

Transformation
Reflexion und Heterogenität:
Eine Untersuchung zu den Deutungsperspektiven
der Kunst in der Philosophie
Ernst Cassirers

Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
an der
Universität Trier

vorgelegt von
Andreas Küker

Trier
2000

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Einleitung.....	4
1. Cassirers Kant- und Goetheinterpretation	13
§ 1. Die Marburger Schule und die Philosophie des Erkenntnisproblems	13
§ 2. Freiheit und Form des Geistes in Goethes Werk.....	22
§ 3. Das Stilgesetz Kantischen Denkens	30
2. Die Wahrnehmung als Fundament für Sprache und Mythos.....	42
§ 4. Die Kritik der Kultur und der Begriff der symbolischen Form	42
§ 5. Die Sprache als symbolische Form	55
§ 6. Der Ursprung symbolischer Formung im Mythos.....	62
§ 7. Die konkrete Wahrnehmung und der Begriff der symbolischen Prägnanz	71
3. Das Problem der Eigenständigkeit der Kunst als symbolischer Form	82
§ 8. Die Kunst als symbolische Form und die sinnliche Transparenz.....	82
§ 9. Das Kunstwerk als Modus der reinen Gestalt.....	95
§ 10. Die künstlerische Raumform als die Sichtbarkeit des Raumes	107
§ 11. Das künstlerische Bild der Zeit	122
4. Erkenntnis als Aufgabe des künstlerischen Stils	140
§ 12. Das Neue der Kunst in der Phase der Nachahmung.....	140
§ 13. Formsprachen in der Phase der Manier	151
§ 14. Der Stil an der Oberfläche der Erscheinung	161
§ 15. Die Logik der Kunst als Zugang zur erweiterten Erkenntnistheorie	176
Siglenverzeichnis.....	194
Literaturverzeichnis.....	196

Vorwort

Wenn es einen Grundgedanken gibt, der die *Zukunftsfähigkeit* der Cassirerschen Philosophie gewährleisten dürfte, dann ist das der Hinweis darauf, daß bei allem was der Mensch tut, das dabei entstehende Menschenbild kein bloß begleitender Umstand ist, sondern eine Orientierung ermöglichende Funktion hat. Die *Philosophie der symbolischen Formen*, indem sie die Wendung dieses Gedankens der Dichtung ins Allgemeine vollzieht, überwindet zwei Positionen, die sich in der Philosophie des 19. und des 20. Jahrhunderts mehr oder weniger verdeckt, aber immer auch unverzüglich einander gegenüber gestanden haben. Der Mensch ist demnach weder immer nur gestaltendes noch immer nur gestaltetes Wesen, sondern ein Wesen, das mittels Symbole reflektierend, vielfältig zweckgebunden und initiativ-transformierend zugleich auftritt.

Der vorliegende Text ist die leicht veränderte Fassung einer Arbeit, die im Frühjahr 1999 vom Fachbereich I (Pädagogik, Philosophie, Psychologie) der Universität Trier als Dissertation angenommen wurde. Sie wurde begutachtet von den Herren Prof. Dr. Ernst Wolfgang Orth und Prof. Dr. Anselm Müller. Die mündliche Prüfung fand am 29.3. 1999 statt.

Einleitung

Der Philosoph Ernst Cassirer wurde am 28.7.1874 in Breslau geboren und starb am 13.4.1945 in New York.¹ Fragt man nach der Besonderheit der Philosophie Ernst Cassirers, dann empfiehlt es sich, zunächst auf Besonderheiten in der Cassirer-Rezeption zu achten. Schon ein flüchtiger Blick auf die wichtigsten Rezipienten erweckt einerseits den Eindruck eines Zwiespalts im Cassirer-Bild. Andererseits bewirken gerade die schärferen inhaltlichen Kontroversen, daß die Philosophie Cassirers in ihrer Gesamtgestalt nur um so stärker hervortritt. Ein prominentes Beispiel für diese Konsistenz in der Inkonsistenz stellt die Frage nach der Stellung Cassirers zum sogenannten klassischen Neukantianismus dar.² Als Beleg für entsprechende Zuordnungen dient der Hinweis auf Cassirers Erstlingsschrift 'Leibniz System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen'.³ An der Einordnung Cassirers unter den Sammelbegriff 'Neukantianismus' ist mit Sicherheit zutreffend, daß Cassirer den Lehrbetrieb der Marburger Schule kennengelernt hat. (Gawronsky, 1966, 3ff.)

Nicht weniger nachdrücklich wird demgegenüber die Überzeugung vertreten, daß Cassirer über die Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants zu Denkansätzen kommt, die mit der Zuordnung zum Neukantianismus nicht ausreichend gewürdigt werden können. Hierbei wird geltend gemacht, daß Cassirer - weit davon entfernt, sich hauptsächlich auf Kant zu beziehen – große Teile der Philosophiegeschichte für Gegenwartsfragen aktualisiert hat. Man braucht in diesem Zusammenhang nur auf

¹ Zu Cassirers Leben siehe Dimitry Gawronsky 'Ernst Cassirer: Leben und Werk', in: 'Ernst Cassirer' herausgegeben von Paul A. Schilpp, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966, S.1-27 und Toni Cassirer 'Mein Leben mit Ernst Cassirer' Hildesheim 1981

² So die Frage bei Hans-Ludwig Ollig 'Der Neukantianismus' Stuttgart 1979, S.44-50

³ Ernst Cassirer 'Leibniz System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen' (1902), dritte Nachdruckauflage, Hildesheim, New York 1980; zitiert als LS nachfolgend arabischer Ziffer für die Seitenzahl. Rainer A. Bast verweist auf den Sitzungsbericht der königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, die über die Preiswürdigkeit des Werks anlässlich der Preisauflage zu Leibniz aus dem Jahr 1901 zu befinden hatte. Siehe Rainer A. Bast 'Einleitung', in: Ernst Cassirer 'Descartes, Lehre-Persönlichkeit-Wirkung' Hamburg 1995, S.VII-IL; S.XVf.; siehe auch ders. 'Einleitung', in: Ernst Cassirer 'Erkenntnis, Begriff, Kultur' Hamburg 1993, S.VII-L

die vier Bände Cassirers zum sogenannten ‘Erkenntnisproblem’ zu verweisen.⁴ Dabei fußen diese vier Bände auf einem erkenntnistheoretischen Ansatz, der vor dem eigentlichen Hauptwerk, den drei Bänden zur ‘Philosophie der symbolischen Formen’, konzipiert worden ist.⁵ In solchen Werken wie ‘Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance’ oder ‘Die Philosophie der Aufklärung’, um nur die wichtigsten zu nennen, behandelt Cassirer auf der Grundlage eines erweiterten Begriffs von Erkenntnis die Rolle der Philosophie in der Geschichte der Kultur.⁶ Wieder andere Stimmen pochen jedoch darauf, daß Cassirer etwa von Heidegger klar in der Erschließung von philosophischen Quellen überholt worden ist.⁷

Aus einem anderen Blickwinkel hört man den Vorwurf, Cassirer habe seinen systematischen Ansatz kontraproduktiv bis zur Unkenntlichkeit philosophiehistorisch fundiert, oder es wird gar die Frage laut, ob Cassirer nicht doch nur ein Historiker der Philosophie gewesen sei.⁸ Allerdings scheint auch an der Akzentuierung des bloß Synoptischen bei Cassirer etwas nicht zu stimmen, wenn man sich die Beharrlichkeit

⁴ Ernst Cassirer ‘Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit’ Bd.I (1906), zweite durchgesehene Auflage, Berlin 1911; Bd.II (1907), zweite durchgesehene Auflage, Berlin 1911; Bd.III ‘Die Nachkantischen Systeme’ (1920), zweite Auflage, 1923; Bd.IV ‘Von Hegels Tod bis zur Gegenwart 1832-1932’ (1957); zitiert als EP nachfolgend römische Ziffern für den Band und nach einem Komma in arabischen Ziffern die Seitenzahl des Werks.

⁵ Die Philosophie der symbolischen Formen als Bezeichnung für Cassirers Denkansatz wird ohne Anführungszeichen genannt. Die Bezugnahme auf das gleichnamige Werk in drei Bänden erfolgt in einfachen Anführungsstrichen. Ernst Cassirer ‘Philosophie der symbolischen Formen’, ‘Erster Teil: Die Sprache’ (1923), vierte Auflage, Darmstadt 1964; ‘Zweiter Teil: Das Mythische Denken’ (1925), vierte Auflage, Darmstadt 1964; ‘Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis’ (1929), vierte Auflage, Darmstadt 1964; zitiert als PSF nachfolgend römische Ziffern für den Teil und nach einem Komma in arabischen Ziffern die Seitenzahl des Werks.

⁶ Ernst Cassirer ‘Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance’ Leipzig, Berlin 1927; zitiert als IK nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl. ‘Die Philosophie der Aufklärung’ (1932), zweite Auflage, Tübingen 1932

⁷ Zur zeitgenössischen Einschätzung der Philosophen Ernst Cassirer und Martin Heidegger siehe Karlfried Gründer ‘Cassirer und Heidegger in Davos 1929’, in: ‘Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen’ herausgegeben von Hans-Jürg Braun, Helmut Holzhey und Ernst Wolfgang Orth, Frankfurt a.M. 1988, S.290-302

⁸ Ein Beispiel neueren Datums: „Für das, was er [Ernst Cassirer; A. K.] zu sagen hat, läßt er die Zeugen der Vergangenheit so zahlreich auftreten, daß darüber sein eigenes systematisches Interesse nicht selten in den Hintergrund gerät.“ Vgl. Volker Gerhardt ‘Vernunft aus Geschichte. Ernst Cassirers systematischer Beitrag zu einer Philosophie der Politik’, in: ‘Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen’ herausgegeben von Hans-Jürg Braun, Helmut Holzhey und Ernst Wolfgang Orth, Frankfurt a.M. 1988, S.220-246; S.220

vor Augen führt, mit der Marc-Wogau Argumente gegen die systematischen Konsequenzen des Symbolbegriffs für jegliche Begriffsanalyse zu finden versucht.⁹

Eine ganz andere Sicht auf Cassirers Werk wird offenbar dann vertreten, wenn zwar nicht die Systematik, dafür aber die Frage der Vollständigkeit des Ansatzes bezweifelt wird. In dem Aufsatz 'Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Kritische Betrachtungen zu Ernst Cassirers gleichnamigen Werk' kritisiert Hönigswald das Ausblenden des Begriffs der Person bei Cassirer.¹⁰ In diesen Zusammenhang gehört auch der Vorwurf, in einer Zeit der Not der Philosophie nichts anderes zu kultivieren als die Ästhetik des distanzierten Blicks.¹¹ Es ist demgegenüber schon früh erkannt worden, daß Cassirer mit der Schrift 'Freiheit und Form' auch politische Akzente setzen will. (Gawronsky, 1966, 16f.) Wenn Cassirer hier die deutsche Geistesgeschichte seinen Lesern als eine von nationalen Kategorien nicht zu erfassende Geistesgeschichte nahelegt, geschieht das mittels der Werkinterpretation zu kulturell gewichtigen Persönlichkeiten wie Goethe, Schiller und Humboldt.¹²

Im Zusammenhang mit geistesgeschichtlichen Betrachtungsweisen wird Cassirer auch als Garant für einen auch in unserer Zeit ernstzunehmenden Zugang zu einer Ersten Philosophie gehandelt.¹³ Semiotik, Ästhetik oder auch Anthropologie sind hierbei die Oberbegriffe, die der Philosophie der symbolischen Formen eine entspre-

⁹ Siehe Konrad Marc-Wogau 'Der Symbolbegriff in der Philosophie Ernst Cassirers', in: *Theoria* 2 (1936), S.279-332

¹⁰ Ernst Cassirer 'Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik' Berlin 1910; zitiert als SUF nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl. Siehe Richard Hönigswald 'Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Kritische Betrachtungen zu Ernst Cassirers gleichnamigem Werk', in: *Deutsche Literaturzeitung* Nr.45 (1912), Sp.2821-2843 u. 2885-2902

¹¹ Einen Ursprungsort für dieses Cassirer-Bild macht Hans-Ludwig Ollig an der Darstellung Cassirers bei Siegfried Marck fest. (Ollig, 1979, 45) Siehe auch Siegfried Marck 'Am Ausgang des jüngeren Neukantianismus', in: *Archiv für Philosophie* 3 (1949), S.144-164

¹² Siehe Ernst Cassirer 'Freiheit und Form' (1916), fünfte Auflage, Darmstadt 1991, S.213; zitiert als FF nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl.

