes und erweitertes Verständnis von Symbolisierung.

Wenn es im frühen Buch heißt, die Methode der Philosophie sei die logische Analyse, so scheint dies auf den ersten Blick in Richtung eines logizistischen Reduktionismus zu weisen. Aber das trifft die Sache von Anfang an nicht wirklich. Der Gegenstand der Philosophie ist für Langer Bedeutung in all ihren Schattierungen, also unser symbolischer Umgang mit der Welt, und das Ziel der Analyse ist es nicht, diese Sprech- und Darstellungsweisen auf einige wenige oder gar eine einzige zu reduzieren, sondern sie verständlich zu machen und im Hinblick auf ihre Implikationen zu betrachten – »unsere Ideen zu klären«, wie es in *Fühlen und Form* Peirce zitierend heißt (S. 58). Es wäre für Langer eine Anmaßung der Philosophie, Sprechweisen als solche als legitim oder illegitim zu kritisieren; was sie ihr aber durchaus zutraut, ist eine genaue Analyse von Grundbegriffen und ihren Zusammenhängen, auf deren Grundlage klärend

⁸ Zu Sheffer vgl. Michael Scanlon, »The Known and Unknown H. M. Sheffer«, in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 36, 2 (2000), S. 193–224.

und korrigierend eingegriffen werden kann, und die Ausarbeitung neuer Begriffe und Begriffskonstellationen.

Dabei ist der Logikbegriff, den sie anlegt, bereits hier denkbar weit: »*Logic is the science of forms as such, the study of patterns.*« (PP 83) Zuerst einmal ist damit natürlich auf die Struktur von Aussagen angespielt, auf Prädikationen, logische Relationen, Bedingungsverhältnisse etc.; gemeint ist aber Form im weitesten Sinne, die die Alltagssprache, aber auch geometrische Formen, visuelle Gestalten, musikalische Formen einschließt, die allesamt auf Bedeutung bezogen bleiben. Form ist dabei bestimmt als innere Relation innerhalb eines Ganzen, als Struktur (ISL 24 f.): »*the form of the thing is the way its parts are put together.*« (PP 87) Vielleicht kann man sagen, dass das Band, das diesen Formbegriff zusammenhält, in einer gewissen Anschaulichkeit liegt, in der diese Relationen gegeben sind. Von der Form als visueller oder auditiver Gestalt, wo dies offensichtlich gilt, bis zu Wittgensteins schwierigem Begriff der logischen Form als Bild (»*picture*«)⁹ durchzieht die Vorstellung eines anschauenden, analogisch funktionierenden Denkens das ganze Feld dieses Begriffs von Form – auch dort, wo sie eigentlich nicht hinzugehören scheint, nämlich beim »diskursiven Symbolismus« der Sprache. Entsprechend hat Langer auch kein Problem damit, den von Frege für die Sprache geprägten Begriff der »logischen Form« auf Form in jeglichem Sinne auszuweiten.¹⁰

Die Figur der Analogie ist und bleibt auch später zentral für diesen Symbolbegriff: »Solch eine formale Analogie oder Kongruenz logischer Strukturen ist die wichtigste Voraussetzung

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (dt.-engl.), London u. New York: Routledge 1974, 2.1 ff.

¹⁰ Es ist aufschlussreich, wie Manfred Bierwisch in seiner klassischen Untersuchung zu Sprache und Musik der logischen Form der Sprache eine »gestische Form« der Musik gegenüberstellt. Inhaltlich ist er damit, ohne sie zu erwähnen, sehr nahe bei Langer – nur dass für sie die gestische Form ein spezieller Typus logischer Form wäre (vgl. Manfred Bierwisch, *Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise*, in: *Jahrbuch Peters* 1978, Leipzig 1979, S. 9–102).

für die Beziehung zwischen einem Symbol und dem, was es bedeuten soll.« (S. 101) Es scheint so, als vertrete sie eine Art erweiterter Abbildtheorie der Bedeutung, die von einem realen Vorhandensein logischer Formen in der Welt ausgeht, die in Symbolen lediglich nachgezeichnet werden. Tatsächlich ist das nicht der Fall, denn das Verhältnis zwischen Symbol und Bedeutung ist komplexer: »there is no such things [sic] as *the form* of a real thing, or of an event« (PP 135; vgl. bereits FC 437), denn es kann mehrere angemessene Beschreibung und Darstellungen der Wirklichkeit geben. Form, so könnte man sagen, *findet statt* innerhalb von Symbolisierungsbeziehungen und liegt nicht einfach vor. Wenn also weiterhin von mehr oder weniger angemessenen Symbolisierungen gesprochen werden soll, so muss klar sein, dass es davon nicht nur eine einzige, sondern mehrere, unter Umständen sehr unterschiedliche Formen gibt. Bereits hier gilt also: Symbole erschließen Wirklichkeit, indem sie vermittels ihrer inneren Struktur deren Form darstellen. Gegeben ist die Form aber erst in der Symbolisierung, die hier nicht Benennung, sondern Beschreibung, Interpretation oder eben Darstellung von Wirklichkeit ist. Den spezifischen Modus dieser Darstellung bezeichnet Langer später in Anlehnung an die Darstellung der Erdoberfläche auf Landkarten als Projektion (vgl. PNW 86 f., M 75 ff.).

Symbol ist in diesem Sinne alles, vermittels dessen eine solche »Formulierung und Darstellung« (PNW 219) geschehen kann; der Begriff wird im Folgenden ausdifferenziert und demjenigen des Anzeichens (»sign«, später weniger missverständlich »signal« (»Anzeichen«, S. 100, Fn. 16) entgegengesetzt, der in etwa Peirces »Index« entspricht: ein »Symptom eines Sachverhalts« (PNW 65), das auf eine kausale Wirkung zurückgeht und nicht von jemandem gesetzt ist.¹¹ Dabei beschreibt Symbol

¹¹ Für einen Vergleich dieser Unterscheidung mit der klassischen Peirceschen Trias von Ikon, Index und Symbol und ihren Ausfaltungen vgl. Robert Innis, »Peirce's Categories and Langer's Aesthetics: On Dividing the Semiotic Continuum«, in: *Journal Phänomenologie* 45 (2016), S. 20–34.

keine Klasse von Gegenständen in der Welt, sondern eine funktionale Eigenschaft, in die im Prinzip jeder beliebige Gegenstand eintreten kann. Ungeachtet dessen, dass die Sprache der frühen Texte von der Logik geprägt ist, verraten Langers Begriffe von Form und Symbol hier den Einfluss Ernst Cassirers.

Bereits in ihrer ersten eigenständigen Veröffentlichung, »Form and Content: A Study in Paradox« von 1926, wird die Funktion symbolischer Formierung bis in die Wahrnehmung ausgedehnt, wenn es heißt: »every concrete object of our experience is an interpretation of familiar forms« (FC 436). Den Begriff der Interpretation verwendet Langer nicht terminologisch; er steht hier für die Gegenoperation zur Abstraktion, auf die noch einzugehen sein wird. Ohne dass es genauer ausgeführt würde, scheinen wir es hier mit einem (neu)kantianischen Modell zu tun zu haben, für das Erfahrung auf der Anwendung eines bestimmten logischen Systems beruht, und zwar eines aus einer aus logischen Gründen unabschließbaren Pluralität von Systemen. Dies hat Auswirkungen auf den Begriff der Tatsache, der nun selbst als eine je bestimmte Formierung erscheint: »A fact [...] is a *perspective of an event*.« (F 185) Der affirmative Bezug auf Wittgenstein muss von hier gedacht werden: Es gibt Tatsachen nur innerhalb von Sprachen oder Systemen der Bezugnahme, und nur in ihrem Kontext ist es sinnvoll, von einer Entsprechung zwischen Satz und Tatsache zu sprechen. Der Satz passt nicht aufgrund einer metaphysischen Isomorphie zur Welt, sondern weil die Sprache die Gegenstände möglicher Bezugnahme bereits symbolisch präformiert hat.¹² Die nicht symbolisch geformte Welt ist eine Welt von Ereignissen, auf die laut Langer nur mit Eigennamen Bezug genommen, die aber nicht ausgedrückt werden können.

¹² Im Übrigen ist »Isomorphie« wie »Ähnlichkeit« ein Begriff, der Langer von ihren Kritikern immer wieder untergeschoben wird, auch wenn sie ihn fast nie verwendet (vgl. in diesem Sinne Mary J. Reichling, »Intersections: Form, Feeling, and Isomorphism«, in: *Philosophy of Music Education Review* 12, 1 [2004], S. 17–29).

Während hier noch ein eindeutig von den Symbolsystemen zur Erfahrung gehendes Bedingungsverhältnis angenommen wird, wird zunehmend der Wahrnehmung selbst Aufmerksamkeit gewidmet, ohne dass damit der Grundgedanke aufgegeben würde. Seit *Philosophy in a New Key* macht sich hier der Einfluss der Gestalttheorie geltend, wenn Wahrnehmung als »Prozess der Formulierung« und Objekte als eine »gedeutete Form« (PNW 95) bezeichnet werden und es schließlich heißt: »[U]nser Verständnis der sichtbaren Welt beginnt im Auge« (PNW 97). Auch wenn den Artikulationen der wahrgenommenen Welt nun ein größeres Eigengewicht eingeräumt wird, indem sie nicht mehr als Anwendungen gegebener Formen, sondern als Beginn des Prozesses der Formulierung angesehen werden, bleibt die Kontinuität zwischen ihnen und symbolischen Formungen erhalten. Auch hier weiß sich Langer im Einklang mit Cassirer.

Dieser taucht am Rande bereits in *The Practice of Philosophy* auf und wird in *Philosophy in a New Key* als einer unter anderen genannt, die jene »neue Tonart« angeschlagen haben; *Feeling and Form* schließlich ist seinem Andenken gewidmet. Tatsächlich ist Langers Symbolbegriff spätestens seit *Philosophy in a New Key* (das Whitehead gewidmet war) offensichtlich von Cassirer her gedacht; der Begriff der symbolischen Form ist das entscheidende Analyseinstrument für die Untersuchung von Mythos, Ritual, Sprache und Kunst. Langer hatte die *Philosophie der symbolischen Formen* früh gelesen, lange bevor es ins Englische übersetzt wurde.¹³ 1941 hatte sie Cassirer auch persönlich kennengelernt und in der Folge seine Schrift *Sprache und Mythos* übersetzt; bis heute wird sie als Vermittlerin Cassirers

¹³ Langers eigener enger Bezug zu Cassirer wird deutlich in einem ihm gewidmeten Aufsatz von 1949 (vgl. OC). Insgesamt hat sie aufgrund ihrer Mehrsprachigkeit – Deutsch war die Sprache, die in ihrem Elternhaus gesprochen wurde, und sie besuchte eine französische Schule – durchgängig zahlreiche deutsche und französische Autoren rezipiert und einige für sie wichtige Texte zur Kunst schließlich in eigener Übersetzung der amerikanischen Öffentlichkeit zugänglich gemacht (vgl. RA).

in den amerikanischen Diskurs oder auch als seine Schülerin wahrgenommen.

Wenn Langer nun der zitierten Rede von der »gedeuteten Form« der Wahrnehmung erläuternd hinzufügt, dies sei »eine Form, die gleichzeitig ein erlebtes Einzelding und ein Symbol für dessen Begriff, für diese Art von Ding ist« (PNW 95), so spielt dies direkt auf eine Formulierung im dritten Band der *Philosophie der symbolischen Formen* an. Dort heißt es: »Jeder noch so ›elementare‹ sinnliche Gehalt [...] ist niemals einfach, als isolierter und abgelöster Inhalt, ›da‹; sondern er weist in eben diesem Dasein, über sich hinweg; er bildet eine konkrete Einheit von ›Präsenz‹ und ›Repräsentation‹.«¹⁴ Cassirer erläutert hier seinen Begriff der »symbolischen Prägnanz«, und auch Langers Formulierung könnte darauf bezogen werden; gleichwohl gibt es Unterschiede in der Blickrichtung, die etwas mit dem jeweiligen Interesse zu tun haben: Cassirer denkt bei der »geistige[n] ›Artikulation‹«¹⁵ weniger an die innere Gliederung des Wahrgenommenen, sondern an die systematische Einbettung des so Gegliederten, während für Langer die Form selbst im Mittelpunkt steht. Man könnte sagen, dass es jenem um eine Philosophie der *Typen* symbolischer Form geht, während diese ihre Aufmerksamkeit auf die Vielfalt der *konkreten* Formen richtet. Von dort her erklärt sich auch die zentrale Stellung der Kunst bei Langer, während sie bei Cassirer zwar als bedeutsam anerkannt, aber nicht wirklich behandelt wird.¹⁶

Systematisch wird dies bereits in *The Practice of Philosophy* begründet, auch wenn Kunst dort noch kaum Thema ist. Im Kapitel zu »insight« heißt es: »The possibility of dealing precisely and intelligibly with the highest rather than the lowest

¹⁴ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis* (ECW 13), Hamburg: Meiner 2002, S. 149

¹⁵ A. a. O., S. 231.

¹⁶ Vgl. dazu Christian Grüny, »System und Tonart. Zur Rolle der Kunst bei Ernst Cassirer und Susanne K. Langer«, in: *Journal Phänomenologie* 42 (2015), S. 65–77.

forms of meaning is to me the crucible, the fire-test of such a theory.« (PP 153) Von dort aus führt ein direkter Weg zu den späteren Schwerpunkten ihrer Philosophie. Innerhalb des Kollektivsingu­lars der Kunst wird in *Philosophy in a New Key* einer bestimmten Kunstform noch einmal ein besonderer Stellenwert zugebilligt, nämlich der Musik: »[E]ine adäquate, präzise Definition für das, was ›musikalische Bedeutung‹ ist, geben zu können, und zwar eine Definition in Hinblick auf künstlerische, nicht positivistische Zusammenhänge und in solcher Absicht, das wäre der Prüfstein für eine wirklich leistungsfähige Philosophie des Symbolismus.« (PNW 216 f.)¹⁷ Dieser Devise folgend widmet das Buch zwei seiner zehn Kapitel der Musik und sticht damit in mehrfacher Hinsicht deutlich heraus: Nicht nur ist es für einen symboltheoretischen oder semiotischen Text höchst ungewöhnlich, die Kunst auf diese Weise in den Mittelpunkt zu stellen; eine derart intensive Beschäftigung mit der Musik findet sich im 20. Jahrhundert in der Regel nicht einmal in großen Entwürfen zur Ästhetik. Dies spiegelt sich auch in einer Vielzahl musikalischer Metaphern und nicht zuletzt auch im Titel des Buches wieder: *Philosophy in a New Key* ist Philosophie in einer neuen *Tonart*, also in einer neuen inneren Organisationsform, durch die sich die Bedeutung jedes einzelnen Begriffs verändert.

Langers Aufmerksamkeit auf das Konkrete bleibt aber eine Akzentsetzung, denn Form impliziert für sie stets Allgemeinheit. Der Prozess der Wahrnehmung als Formulierung ist von Anfang an ein Auffassen von Mustern, Regelmäßigkeiten und Strukturen und insofern kein bloßes Aufnehmen des Konkreten. Langer spricht hier von einem »Sinn für Formen« und bezeichnet diesen als »die primitive Wurzel aller Abstraktion« (PNW 96). Die elementaren Formen der Wahrnehmung werden nun so stark von der Symbolisierung her gedacht, dass sie

¹⁷ Das ist weit entfernt von dem frühen, noch ganz von der mathematischen Logik geprägten Versuch, eine Art musikalisches Kalkül aufzustellen (vgl. SP).

schließlich nicht mehr als Wurzel, sondern selbst als Abstraktion gelten. So heißt es später lapidar: »the perception of form is abstraction.« (PS 62) Dabei geht es ihr immer noch wesentlich um die Bedeutung symbolischer Formen auch für den Prozess der Wahrnehmung; dennoch erscheint die Rückübertragung des Abstraktionsbegriffs auf den Formulierungsprozess selbst nicht besonders glücklich – ohne den Widerpart des Konkreten verliert die Rede von Abstraktion ihre Kontur. Die elementaren Formen, in denen uns die Welt in der Wahrnehmung gegenübertritt, sind das erste Konkrete, aber sie sind als Auffassung von Typen, Regelmäßigkeiten und Mustern von bereits mittlerer Allgemeinheit. Das Einzelne in seiner Besonderheit und das Allgemeine höherer Stufe werden von hier aus in entgegengesetzten Richtungen erschlossen.

Insgesamt bleibt der Begriff der Abstraktion für Langers Philosophie zentral, und er ist eng gekoppelt an den Symbolbegriff; am deutlichsten ist hier die Einleitung des vorliegenden Buches: »Ein Symbol ist jedes Instrument, das uns befähigt, eine Abstraktion vorzunehmen.« (S. 62) Die Beziehung zwischen dem Auffassen von Formen in der Wahrnehmung und den Formen der Symbolisierung geht wie gesagt in beide Richtungen: Auf der einen Seite wirken Symbolisierungen erschließend und formierend auf die Wahrnehmung zurück, auf der anderen sind deren Formen Quelle von Symbolisierungen. Der »spontane[n] und natürliche[n] Abstraktion« wird eine »spontane und natürliche Interpretation« (S. 604) zur Seite gestellt, die die Verallgemeinerbarkeit jener Formen erkennt und sie verwendet, um wiederum andere Formen zu bezeichnen und zu erschließen: »Die von Auge und Ohr vollzogenen Abstraktionen – die Formen der direkten Wahrnehmung – sind [...] echtes symbolisches Material, Medien des Verstehens [...].« (PNW 98)¹⁸ Diesen Vor-

¹⁸ Es gibt an dieser Stelle auch Parallelen zur Symboltheorie Whiteheads, der von der »Verwendung reiner Sinnes-Wahrnehmungen in ihrer Eigenschaft als Symbole für primitivere Elemente in unserer Erfahrung« spricht (Alfred North Whitehead, *Kulturelle Symbolisierung*, Frankfurt a. M. 2000, S. 65).

gang sieht Langer als Basis jeder Form symbolischer Praxis, er weist aber insbesondere auf die Konzeption, für die sie heute noch am ehesten bekannt ist: diejenige der »präsentativen« Symbole, die von den »diskursiven« Symbolen unterschieden werden. Diesen Symboltypen werden später korrespondierende Typen von Abstraktion zugeordnet, nämlich »generalizing« und »presentational abstraction«, wobei erstere der Wissenschaft (und der Logik) und letztere der Kunst zugeordnet werden (M1, 153 ff.; vgl. a. PA 163 ff.).

Die Grundunterscheidung jener beiden Symboltypen wird in *Philosophy in a New Key* ausgearbeitet, und auch sie findet sich früh vorgebildet, wenn in *The Practice of Philosophy* zwischen »diskursiven« und »intensiven« Symbolismen unterschieden (PP 164) und an einer Stelle sogar der Begriff des Präsentativen verwendet wird (PP 161). Der Unterschied dieser beiden Symbolisierungsformen kann wiederum als einer der Form beschrieben werden: Während ein diskursiver Symbolismus aus reproduzierbaren und rekombinierbaren Elementen besteht und prinzipiell übersetzbar ist, ist all dies bei präsentativen Symbolen nicht der Fall. Langers Beispiel für präsentative Symbolisierung ist zuerst einmal das Bild und schließlich die Musik. In beiden Fällen kann von für sich bestehenden Elementen als Bedeutungsträgern, die geregelt kombiniert werden, keine Rede sein – auch die Töne sind dies nicht.

Das führt zum nächsten, zentralen Punkt. Es ist offensichtlich, dass hier nicht eine Symbolordnung, in der es um die konkrete Form geht, einer gegenübergestellt werden soll, in der diese Form belanglos oder arbiträr ist; stattdessen geht es um die unterschiedliche Rolle, die die Form jeweils annimmt. Wenn man die Vorstellung einer logischen Form der Sprache mitmacht, geht es bei ihr dennoch nicht um die Präsentation einer konkreten Konstellation, sondern um die Benennung einer allgemeinen Struktur. Dagegen ist »[d]er nichtdiskursive Symbolmodus [...] zuerst und hauptsächlich die unmittelbare Präsentation eines Einzeldings« (PNW 102) oder besser: einer spezifischen Form, bei der nicht nur ihre Grundstruktur, son-

dern potentiell jede Einzelheit zählt. Ein präsentatives Symbol sagt nicht etwas über etwas, sondern zeigt etwas in seiner spezifischen Gestalt. Bedeutsam ist diese Gestalt, weil sie in irgendeiner Weise als exemplarisch erscheint und diese Präsentation gleichzeitig als Darstellung von etwas anderem aufgefasst wird. Dabei muss aber klar sein, dass es nicht allein die Kunst oder besser: die Künste sind, in denen sich präsentative Symbole finden; Diagramme aller Art gehören ebenso dazu. Am prägnantesten und systematischsten ist die Sache aber tatsächlich in den Künsten entwickelt.

Während Langer hier anfangs noch vom präsentativen Symbolismus spricht, ist sie in späteren Texten hier vorsichtiger geworden. Ein Symbolismus wäre ein Symbolsystem, ein entwickeltes Gefüge identifizierbarer Elemente und benennbarer Kombinationsregeln – also genau das, was den diskursiven Symboltyp ausmacht und dem präsentativen gerade fehlt. Man müsste dann sagen, dass die Kunst Symbole produziert, ohne eines Symbolismus zu bedürfen. Langer nennt das Musikstück ein »unvollendetes Symbol, eine sinnhaltige Form ohne konventionellen Sinngehalt« (PNW 236), und diese vorsichtiger Formulierung deutet bereits die Mischung aus Verteidigung ihres Symbolbegriffs und Relativierung an, mit der sie auf Kritiker reagiert hat (vgl. PA 127 ff., PS 64). Worum es aber letztlich geht, ist eine Erweiterung des Rationalitätsbegriffs, und das heißt hier der Mittel, mit denen sich etwas darstellen und denken lässt, und damit des Bereichs dessen, *was* sich darstellen und denken lässt. Wie gezeigt versteht sie Symbolisierung primär als Formulierung oder Artikulation der Welt, nicht als nachträgliche Bezeichnung einer bereits fertig vorliegenden Welt. Dies ist die Hauptstoßrichtung von Langers Denken überhaupt, und sie denkt nicht daran, hier den Rückzug anzutreten.¹⁹

¹⁹ Vgl. Beatrice K. Nelson, »Susanne K. Langer's Conception of Symbol – Making Connections Through Ambiguity«, in: *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series 8,4 (1994), S. 277–296.

Am stärksten hat sich die Kritik an der Vorstellung eines Symbols gestoßen, das das verkörpert, was es bezeichnet – das sei, so ein Kritiker, der sich damit neben Langer auf David Prall und John Dewey bezieht, »a symbol that is not a symbol«²⁰. Man kann diesem Vorwurf mit dem Hinweis begegnen, dass er die Substruktur symbolischen Verweisens in der Wahrnehmung ignoriert, die Cassirer und Langer herausgearbeitet haben, und verkennt, dass Symbolisierung nicht erst mit konventionellen, arbiträren Zeichen beginnt. Nelson Goodman späteres Konzept der metaphorischen Exemplifikation kann, aus der etwas anderen Richtung einer analytischen Symboltheorie, als Reformulierung von Langers präsentativem Symboltyp gelten, jenes unsymbolischen Symbols. Goodmans Bestimmungen der Fülle und der semantischen und syntaktischen Dichte sind dabei hilfreiche Präzisierungen.²¹

Wichtig ist zu sehen, dass mit diskursiv und präsentativ keine Symbolsysteme unterschieden werden, sondern »Grundtypen des Symbolismus« (PNW 276), die in keinem System rein vorliegen und ebenso wie der Symbolbegriff insgesamt funktional gedacht werden müssen – auch wenn Langer es bisweilen so aussehen lässt, als ginge es um die Unterscheidung von Sprache und Kunst.²² Am problematischsten sind die Aussagen zur Sprache dort, wo ihre Begrenzungen deutlich gemacht werden sollen, um Platz für die präsentativen Symbole zu schaffen; zu Recht wurde eingewandt, dass bereits 1942 und erst recht heute kaum jemand mehr eine derart reduktionistische, vom logischen Positivismus geprägte Sprachtheorie vertreten hat.