¹³ Zum geistesgeschichtlichen Kontext siehe Eugen Gadol 'Der Begriff des Schöpferischen bei Vico, Kant und Cassirer', in: *Wissenschaft und Weltbild, Zeitschrift für Grundfragen der Forschung*. Erster Teil, 21 (1968) S.24-36; Zweiter Teil, 22 (1969) S.8-19 Zum Zusammenhang von Geistesgeschichte und Systematik bei Cassirer siehe Werner Funke 'Ernst Cassirers Wendung von der neukantianischen Erkenntnistheorie zur geistesgeschichtlichen Wirklichkeit' Würzburg 1952.

chende Universalität verleihen sollen.¹⁴ Ein Titel, auf den man hierbei stößt, die 'Transformation der Transzendentalphilosophie' geht auf Studien Karl-Otto Apels zur 'transzendentalen Sprachpragmatik' zurück.¹⁵

Dieses von Gegensätzlichkeiten geprägte Cassirer-Bild verweist auf einen Grundzug im Philosophiebegriff Cassirers: philosophische Aussagen sind nicht Sache eines für sich bestehenden, fixierbaren Standpunkts. (Bast,1993,IX) Das mag zunächst verwundern, hat doch die 'Philosophie der symbolischen Formen' mittlerweile den Charakter einer Formel für das kanonisierte Grundverständnis der Cassirerschen Philosophie angenommen. Die Philosophie der symbolischen Formen beschäftigt sich demnach mit dem vielfältigen Wandel von kulturellen Erscheinungen und will die darin waltende Ordnung herausarbeiten. Dabei ist zu beachten, daß die Philosophie der symbolischen Formen aus zwei Gründen im Status der Vorläufigkeit argumentieren muß. Kulturphilosophie hat es nicht mit einem ein für alle Mal begrifflich festzulegenden Sein zu tun, sondern mit einem allumfassenden Werden zum Sein. Die Philosophie steht damit nicht außerhalb des kulturellen Prozesses, sondern ist selbst als im Werden zum Sein stehend zu begreifen.

Das für immer neue Interpretationsfacetten offene Cassirer-Bild spiegelt also nur den Sachverhalt wider, daß Cassirers Philosophieren auf eine systematisch-kulturell begründete Asymptotik angelegt ist. Wird „das Kulturproblem zum philosophischen Problem schlechthin“ dann hat eine Thematisierung der Cassirerschen Philosophie folglich bei Cassirers Kulturbegriff anzusetzen.¹⁶ Was aber spricht in der kulturphilosophischen *Deutung* von Wandelbarkeit und Vielgestaltigkeit für ein unerreichbares und dennoch verbindliches Sein und damit gegen Unübersichtlichkeit und Indifferenz? Wie läßt sich, wenn alles vom Werdensprinzip bestimmt ist, das Prinzipielle am Werden kulturphilosophisch sichtbar machen? Zum Garanten für das Werden als

¹⁴ Einer der profiliertesten Vertreter für diese Form der Cassirer-Rezeption ist Heinz Paetzold. Siehe ders. 'Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext' Darmstadt 1994

¹⁵ Siehe Karl-Otto Apel 'Transformation der Philosophie' 2 Bde., Frankfurt 1973. Auf diesen Titel greift John Michael Krois zurück, und zwar mit einer Kapitelüberschrift in: 'Cassirer, Symbolic Forms and History' New Haven, London 1987, S.33-71

¹⁶ Vgl. Ernst Wolfgang Orth 'Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie. Studien zu Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen' Würzburg 1996, S.V

durchgängig wiedererkennbares Motiv in allen Verwandlungen wird bei Cassirer das Sein der Kunst als symbolischer Form. *Hierzu lautet die These, daß Cassirer die Kunst als Energie für Verwandlungen schlechthin begreift: Kunst wandelt.* Der Wegfall des Reflexivpronomens 'sich' in der These, daß *Kunst wandelt*, will besagen, daß die Kunst in ihrer Eigenschaft als verwandelnde Kraft ihrerseits beharrt. Diese These könnte nun im Hinblick auf den Beitrag Cassirers zu einer systematischen Ästhetik behandelt werden.¹⁷ Das hieße aber die Schwierigkeiten, die der Philosophiebegriff bei Cassirer bereitet, durch die noch größeren Schwierigkeiten des Ästhetikbegriffs ersetzen zu wollen. Die systematische Ästhetik wird stattdessen nur insoweit zum Zuge kommen, als auch eine werk-immanente Untersuchung der Stellung der Cassirerschen Philosophie zur Ästhetik mit Grundbegriffen der Ästhetik operieren muß.

Man muß nicht eigens die traditionellen Begriffe der Ästhetik abhandeln, um einzusehen, daß die Philosophie der symbolischen Formen schon von ihrer Konzeption her Gemeinsamkeiten mit ästhetischen Theorien aufweist. In diesem Zusammenhang braucht nur an zwei Grundbedeutungen des griechischen Wortes Aisthesis erinnert zu werden: Wahrnehmung, Verständnis. Die sinnliche Wahrnehmung des Menschen ist bei Cassirer eine für die Wirklichkeitsgestaltung im Ganzen fundamentale Funktion, insofern sie die Auffassungsweisen des Menschen erst manifestierbar macht. Vorbild für den Begriff der Autonomie jeder einzelnen Auffassungs- und Verstehensweise ist für Cassirer der Begriff der Autonomie, mit dem Baumgarten die Ästhetik als eine eigenständige philosophische Disziplin begründet.

Es wird in diesem Zusammenhang der Frage nachgegangen, inwieweit bei Cassirer die Kunst als Zugang zur Sinnlichkeit der Philosophie Zugänge zum Verstehen eröffnet. Die Deutung des Werdens der Kultur als ein Werden zum Sein verlangt nach einer dem asymptotischen Seins-Ziel gemäßen *Perspektive*. Eine solche durchgängige Blickrichtung als 'Durchsicht' impliziert die Untersuchungsweise Barbara Naumanns, dadurch daß sie das poetisch-rhetorische Maß in Cassirers Philosophie zu

¹⁷ Für den entsprechenden Überblick auf das Aufgabengebiet und die Zielsetzungen der systematischen Ästhetik sei auf folgende Texte verwiesen: Annemarie Gethmann-Siefert 'Einführung in die Ästhetik' München 1995; Brigitte Scheer 'Einführung in die Philosophische Ästhetik' Darmstadt 1997

bestimmen sucht.¹⁸ Barbara Naumann stellt ihre Untersuchungen in erster Linie aus literaturtheoretischer und poetologischer Perspektive an. Zum einen wird nicht die Kunst im ganzen sondern nur die dichterische Gattung thematisch, wobei zudem nicht die Dichtung als kulturelle Größe, dafür aber der aus der Sicht Cassirers zentrale Vertreter der Dichtung nämlich Goethe ins Verhältnis zur Philosophie der symbolischen Formen gesetzt wird. Zum anderen geht die Autorin von der Symbolphilosophie als einer für Goethe und Cassirer gleichermaßen gültigen Bezugsgröße aus.¹⁹ Damit wird gegenüber dem Wechselverhältnis zwischen Dichtung und Philosophie bei Cassirer das Gewicht der Darstellung auf die symbolphilosophische Leistung des Dichters Goethe hin verlagert. (Naumann, 1998, 13f.)

Unabhängig von der Frage, ob der Rückgriff auf eine Symbolphilosophie sowie die poetologisch motivierte Einschränkung der Fragestellung berechtigte Anliegen sind, wird an diesem Ansatz deutlich, daß die Klärung von Bezügen zwischen Kunst und Philosophie bei Cassirer nur dann überprüfbare Ergebnisse erbringt, wenn zuvor die dafür vorausgesetzte Bezugsbasis aufgewiesen worden ist. Für diesen Aufweis dienen im Fall der vorliegenden Untersuchung die Begriffe Transformation, Reflexion und Heterogenität. Die Wahl dieser Begriffe ist nicht aus der Luft gegriffen. Alle drei Begriffe kommen in verschiedenen Abwandlungen in Cassirers Werk vor. Es ist aber ratsam, nicht von Cassirers eigener Begrifflichkeit auszugehen, sondern sich eine Bedeutungsvielfalt offenzulassen. Transformation steht dann etwa für *Umformung* und *Umwandlung*, aber auch für *Ableitung*. Heterogenität bezeichnet etwa das *Gegensätzliche*, das *Ungleichartige*. Reflexion ist unter anderem *Rückbezüglichkeit*, *Spiegelung*, *Diskursivität*. Mit diesem jeweiligen Bedeutungsspektrum stehen die drei Begriffe für Komponenten in der Leistung von Philosophie und Kunst als *Deutungsperspektiven*.

¹⁸ Barbara Naumann 'Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe' München 1998. Barbara Naumann „geht es um die literarisch-philosophischen Korrespondenzen zwischen dem Werk Cassirers und den Schriften Goethes.“ (Naumann, 1998, 13f.) In diesem Zusammenhang lautet eine These Barbara Naumanns, daß die 'Theorie der symbolischen Formen' in Goethes Werkkomplex der 'Wanderjahre' als 'Roman der symbolischen Formen' zur Darstellung komme.