²⁰ William E. Kennick, »Art and the Ineffable«, in: *The Journal of Philosophy* 58, 12 (1961), S. 309–320, hier 320; ähnlich Paul Welsh, »Discursive and Presentational Symbols«, in: *Mind*, New Series 64, 254 (1955), S. 181–199.

²¹ Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997. Goodman schuldet Langer offensichtlich mehr, als er zuzugeben bereit ist.

²² So etwa Jerry H. Gill, »Langer, Language, and Art«, in: *International Philosophical Quarterly* 34, 4 (1994), S. 419–432.

Tatsächlich macht sie sich diesen Sprachbegriff auch nicht zu eigen, sondern betrachtet Sprache trotz allem als das umfassendste Symbolsystem. So heißt es etwa später, dass »the basic abstractive processes are all exemplified in language at various stages of its ever-productive career« (PA 168) und dass von einer *zunehmenden* Diskursivierung der Sprache ausgegangen werden muss (vgl. PNW 144).

Gegen die schlichte Identifikation der Sprache als diskursive Symbolform spricht auch die besondere Rolle, die Langer der Metapher einräumt: Sie vertritt nicht nur die präsentative Dimension in der Sprache, sondern wird als der gemeinsame Ursprung aller Symbolisierung ausgemacht, ja als Grundlage der Abstraktion (vgl. PA 104 f.). Als verallgemeinertes Konzept schließt die Metapher an die oben zitierte Rede von den Formen der Wahrnehmung als »Medien des Verstehens« an: Metaphorisch ist die symbolische Übertragung einer Form auf einen anderen Bereich, an dem sie etwas erschließt, was vorher nicht sichtbar war, an dessen Formulierung sie also arbeitet. Ehe diskursive Mittel, also bedeutungstragende Elemente und Kombinationsregeln, zur Verfügung stehen, ist dies die einzige Möglichkeit der Symbolisierung. Diese ist damit zuerst kein Verhältnis eines Symbolsystems zu einer unmittelbar gegebenen Welt, sondern ein Verhältnis *innerhalb* der aufgefassten Welt, in dem sich einzelne Aspekte sozusagen aneinander artikulieren. Aber auch in der entwickelten Sprache bleibt die Metapher das Prinzip ihres »Lebens« (PNW 143).²³

Man kann sagen, dass Metaphorizität insgesamt ein angemesseneres Modell für die Grundlage von Symbolbeziehungen in Langers Sinne geliefert hätte als das der Analogie, denn es schließt die formierende, erschließende Dimension mit ein, die gerade nicht auf *prima facie* gegebener Ähnlichkeit beruht und

²³ Die eigenartige Formulierung aus *Problems of Art*, »metaphor is not language« (PA 23), auf die Gill seine Kritik stützt (a. a. O.), scheint mir eher Langers inkonsistenter Begriffsverwendung zuzuschreiben zu sein.

von der sie ausgeht.²⁴ Auch wenn sie den Begriff der Metapher bis hin zu Aussagen, ein Kunstwerk sei ein »metaphorical symbol« (M1 104), immer wieder in Anspruch genommen hat, hat sie ihn dennoch nie wirklich systematisch verwendet oder zu einem ihrer Grundbegriffe gemacht – er hätte ein produktives Komplement zu den Begriffen Form und Symbol sein können, die sich von ihren frühesten Texten bis zum letzten, unvollendeten Band von *Mind* ziehen. Ein weiterer zentraler Begriff, der erst allmählich ins Spiel kommt, um dann im vorliegenden Buch ins Zentrum zu rücken, ist derjenige des Fühlens. Von ihm aus soll Langers spätere Philosophie aufgerollt werden.

3. Fühlen und Geist

Susanne K. Langer wird, wenn sie heute überhaupt noch rezipiert wird, zumeist als Kunstphilosophin wahrgenommen – wofür es, wie wir gesehen haben, auch gute Gründe gibt. Dennoch ist ihre Theorie der Kunst nur wirklich zu verstehen, wenn sie im Kontext des philosophischen Gesamtprojekts gesehen und nicht unter das »unfortunate current word« (PNK 7) »Ästhetik« subsumiert wird. *Fühlen und Form*, das diese Theorie entwickelt, stellt in Langers Werk einen Angelpunkt dar: Man kann sagen, dass *Philosophy in a New Key* auf dieses Buch vor- und *Mind* auf es zurückblickt. Diese Stellung bringt es mit sich, dass es auch aus diesen beiden Richtungen erklärungsbedürftig ist. In ihrer Einleitung bezeichnet es Langer als zweiten Band des früheren Buches, dessen Inhalt daher vorausgesetzt werde; pro-

²⁴ So Iris M. Yob, »The Form of Feeling«, *Philosophy of Music Education Review* 1,1 (1993), S. 18–32. Insofern ist es produktiv, Langer mit den Metaphertheorien von Paul Ricoeur (vgl. Nelson, »Susanne K. Langer's Conception of Symbol«, a. a. O.) und George Lakoff und Mark Johnson (vgl. Donald Dryden, »Susanne Langer and William James: Art and the Dynamics of the Stream of Consciousness«, in: *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series 15, 4 (2001), S. 272–285) ins Gespräch zu bringen.

blematischer ist die andere Seite: Der Begriff des *feeling*, der ja dem Buch seinen Titel gibt, wird erst später wirklich expliziert, und zwar vor allem in einem Aufsatz aus *Philosophical Sketches* und dann im ersten Kapitel von *Mind*.²⁵

Die Kunst ist für Langer nicht nur jene Symbolform, die der Theorie die höchsten Ansprüche stellt, sondern »the spearhead of human development, social and individual« (PS 83 f.). Sie ist kein Spätprodukt der kulturellen Entwicklung, sondern begleitet die menschliche Entwicklung von Anfang an und ist dennoch keine primitive Frühform der Symbolisierung. Ihre Bedeutung hängt daran, dass sie etwas darstellen kann, an dem diskursive Symbolismen scheitern, nämlich menschliches Fühlen: »Kunst ist das Erschaffen von Formen, die menschliches Fühlen symbolisieren.« (S. 120) Sie hat diese Grundthese immer wieder in unterschiedlichen Kontexten wiederholt und ausgeführt. Es scheint mir offensichtlich, dass sie in dieser Allgemeinheit nicht haltbar ist; ehe sie aber fundiert kritisiert werden kann, muss der Begriff *feeling* genauer bestimmt werden.

3.1 Der Begriff des Fühlens

Die Frage der Darstellbarkeit menschlichen Fühlens spielt bereits in *Philosophy in a New Key* eine wichtige Rolle, denn sie motiviert wesentlich die Einführung des Konzepts der präsentativen Symbole. Langer spricht hier davon, »daß Gefühle bestimmt umrissene Formen haben, die in fortschreitender Artikulation begriffen sind« (PNW 106), und dass Rationalität nicht als kleine Insel sprachgebundener Klarheit inmitten eines Meers diffusen Erlebens gedacht werden kann. Damit kommt sie der gegenwärtigen Emotionsforschung entgegen.²⁶ Interes-

²⁵ Reimer sieht hier nicht ganz unplausibel einen der Gründe dafür, warum Langer vergleichsweise wenig rezipiert und vielfach missverstanden wurde: vgl. Bennett Reimer, »Langer on the Arts as Cognitive«, in: *Philosophy of Music Education Review* 1, 1 (1993), S. 44–60.

²⁶ Vgl. etwa als Überblick Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Ge-*

sant ist dabei allerdings, dass sie an keiner Stelle die spezifische Intentionalität oder allgemeiner Weltbezogenheit im Blick hat, die in den vergangenen Jahren in den Fokus gerückt ist,²⁷ und auch nicht den Wertungscharakter, der damit verbunden ist. Ebenso wenig geht es ihr um das, was der Psychoanalytiker und Entwicklungspsychologe Daniel Stern, der sich explizit auf Langer bezogen hat, »kategoriale Affekte«²⁸ nennt, also Freude, Trauer, Wut etc., zumindest nicht in ihrer kategorialen Bestimmtheit. Stattdessen betrachtet sie die konkreten Verlaufsformen, ihre »tatsächliche Bewegung [...], ihr[en] Lauf, ihre Ausbalancierung«, ihre »Morphologie« (PNW 106, 234), also ihre zeitliche Artikulation.

Auch wenn mit der spezifischen Dynamik des Fühlens ein ungewöhnlicher Aspekt ins Zentrum gestellt wird, ist Langer hier doch noch recht nahe am gewöhnlichen Verständnis von *feeling* als Gefühl – wie das Wort dann auch übersetzt wurde. Spätestens in *Fühlen und Form* wird deutlich, dass sie von einem deutlich weiteren Verständnis des Begriffs ausgeht, ohne dass dies aber klar expliziert würde; dafür muss wie gesagt auf spätere Texte zurückgegriffen werden. Ein erster wichtiger Hinweis ist, dass es für Langer auf den verbalen Charakter des Wortes ankommt, denn »[t]o feel is to do something, not to have something« (MI 20). Entsprechend ist »Fühlen« die angemessenere Übersetzung, womit überdies durch das wenig eingängige Verbalsubstantiv vorab ein gewisser Abstand zur zeitgenössischen Diskussion über Gefühle eingezeichnet wird.

fühle, Frankfurt a. M. 2009; als sehr deutlich akzentuierte Positionen Luc Ciompi, *Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenieforschung*, Stuttgart: Klett-Cotta 1982; Ronald de Sousa, *Die Rationalität der Gefühle*, Frankfurt a. M. 2009.

²⁷ Vgl. etwa Jan Slaby, Achim Stephan u. Henrik Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion menschlicher Gefühle*, Mainz 2011.

²⁸ Daniel N. Stern, *Die Lebenswelt des Säuglings*, Stuttgart 1992, S. 82 ff.

Gefühle und Emotionen sind nur ein Teil dessen, was der Begriff bezeichnen soll, vielmehr geht es um die Dynamik innerer Erfahrung überhaupt. Fühlen wird hier in einem mehrfachen Sinne verwendet: einmal als Ursprung jener Erfahrung, dann als ihr Inbegriff und schließlich als eine ihrer Dimensionen. Im ersten Sinne ist Fühlen die ursprüngliche Matrix, aus der sich Gefühle, Wahrnehmungen und Gedanken ausdifferenzieren, »the generic basis of all mental experience« (PS 11). Schließlich wird es für Langer zum allgemeinsten Begriff, mit dem das Leben des menschlichen Geistes auch in seiner entwickelten Form bezeichnet werden kann: »the entire psychological field – including human conception, responsible action, rationality, knowledge – is a vast and branching development of feeling.« (M1 23) Entsprechend lautet der Untertitel von *Mind* schlicht *An Essay on Human Feeling*. In einer aufschlussreichen Fußnote zitiert sie William James' Überlegung, welchen Begriff er wählen soll, um mentale Zustände und Vorgänge insgesamt zu beschreiben. James schwankt zwischen *feeling* und *thought*, entscheidet sich dann aber für Letzteres;²⁹ Langer trifft die umgekehrte Wahl, um den Anschluss an elementare Weisen des Gewahrseins zu erhalten. Dabei ist offensichtlich, dass diese Verwendung des Begriffs, so gut begründet sie sein mag, gerade im Kontext der Kunst extrem missverständlich ist, und die Aussage, Kunst schaffe Symbole des Fühlens, trotz aller gegenteiligen Beteuerungen fast unweigerlich in Richtung einer Gefühlsästhetik im traditionellen Sinne gelesen werden wird.