¹⁹ Der Begriff der Symbolphilosophie zielt bei Barbara Naumann auf den, von der Transzendentalphilosophie Kants her inspirierten Grundgedanken der Philosophie der symbolischen Formen, demzufolge unmittelbare Erkenntnis unmöglich ist. (Naumann, 1998, 17)

Die These hierzu lautet, *daß Reflexion, Heterogenität und Transformation sowohl wichtige Bestimmungsstücke der Philosophie der symbolischen Formen als auch wichtige Bestimmungsstücke der Kunst als symbolische Form benennen können.* Diese These zielt auf die Vergleichbarkeit von Kunst und Philosophie als Deutungsperspektiven ab. Eine weitere These ist, *daß Kunst und Philosophie bei Cassirer nicht unabhängig voneinander bestimmt werden können.* Man muß demnach mit Blick auf die grundsätzliche Verschiedenheit von Kunst und Philosophie als Deutungsperspektiven auf Analogien verweisen, damit die Möglichkeit, daß Kunst und Philosophie in ihrer jeweiligen Eigenart sich bei Ernst Cassirer gegenseitig erhellen, fruchtbar gemacht werden kann. Nimmt man den zweiten Begriff in den Blick, der neben dem Begriff der symbolischen Form für die Bestimmung der Kunst bei Cassirer wichtig ist, dann wird deutlich, daß Kunst und Philosophie nicht als isolierbare Faktoren der Kultur mißverstanden werden dürfen. Für Cassirer ist Kunst auch Stil. Den Stilbegriff gebraucht Cassirer, um zum einen die höchste Stufe in der Entwicklung der Kunst als symbolische Form zu bezeichnen. Zum anderen ist Stil laut Cassirer auch für die Naturwissenschaft im Hinblick auf die Leistung als reine Erkenntnis ein zentraler konstitutiver Faktor. Schließlich kommt der Stilbegriff auch dann zum Zuge, wenn Cassirer die für ihn maßgebliche kritische Denkart Kants bezeichnet.

Für alle diese Untersuchungsziele ist nun wichtig zu wissen, was Cassirer unter Kunst versteht. Ist das die Frage danach, welchen Begriff Cassirer von der Kunst hat, dann ist man auf die Frage nach der Kunst als symbolischer Form verwiesen. Damit sind zwei Voruntersuchungen angesprochen, ohne die die Cassirersche Kunstauffassung nicht sinnvoll thematisiert werden kann. Erstens: was sind symbolische Formen? Zweitens: wie kommt Cassirer zu seinem Begriff der symbolischen Form? Das erste Kapitel wendet sich anhand Cassirers Kant- und Goetheinterpretation der zweiten Fragstellung zu. Die Beschäftigung mit Cassirer als Kant- und Goetheinterpret hat nicht zum Ziel, die allgemein verbreitete Einschätzung, derzufolge Cassirer ein ausgewiesener Kenner der Werke Kants und Goethes sei, einer Überprüfung zu unterziehen. Stattdessen werden Texte, die Cassirer in der Zeit vor der Konzeption der Philosophie der symbolischen Formen verfaßt hat, auf Anzeichen hin untersucht, die für Cassirers weitere werkgeschichtliche Entwicklung von Gewicht sind. Das darf nicht als die Aufgabe verstanden werden, etwa Vorläufer zum Begriff der symbolischen Form oder zum Begriff der symbolischen Prägnanz aufzuspüren.

Kant und Goethe versteht Cassirer als Impulsgeber für seinen weiteren Denkweg. Reflexion, Transformation und Heterogenität sind Motive, die in Cassirers Kant- und Goetheinterpretation den eigentlichen impulsgebenden Ertrag beschreiben. Es kann somit offen bleiben, ob Cassirer seine Interpretationsweise dem rezipierten Texten nur aufträgt, oder ob die rezipierten Texte Cassirers Leseweise nahelegen.

Im zweiten Kapitel werden die drei Bände der 'Philosophie der symbolischen Formen' behandelt. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Fragestellung, wie Cassirer vorgeht, wenn die Sprache als symbolische Form, der Mythos als symbolische Form und die geistige Grundfunktion der symbolischen Prägnanz zum Thema werden. Anhand von Sachproblemen, die Cassirer hierzu abhandelt, ist zu untersuchen, wie Cassirer sich seinem jeweiligen Untersuchungsgegenstand nähert. Dabei wird außer acht gelassen, inwieweit man Cassirers Vorgehensweise nun eher neukantianisch oder phänomenologisch oder gar hermeneutisch bezeichnen muß. Es geht darum, unbelastet von dem Aufweis oder gar Beweis von philosophiegeschichtlichen Zuschreibungen zu zeigen, daß Transformation, Reflexion und Heterogenität Größen sind, die Cassirers Vorgehensweise bestimmen.

Im dritten Kapitel wird nach der künstlerischen Wahrnehmung, dem künstlerischen Gestaltmodus sowie nach der Raum- und Zeitform der Kunst als Bestandteile einer eigenständigen Deutungsperspektive gefragt. Hierbei sind zunächst die Hinweise darauf zu berücksichtigen, daß Cassirers Wahrnehmungsbegriff für den Begriff der Kunst als symbolischer Form bestimmend ist. In diesem Zusammenhang wird sich erweisen, daß für Cassirer Kunstwerke nicht von sich aus für rezeptive Deutungen verfügbar sind, sondern daß es eine solche Verfügbarkeit nur im Hinblick auf eine aktive Deutungskapazität des Kunstwerks selbst gibt. Dieses Verhältnis von Rezeption und Produktion wird insbesondere für die Zeitform der Kunst von Cassirer explizit gemacht.

Im vierten Kapitel wird zum einen der Frage nach der Rolle des Cassirerschen Stilbegriffs für die Auffassung der Kunst als symbolischer Form nachgegangen. Zum anderen geht es darum, zu zeigen, wie Philosophie und Kunst bei Cassirer aufeinander bezogen sind. In diesem Zusammenhang ist es wichtig den Begriff von Analogie zu verstehen, auf den Cassirer hierbei abzielt. Das Ziel der vorliegenden Untersu-

chung ist erreicht, sofern sich folgendes zeigen läßt: zum einen dient die Philosophie bei Cassirer der Aufgabe, das nicht allzuverständliche Phänomen Kunst in einen Verständniszusammenhang zu bringen; zum anderen ist es dieser Verständniszusammenhang der Kunst, der der Philosophie Cassirers dort Halt verschafft, wo ihre argumentative Kraft erschöpft ist.

1. Cassirers Kant- und Goetheinterpretation

§ 1. Die Marburger Schule und die Philosophie des Erkenntnisproblems

In seinem programmatischen Aufsatz 'Kant und die Marburger Schule' stellt Natorp die zwei ersten Bände Cassirers zum Erkenntnisproblem als einen gewichtigen Beitrag zur Sache heraus.²⁰ Diese Würdigung zielt nicht etwa auf rein erkenntnistheoretische Untersuchungen ab, sondern auf Ernst Cassirers Ausführungen zum Thema Kultur.²¹ Natorp sieht die Philosophie seiner Zeit unter dem Blickwinkel einer Umbruchphase: was man unter Kultur zu verstehen hat, ist fragwürdig geworden, denn das vorgefundene Sein menschlichen Lebens liefert für einen Begriff der Kultur nur jeweils neue und zudem einander widerstreitende Inhalte. Der Anspruch, die Polarisierungen in ihrer Realität getreu wiederzugeben, führt nicht zu der gewünschten Klarheit, denn er ist mit den Schwierigkeiten der Abbildtheorie belastet. Eine genaue

²⁰ Siehe Paul Natorp 'Kant und die Marburger Schule', in: Kant-Studien Bd.17 (1912), S.194-221; S.195; ders. 'Philosophie. Ihr Problem und Ihre Probleme. Einführung in den kritischen Idealismus' 3. verbesserte Auflage, Göttingen 1921; ders. 'Platos Ideenlehre' zweite Auflage (1921), jetzt Hamburg 1994. Wichtig für das Verständnis der Stellung Cassirers zu seinen Lehrern Cohen und Natorp sind folgende Texte Ernst Cassirers: 'Hermann Cohen und die Erneuerung der Kantischen Philosophie', in: Kant-Studien Bd.17 (1912), S.252-273; 'Paul Natorp', in: Kant-Studien Bd.30 (1925), S.273-298. Zum Ganzen siehe Traugott Konstantin Oesterreich 'Die deutsche Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart', in: Friedrich Ueberwegs 'Grundriss der Geschichte der Philosophie' 4. Teil, zwölfte Auflage, Berlin 1923, S.416-445; Fritz Kaufmann 'Das Verhältnis der Philosophie Cassirers zum Neukantianismus und zur Phänomenologie', in: 'Ernst Cassirer' herausgegeben von Paul Arthur Schilpp, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1949, S.566-612; Gerd Wolandt 'Cassirers Symbolbegriff und die Grundlegungsproblematik der Geisteswissenschaften', in: Zeitschrift für Philosophische Forschung Bd. XVIII (1964), S.614-626; Karl Neumann 'Ernst Cassirer: das Symbol', in: 'Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Gegenwart II' herausgegeben von Josef Speck, Göttingen 1981, S.102-145; Hans-Dieter Häusser 'Transzendente Reflexion und Erkenntnisgegenstand' Bonn 1989; Helmut Holzhey 'Der Neukantianismus', in: 'Philosophie im 20. Jahrhundert' Bd.1, Hamburg 1992, S.19-51; Ulrich Sieg 'Aufstieg und Niedergang des Marburger Neukantianismus' Würzburg 1994

²¹ Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: 'Leibniz System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen', dritte Nachdruckauflage, Hildesheim, New York 1980, S.IX-XIII; S.1-2; S.458-472; 'Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit' Bd.I, zweite durchgesehene Auflage, Berlin 1911; S.V-IX; S.1-18 'Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik' Berlin 1910

Wiedergabe, würde sie gelingen, wäre nicht mehr als ein einzelner Moment im Fortgang des Kulturstreits. Vor allem bliebe die zentrale Frage, wodurch der Prozeß der Kultur im Ganzen möglich wird, unbeantwortet.