Insgesamt kann William James' Theorie des *stream of thought* als wichtige Quelle für das Konzept des Fühlens gelten.³⁰ Worum es beiden geht, sind die prozessuale Struktur des Bewusstseins und die Qualitäten, die sich damit verbinden. James unterscheidet »substantive« und »transitive parts« des Gedankenstroms, wobei Erstere für scheinbar dem Prozess entzogene

²⁹ William James, *Principles of Psychology*, Cambridge, Mass. 1981 (Harvard UP), S. 186; vgl. M1 21, Fn. 36.

³⁰ Vgl. Dryden, »Susanne Langer and William James«, a. a. O.

Gegenstände wie Ideen, Bilder und reale Objekte und Letztere für die Übergänge und die Verhältnisse zwischen ihnen stehen.³¹ Sein Punkt ist, dass wir kaum ein Sensorium für die Übergänge haben, da wir auf das Beharrende, Gleichbleibende fixiert sind.³² Beziehungen, Entwicklungen, Tendenzen, Bedeutsamkeit und Wert sind aber nichts, was dem Gedachten als isoliertem zukommt, sondern liegen im Prozess, der erst mühsam ins aktive Bewusstsein gehoben werden muss. Interessanterweise greift auch James an dieser Stelle zum Begriff des *feeling*, wenn er etwa von »feelings of tendency«³³ spricht oder schreibt: »We ought to say a feeling of *and*, a feeling of *if*, a feeling of *but*, and a feeling of *by*, quite as readily as we say a feeling of *blue* or a feeling of *cold*.«³⁴

Wenn Fühlen damit nicht nur der Ursprung mentaler Aktivität ist, sondern sie überdies in ihrer ganzen Bandbreite beschreiben soll, so gilt dies vor allem in einer bestimmten Hinsicht: Was Langer damit primär meint, ist die Erfahrung, *wie es ist*, etwas Bestimmtes zu fühlen, erfahren oder denken, und zwar vor allem im Hinblick auf seine zeitliche Artikulation. Man könnte an Thomas Nagels berühmte Frage denken, wie es ist, eine Fledermaus zu sein, mit der er auf die Irreduzibilität von Bewusstsein hinweisen wollte.³⁵ Als Mensch – und nicht als Fledermaus – wahrzunehmen, zu fühlen und zu denken, soll nun für Langer nicht als globales Gesamtgefühl, sondern in seinen je konkreten Artikulationen angesehen werden. Diese Artikulationen sind immer spezifisch, je nachdem, was für eine Erfahrung wir machen, und Langers wie James' Punkt ist, dass

³¹ James, *Principles of Psychology*, a. a. O., S. 236.

³² Vgl. auch Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (Husserliana Bd. VI), Den Haag 1976 (Nijhoff), S. 179.

³³ James, *Principles of Psychology*, a. a. O., S. 240 ff.

³⁴ Ebd., S. 238.

³⁵ Thomas Nagel, »Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?«, in: Peter Bieri (Hg.), *Analytische Philosophie des Geistes*, Königstein 1993, S. 261–275.

sprachliche Benennung und Beschreibung hier nur sehr eingeschränkt weiterhilft. Aber: »All conscious experience is symbolically conceived experience; otherwise it passes ›unrealized‹.« (MI 100) Wenn Fühlen das spezifische Wie unterschiedlicher Erfahrungen ausmacht, ist es nicht unplausibel zu sagen, dass es auch oder vielleicht sogar gerade bei Erfahrungen kaum »realisiert« ist, deren Was uns sehr klar vor Augen steht. Etwas zu denken, ein theoretisches Modell zu entwickeln, ein Argument nachzuvollziehen sind für Geisteswissenschaftler vertraute Erfahrungen, ohne dass sie aber notwendigerweise ein differenziertes Bewusstsein davon hätten, wie es ist, dies zu tun. An dieser Stelle kommen die präsentativen Formen zu ihrem Recht und mit ihnen die Kunst.

3.2 Fühlen und Form

Der Ausgangspunkt für die Einführung des Begriffs der präsentativen Symbole war die Beobachtung, dass Sprache *als* diskursiver Symbolismus (dass man die beiden nicht identifizieren kann, haben wir gesehen) nicht imstande ist, bestimmte Aspekte der Erfahrung auszudrücken, bei denen es um die konkrete Form, insbesondere im Sinne kontinuierlicher Verlaufskurven geht.³⁶ Dazu brauchen wir präsentative Formen, die in der Kunst ihre differenzierteste Ausprägung gewonnen haben. Als Formulierung und Darstellung des Fühlens verdoppeln auch sie nicht Formen, die uns ohnehin vertraut sind, sondern erschließen sie und erlauben es damit, unser eigenes Erfahrungsleben schärfer zu artikulieren oder, noch stärker, überhaupt erst vor uns zu bringen.

³⁶ Forest Hansen merkt zu Recht an, dass *kein* Gegenstand, *kein* Ereignis und *keine* Wahrnehmung in ihrer ganzen Differenziertheit sprachlich ausgedrückt werden kann (vgl. Forest Hansen, »The Adequacy of Verbal Articulation of Emotions«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31, 2 [1972], S. 249–253, hier 252). Der Punkt liegt aber eher darin, dass das Fühlen im Gegensatz zum pragmatisch Verfügbaren überhaupt erst als solches *erschlossen* werden muss.

Langer lässt hier keine Gelegenheit verstreichen, sich von jeder Form der Ausdrucks- oder Wirkungsästhetik abzugrenzen: Kunstwerke sind, wie sie immer wieder deutlich sagt, keine Symptome eines realen Gefühlslebens, sondern symbolischer Ausdruck von Formen des Fühlens, die sie unserer Beobachtung darbieten. Diese Beobachtung muss keine distanzierte Kenntnisnahme sein, aber auch hier geht es nicht um das eigene Bewegtwerden, sondern um die Darstellung des Bewegtseins. Die reale affektive oder gar körperliche Wirkung ist keine Bedingung für die Qualität oder die Rezipierbarkeit eines Kunstwerks, sondern eher ein Rezeptionshindernis (vgl. etwa S. 63). Wenn dennoch von Ausdruck die Rede ist, so ist dies immer primär als logischer oder symbolischer Ausdruck zu verstehen. Im Kapitel über den Sinngehalt der Musik in *Philosophy in a New Key* zitiert Langer ausführlich das einflussreiche Buch *Vom Musikalisch-Schönen* des Musikkritikers und -theoretikers Eduard Hanslick, mit dem dieser 1854 der Idee der absoluten Musik ihre entscheidende Formulierung gegeben hat. Seine Tiraden gegen die »verrottete Gefühlsästhetik«³⁷ finden ihre uneingeschränkte Zustimmung.

Im Zuge dessen neigt Langer allerdings dazu, das Kind mit dem Bade auszuschütten, und formuliert eine grundsätzliche und in Manchem ungerechte Kritik an zeitgenössischen Theorien der Erfahrung – etwa John Deweys *Kunst als Erfahrung*. Dadurch übersieht sie die große Nähe zwischen ihrer eigenen Philosophie und derjenigen Deweys, eine Nähe, die sich nicht nur auf die Kunsttheorie, sondern auch auf die Philosophie des Lebendigen erstreckt.³⁸ Entsprechend kommt die Seite der *Auffassung* symbolischer Darstellungen des Fühlens eher zu

³⁷ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854), Darmstadt 1991, S. V.

³⁸ Vgl. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1980; ders., *Erfahrung und Natur*, Frankfurt a. M. 1995; Innis spricht davon, dass Langer »continues to studiously avoid Dewey's Peirce-inspired (and Schiller-inspired) position in an almost perverse way« (Innis, *Susanne*

kurz, man darf aber davon ausgehen, dass sie nicht als neutrale Kenntnisnahme gedacht wird: Wären wir nicht zumindest auch affektiv beteiligt, so wüssten wir nicht einmal, was wir da eigentlich erfahren und dass es etwas mit uns selbst zu tun hat. Ihre verständliche Abwehr jeder Form von Gefühlsästhetik hindert Langer aber daran, dies genauer in den Blick zu nehmen.³⁹

Fühlen und Form ist nun der Versuch auszubuchstabieren, auf welche Weise und mit welchen Mitteln die einzelnen künstlerischen Disziplinen daran arbeiten, die Formen des Fühlens zu artikulieren und darzustellen. Um dies zu tun, muss sich die Philosophin in die Künste und ihre Diskurse einarbeiten, und auch wenn die Ausgangsthese sich auf »die Kunst« im Singular bezieht, ist das Buch wesentlich eine Philosophie der *Künste*, und zwar mit der Perspektive des künstlerischen Schaffensprozesses als Ausgangspunkt. Systematisch von einer Einheit der Künste auszugehen beraubt sich laut Langer der Möglichkeit, etwas Substantielles über den Modus dieser Einheit zu sagen. Die Methode sollte daher sein, das je spezifische Vorgehen der einzelnen Künste möglichst genau zu verfolgen, um auf diese Weise zu einem Punkt zu kommen, wo sie konvergieren: »Where no more distinctions can be found among the several arts, there lies their unity.« (PA 79) Man wird sicher fragen dürfen, ob diese Einheit – die Symbolisierung menschlichen Fühlens – nicht in Wirklichkeit vorausgesetzt war. In der Tat prägt dies ihre Beobachtungen zu den einzelnen Künsten, die allerdings derart treffend und hilfreich sind, dass sie davon unabhängig Bestand

Langer in Focus, a. a. O., S. 103). In seinem Buch finden sich zahlreiche Hinweise auf die Nähe der Positionen.

³⁹ Hier liegt auch der in der Musikphilosophie, in der Langer noch am ehesten präsent ist, immer wieder erhobene Vorwurf eines Kognitivismus begründet, der allerdings oft auf eine recht selektive Lektüre begründet ist. Deutlich wird dies etwa in Stephen Davies' Zusammenfassung ihrer Position, »music (and art in general)« sei »an iconic symbol of mental states identifiable as emotions« (*Musical Meaning and Expression*, a. a. O., S. 123). Wie wir gesehen haben, geht dies an Langers Philosophie weitgehend vorbei.

haben. Außerdem wird man feststellen, dass diese Prägung im Einzelnen durchaus produktiv ist, so skeptisch man auch der These in ihrer universalen Reichweite gegenübersteht.

Die »Künste«, die getrennt behandelt werden, sind die traditionellen Gattungen, die als solche nicht hinterfragt, aber produktiv in »sich ereignende« (*occurrent*) und »bildende« (*plastic*) Künste unterteilt werden (S. 236).⁴⁰ Langers Kriterium ihrer Differenzierung ist das der »primary illusions«. Gemeint ist damit Folgendes: Kunst erzeugt *virtuality*, also eine Sphäre, die es nur als wahrnehmbare gibt. Sie zeigt Dinge, die nicht wirklich da sind, die aber auch nicht lediglich Aspekte der Welt illusionär verdoppeln, und macht so etwas auf neue Weise erfahrbar. Der etwas irritierende Begriff der *illusion* ist Teil eines ganzen Begriffsfeldes, das auch noch *semblance* und später *apparition* umfasst. Der bei all dem im Hintergrund stehende Begriff ist der deutsche »Schein«, auf den sie im Zusammenhang mit Schiller auch explizit Bezug nimmt (vgl. S. 130). Ihre direkte Übersetzung von »Schein« ist *semblance*, und gemeint ist im Prinzip dasselbe wie *illusion*: keine Täuschung, sondern reine, für sich stehende Erscheinung. Um Missverständnisse zu vermeiden, hat Langer den Begriff der »primary illusions« später durch den der »primary apparitions« (PA 81) ersetzt.

Für jede Kunst macht Langer nun eine spezifische Weise aus, dies zu tun, einen Bereich, in den diese Virtualität ausgebaut wird. Auch wenn die Künste damit auf einen jeweiligen Kern zurückgeführt werden, ist dies keine Theorie der Medienspezifität, wie sie Clement Greenberg propagiert hat,⁴¹ und schreibt die Künste auch nicht auf ein Set an Materialien fest. Sie ver-

⁴⁰ Den Terminus der »occurrent arts« hat kürzlich aufgegriffen Brian Massumi, *Seamless and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, Cambridge, Mass. u. London 2011 (MIT Press), der sich in seinem vor allem an Whitehead orientierten Buch auch auf Langer bezieht.