In dieser Situation ist für die Marburger Schule die wissenschaftliche Erkenntnis der Garant, daß überhaupt nach der Ermöglichung kultureller Prozesse methodisch gefragt werden kann. (Natorp,1912,198) Die Einzelwissenschaften stellen trotz zunehmender Zersplitterung auf der Suche nach Prinzipien menschlichen Lebens gerade kein Hindernis dar, sondern werden als herausragende Ordnungsfaktoren gewürdigt. Andererseits will man, um eine einseitige Betonung der Objektivität zu vermeiden, die Sphäre der Subjektivität mitberücksichtigen. Ein solcher Standpunkt muß notgedrungen den der Wissenschaften übersteigen, darf aber wiederum nicht spekulativ die Welt objektiver Tatsachen verlassen, will man das Verständnis von der Philosophie als Dienst an der Kultur nicht schon im Ansatz preisgeben. (Natorp,1912,219)

Die Kantische Denkart spielt in diesem Zusammenhang die Rolle eines vorgeprägten Standpunkts, von dem aus eine Philosophie der Kultur Prinzipien formulieren kann. Für die Umsetzung eines solchen Programms steht ein zweischrittiges Verfahren. Um Kulturphilosophie entsprechend ausrichten zu können, ist zunächst aus den Schriften Kants die buchstabengetreue Lehre Kants zu gewinnen.²² Zur kulturphilosophischen Größe wird die Kantische Denkart dann in der Funktion als Leitfaden für die Weiterbildung der transzendentalen Methode.²³ Die Weiterbildung der transzendentalen Methode führt hierbei zur Erweiterung der Betrachtung von Bewußtseinsfunktionen über den Rahmen der drei Kritiken Kants hinaus. (Natorp,1912,194ff.) Angesichts eines sich immer schneller überholenden Wissensstandes geht es darum, die Frage nach den Bedingungen für die Möglichkeit von Erkenntnis auf eine modifizierbare Fragestellung hin zu vertiefen. (Natorp,1912,199) Einerseits wird eigens betont, mit der kantischen Frage nach den Erkenntnisbedingungen nur einen kleinen Ausschnitt im „Gesamtstrom der Entwicklung der Philosophie, der Wissenschaft, der humanen Kultur“ zu erfassen. (Natorp,1912, 195) Der Wesenskern des Marburger

²² Natorp spielt hier auf die folgenden drei Werke Cohens an: ‘Kants Theorie der Erfahrung’ Berlin 1871; ‘Kants Begründung der Ethik’ Berlin 1877; ‘Kants Begründung der Ästhetik’ Berlin 1883. Siehe Natorp,1912,194

²³ Hierfür stehen drei weitere Werke Cohens: ‘Logik der reinen Erkenntnis’ Berlin 1902; ‘Ethik des reinen Willens’ Berlin 1904; ‘Ästhetik des reinen Gefühls’ 2 Bde., Berlin 1912

Programms besteht dennoch andererseits in der Annahme, daß die Philosophie Kants ein übergeordnetes Prinzip kultureller Weiterbildung überhaupt enthält.

Diesem unverlierbaren, dynamischen Kern Kantischer Denkart glaubt man in Marburg durch die Vertiefung des Gedankens der Rechenschaftsablegung über das Tun des Menschen gerecht zu werden. Können nicht Fakten Rechenschaft über das Zustandekommen von Fakten geben, so eine der Überlegungen, dann kann auch nichts an der physischen oder psychischen Verfassung des Menschen den Rang einer Instanz beanspruchen. Was wir über den Menschen wissen, ist selbst nur ein Resultat menschlichen Tuns. Stattdessen geht man davon aus, daß kulturelles Leben ideellen Gesetzen der Erzeugung unterliegt. (Neumann,1981,105) Das reine Gelten mathematischer Sätze ist dabei der beispielgebende Fall für die gesetzmäßige Erzeugung kultureller Gebilde. Die Geltungsfrage richtet sich nicht an ein Sein von Erzeugnissen, sondern an das Apriori geisteswissenschaftlicher und naturwissenschaftlicher Erfahrung. In der reinen Bewegung des Denkens, nicht als psychischem Akt, sondern als immanente Logik in der Wandlung von Begriffsinhalten glaubt man, den systematischen Zugriff auf Einheit und Verschiedenheit wissenschaftlicher Erfahrung zu haben. (Oesterreich,1923,436)

Das dynamische Konzept der Weiterbildung Kants legt eine Geschichte des Geltungsgedankens nahe. Mittels Kantianisierender Perspektiven auf die Philosophiegeschichte wird dabei die Kultur als eine systematisch darstellbare Bewegung des Denkens ausgewiesen. Ein Aspekt der Genese in den Naturwissenschaften, die zunehmende Transformation des bloß Physischen in mathematische Relationen, veranlaßt Cohen, seinen sogenannten Ursprungsgedanken auszuarbeiten. Für Cassirers Entwicklung sind zwei Akzente wichtig, die Natorp ausgehend von einem Kantzitat zur Kopernikanischen Wende dem Ursprungsgedanken entgegensetzt.²⁴ Nicht die Ge-

²⁴ Folgende Stelle aus Kants 'Kritik der reinen Vernunft' ist gemeint: "Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten; aber alle Versuche über sie a priori etwas durch Begriffe auszumachen, wodurch unsere Erkenntnis erweitert würde, gingen unter dieser Voraussetzung zu nichte. Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten, welches so schon besser mit der verlangten Möglichkeit einer Erkenntnis derselben a priori zusammenstimmt, die über Gegenstände, ehe sie uns gegeben werden, etwas festsetzen soll. Es ist hiermit eben so, als mit den ersten Gedanken des Kopernikus bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegung nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternheer drehe sich um

gebenheit des Gegenstandes widerspricht dem Erzeugungsgedanken, sondern die Mißachtung des Sachverhalts, daß „sich der Gegenstand nach der Erkenntnis, nicht die Erkenntnis nach dem Gegenstand richten muß“. (Natorp, 1912, 202) Zum einen wird man laut Natorp dem Werden kulturellen Schaffens nicht gerecht, wenn man es als den Weg interpretiert, das Faktische restlos in die Idealität zu überführen. Es ist vielmehr ein Werden zum Sein, das die allmähliche Aufhebung des ontologisch fundierten Weltbildes einschließt. Entsprechend geht es Natorp zum anderen darum, das Apriori in die Dynamik der Erfahrung selbst zu verlegen. Der Prozeßcharakter der Erkenntnis ist ein Prozeß des Faktums; das Faktum ist demnach als Fieri zu behandeln. (Natorp, 1912, 200)

Cassirer lernt daraus, die reine Gesetzlichkeit des Geltens nicht bloß als ein formales Prinzip zu betrachten, sondern näher auf die Phänomene der lebendigen Kultur zu beziehen.²⁵ Natorps Verständnis von Kants 'Kopernikanischen Wende' verhilft Cassirer ferner zu einem reflektierteren Umgang mit der Kantischen Denkart als Größe für den systematischen Zugriff auf die kulturell konkretisierten Geltungen. Auch wenn Cassirers Dissertation über Descartes noch den uneingeschränkt kantianisierenden Titel 'Descartes' Kritik der mathematischen und naturwissenschaftlichen Erkenntnis' trägt, so wird schon hier deutlich, wie Cassirer – wenn auch spürbar eingengt durch die Vorgaben der Aufgabenstellung - der Dynamik im kulturellen Werden Rechnung zu tragen versucht.

„Erst dadurch erhält Descartes' Philosophie die Charakteristik echter Renaissance, dass sie zwar in den gedanklichen Motiven auf das Altertum zurückgeht, andererseits jedoch für diese Motive eigene und selbständige Gebiete von Problemen erschafft.“ (LS 1)

Dem Programm der Marburger Schule gemäß behandelt Cassirer die Schriften Descartes' unter der Prämisse des Zusammenhangs, der „zwischen der Begründung des erkenntniskritischen Idealismus in Descartes und seiner Fortführung und Durchbil-

den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ.“ (B XVI)

²⁵ Das wird deutlich, wenn im Vorwort der Leibnizstudie auf die Art des Zugangs zum „bleibenden geisteswissenschaftlichen Gehalt der Monadologie“ verwiesen wird. Entsprechende Geltungen macht Ernst Cassirer an der „Fortbildung der Leibnizischen Grundgedanken in den Klassikern der deutschen Aufklärung – besonders Lessing und Herder“ fest. (LS XII)

„... in Leibniz und Kant besteht.“ (LS 2) Auch im Hinblick darauf, daß diese Prämisse zugrundegelegt wird, um „die Gedanken, die hier geschichtlich in der persönlichen Einheit des Genies zusammengefaßt sind, zugleich in einer gemeinsamen sachlichen Grundlage zu erkennen“, folgt Cassirer den Vorgaben der Marburger Schule. (LS 2) Darüber hinaus macht Cassirer aber mit dem Hinweis auf die Renaissance als einer kulturgeschichtlichen Epoche geltend, daß Descartes sich mit seiner Philosophie in einem ganz eigenen Kontext von Bestrebungen weiß und durch diesen Rückbezug zudem seinerseits vielfältige Bestrebungen der ‘Fortführung und Durchbildung’ motiviert.

Cassirer gibt damit zu verstehen, daß Descartes’ Werk nicht einfach die Rolle philosophiegeschichtlichen Materials spielen kann, das einerseits der kantianisierenden Perspektive frei verfügbar, andererseits nur innerhalb dieser vorgegebenen Perspektive in seiner Eigenart identifizierbar ist. Cassirer konfrontiert seine Marburger Lehrer mittels der *Persönlichkeit* Descartes’ mit dem Gedanken, daß philosophische Bestrebungen nicht rein philosophiegeschichtlich rekonstruierbar sind. Das Beispiel Descartes’ legt vielmehr nahe, daß das philosophische Denken auch im Hinblick auf besondere kulturgeschichtliche Zusammenhänge, in denen es steht, aufzufassen ist. Damit ist aber implizit gesagt, daß *Descartes’ Schaffen durch eine erst zu gestaltende Deutungsperspektive als ein Aufgabengebiet für die Philosophiegeschichte gewonnen wird.*

In der Studie ‘Leibniz System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen’ bekennt sich Cassirer einerseits zu dem Vorhaben, eine Geschichte der Wissenschaft und Erkenntnistheorie im Sinne einer lückenlosen Weiterentwicklung des kritischen Idealismus zu verfassen. (LS XI) Andererseits weist Cassirer auf das Gewicht hin, das die Eigenart des einzelnen Denkers für den Gesamtprozeß des kulturellen Schaffens hat. Die Persönlichkeit Descartes’ ist für Cassirer untrennbar mit dem Übergang vom theologisch motivierten zum genuin wissenschaftlich motivierten Denken verknüpft. (LS 1) Die Folgerung, daß man im kulturell Besonderen nicht bloß etwas dem Geltungsprinzip gegenüber Abseitiges zu sehen hat, sondern die jeweilige Ausgestaltung des Geltungsprinzips selbst, findet aber in Cassirers früher Leibnizstudie so gut

wie keinen Widerhall. Eine Ausnahme wird im Hinblick auf die Frage nach dem Begriff für die künstlerische Gestaltung bei Leibniz sichtbar.²⁶

Cassirers erstes systematisches Werk 'Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik' hat oberflächlich gesehen wenig mit dem Problem zu tun, die transzendente Methode auf eine stärkere Berücksichtigung der Lebendigkeit des Kulturprozesses hin zu modifizieren.²⁷ Sieht man genauer hin, dann wird deutlich, daß es Cassirer verstanden hat, wichtige Impulse seiner Leibnizstudie auf einen systematischen Anspruch hin zu verdichten. Wenn die jeweilige Ausgestaltung des Geltungsprinzips kulturellen Besonderungen unterliegt, dann kann in der Frage nach der naturwissenschaftlichen *Begriffsbildung* nicht auf bestehende naturwissenschaftliche Begriffe zurückgegriffen werden, sondern es muß die darin innewohnende verbindliche *Funktion* der Begriffe aufgewiesen werden.

„Was der Begriff seiner einheitlichen Leistung nach ist und bedeutet, ließ sich nur aufweisen, wenn diese Leistung durch die wichtigsten wissenschaftlichen Problemgebiete hindurch verfolgt und in allgemeinen Umrissen dargestellt wurde.“ (SUF VI)

Cassirer versteht von daher seinen Funktionsbegriff als ein erst noch zu entdeckendes Prinzip, das zutage tritt, wenn man dem Wandel in der Leistung verschiedener naturwissenschaftlicher Begriffsformen nachgeht. Cassirer vertritt dabei den Primat des mathematischen Begriffs vor allen anderen Begriffsarten. Cassirer macht hierfür zwei Argumente Marburger Prägung geltend: (1) Mathematische Gegenstände sind von jeher Repräsentanten dafür, was Begriffe potentiell leisten können. (SUF 35) (2) An der Eigenschaft mathematischer Begriffe, die Geltung idealer Gegenstände zu erzeugen, entscheidet sich die Brauchbarkeit einer Begriffstheorie: es kann sich nicht darum handeln, den mathematischen Begriff in ein System empirischer Begriffe einzufügen. Eine Begriffstheorie gelingt stattdessen nur unter der Voraussetzung, daß mit der mathematischen Begriffsbildung der prinzipielle Wesenszug von Be-

²⁶ „Erst dann lässt sich begreifen, dass die Faktoren der künstlerischen Gestaltung gerade darin, dass sie energischer und notwendiger auf die Grundlage im 'Subjekt' hinweisen, eine neue Art von Sein herstellen, das gegenüber dem empirischen Dasein der Dinge nichts Nachträgliches und Zufälliges ist, sondern eine selbständige Wahrheit und Objektivität besitzt.“ (LS 458)

²⁷ Auch die neuere Forschung betont mit Blick auf diese Schrift vor allem die Gefolgschaft Cassirers gegenüber der Marburger Schule. (Sieg,1994,339ff.)

griffsbildung überhaupt zutage tritt. (SUF 27) Einen solchen prinzipiellen Wesenszug glaubt Cassirer im Verhältnis von Reihenglied und Reihenform ausweisen zu können.²⁸

Cassirer legt sich dabei folgende Frage vor: Ist das immer neue Aufkommen empirischer Daten mit der immanenten Notwendigkeit einer erzeugenden Relation vereinbar, (SUF 149) und wenn ja, erübrigt sich dann nicht das eigentliche wissenschaftliche Motiv, aus der sinnlichen Vielfalt der Wirklichkeit die objektive Ordnung des Begriffs zu gewinnen? (SUF 195) Mit einem solchen Bezug zur sinnlichen Vielfalt wird aber irrtümlicherweise, so Cassirers Argument, das Motiv wissenschaftlichen Forschens in das naive Weltbild dinglicher Verhältnisse entrückt, während es gerade darauf ankommt, die mathematische Form naturwissenschaftlicher Begriffsbildung als eine eigenständige Dimension des Denkens zu verstehen. (SUF 305) Deswegen hat man das ideelle Moment der Geltung auch nicht in einer nachträglichen Schematisierung empirischer Fakten zu sehen, sondern in der Voraussetzung, daß die Wirklichkeit eine systematische Verfaßtheit aufweist, innerhalb deren die Quantifizierung empirischer Daten zur Gewinnung von Gesetzesaussagen voranschreiten kann. (SUF 327)

Wie ist nun aber die im Funktionsbegriff ausgewiesene Lebendigkeit des wissenschaftlichen Denkens mit der Lebendigkeit des kulturellen Prozesses insgesamt vereinbar? Ist der Begriff der naturwissenschaftlichen Wirklichkeit ein insgesamt logischer Invarianten, innerhalb dessen auch erst die systematische Darstellung des Wandels diachron im Erkenntnisfortschritt und synchron durch die Begriffstypen hindurch möglich wird, dann entsteht ein Problem im Hinblick auf die Möglichkeit der Betrachtung dieses Wandels. Der Zugang zum Prinzip, mit dem Begriffe in der jeweiligen Erkenntnisform operieren, beruht auf einer begrifflichen Vorarbeit in den Wissenschaften. (SUF VI) In der Schrift 'Substanzbegriff und Funktionsbegriff' nimmt Cassirer eine solche Vorarbeit, wie sie im Material zum Funktionsbegriff zugrundeliegt, in Anspruch, ohne aber mit dem Funktionsbegriff zugleich diese Inanspruchnahme ausweisen zu können. Es bleibt unberücksichtigt, wie die jeweilige Eigenart

²⁸ „Wir nennen ein Mannigfaltiges der Anschauung begrifflich gefaßt und geordnet, wenn seine Glieder nicht beziehungslos nebeneinanderstehen, sondern gemäß einer erzeugenden Grundrelation von einem bestimmten Anfangsglied aus in notwendiger Folge hervorgehen.“ (SUF 19f.)

des Materials den Weg vom Substanzbegriff zum Funktionsbegriff bestimmt hat. Damit wird aber auch eine Kluft zwischen erkenntnistheoretischer und wissenschaftlicher Perspektive sichtbar, die es fraglich erscheinen läßt, wie etwa Descartes zugleich als Wissenschaftler und als Erkenntnistheoretiker auftreten kann. Dieselbe Kluft betrifft aber auch Cassirer in der Rolle des Erkenntnistheoretikers selbst.

In den ersten beiden Bänden zur Geschichte des Erkenntnisproblems wendet sich Cassirer dem Material zur Geschichte des Funktionsbegriffs zu. Seit der Neuzeit, so Cassirers These, gewinnt der Prozeß der Kultur seine Gestalt durch die Ausrichtung an der Erkenntnisfrage.

„Alle gedanklichen Bestrebungen der neueren Zeit fassen sich zuletzt zu einer gemeinsamen höchsten Aufgabe zusammen: es ist ein neuer Begriff der Erkenntnis, der in ihnen in stetigem Fortgange erarbeitet wird. So einseitig es wäre, den Ertrag der modernen philosophischen Arbeit lediglich im logischen Gebiet aufsuchen zu wollen: so deutlich läßt sich doch erkennen, daß die verschiedenen geistigen Kulturkräfte, die zu dem endgültigen Ergebnis zusammenwirken, erst kraft des theoretischen Selbstbewußtseins, das sie erringen, ihre volle Wirkung entfalten können und daß sie damit mittelbar zugleich die allgemeine Aufgabe und das Ideal des Wissens fortschreitend umgestalten.“ (EP I,V)

Auf den ersten Blick scheint es nicht viel anders zu sein, ob man nun den „Gesamtstrom der Entwicklung der Philosophie, der Wissenschaft, der humanen Kultur“ betrachtet, (Natorp,1912,195) oder den Versuch unternimmt, „aus der intellektuellen Gesamtbewegung eines Zeitalters sein herrschendes und treibendes Erkenntnisideal zu rekonstruieren.“ (EP I,10) Cassirer versteht aber unter der Gesamtbewegung nicht den allein durch den Primat der Methode erfaßten Gesamtstrom, sondern das Zusammenwirken verschiedener Kulturkräfte als eine Bewegung auf ein Erkenntnisideal hin. Sieht man die Bewegung des Denkens als durch Kulturkräfte vermittelt an, dann ist eine Systematik zum Begriff der Wirklichkeit unabhängig von der eigenständigen Wirklichkeit des Begriffs nicht vertretbar. (EP I,VI) Kulturelle Prozesse, so Cassirers Folgerung, haben im Erkenntnisbegriff ihr Ziel, aber kleiden es in verschiedene Produkte ein.

Cassirer verweist auf die Vielfältigkeit des Materials, dessen wissenschaftlichen, religiösen, dichterischen und philosophischen Gehalt man auf das zugrundeliegende Bestreben hin, zu sagen, was Erkenntnis ist, erst entziffern muß. (EP I,9) Schon für

die Kontinuität des Bestrebens selbst ergeben die Quellen kein direktes Abbild. Vielmehr zeichnet sich der neuzeitliche Wandel zum Begriff der Erkenntnis laut Cassirer gerade dadurch aus, daß hier eine Kontinuität der Entwicklung eine Kontinuität über Brüche hinweg impliziert. (EP I,5) Wollte man Motive, wie sie in ein jeweiliges Erkenntnisideal einfließen, rein auf die Logik einer theoretischen Weiterbildung befragen, dann würde nicht nur außer acht bleiben, daß das Erkenntnisproblem mehr ist als ein Gedanke, der sich streng logisch fortsetzt. Es bliebe außer acht, daß Motive des Wandels, weil sie selbst nicht rein gedankliche Motive sind, in viel umfassenderer Weise als Antriebskräfte wirken. (EP I,7) Wissenschaftlichen Erkenntnisbegriffen gibt Cassirer eine Schlüsselfunktion, denn sie verdichten die ganze Breite von Impulsen, die von kulturellen Produkten ausgehen können. (EP I,11) Aber auch an dem gedanklichen Kern wissenschaftlicher Forschung hat man noch nicht die Stellung zum Erkenntnisproblem selbst, sondern einen Hintergrund überlieferter Metaphysik, vor dem der Erkenntnisbegriff formuliert worden ist. (EP I,13)

Lösbar sind solche Probleme der Deutung von Quellen zum Erkenntnisproblem laut Cassirer nur vor dem Hintergrund einer systematischen Weiterbildung der kantischen Denkart. Versteht man es, die kantianisierende Perspektive zu modernisieren, dann führt das nicht etwa in den Relativismus, sondern es werden „die historischen Erscheinungen, die für sich allein stumm sind, zu einer lebendigen und sinnvollen Einheit.“ (EP I,15) Der Relativismus, so Cassirers Argument, entsteht gerade nicht durch die Annahme eines wandelbaren Geltungsprinzips, sondern durch die Kluft, die die Annahme einer absoluten Geltung zwischen sich und der Entwicklung des wissenschaftlichen Denkens erzeugt. Zum Prinzip wird aber die transzendente Methode nur aufgrund der Relativität eines immer wieder erneuerten Wechselbezuges: *aus der Perspektive der Kantischen Denkart wird die neuzeitliche Geschichte des Erkenntnisproblems als Grundzug in den verschiedenartigen Kräften des Kulturlebens erst verständlich, weil es wiederum die Kantische Denkart ist, an der sich das wissenschaftliche Denken erneuert.* Damit steht Cassirer vor folgendem Problem: Was hält die Kantische Denkart ihrerseits lebendig, so daß sich der Begriff der Erkenntnis an ihr erneuern kann?