⁴¹ Vgl. Clement Greenberg, »Zu einem neueren Laokoon«, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam/Dresden 1997, S. 56–81.

wenden »alle möglichen Materialien, die sich für eine Bearbeitung eignen: Töne, Farben, formbare Substanzen, Wörter, Gesten oder andere physische Mittel« (S. 158). Eine auf spezifische Formierungsprozesse setzende Theorie der Künste ist flexibler als eine von essentialisierten Medien ausgehende und kann besser mit intermedialen Phänomenen umgehen, wie Langer selbst bemerkt. Auch wenn sie selbst dies nicht tut, ist es von hier aus problemlos möglich, sich eine Musik vorzustellen, die gänzlich in einem anderen Medium als dem des Klanges arbeitet.

Über die »primären Illusionen« der einzelnen Künste hinaus – virtueller Raum für bildende Kunst und Architektur, virtuelles Vergehen (*passage*) für die Musik, virtuelle Kräfte für den Tanz und virtuelle Geschichte für die Literatur – gibt es auch noch »sekundäre« Illusionen oder Erscheinungsformen, etwa Räumlichkeit in der Musik und Zeit in der bildenden Kunst, über die die eine Kunst sozusagen im Inneren der anderen auftaucht. Es wäre verfehlt, diese hierarchische Ordnung des Primären und Sekundären allzu normativ zu lesen; vielmehr geht es darum, was in jedem Fall gegeben ist und was hinzutreten kann, aber nicht muss, wobei die sekundären Illusionen wesentlich für »Reichtum, [...] Elastizität und große schöpferische Freiheit« (S. 233) der Kunst verantwortlich sind. Was sich daraus allerdings in der Tat ergibt, ist, dass jedes Kunstwerk einer Gattung zugeordnet werden kann und es weder Intermedialität im Sinne eines unentscheidbaren Zwischen noch ein Gesamtkunstwerk geben kann. Stattdessen formuliert Langer vor allem von der Musik aus ein »principle of assimilation«, demzufolge in jedem Fall eine Kunst die Oberhand gewinnt und die anderen sozusagen aufzehrt: »Wenn Worte und Musik im Lied zusammenkommen, verschluckt die Musik die Worte [...].« (S. 279) Auch dies ist primär deskriptiv gemeint und soll jede Diskussion um mediale Reinheit überflüssig machen; auch ist das Auftauchen genuin neuer künstlerischer Disziplinen damit nicht ausgeschlossen. Sicherlich wird es zweifelhaft erscheinen, ob es in der gegenwärtigen künstlerischen Produktion tatsächlich so leicht ist, Werke einer Gattung zuzuordnen, also die Er-

scheinungsformen nach primären und sekundären zu sortieren; dennoch wäre Langers auf Bereiche der Formierung statt auf Medien oder Materialien setzende Kategorisierung als recht flexibles Analyseinstrument erst einmal auszuprobieren.

Nun versteht sich nicht von selbst, wie die so unterschiedenen Darstellungsbereiche der einzelnen Künste mit der allgemeinen Grundthese zusammenhängen, Kunst sei die Darstellung des Fühlens. Bufford sieht hier gar zwei unverbundene und letztlich auch inkompatible Theorien der Kunst, nämlich eine »perceivability theory«, nach der jede Kunst einen bestimmten Bereich der Erfahrung erschließt und einer deutlichen Wahrnehmung zugänglich macht, und eine »expression theory«⁴², die ein Name für die Grundthese ist. Auch wenn mir das deutlich überzogen erscheint, gibt es hier in der Tat eine gewisse Spannung.

Es ist offensichtlich, dass die Grundthese von Kunstwerken als Darstellungen des Fühlens an Langers Referenzkunst Musik gebildet ist und dass sie am besten auf nichtgegenständliche Künste anwendbar ist, in denen die Artikulation energetisch aufgeladener Formen im Mittelpunkt steht; so ist es vielleicht kein Zufall, dass Malerei, Skulptur und Architektur unter einer gemeinsamen Rubrik in nur zwei Kapiteln abgehandelt werden.⁴³ Wenn Langer nun aber im Zusammenhang mit den bildenden Künsten von virtuellem Raum spricht, meint sie aber etwas, das der These von der Darstellung des Fühlens gerade nicht widerspricht. Virtueller Raum ist gefühlter Raum und nicht objektiver, aber er ist auch nicht der Raum der Erfahrung. Gemeint ist jener rein visuelle, von Spannungen durchzogene Raum, den verschiedene Maler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, etwa im Umkreis des Bauhauses, erforscht haben. Langer selbst zitiert Hans Hofmann, den Paten der abstrakten

⁴² Vgl. Samuel Bufford, »Susanne Langer's Two Philosophies of Art«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31, 1 (1972), S. 9–20.

⁴³ Vgl. Dirk Westerkamp, »Symbolische Abstraktion. Susanne K. Langers Kunstphilosophie und der abstrakte Expressionismus«, in: *Journal Phänomenologie* 45 (2016), S. 52–68.

Kunst in den USA (vgl. AA 381); man könnte ebenso Wassily Kandinsky oder Paul Klee anführen.⁴⁴

Nun könnte man auch in Bezug auf die alltägliche räumliche Erfahrung von einem nicht neutralen, sondern von Spannungen durchzogenen Raum ausgehen, der in einem dynamischen Prozess erfahren wird – man denke etwa an Kurt Lewins Feldtheorie, die hier eine produktive Vermittlung leisten könnte, von Langer aber nicht zur Kenntnis genommen wird.⁴⁵ In dieser Hinsicht könnte auch ein Dialog mit von ihr ebenfalls nicht rezipierten phänomenologischen Ansätzen zu einer fruchtbaren Weiterentwicklung beitragen.⁴⁶ Für den Stand der Theorie in *Fühlen und Form* gilt allerdings: Auch wenn Fühlen in Langers Sinne kein Geschehen in weltloser Innerlichkeit meint, bleibt es dabei, dass nichtgegenständliche Darstellungen ihr weit eher entgegenkommen.

Es ist nicht überraschend, dass eine so starke These wie die der Kunst als Darstellung von Fühlen bisweilen ins Normative kippt, etwa wenn es heißt, Kunst müsse »der Struktur der Erfahrung entsprechen« (S. 596). Nach allem Gesagten kann sich dies nicht auf ein Repertoire an festgelegten Formen der Erfahrung beziehen, wohl aber auf einen bestimmten Typus von Struktur, der vor allem mit eben jenen dynamischen Verläufen arbeitet und im weitesten Sinne »organisch« funktioniert, also als integrale Einheit im klassischen Sinne. Es scheint mir unabweisbar, dass sie mit all dem zu hoch zielt. Was mit diesen Mitteln sicher nicht gedacht werden kann, sind Werke, die diese Form der Einheit aufgeben, Kunst, die den Werkcharakter als

⁴⁴ Vgl. Hans Hofmann, *Search for the Real and Other Essays*, Cambridge, Mass. 1948 (MIT Press); Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München 1926; Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel 1971 (Schwabe).

⁴⁵ Lewins *Principles of Topological Psychology* war 1936 erschienen (dt. Kurt Lewin, *Grundlagen der topologischen Psychologie*, Bern 1969 (Hans Huber)).

⁴⁶ Vgl. etwa Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, 2. Teil, Kap. II.

solchen in Frage stellt, und erst recht konzeptuelle Arbeiten, die in den Jahrzehnten nach Veröffentlichung des Buches immer prominenter geworden sind; auch politische Aspekte von Kunst müssten so letztlich als ideologische Verunreinigung begriffen werden. Schließlich erscheint bisweilen ein expliziter, darstellender Weltbezug als solcher als problematisch, was etwa dort deutlich wird, wo sie die Deutungs- und Rezeptionsfallen benennt, die in die einzelnen Künste sozusagen eingebaut sind: Bei der Musik sind es die körperlichen Wirkungen, bei der Literatur ihre Beziehung zu Tatsachen und propositionaler Wahrheit und bei der bildenden Kunst »das Pseudoproblem der ›Nachahmung‹« (S. 63). Über die unbestreitbare Tatsache hinaus, dass Literatur nicht einfach Fakten benennt und Bilder Gegenstände imitieren, scheint das Problem darin zu bestehen, dass sie sich überhaupt auf Dinge in der Welt beziehen oder etwas über etwas sagen und so von ihrem Wie ablenken. Man kann sagen, dass jede Form der Kunst, die nicht emphatisch auf Form setzt, für Langer eher schwierig ist.

Wie dem auch sei: Es spricht für sie, dass sich diese normativen Tendenzen an keiner Stelle in fundamentale Kritik an bestimmten Kunstwerken oder -richtungen umsetzt – der Preis ist allerdings, dass sie sie gar nicht zur Kenntnis nimmt. Im ersten Band von *Mind* gibt es eine Formulierung, die sich darauf bezieht, dass die Bedeutung von Kunstwerken nicht fixierbar ist, weil sie kein kodifiziertes Symbolsystem bilden: Kunstwerke seien »forever problematical« (M1 81). Man kann sagen, dass sie dies bei aller Fixiertheit auf ihre Grundthese selbst berücksichtigt hat. Der Tendenz zum Konservatismus, die die These vom organischen Charakter der Kunst mit sich bringt, wirken Langers genaue Aufmerksamkeit und intellektuelle Redlichkeit entgegen.

Der Weltbezug in Langers Theorie der Kunst bleibt vermittelt über unser Fühlen. Man könnte es so sagen: Wir erfahren in der Kunst, wie wir die Welt erfahren, nämlich in den differenzierten Formen unseres Fühlens. Dann aber ist es keine vernichtende Kritik, wie Malcolm Budd glaubt, wenn er festhält, dass »feel-

ings have no special forms which distinguish them from many other kinds of phenomena«⁴⁷, sondern die Voraussetzung dafür, dass diese Symbolisierung überhaupt funktionieren kann: Wir finden dynamische, affektiv geladene Verlaufsformen in den unterschiedlichsten Bereichen, aber sie erscheinen als solche, etwa als eruptiv, nur vermittelt über die Formen unserer Auffassung von ihnen. Ein Sturm und ein Vulkanausbruch (Budds Beispiele) oder auch die Bewegung eines Zugs⁴⁸ sind einander ähnlich, weil sie in ihrer Erfahrung analoge Formen des Fühlens verkörpern, und wir behandeln auch solche Phänomene wie quasi-Darstellungen und arbeiten über sie an der Artikulation unseres Fühlens. Langer zufolge sind es aber erst Erfahrungen mit Kunst, die uns auf diese Übertragungen bringen: »Art is the objectification of feeling, and the subjectification of nature.« (MI 87)

3.3 *Mind*

An genau diesem Punkt setzt Langer mit ihrem späten Hauptwerk *Mind. An Essay on Human Feeling* an. Dieses letzte Buch Langers, als dreibändiges Großprojekt angelegt, über fast zwei Jahrzehnte bearbeitet und schließlich unvollendet geblieben, unternimmt eine Theorie des menschlichen Geistes, die diesen in seiner Genese zu rekonstruieren versucht und dabei ausdrücklich nicht reduktionistisch-biologisch vorgeht. Robert Innis hat das Buch als »a kind of philosophical tour de force, a complex web of semiotic, phenomenological, psychological, metaphysical, and meta-philosophical reflections«⁴⁹ beschrieben. Es ist unmöglich, diesem Projekt hier auch nur annähernd gerecht zu

⁴⁷ Budd, *Music and the Emotions*, a. a. O., S. 114.

⁴⁸ Das ist Panaiotidis ebenfalls in kritischer Absicht angebrachtes Beispiel: vgl. Elvira Panaiotidi, »Zwischen Gefühl und Illusion. Die Immanenz der musikalischen Bedeutung bei Susanne K. Langer«, in: *Musik & Ästhetik* 13, 50 (2009), S. 59–73.

⁴⁹ Innis, *Susanne Langer in Focus*, a. a. O., S. 148. Für eine detaillierte

werden, daher werde ich mich auf zwei Aspekte beschränken, die im Hinblick auf das vorliegende Buch erhellend sind und die im ersten der drei Bände ausgeführt werden: die Rolle der Kunst in dieser Theorie und das Konzept des Aktes (*act*), auf das sie wesentlich aufbaut.

Wenn die Kunst in einer Theorie des Geistes und seiner Entwicklung auftaucht, so würde man sie als Verkörperung einer Form menschlicher Kultur verorten, die die Entwicklung der Menschheit von ihren Anfängen bis zu den höchsten Entwicklungsstufen begleitet. Tatsächlich geht Langer zuerst einmal einen anderen Weg, der durch ihre vorherigen Arbeiten vorgezeichnet ist. Da Geist insgesamt als Entwicklung und Ausdifferenzierung des Fühlens verstanden wird und Kunst nicht nur eine, sondern die Darstellung menschlichen Fühlens schlechthin sein soll, wird sie als heuristisches Instrument herangezogen. Sie bildet geradezu den Ausgangspunkt einer Theorie der lebendigen Form und ihrer Dimension des Fühlens, das wichtigste Instrument, um uns über diese Formen klar zu werden und sie vor uns zu bringen.

Ziel der Theorie ist ein genetisches und systematisches Modell des menschlichen Geistes, und es ist Langer klar, dass Kunstwerke nicht selbst schon ein solches Modell sind oder in sich bergen. Der erste Schritt zu einer solchen Theorie ist es für sie aber, uns ein Bild, eine Vorstellung davon zu machen, wie der Gegenstandsbereich überhaupt gedacht werden kann; ein Bild ist noch kein Modell, aber ohne ein solches Bild oder mit einem ungeeigneten, der Tradition entstammenden Vorrat an Vorstellungen kann die Theorie nicht gelingen. Dabei geht es offenbar weniger um einzelne Darstellungen, in denen sich bestimmte Aspekte des Fühlens genau formuliert finden, als um die grundsätzliche *Art* der Darstellung, die ein bestimmtes Verständnis des Gegenstandsbereichs nahelegt und als Hintergrundfolie und Leitmetapher zugleich verstanden werden kann:

Auseinandersetzung mit *Mind* vgl. a. a. O., Kap. 6–8 und v. a. Lachmann, *Susanne K. Langer*, a. a. O., Kap. 7–12.

»Under the aegis of the holistic symbol, the concept of life builds up even in entirely scientific terms very much like the vital image in art, with no break between somatic and mental events, no ›addition‹ of feeling or consciousness to physical machinery, and especially, no difference of attitude, point of view, working notions, or ›logical language‹ dividing physics and chemistry from biology, or physiology from psychology.« (MI xx).

Diese kurze Skizze des Projekts macht bereits deutlich, auf welche Weise die Kunst die Theorie des Geistes informiert: Der entscheidende Punkt ist die Kontinuität zwischen Körper und Geist und eine entsprechende Kontinuität der Arbeitskonzepte der jeweiligen Disziplinen. Während Ersteres eine theoretische Aufgabe ist, nimmt sich Langer für den zweiten Punkt auch theoriepolitisch einiges vor. Angelpunkt ist wiederum das Fühlen, das nun genetisch als die elementarste psychische Tatsache gedacht wird, als der Moment, an dem ein vitaler Prozess eine Dimension von Erfahrung bekommt. Langer versteht dies nicht als Hinzutreten einer neuen Entität namens Bewusstsein, sondern als Übergang in einen neuen Modus: »[B]eing felt is a phase of the process itself. A phase is a mode of appearance, not an added factor.« (MI 21)

Sie zielt damit auf den Kern des alten Leib-Seele-Problems in seiner neuen Gestalt als Gehirn-Geist-Problem, ohne die zugrundeliegenden Prozesse auf neuronale Vorgänge zu beschränken. Dryden bezeichnet ihre Position zu Recht als naturalistisch, allerdings in einem spezifischen, nicht-reduktionistischen Sinne, der sich in eine bestimmte amerikanische Tradition einschreibt, durch die Spannweite des Horizonts und die Vermittlung zwischen naturwissenschaftlicher Forschung und philosophischem Denken aber aus ihr herausragt.⁵⁰ Wogegen sich Langer spätestens seit *Philosophy in a New Key* entschieden gewandt hat, ist die Vorstellung eines substanziellen

⁵⁰ Vgl. Donald Dryden, »Susanne K. Langer and American Philosophical Naturalism in the Twentieth Century«, in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 33, 1 (1997), S. 161–182.

Geistes (vgl. PNW 48), der nicht letztlich als Naturphänomen beschrieben werden kann. Die Kontinuität der Sache und der Appell an eine Kohärenz der theoretischen Beschreibungen sollen dabei gerade keine Reduktion des menschlichen Geistes auf die Biologie oder gar die Physik implizieren.

Die Aufgabe der Theorie ist es für Langer, die prinzipielle Kontinuität mit mehreren Übergängen zusammen zu denken, die radikale neue Ordnungen ins Spiel bringen, und zwar den Übergang von chemischen Prozessen zum Leben, denjenigen zum Auftreten des Fühlens als Gewährsein der eigenen Lebensprozesse und schließlich den vom Tier zum Menschen. Auch wenn die Kontinuitätsthese zwischen Vorgang und Fühlen sicher die kontroversere ist,⁵¹ ist es vor allem letzterer Übergang, auf den sie ihre Aufmerksamkeit richtet: »The central problem of the present essay is the nature and origin of the veritable gulf that divides human from animal mentality, in perfectly continuous course of development of life on earth that has no breaks.« (M1 xvi) Das Neue in diesem fundamentalen Sinne muss als emergent begriffen werden, auch wenn es den »semblance of a *saltus naturae*« (M1 424) hat.

Das Brückenkonzept ist hier neben Fühlen das des Aktes, das bereits in Kapitel 17 von *Fühlen und Form* als Grundeinheit der Literatur auftaucht. Mit Akt bezeichnet Langer, nun in einem nochmal deutlich erweiterten Sinne, die basale Einheit lebendiger Prozesse, also auch hier weder Entitäten noch Mechanismen, sondern elementare Prozesse, die in ihren konkreten Gestalten und Verkoppelungen zu untersuchen sind. Ein Akt ist gekennzeichnet durch einen Impuls und eine spezifische Verlaufsform, er erwächst aus einer von anderen Akten geprägten Situation, wird gestützt oder inhibiert und geht verändernd wieder in sie ein. Intentionalität und Bewusstsein sind dabei nicht vorausgesetzt, sondern stellen sich nur auf einer

⁵¹ Sie hat denn auch eine Reihe von skeptischen Kritiken hervorgehoben: Vgl. neben den damaligen Rezensionen ausführlicher Peter A. Bertocci, »Susanne K. Langer's Theory of Feeling and Mind«, in: *The Review of Metaphysics* 23, 3 (1970), S. 527–551.

höheren Stufe und in spezifischen Fällen ein – als Akt gilt alles von der Adrenalinsekretion der Nebenniere über die unwillkürliche Körperbewegung bis zur intentionalen kommunikativen Geste. Wiederum wird damit nicht behauptet, dass es keine Unterschiede zwischen diesen Vorgängen gäbe, sondern es wird lediglich eine grundlegende Vergleichsebene eingezogen, ein formales Konzept definiert, innerhalb dessen die entsprechenden Differenzierungen untersucht werden können.

Ausdrücklich wird dabei nicht von Agenten ausgegangen, seien es handelnde Subjekte oder Organismen. Ein solcher Agent ist aus dieser Perspektive keine substantielle, sondern eine funktionale Einheit, eine systematische Organisationsform von Akten (M1 307 ff.). Das ist eine grundlegende Umkehrung der Perspektive: Zuerst einmal muss verstanden werden, wie sich ein lebendiges Wesen aus dem komplexen Ineinandergreifen von Akten konstituiert, ehe von Akten *dieses Wesens* gesprochen werden kann. Die Entwicklung des Lebens bis zum Geist ist dann eine Entwicklung von Akten in ihrem systematischen Zusammenhang. Fragen nach Intentionalität, Identität und Verantwortung gehören einer hohen Entwicklungs- und Integrationsstufe an, die aber nicht durch eine Art ontologischer Kluft von dem Leben von Einzellern getrennt ist.

Diese prozessorientierte Auffassung lehnt sich offensichtlich eng an Whiteheads »atomistische« Prozessontologie mit ihren *actual entities* als Basiseinheiten an.⁵² Sie kann als Versuch der wissenschaftlichen Operationalisierung dieses metaphysischen Entwurfs gelten, die selbst ausdrücklich keine Metaphysik sein will, sondern ein Beitrag zu einer biologisch fundierten philosophischen Theorie, der sich auf empirische Belege und deren begriffliche Verarbeitung stützt.⁵³

⁵² Vgl. Alfred N. Whitehead, *Process and Reality. An Essay in Cosmology*, New York 1929 (Macmillan). Die deutsche Fassung übersetzt *actual entity* höchst irreführend mit »wirkliches Einzelwesen« und ist insgesamt problematisch (*Prozess und Realität. Entwurf einer Kosmologie*, Frankfurt a. M. 1979).

⁵³ Wesley Wehr zufolge war Langer höchst ungehalten, als Herbert

Die Organisation von Organismen hat Langer bereits in *Fühlen und Form* als Typ von Einheit beschrieben, deren Formpermanenz ein »Muster von Veränderungen« (S. 156) ist, und mit dem Motiv des Rhythmus zusammengebracht. Auf der elementaren Ebene ist Rhythmus eine Verkettung oder besser Verflechtung von Ereignissen oder eben Akten, »Vorbereitung eines neuen Ereignisses durch das Beenden eines vorangegangenen« bzw. »das Erzeugen neuer Spannungen durch die Auflösung früherer« (S. 244), die auf einer höheren Ebene zu jenem Integrationsmuster führen, das den Organismus ausmacht, denn es ist das Prinzip, »das die physische Existenz in eine biologische Gestalt bringt« (ebd.). Auch hier lassen sich Parallelen zu Whitehead, für den rhythmische Komplexität das entscheidende Kennzeichen lebender Wesen ist, und zu Dewey feststellen, der Langers Definitionen vorwegnimmt und dies ebenfalls auf organische Vorgänge bezieht.⁵⁴ Über die dynamischen Gestalten der Akte und ihre Verflechtung zu Rhythmen lässt sich die Verbindung zwischen organischen Vorgängen und dem Fühlen herstellen: Als Phase vitaler Prozesse hat dieses ihre Form mit ihnen gemeinsam, und dies muss sich vom elementarsten Gewahrsein bis zu den höchsten Gedanken als ihr Wie, ihre konkrete Verlaufsform nachvollziehen lassen. Die Kunst wäre demnach die Darstellung der gefühlten Seite von Akten jed-

Read das Buch als »metaphysical system« bezeichnete (zit. bei Dryden, »Susanne K. Langer and American Philosophical Naturalism«, a. a. O., S. 175). Bereits in *The Practice of Philosophy* spricht Langer davon, dass wirklich neue Gedanken zuerst in der Form des philosophischen Mythos erscheinen, der eine Welt an neuen Möglichkeiten eröffnet, obwohl oder gerade weil er leicht abwegige Züge hat (vgl. PP 175 ff.). Es trifft die Sache recht gut, Whiteheads Prozessontologie als einen solchen Mythos zu begreifen (so Langer in einem unveröff. Ms., zit. bei Donald Dryden, »Whitehead's Influence on Susanne Langer's Conception of Living Form«, in: *Process Studies* 26, 1–2 (1997), S. 62–85, hier 74).

⁵⁴ Vgl. Alfred North Whitehead, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge 1919 (Cambridge UP), S. 195 ff.; Dewey, *Kunst als Erfahrung*, a. a. O., S. 179, 200.

weden Registers und jedweder Komplexität; die Logik von Organismus und Gattung und die Auseinandersetzung mit der Umwelt finden interessanterweise gerade in der Komödie ihre angemessene Darstellung (vgl. Kap. 18).