§ 2. Freiheit und Form des Geistes in Goethes Werk

Aus der Sicht der ersten beiden Bände zur Geschichte des Erkenntnisproblems bilden die Manifestationen kultureller Mächte lediglich eine irreführende Hülle, die man durchdringen muß, will man das Erkenntnisideal als den Gedanken einer Epoche rein herausstellen. Die Kantische Denkart dient hier allein dazu, das eigenmächtige *Zutagetreten* von Gedanken zu neutralisieren. Gibt es aber gute Gründe, der Eigenmächtigkeit kultureller Produktivität ein Gewicht für die Erneuerung Kantischen Denkens einzuräumen, dann bringt das einen grundsätzlichen Wandel der Aufgabenstellung mit sich. Es geht Cassirer nun darum, die Freiheit aufzuweisen, wie sie sich in den Einkleidungen und Gestaltungen des Erkenntnisideals gegenüber der Herrschaft des Gedankens offenbart.²⁹

Bezeichnend für diese Art des Wandels ist das Vorwort zur Studie 'Freiheit und Form'. Cassirer bringt dort einen besonders eindringlichen Appell vor, das Eigengewicht der Gestalt gegenüber dem Gedanken zu würdigen. Mit Blick auf die Geschehnisse des ersten Weltkrieges beinhaltet das, *die Frage nach der Autonomie in den Prinzipien des Gestaltens* nicht „als abstraktes philosophisches Thema“ abzuhandeln, sondern zu berücksichtigen, daß diese Frage „sich mit den unmittelbaren und lebendigen Interessen unserer Gegenwart aufs nächste berührt.“ (FF XI) Schließt die Frage nach der Gestaltung als solcher die Frage nach der Gestaltung unserer Gegenwart mit ein, dann heißt das für Cassirer, „daß wir damit im eigentlichen Mittelpunkt der tätigen und produktiven Kräfte stehen“. (FF XI) Demzufolge wäre es wiederum nicht angemessen, Antworten auf die Frage nach der gestalteten Gegenwart als „einen vorhandenen geistigen Besitz in theoretischer Reflexion festzuhalten.“ (FF XI) Stattdessen kommt nun eine Deutungsweise zum Zuge, die im Zusammenwirken von Produktivität Kräfte am Werk sieht, „auf denen die künftige Gestaltung unseres Daseins wesentlich beruhen wird.“ (FF XI)

²⁹ Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: 'Hermann Cohen und die Erneuerung der Kantischen Philosophie', in: Kant-Studien (1912), S.252-273; 'Freiheit und Form. Studien zur Deutschen Geistesgeschichte' 5. Auflage, Darmstadt 1991, und zwar vor allem folgende Abschnitte: das Vorwort, S.XI-XVII; das erste Kapitel 'Leibniz', S.20-61; das zweite Kapitel 'Die Entdeckung

Den Begriff von Philosophie als Mittelpunkt der Kultur verbindet Cassirer mit einem der Lebensphilosophie entlehnten Verdacht, demzufolge die Macht der eigenen Begrifflichkeit auf die Betrachtung von Kulturmächten nivellierend einwirken könnte. (FF XVI) Man kann darin auch eine Neuorientierung gegenüber in sich widersprüchlichen Alternativen sehen, wie sie sich ergeben, wenn man die Schriften 'Substanzbegriff und Funktionsbegriff' einerseits, und die beiden ersten Bände zum Erkenntnisproblem andererseits, nebeneinander stellt: demnach bliebe nur die Wahl zwischen einer vom Material der Anwendung befreiten Systematik des Funktionsbegriffs oder eine Geschichte der Gebundenheit der Anwendung von Erkenntnisbegriffen an die kulturelle Wirklichkeit.

Man könnte nun fragen, wie sich die Kulturmächte frei von der Bindung an den Begriff der transzendentalen Methode als das begreifen lassen, was sie wesenshaft sind, ohne daß man damit zugleich in den Relativismus abgleitet. Aber laut Cassirer enthält eine solche Frage eine unzutreffende Voraussetzung, deren Richtigstellung auf die neuzeitliche Phase vorkantischen Denkens angewandt widersinnig erscheinen muß. Es gibt demnach nicht die für sich bestehende transzendente Methode hier und die eigengesetzliche Produktivität kultureller Mächte dort; man muß vielmehr von einer ursprünglichen Einheit ausgehen, die Cassirer „die Doppelbestimmung und die Doppelleistung der Kantischen Philosophie“ nennt. (FF 141) Ist die Freiheit der Kulturmächte auch eine Freiheit vom Gedanken der transzendentalen Methode, dann besagt das nicht, daß das Wesen einer Kulturmacht nur unter Ausschaltung der kantianisierenden Perspektive zu erfassen ist. Man hat im Gegenteil, wie Cassirer es nennt, von 'geheimnisvoll-offenbaren' Beziehungen auszugehen.³⁰

Soweit aber die 'Doppelbestimmung' Kants ein Geheimnis bleiben muß, kann man sich im Hinblick auf ihre Gültigkeit auch auf kein Faktum berufen. Mit dem Gedanken an ein Faktum für die Doppelbestimmung Kants allein bleibt man auf der Ebene für sich bestehender isolierter Wirkungen. Es ist, so Cassirers Pointe, ein Anzeichen

der ästhetischen Formwelt', S. 62-139; insbes. das dritte Kapitel 'Die Freiheitsidee im System des kritischen Idealismus', S.140-170, und das vierte Kapitel 'Goethe', S.171-268

³⁰ Vgl. 'Hermann Cohen und die Erneuerung der Kantischen Philosophie' in: Kant-Studien (1912), S.272

dafür, daß man, was nicht offenbar werden kann, offenbaren will, wenn eine Geschichte des Erkenntnisproblems Werke der Kultur als bloße Hüllen eines Gedankens historisch einordnet, um sie nicht als Ausgeburten der Willkür aussondern zu müssen. Stattdessen muß man die Werke der Kultur im Hinblick auf Entstehungsbedingungen zu deuten verstehen. Bedingungen dieser Art hat man so hinzunehmen wie sie sind, ohne daß sich weiter etwas an ihnen aufweisen läßt. „Worauf es hier ankommt, ist nicht die Übereinstimmung in einzelnen Resultaten, sondern die tiefere Gemeinschaft in den bildenden Kräften.“ (FF 143)

Zwei Aspekte sind hier zu unterscheiden. Jedes Werk muß erstens überhaupt anzeigen können, daß sich an ihm das nicht weiter erklärbare Walten einer ‘bildenden Kraft’ offenbart. *Das Verständnis von der tieferen Gemeinschaft der Werke impliziert zweitens, daß die Verschiedenheit der Werke auf einen übergeordneten Zusammenhang verweist.* Das Verhältnis zwischen der Philosophie Kants und der Kunst des 18. Jahrhunderts ist demnach für die Frage nach dem Wesen von Kulturmächten in besonderer Weise erhellend.³¹ Das Moment des Kunstwerks, das in die Tiefe der Verbindung zwischen Kantischem Denken und kultureller Produktivität führt, faßt Cassirer hier in den Begriff der Gestalt. Cassirer hat dabei die Rolle künstlerischer Eigenständigkeit im kulturellen Prozeß im Blick: *Kunstwerke, weil sie dank ihrer Gestalt erkennbar herausragen, legen den Gedanken ‘bildender Kräfte’ im diffusen Gesamtbild einer Epoche in besonderer Weise nahe.* Die Gestaltung des Kantischen Denkens in der Kunst besagt, daß Kunst prinzipiell das Zeugnis eines eigenständigen Gestaltens abgibt, wobei ein solches Zeugnis die Richtung auf das Verständnis vom Prinzip der Eigenständigkeit überhaupt miteinschließt. Der Gedanke der Weiterbildung des Erkenntnisideals bekommt damit für Cassirer eine andere Wendung.

³¹ „Immer von neuem entsteht die Frage, ob die Welt der ästhetischen Phantasie eine blosse ‘Nachahmung’ der Natur ist oder aus einem eigentümlichen Prinzip des Aufbaues stammt, das selbständig eine neue gegenständliche Welt aus sich hervorgehen läßt. In dieser Fassung der Frage tritt das Seinsproblem aus jener abstrakten Isolierung heraus, in der es innerhalb der rein erkenntnistheoretischen Erwägungen zu verbleiben scheint. Denn es ist die ästhetische Kultur selbst, die rein aus ihrer eigenen Notwendigkeit heraus im 18. Jahrhundert wieder vor diese Grundfrage hingeführt wird. Hier schließt sich daher der Kreis der Kulturinteressen: die Kunst wird zur Gestaltung jenes Verhältnisses von ‘Idee’ und ‘Wirklichkeit’, das die theoretische Kritik allgemein formuliert und begründet.“ Vgl. ‘Hermann Cohen und die Erneuerung der Kantischen Philosophie’ in: Kant-Studien (1912), S.271

„Die übergreifende Idee der Geltung spezifiziert sich innerhalb dieser Einheit in ihre verschiedenen Unterarten. Diese Doppelwendung war es, die der vorkritische Idealismus nicht erreichte; denn für ihn verschmolz die Welt in eine unterschiedslose Geltungseinheit.“³²

Das Paradox eines kantianisierenden Geltungsbegriffs in vorkantische Zeit wird entschärft: die 'übergreifende Idee der Geltung' ist schon von vornherein im Kulturprozeß verankert, aber zugleich mit ihm verschmolzen. Spezifizierungen zum Geltungsbegriff sind aber nicht bloß mit dem Kulturprozeß verschmolzen, sondern auch als solche erkennbar, wenn sie, wie wir es vom Geltungsanspruch eines jeden Kunstwerks lernen können, an den Gestaltbildungen sichtbar werden.

So wird vor allem erst verständlich, daß Cassirer sich in der Studie ‚Freiheit und Form‘ auf den ‚Reichtum besonderer Gestaltungen‘ selbst berufen kann, um auf das Bestehen „einer fortwirkenden ideellen Grundkraft des geistigen Geschehens“ verweisen zu können. (FF XII) Am Beispiel der deutschen Geistesgeschichte versucht Cassirer zu zeigen, wie sich verschiedenartige Geltungsansprüche gegeneinander behaupten.³³ Cassirer verwendet hierbei einen Geistbegriff, den man nicht als Teil einer systematischen Fixierung durch Begriffe mißverstehen darf. Eine solche unvermittelte Subsumption des geistigen Geschehens unter einen systematischen Begriff käme einem Rückfall in die Auffassung der Geltungsidee als Erkenntnisideal gleich.