Das Riesenprojekt *Mind* hat Langer über zwei Jahrzehnte beschäftigt, in denen sie sich zunehmend aus der Öffentlichkeit und auch aus der philosophischen Diskussion verabschiedet hat. Die Zeit war nicht unbedingt günstig für ein derartiges Projekt, zumal wenn es die Auseinandersetzung mit so vielen unterschiedlichen Wissenschaftswelten erforderte. Die Rezensionen waren eher skeptisch bis ablehnend, und das Buch hat in der Philosophie und in den behandelten und angesprochenen Wissenschaften so gut wie keinen Widerhall gefunden. Für Donald Dryden liegt dies schlicht daran, dass sie zu früh kam und zu radikal war; er findet erst in der zeitgenössischen Diskussion zahlreiche Anknüpfungspunkte und Entwicklungen, die in eine ähnliche Richtung gehen. Er nennt die wesentlich von Francisco Varela, Evan Thompson und Eleanor Rosch angestoßene *embodiment*-Diskussion, George Lakoff und Mark Johnsons Metaphertheorie, Terrence Deacons Theorie der Entwicklung des Symbolischen als Spezifikum des Menschen, die Theorie dynamischer Systeme, die Phänomenologie, speziell Maurice Merleau-Pontys Auseinandersetzung mit Psychologie und Biologie und deren Fortsetzung bei Evan Thompson, Francisco Varelas Neurophänomenologie und einige andere.⁵⁵ In all diesen Fällen ginge es nicht darum, bloße Vorwegnahmen wichtiger Gedanken (oder auch, im Falle von Merleau-Ponty, Parallelentwicklungen) zu konstatieren, sondern um Impulse, die von Langers *Essay on Human Feeling* auch heute noch ausgehen können.

Es ist sicher nicht nötig, *Mind* in seinem ganzen Umfang zur Kenntnis zu nehmen, um *Fühlen und Form* rezipieren zu können. Dennoch ist es hilfreich, sich Langers Gesamtprojekt vor

⁵⁵ Vgl. Donald Dryden, »The Philosopher as Prophet and Visionary: Susanne Langer's *Essay on Human Feeling* in the Light of Subsequent Developments in the Sciences«, in: *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series 21, 1 (2007), S. 27–43.

Augen zu führen, das den Hintergrund ihrer Theorie der Kunst bildet und ohne das die zentralen Thesen einigermaßen missverständlich sind. 1988, drei Jahre nach ihrem Tod, bemerkte Arthur C. Danto über Susanne Langers Philosophie und insbesondere über *Mind*, es sei »one of the most audacious philosophical visions of recent times«⁵⁶, und kurze Zeit später schrieb Thomas Sebeok: »Clearly, however, her work merits detailed reconsideration in the near future, especially in its implications for aesthetics.«⁵⁷ Diese detaillierte Auseinandersetzung ist bis heute ein Desiderat. Es steht zu hoffen, dass eine verbesserte Editionslage sie befördert.

4. Zu dieser Ausgabe

Die vorliegende Ausgabe legt den Text der Originalausgabe von 1953 zugrunde, der auch in späteren Auflagen keine Überarbeitungen oder Revisionen erfahren hat. Das philosophische Werk Susanne K. Langers stellt die Übersetzung nicht in gleichem Maße vor grundlegende Schwierigkeiten wie das mancher anderer Philosophen. Trotzdem sind, was die Grundbegriffe angeht, einige Entscheidungen zu treffen, die hier kurz dargestellt werden sollen.

Den naheliegenden Anfang bildet der titelgebende Begriff des *feeling*, zu dem im dritten Abschnitt einiges gesagt wurde. Eine Übersetzung mit »Gefühl« hätte die Leser inhaltlich auf eine vollkommen falsche Fährte geführt, weil sie in keiner Weise dem entsprochen hätte, was Langer unter diesem Begriff verstanden hat und was sie mit ihm wollte. Die gewählte Alternative »Fühlen« behält den verbalen Charakter bei, weicht aber trotz der im Prinzip wörtlichen Übersetzung insofern vom

⁵⁶ Arthur C. Danto, »Foreword«, in: Susanne K. Langer, *Mind. Abridged Edition* (gekürzt von Gary Van Den Heuvel), Baltimore 1988 (Johns Hopkins UP), S. v–vi, hier vi.

⁵⁷ Thomas A. Sebeok, *Semiotics in the United States*, Bloomington u. Indiana 1991, S. 44.

Original ab, als ein vollkommen alltäglicher Begriff durch einen eher ungewöhnlichen ersetzt wird. Auf der anderen Seite markiert diese Abweichung Langers tatsächlich ungewöhnliche Verwendung des Begriffs und bietet damit den Vorteil, den verbreiteten Missverständnissen vorzubeugen, die der englische Begriff fast unvermeidlich auslöst. Ganz lässt sich dies freilich nicht durchhalten: An den Stellen, wo nicht von »Fühlen« als Typus der Erfahrung, sondern von einzelnen oder spezifischen Gefühlen die Rede ist, wird auch hier von »Gefühl« gesprochen.

Der zweite Punkt betrifft ebenfalls den Titel eines Buches, allerdings den des davor erschienenen. Die *Philosophy in a New Key* ist wörtlich eine Philosophie in neuer Tonart. Der Titel der deutschen Übersetzung *Philosophie auf neuem Wege* trifft zwar im Großen und Ganzen, was Langer damit meint, blendet den gesamten musikalischen Assoziationsraum aber vollständig aus, der für jeden muttersprachlichen Leser ganz offensichtlich ist. Wie wichtig er für sie inhaltlich ist, wurde bereits gezeigt, und es handelt sich um eine mit Bedacht gesetzte Metapher. Der Beginn des Buches buchstabiert diese aus, indem er von einem Anschlagen der neuen Tonart spricht, von einer Transposition und davon, dass jeder Wechsel der Tonalität das zuvor Erklungene in einem neuen Licht erscheinen lasse (vgl. ähnlich S. 95). Die Übersetzerin Ada Löwith hat all dies in ihr Bild des Wegs übertragen, was tatsächlich nicht weiter auffällt, wenn man das Original nicht im Ohr hat – allerdings hat man es nun mit einer etwas hölzern wirkenden Metapher zu tun, deren Wahl mäßig gut motiviert erscheint. All dies führt uns dazu, auch in *Fühlen und Form* die entsprechenden Verweise auf die deutsche Übersetzung von *Philosophy in a New Key* mit dem wörtlich übersetzten Titel zu versehen. Die missliche Lage, dass diese nun nicht mehr mit dem publizierten Titel übereinstimmen, erscheint uns angesichts des inhaltlichen Gewinns erträglich.

Der schwierige Begriff der *illusion* wurde wörtlich beibehalten, auch wenn er, wie oben bemerkt, mit Recht als »Erscheinung« hätte übersetzt werden können – Langers spätere Wahl

der *apparition* weist in genau diese Richtung. Damit wären sowohl dieser Begriff als auch der der *semblance* als dem Begriffsfeld des »Scheinens« zugehörig erkennbar, denn man kann vermuten, dass diese Begriffe wesentlich vom Deutschen her gedacht sind. Dennoch schien uns hier der Nachteil zu überwiegen, der darin läge, dass »primäre Erscheinung« nicht sehr eingängig wäre und die Sache auch nicht wirklich träfe und dass Langers eigene Erklärungen hinsichtlich der Begriffswahl ins Leere liefen.

Langer benutzt mehrere Begriffe, um unterschiedliche Aspekte des Begriffsfeldes von Sinn und Bedeutung zu benennen; auch hier ist ihre Terminologie nicht ganz einheitlich. *Meaning* ist hier eindeutig als »Bedeutung« zu übersetzen, während mit »Sinngehalt« für *significance* die Übersetzung beibehalten wurde, die auch Ada Löwith gewählt hat. Der von Clive Bell eingeführte Ausdruck *significant form* wird aus Gründen der Wiedererkennbarkeit als »signifikante Form« wiedergegeben. Ein weiterer zentraler Begriff ist *import*: In *Problems of Art* schreibt Langer, sie habe in Reaktion auf Ernest Nagels Kritik in Bezug auf die Kunst den Begriff *meaning* fallengelassen und stattdessen von *import* gesprochen, um deutlich zu machen, dass es sich nicht um Bedeutung im semantischen, eindeutig feststellbaren Sinne handelt (vgl. PA 127); tatsächlich hatte sie dies auch in *Philosophy in a New Key* schon fast durchgängig getan. Um die Offenheit dieses Bedeutungsbegriffs und die Verbindung von Bedeutung und Wichtigkeit abzubilden, wurde hier »Bedeutbarkeit« gewählt, insofern der Begriff terminologisch verwendet wird.

Wirklich problematisch ist der Begriff, mit dem die Eigentümlichkeit der Architektur bezeichnet werden soll: *ethnic domain*. Während *domain* noch einigermaßen unproblematisch als »Gebiet« übersetzt werden kann, verbietet sich eine wörtliche Übersetzung von *ethnic*. Noch fataler wäre es, zu einem von »Volk« oder irgendeiner Variante von »Ursprung« abgeleiteten Begriff zu greifen – nicht nur gehen die Assoziationen im Deutschen hier in eine katastrophale Richtung, die Begriffe entsprä-

chen auch nicht dem, was Langer im Sinn hat. Infolgedessen wurde hier die etwas sperrige Übersetzung »sozio-kulturelles Gebiet« gewählt, mit der die Eingängigkeit des Ausdrucks der Unmissverständlichkeit der Bedeutung geopfert werden musste – was uns als der geringere Verlust erschien.

Langers oft nicht ganz vollständige oder einheitliche Literaturangaben wurden stillschweigend ergänzt und vereinheitlicht; an einigen Stellen wurden Referenzen nachgetragen und als solche kenntlich gemacht.

LITERATUR

1. Veröffentlichungen von Susanne K. Langer

AA	Abstraction in Art
F	Facts: The Logical Perspectives
FC	Form and Content: A Study in Paradox
FF	Feeling and Form
ISL	An Introduction to Symbolic Logic
M	Mind. An Essay on Human Feeling, Bd. 1
OC	On Cassirer's Theory of Language and Myth
PA	Problems of Art
PNW / PNK	Philosophie auf neuem Wege / Philosophy in a New Key
PP	The Practice of Philosophy
PS	Philosophical Sketches
RA	Reflections on Art
SP	A Set of Postulates for the Logical Structure of Music

Form and Content: A Study in Paradox, in: *The Journal of Philosophy* 23, 16 (1926), S. 435–438.

Confusion of Symbols and Confusion of Logical Types, in: *Mind*, New Series 35, 138 (1926), S. 222–229.

A Logical Study of Verbs, in: *The Journal of Philosophy* 24 (1927), S. 120–129.

A Set of Postulates for the Logical Structure of Music, in: *The Monist* 39, 4 (1929), S. 561–570.

The Treadmill of Systematic Doubt, in: *The Journal of Philosophy* 26, 14 (1929), S. 379–384.

- The Practice of Philosophy*, New York: Henry Holt & Co. 1930.
- Facts: The Logical Perspectives, in: *The Journal of Philosophy* 30, 7 (1933), S. 178–187.
- On a Fallacy in ›Scientific Fatalism‹, in: *The International Journal of Ethics* 46, 4 (1936), S. 473–483.
- An Introduction to Symbolic Logic*, New York 1937 (Dover).
- Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (1942), Cambridge, Mass. 31957 (Harvard UP), dt.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a. M.: Fischer 1984.
- The Lord of Creation, in: *Fortune* 29 (1944), S. 127–154.
- Translator's Preface, in: Ernst Cassirer, *Language and Myth*, New York u. London 1946 (Harper), S. vii–x.
- Symbols and Emblems for a United Word, in: *Common Cause. A Journal of One World* 2 (1949), S. 338–340.
- On Cassirer's Theory of Language and Myth, in: Paul A. Schilpp (Hg.), *Ernst Cassirer*, Evanston 1949, S. 381–400, dt. Stuttgart/Berlin 1966, S. 263–280.
- The Principles of Creation in Art, in: *Hudson Review* 2, 4 (1950), S. 515–534.
- The Primary Illusions and the Great Theories of Art, in: *Hudson Review* 3, 2 (1950), S. 219–233.
- (mit Eugene T. Gadol), The Deepening Mind. A Half-Century of American Philosophy, in: *The American Quarterly* 2, 2 (1950), S. 118–132.
- World Law and World Reform, in: *The Antioch Review* 11, 4 (1951), S. 462–473.
- (Hg. mit Paul Henle u. Horace M. Kallen), *Structure, Method, and Meaning: Essays in Honor of Henry M. Sheffer*, New York 1951 (Liberal Arts Press).
- Abstraction in Science and Abstraction in Art, in: dies., Henle, Kallen u. Langer, *Structure, Method, and Meaning*, a. a. O., S. 171–182.
- Feeling and Form. A Theory of Art Developed From Philosophy in a New Key*, New York 1953.
- Art: The Symbol of Sentience, in: *New World Writing* 4 (1953), S. 46–55.

- ›Expressive Language‹ and the Expressive Function of Poetry, in: Heinz Werner (Hg.), *On Expressive Language*, Worcester 1955 (Clark UP), S. 3–9.
- Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, New York: Scribner 1957.
- (Hg.), *Reflections on Art. A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*, Baltimore: Johns Hopkins Press 1958.
- Man and Animal: The City and the Hive, in: *The Antioch Review* 18, 3 (1958), S. 261–271.
- Why Philosophy?, in: *Saturday Evening Post*, 13.5.1961, S. 34–35 u. 54–56.
- Philosophical Sketches*, Baltimore: Johns Hopkins Press 1962.
- Abstraction in Art, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22, 4 (1964), S. 379–392.
- Henry M. Sheffer, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 25 (1964), S. 305–307.
- Algebra and the Development of Reason, in: *The Mathematics Teacher* 59, 2 (1966), S. 158–166.
- Mind. An Essay on Human Feeling*, Bd. 1, Baltimore: Johns Hopkins Press 1967.
- The Great Shift: Instinct to Intuition, in: J. F. Eisenberg, Wilton S. Dillon (Hg.), *Man and Beast: Comparative Social Behavior*, Washington 1971 (Smithsonian Institution Press), S. 313–332, dt. Vom Instinkt zur Intuition, in: Wolfgang Schmidbauer (Hg.), *Evolutionstheorie und Verhaltensforschung*, Hamburg 1974, S. 80–99.
- Mind. An Essay on Human Feeling*, Bd. 2, Baltimore: Johns Hopkins Press 1972.
- De Profundis, in: *Revue Internationale de Philosophie* 74, 110 (4) (1974), S. 449–454.
- Mind. An Essay on Human Feeling*, Bd. 3, Baltimore: Johns Hopkins Press 1982.

2. Sonstige Literatur

Die folgende Liste führt neben den zitierten Texten einige einschlägige Titel aus der Sekundärliteratur zu Langer auf, erhebt aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Addis, Laird, *Of Mind and Music*, Ithaca/London 1999 (Cornell UP).

Auxier, Randall, Susanne Langer on Symbols and Analogy: A Case of Misplaced Concreteness?, in: *Process Studies* 26 (1998), S. 86–106.

Bertocci, Peter A., Susanne K. Langer's Theory of Feeling and Mind, in: *The Review of Metaphysics* 23, 3 (1970), S. 527–551.

Bierwisch, Manfred, Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise, in: *Jahrbuch Peters* 1978, Leipzig 1979, S. 9–102.

Budd, Malcolm, *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, London/New York 1992.

Bufford, Samuel, Susanne Langer's Two Philosophies of Art, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31, 1 (1972), S. 9–20.

Ciampi, Luc, *Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenieforschung*, Stuttgart 1982.

Colapietro, Vincent, Susanne Langer on Artistic Creativity and Creations, in: C.W. Spinks u. John Deely (Hg.), *Semiotics* 1997, New York 1997 (Peter Lang).

–, Symbols and the Evolution of Mind: Susanne Langer's Final Bequest to Semiotics., in: C.W. Spinks u. John Deely (Hg.), *Semiotics* 1998, New York 1998 (Peter Lang).

Danto, Arthur C., Mind as Feeling; Form as Presence; Langer as Philosopher, in: *The Journal of Philosophy* 81, 11 (1984), S. 641–647.

–, Foreword, in: Susanne K. Langer, *Mind, Abridged Edition* (gekürzt von Gary Van Den Heuvel), Baltimore 1988 (Johns Hopkins UP), S. v–vi.

Damnjanovic, Milan, Susanne K. Langer: Die Kunst als symbolische Form. Mit besonderer Berücksichtigung der Musiktheorie,

- in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 18, 2 (1987), S. 217–236.
- Davies, Stephen, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca/London 1994 (Cornell UP).
- de Sousa, Ronald, Teleology and the Great Shift«, in: *The Journal of Philosophy* 81, 11 (1984), S. 647–653.
- , *Die Rationalität der Gefühle*, Frankfurt a. M. 2009.
- Dewey, John, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1980.
- , *Erfahrung und Natur*, Frankfurt a. M. 1995.
- Dryden, Donald, Whitehead's Influence on Susanne Langer's Conception of Living Form, in: *Process Studies* 26, 1–2 (1997), S. 62–85.
- , Susanne K. Langer and American Philosophical Naturalism in the Twentieth Century, in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 33, 1 (1997), S. 161–182.
- , Susanne Langer and William James: Art and the Dynamics of the Stream of Consciousness, in: *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series 15, 4 (2001), S. 272–285.
- , The Philosopher as Prophet and Visionary: Susanne Langer's Essay on Human Feeling in the Light of Subsequent Developments in the Sciences, in: *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series 21, 1 (2007), S. 27–43.
- Eggers, Katrin, ›The Matrix of Mentality‹. Susanne K. Langers Symboltheorie der Musik in Abgrenzung zu Nelson Goodman, in: *Musik & Ästhetik* 14, 53 (2010), S. 20–36.
- Ghosh, Ranjan K., *Aesthetic Theory and Art. A Study in Susanne K. Langer*, Delhi 1979 (Ajanta).
- Gill, Jerry H., Langer, Language, and Art, in: *International Philosophical Quarterly* 34, 4 (1994), S. 419–432.
- Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurfeiner Symboltheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Grüny, Christian, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014.
- , System und Tonart. Zur Rolle der Kunst bei Ernst Cassirer und Susanne K. Langer, in: *Journal Phänomenologie* 42 (2015), S. 65–77.

- Forest Hansen, The Adequacy of Verbal Articulation of Emotions, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31, 2 (1972), S. 249–253.
- Hofmann, Hans, *Search for the Real and Other Essays*, Cambridge, Mass. 1948 (MIT Press).
- Husserl, Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (Husserliana Bd. VI), Den Haag 1976 (Nijhoff).
- Innis, Robert E., *Susanne Langer in Focus: The Symbolic Mind*, Bloomington 2009.
- James, William, *Principles of Psychology*, Cambridge, Mass. 1981 (Harvard UP).
- Journal Phänomenologie* 45: *Susanne K. Langer: Fühlen und Form* (2016).
- Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München 1926.
- Kennick, William E., Art and the Ineffable, in: *The Journal of Philosophy* 58, 12 (1961), S. 309–320.
- Klee, Paul, *Das bildnerische Denken*, Basel 1971 (Schwabe).
- Kösters, Susanne, *Gefühl, Abstraktion, symbolische Transformation. Zu Susanne Langers Philosophie des Lebendigen*, Frankfurt a. M. 1992.
- Kumar, Sushil Saxema, *Hindustani Sangeet and a Philosopher of Art. Music, rhythm, and Kathak dance vis-a-vis aesthetics of Susanne K. Langer*, New Delhi 2001 (D. K. Printworld).
- Lachmann, Rolf, »Der philosophische Weg Susanne K. Langers (1895–1985)«, in: *Studia Culturologica* 2 (1993), S. 65–90.
- , Susanne K. Langer: Primär- und Sekundärbibliographie, in: *Studia Culturologica* 2 (1993), S. 91–114.
- , From Metaphysics to Art and Back: The Relevance of Susanne K. Langer's Philosophy for Process Metaphysics, in: *Process Studies* 26: (1997), S. 107–125.
- , *Susanne K. Langer. Die lebendige Form menschlichen Fühlens und Verstehens*, München 2000.
- Lewin, Kurt, *Grundlagen der topologischen Psychologie*, Bern 1969 (Hans Huber).

- Massumi, Brian, *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, Cambridge, Mass./London 2011 (MIT Press).
- Morawski, Stefan, Art as Semblance, in: *The Journal of Philosophy* 81, 11, S. 654–663.
- Nelson, Beatrice K., Susanne K. Langer's Conception of Symbol – Making Connections Through Ambiguity, in: *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series 8,4 (1994), S. 277–296.
- Neumayr, Agnes, *Politik der Gefühle. Susanne K. Langer und Hannah Arendt*, Innsbruck 2009 (Innsbruck University Press).
- Panaiotidi, Elvira, Zwischen Gefühl und Illusion. Die Immanenz der musikalischen Bedeutung bei Susanne K. Langer, in: *Musik & Ästhetik* 13, 50 (2009), S. 59–73.
- Peres, Constanze, Susanne K. Langer: Pluralität menschlicher Symbolisierungen. Zur Semantik und Ontologie der Gegenwart, in: Regine Munz (Hg.) *Philosophinnen des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 2004, S. 108–137.
- Philosophy of Music Education Review* 1, 1 (1993).
- Reichling, Mary J., Susanne Langer's Concept of Secondary Illusion in Music and Art, in: *The Journal of Aesthetic Education* 29, 4 (1995), S. 39–51.
- , Intersections: Form, Feeling, and Isomorphism, in: *Philosophy of Music Education Review* 12, 1 (2004), S. 17–29.
- Reimer, Bennett, *A Philosophy of Music Education*, Englewood Cliffs 1970 (Prentice Hall).
- , Langer on the Arts as Cognitive, in: *Philosophy of Music Education Review* 1, 1 (1993), S. 44–60.
- Richter, Cornelia, The Body of Susanne K. Langer's Mind, in: John Michael Krois, Mats Rosengren, Angela Steidele u. Dirk Westerkamp (Hg.), *Embodiment in Cognition and Culture*, Amsterdam/Philadelphia 2007 (John Benjamins), S. 107–126.
- u. Petra Bahr (Hg.), *Naturalisierung des Geistes und Symbolisierung des Fühlens. Susanne K. Langer im Gespräch der Forschung*, Marburg 2008.
- Rinderle, Peter, *Die Expressivität von Musik*, Paderborn 2010.
- Schultz, William, *Cassirer and Langer on Myth: An Introduction*, New York 2000 (Garland).

- Sebeok, Thomas A., *Semiotics in the United States*, Bloomington/Indiana 1991 (Indiana UP).
- Slaby, Jan, Achim Stephan u. Henrik Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion menschlicher Gefühle*, Mainz: Mentis 2011.
- Trivedi, Saam, Resemblance Theories, in: Theodore Gracyk u. Andrew Kania (Hg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Oxon 2011 (Routledge), S. 223–232, hier 226.
- Stern, Daniel N., *Die Lebenswelt des Säuglings*, Stuttgart: Klett-Cotta 1992.
- Welsh, Paul, Discursive and Presentational Symbols, in: *Mind*, New Series 64, 254 (1955), S. 181–199.
- Whitehead, Alfred North, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge 1919 (Cambridge UP).
- , *Process and Reality. An Essay in Cosmology*, New York 1929 (Macmillan), dt.: *Prozess und Realität. Entwürfe einer Kosmologie*, Frankfurt a. M. 1979.
- , *Kulturelle Symbolisierung*, Frankfurt a. M. 2000.
- Yob, Iris M., The Form of Feeling, in: *Philosophy of Music Education Review* 1,1 (1993), S. 18–32.