Die kantianisierende Perspektive leitet folgerichtig die Deutung nicht als eine begrifflich vermittelte Deutungshilfe, sie tritt dem Betrachter im Material gegenüber. „Die Kräfte, die hier tätig sind, [...] streben danach, über sich selbst, über ihren Ursprung und Rechtsgrund, zur Klarheit zu gelangen.“ (FF 22) Die ‚Entdeckung der ästhetischen Formwelt‘ ist für Cassirer ein paradigmatischer Fall für das Streben der Kulturkräfte, über sich selbst Rechenschaft zu geben: hier treten prinzipielle Aspekte des

³² Vgl. Hermann Cohen und die Erneuerung der Kantischen Philosophie' in: Kant-Studien (1912), S.272

³³ Es ist zu berücksichtigen, daß Cassirer nicht eigens begründet, warum er sich für seine Zwecke gerade der deutschen Geistesgeschichte zuwenden muß. Siehe dazu Ernst Wolfgang Orth 'Der Begriff der Kulturphilosophie bei Ernst Cassirer', zuerst erschienen in: 'Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert' herausgegeben von Helmut Brackert und Fritz Wefelmeyer, Frankfurt a. M. 1990, S.156-

Werdens zum Sein von Formwelten überhaupt zutage. (FF 62) Dabei darf man wiederum nicht von einer bestehenden Trennung zwischen dem Geltungsanspruch der Kunst hier und dem geistigen Gesamtgeschehen dort ausgehen. *Cassirer meint es vielmehr so, daß das allmähliche Hervortreten der Frage nach der Geltungsart der Kunst grundlegende Wesenszüge des Geisteslebens erst erzeugt.* Im Zentrum der Studie steht ein eigentümliches Wechselverhältnis zwischen der Kunst als Thema und der Kunst als Aufgabe des Künstlers. „Alles Schaffen verläuft hier in einer doppelten Richtung: jedem Fortgang im Tun entspricht eine vertiefte Besinnung auf die Gründe des Tuns.“ (FF 22) Darin wird der Begriff der Kunst „zum belebenden Prinzip, das sich fortan gleichmäßig [...] in der künstlerischen Produktion und in der ästhetisch-philosophischen Kritik wirksam erweist.“ (FF 104)

In Leibniz' Begriff des Lebens als eines universalen Prinzips von Freiheit und Form sieht Cassirer den Ausgangspunkt der Entwicklung.³⁴ Die ursprüngliche Motivation dafür, das Wesen kultureller Kräfte auszusprechen, speist sich demzufolge aus einem Grundkonflikt, den Leibniz' Philosophie hinterläßt. Der Begriff des Lebens ist universell; er umfaßt das Leben des Bewußtseins und das Leben als ein Insgesamt der objektiven Welt, aber zugleich ist der Begriff des Lebens als Prozeß ein Begriff, der auf das Prinzip der Determination von Naturvorgängen beschränkt bleibt. (FF 56ff.) Die Zeit nach Leibniz bekommt so die Form einer sich wandelnden Gestalt des Rückbezugs auf den Leibnizschen Begriff des Lebens, aus dem schließlich der Begriff für das 'geistige Leben' in seiner ganzen möglichen Vielfalt erwächst. (FF 63ff.) Auf diese Weise entsteht auch erst die Perspektive auf die eigentlich drängende Fragestellung: wie können Determination der Form und Freiheit des Individuums gemeinsam Wesenszüge des Geistes sein?

191; S.163; neuerdings in: Ernst Wolfgang Orth 'Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie. Studien zu Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen' Würzburg 1996, S.191-224; S.200.

³⁴ „Die Natur bildet einen unaufhörlichen schöpferischen Prozeß, der, wie er niemals zu denselben Bedingungen zurückkehrt, sich auch niemals in demselben Produkt wiederholt. Und dennoch ist dieses ewig quellende Leben in innere Schranken gebannt, aus denen es nicht heraustreten kann. Jede Form ist, indem sie den ihr zugemessenen Kreis erfüllt und vollendet, zugleich frei und gebunden. Sie ist gebunden, weil alles, was aus ihr entsteht, in streng gesetzlicher Weise aus ihr hervorgeht; sie ist frei, weil es nur das Gesetz des eigenen Wesens ist, was sich in ihren Werken ausdrückt. Kein Zwang von außen treibt sie mehr; aber ihre unvergleichliche Eigenart selbst ist es, die ihr das eigene Tun als ein Notwendiges aufprägt und vorschreibt.“ (FF 39)

Baumgarten ist für Cassirer nicht einfach nur der Begründer der Ästhetik. Baumgarten ist die geistesgeschichtliche Größe, die den Prozeß in Gang setzt, mittels dessen das geistige Leben zu sich selbst kommt. Für diese Stellung ist unerheblich, daß Baumgarten noch ganz in der Auffassung von der Erkenntnis als einem Bereich absoluter Geltung verbleibt, oder etwa das 'schöne Denken' der Sinnlichkeit zwar als ein eigenständiges, aber unvollkommenes Seelenvermögen ansieht. Entscheidend ist vielmehr, daß Baumgartens Ästhetik genügend Impulse enthält, die sich aufgreifen und verschiedenartig einsetzen lassen. (FF 77) An der Baumgartenrezeption läßt sich demnach beispielhaft die prinzipielle Modifizierbarkeit von geistigen Impulsen aufzeigen: Kunst als Thema der Geistesgeschichte führt zu einer *Ausdifferenzierung formaler und stofflicher Prinzipien*. Die Lehre von der Verschiedenheit der künstlerischen Gattungen aufgrund *des Verhältnisses von natürlich-sinnlichen und künstlich-formalen Zeichen* faßt laut Cassirer viele Aspekte der Auseinandersetzung mit Baumgarten zusammen. (FF 88)

Einen weiteren grundlegenden Wesenszug des geistigen Lebens sieht Cassirer darin, daß mit der Ausdifferenzierung von Sachverhalten auf dem Gebiet der Kunst sich zugleich ein Wandel hin zum Bewußtsein von der prinzipiellen Bedingtheit des Verschiedenartigen vollzieht. Herder und Winckelmann geben in diesem Zusammenhang herausragende Beispiele dafür, was es heißt, in der Auseinandersetzung mit Fragen nach dem Wesen der Kunst als einem Geschehen in der Zeit auf überzeitliche Prinzipien der Auseinandersetzung selbst zu stoßen.³⁵ In der Geistesgeschichte zeigt sich folgerichtig solange Unkenntnis in der Grundfrage nach der Vereinbarkeit von Notwendigkeit und Autonomie verschiedener Formprinzipien, solange die Frage nach der Bedingung für das Entstehen von Werken allein aus der Beschränkung auf den jeweiligen Werkinhalt resultiert. Mit Blick auf diesen Sachverhalt spricht Cassirer auch von einem allgemeinen Gesetz:

³⁵ Zur Rolle des Zeitproblems in Cassirers Philosophiebegriff siehe Ernst Wolfgang Orth 'Zeitgestalten und Zeitgestaltung. Überlegungen im Anschluß an Ernst Cassirers Darstellung des Zeitproblems', in: 'Zeitlichkeit als psychologisches Prinzip' herausgegeben von Karl-Ernst Bühler, Köln 1986, S.61-75; ders. 'Zum Zeitbegriff Ernst Cassirers', zuerst erschienen in: 'Studien zum Zeitproblem in der Philosophie des 20. Jahrhunderts', in: Phänomenologische Forschungen Bd.13, S.65-89; neuerdings in: Ernst Wolfgang Orth 'Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie. Studien zu Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen' Würzburg 1996, S.129-147

„Denn eben dies ist das Gesetz, unter dem die geschichtliche Entwicklung steht, daß der Gedanke der Autonomie des Geistigen, sofern er in ihr überhaupt erfaßt wird, sich zunächst nur innerhalb eines bestimmten und eingeschränkten Einzelkreises betätigen und verwirklichen kann. Indem eine einzelne Sphäre, wie etwa die des Religiösen, sich zum Bewußtsein ihrer Selbständigkeit erhebt, nimmt sie für sich zugleich allumfassende und absolute Geltung in Anspruch, schließt aber eben damit all das, was außerhalb ihrer selbst liegt, von diesem Prozeß der Selbstbefreiung aus.“ (FF XV)

Winckelmanns plastischer Formbegriff und Herders dynamischer Formbegriff sind Beispiele für den Anspruch absoluter Geltung, und das besagt vor allem, daß mit ihnen noch nicht der ‘Gedanke der Autonomie des Geistigen’ frei von „bestimmten und eingeschränkten Einzelkreisen“ verwirklicht ist. Dies ist laut Cassirer einer Stufe im Verständnis von der übergreifenden Idee des ‘geistigen Lebens’ vorbehalten, bei der die Autonomie des Geistes und die Notwendigkeit in Form der Geltung ihrerseits zu Zielen künstlerischer Gestaltung werden: mit Goethe ist in entsprechender Weise eine „Weltansicht zum ideellen Mittelpunkt geworden, auf den alle sonstigen Richtlinien der Betrachtung sich wie von selbst beziehen und hinlenken.“ (FF XIV) *Freiheit und Form verbinden sich hier zur geistigen Geltung künstlerischer Artikulation; so „beginnt [...] eine neue Form der künstlerischen Gestaltung, in der sich zugleich eine neue Form des geistigen Daseins überhaupt ausdrückt.“* (FF 174) Damit eröffnen sich auch der erkenntnistheoretischen Seite des Geltungsgedankens neue Perspektiven: daß man die Spezifizierungen der Geltungsidee im kulturellen Gesamtgeschehen ablesen können muß, besagt nun, daß jede einzelne Gestaltung zum Werk auf eine solche Spezifizierung hin artikuliert wird.

Cassirers Goethe-Interpretation beinhaltet an dieser Stelle eine Umbewertung des Sachverhalts, daß jeder Ansatz, die Form des Menschseins zu erklären, diese Form bloß in Anspruch nehmen kann. *Zum Menschsein gehört demzufolge einerseits die Freiheit, sich auf die jeweils eigene Individualisierung hin zu artikulieren; andererseits ist die Ausdifferenzierung von Artikulationsweisen die notwendige Form, in der sich die Menschheit immer wieder aufs neue verwirklicht.*³⁶ Es ist von einem unvermeidli-

³⁶ „Wenn ich aber aussprechen soll, was ich [...] den jungen Dichtern geworden bin, so darf ich mich wohl ihren Befreier nennen; denn sie sind an mir gewahr worden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, gebärde er sich wie er will, immer nur sein Individuum zu Tage fördern wird.“ Cassirer zitiert hier den Anfang aus Goethes Nachlaß-

chen Anthropomorphismus auszugehen, der auch den Geltungsgedanken selbst betrifft, aber nicht im Hinblick auf den abstrakten Gedanken der Kontinuität des Geltungsgedankens, sondern im Hinblick auf die Kontinuität in einer konkreten Gestalt des Gedankens, nämlich daß der Mensch letztendlich nur innerhalb der Gestaltungen seiner Geistformen von sich selbst Rechenschaft abgeben kann. Aus Marburger Sicht beinhaltet der Geltungsgedanke eine Abwendung vom bloßen Faktum des Menschseins, denn, so wird dabei argumentiert, am Menschen haben wir immer nur ein Resultat aber nicht das Gesetz menschlichen Tuns. Es geht aber gerade darum, daß wir nur am Menschen die 'tiefere Gemeinschaft bildender Kräfte' haben, die allen Resultaten zugrundeliegt, aber deshalb nicht selbst wieder resultathaft faßbar ist. Nur in Form der gestalteten Subjektivität tritt der Mensch sich selbst gegenüber. (FF 249) Demzufolge muß auch die Philosophie von einem gestalteten Subjekt ausgehen. (FF 156)

Cassirers Goethe-Interpretation setzt mit der Kennzeichnung eines 'historischen Menschengefühls' als Grundsicht des Goethischen Schaffens ein. (FF 176ff.) Eine Art Endpunkt sieht Cassirer in dem Sachverhalt, daß Goethe die Vorgaben zum Leibnizschen Begriff des Lebens in der Artikulation des 'geistigen Lebens' selbst auszuschöpfen versteht. (FF 217) Die Schrift Goethes zur Metamorphoselehre macht Goethe für Cassirer zum Gewährsmann dafür, daß sich der Prozeß von Ausdifferenzierungen der Gestalt aus einem Prinzip überhaupt systematisch darstellen läßt.

Der Metamorphosebegriff ist es, an dem auch Cassirer seinen Funktionsbegriff im Hinblick auf das Autonomieprinzip des 'geistigen Lebens' erweitern kann. (FF 212ff.) Aus dem Reihenprinzip, demzufolge 'Glieder' einer Reihe „gemäß einer erzeugenden Grundrelation von einem bestimmten Anfangsglied aus in notwendiger Folge hervorgehen,“ (SUF 19f.) wird in Cassirers Goethe-Interpretation der umfassendere Gedanke einer Organisation von Prinzipien der Gestaltbildung, wie man sie sich aus der individuellen Gestalt selbst hervorgehend denken kann. Jedesmal „drängt sich ein unendlich reiches Ganze [...] in eine einzelne Gestalt zusammen und [...] läßt aus

diesem Moment das Ganze nach einem bestimmten Gesetz wieder hervorgehen.“
(FF 231f.)

§ 3. Das Stilgesetz Kantischen Denkens

Mit dem Prinzip der Autonomie hatte Cassirer in der Studie 'Freiheit und Form' die Entfaltung einer 'übergreifenden Idee' des Geltungsgedankens in 'Geltungsarten' als Prozeß der Selbstbefreiung des Geistes nur postulieren können. Die Anordnung des Materials der Studie hatte den Stellenwert eines Belegs dafür, daß sich die Annahme dieser Entfaltung bewährt, ohne damit aber zugleich den Ansatz zu einer positiven Bestimmung zu bieten. Den Zugang zur positiven Bestimmung der Individualität von Geistformen verschafft sich Cassirer über eine Erweiterung und Vertiefung des Gedankens von der Doppelbestimmung der Kantischen Philosophie. In einer Reihe von Schriften hebt Cassirer hierzu die nachkantische Philosophie als ein besonderes Gebiet der Philosophiegeschichte hervor.³⁷ Dabei ist für Cassirer die zeitliche Nähe zu Kants unmittelbarem Wirken im Hinblick darauf bedeutsam, daß trotz fehlender Distanz das Werk Kants in seiner Gesamtheit begriffen wird.

Cassirer will „wieder zu einer Gesamtansicht von Kant und seiner Lehre zurückstreben, wie Schiller oder Wilhelm von Humboldt sie besessen haben.“ (KLL VI) Die genannten Persönlichkeiten des Geisteslebens stehen stellvertretend für die Leistung, der Kantischen Denkart gegenüber eine unabhängige Perspektive auf das Dasein gewonnen zu haben.

„Im positiven und im negativen Sinne, in dem Widerstand, den sie der Kantischen Lehre leisten und in der Gewalt, mit der sie sich durch sie ergreifen und bestimmen

³⁷ Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: 'Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie' (1919), in: 'Idee und Gestalt' Nachdruck der zweiten Auflage, Berlin 1924, Darmstadt 1989, S.157-202; besonders 157ff.; zitiert als IG nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl; 'Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit' Bd.III 'Die nachkantischen Systeme', zweite Auflage, Berlin 1923; hier besonders die 'Einleitung' S.1-16; sie erschien gesondert unter dem Titel 'Die Grundprobleme der Kantischen Methodik und ihr Verhältnis zur Nachkantischen Spekulation', in: Die Geisteswissenschaften Bd. I, Leipzig 1914 S.784-787 und S.812-815; 'Die kantischen Elemente in Wilhelm von Humboldts Sprachphilosophie' (1923), in: 'Geist und Leben' herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.236-273; zitiert als GL nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl; 'Kants Leben und Lehre' (1918), Nachdruck der zweiten Auflage, Darmstadt 1975; zitiert als KLL nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl.

lassen, sprechen alle diese Männer [Herder, Goethe, Schiller, Kleist; A.K.] zugleich die eigene Gesamtanschauung vom Inhalt und Sinn des Daseins aus ...“ (IG 160)

Eine ‘Gesamtansicht von Kant’ ist zunächst einmal der Einblick in den philosophischen Werdegang Kants, den man erlangt, wenn man sich nur genügend in Kants Schriften einarbeitet. So kann es nicht weiter überraschen, daß Cassirers systematisches Ziel mit philologischen Bestrebungen zusammenfällt. Cassirers Schrift ‘Kants Leben und Lehre’ nimmt die Stelle des Erläuterungsbandes in einer von Cassirer veranstalteten Ausgabe der Werke Kants ein. Damit wird nicht etwa auf die Kantische Lehre als einem gereinigten Kernbestand abgezielt, wie er sich aus einem philologischen Aggregat von Widersprüchen herausheben ließe. Kant-Interpretation ist zwar ohne die verschiedensten philologischen Bestrebungen nicht denkbar, aber um die philologisch ausgereifte Gesamtsicht auf die Kantische Lehre allein kann es hier schon deswegen nicht gehen, weil eine solche Gesamtsicht der unmittelbar nachkantischen Zeit noch gar nicht möglich sein konnte.

Alle diese Persönlichkeiten, denen Cassirer zubilligt, eine ‘Gesamtansicht von Kant’ zu vertreten, heben sich von ihrem geistesgeschichtlichen Umfeld durch ein eigen tümliches Widerstreben gegenüber der Kantischen Denkart ab. Diese nachkantische Kant-Interpretation gewinnt zum anderen geradezu ihre Lebendigkeit daraus, daß der Kantischen Denkart jeweils „die eigene Gesamtanschauung vom Inhalt und Sinn des Daseins“ entgegengesetzt wird. (IG 160) Es ist nun zu fragen, was für eine Art Kantischen Denkens daraus resultiert, daß man an Kant nur die Momente des schöpferisch-widerstrebenden Umgangs mit Kant gelten läßt. Cassirer weist in diesem Zusammenhang auf immer wiederkehrende Kant-Motive hin.³⁸ Cassirer schreibt:

„Immer von neuem muß daher das Ganze der kritischen Lehre, um wahrhaft begriffen zu werden, seiner festen architektonischen Form entkleidet und in die gedanklichen Motive, aus denen es hervorgegangen ist, aufgelöst werden.“ (EP III,2)

³⁸ Die folgenden Ausführungen zum Begriff des Kant-Motivs verdanken sich im wesentlichen den Untersuchungen Ernst Wolfgang Orths zu Cassirers operativer Kant-Interpretation. Siehe hierzu insbesondere ‘Der Begriff der Kulturphilosophie bei Ernst Cassirer’, zuerst erschienen in: ‘Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert’ herausgegeben von Helmut Brackert und Fritz Wefelmeyer, Frankfurt a.M. 1990, S.156-191; neuerdings in: Ernst Wolfgang Orth ‘Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie. Studien zu Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen’ Würzburg 1996, S.191-224

Es gibt zunächst einmal ein entscheidendes Kriterium für Kant-Motive. Es handelt sich bei ihnen um Besonderheiten Kantischer Denkart, in denen sich das Ganze der kritischen Lehre widerspiegelt. Einzelmotive sind hier weder als beliebig einsetzbare noch als völlig gleichrangige Einzelelemente aufzufassen. An Kants Lehre im Ganzen ist ferner nicht ein Insgesamt historisch bedingter Lehrgehalte interessant, sondern ein 'intellektuelles Bezugssystem', das es zu diesem Ganzen macht. (EP III,3) Daß die inhaltliche Seite von Kant-Motiven einerseits Berücksichtigung findet, ohne aber andererseits auf ein zitierbares Theoriestück reduzierbar zu sein, macht aber nicht nur das 'Pars pro toto'-Prinzip deutlich. Wie aus der Schrift 'Kants Leben und Lehre' hervorgeht, sind Kant-Motive auch der vorkritischen Phase Kants zu entnehmen.³⁹

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Kant-Motivs betrifft die Frage nach dem Zutagetreten des Ganzen als ein 'intellektuelles Bezugssystem'. Laut Cassirer erfordert das die durchaus parteiische Stellungnahme zu Einzelheiten in Kants Lehre, an der sich das Kulturschaffen besonders dynamisch entwickelt. Es tritt „mit dieser einseitigen Hervorhebung des Einzelnen [...] zugleich die Struktur des Ganzen klarer heraus.“ (EP III,2) Der Kant des Kant-Motivs ist ein durch Produktivität bewährtes Motiv der Kantrezeption. Wird man durch die Kantische Lehre vor allem im Hinblick auf die Verwirklichung eines eigenen Werks ergriffen, dann handelt es um eine Kant-Interpretation, die immer schon mehr ist als eine bloße Beschäftigung mit Kants Schriften. Cassirers zweites wichtiges Kriterium für Kant-Motive ist demnach das an Persönlichkeiten gebundene Zutagetreten Kantischen Denkens in einer „wahrhaft einheitlichen geistigen Gesamtgestalt“. (KLL 7) Eine Doppeldeutigkeit muß hier beachtet werden: an Kants Denkart gewinnen die genannten Personen erst ihre jeweils eigene, einheitlich-geistige Gesamtgestalt; indem der Einzelne von ihnen durch das Denken Kants im Ganzen ergriffen wird, tritt auch erst die Ganzheit des 'intellektuellen Bezugssystems' zutage.

³⁹ In Kants Schrift 'Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels' (1755) entdeckt Cassirer das von Natorp herausgearbeitete *fieri* in der Fassung des Werdens zum Sein. Die Textstelle, die hierzu in Betracht kommt, findet sich bei Kant im 'Achten Hauptstück' mit dem Titel „Allgemeiner Beweis von der Richtigkeit einer mechanischen Lehrverfassung, der Einrichtung des Weltbaues über-

Ein drittes Moment des Kant-Motivs betrifft die Ungleichartigkeit, in der die Auseinandersetzung mit der Kantischen Denkart auf den schöpferischen Prozeß hin geführt wird. Mit den genannten Persönlichkeiten ist keine Aneinanderreihung gleichrangiger Gestalten gemeint. Es zeichnet sich stattdessen eine paradoxe Polarisierung ab. Je größer der Widerstand und je geringer die Ergriffenheit, um so mehr tritt das 'intellektuelle Bezugssystem' zugunsten des Kant-Motivs als Lebensmacht in den Hintergrund. In diesem Zusammenhang nimmt der Dichter Heinrich von Kleist für Cassirer eine besondere Stellung ein. In der Figur des Dichters Heinrich von Kleist kann man vor allem die Wirkung von Kant-Motiven als Lebensmacht studieren. (IG 160) Das Kant-Motiv entfaltet demnach auch dort seine schöpferische Kraft, wo es erst gar nicht zu einem genaueren Verständnis von Lehrinhalten der Vernunftkritik kommt, oder wo der Versuch, sich solchen Lehrinhalten zu nähern, mit dem Gefühl existentieller Bedrohung verbunden ist.⁴⁰ Eine solche schöpferische Wirkung kann man etwa darin sehen, daß Kleist durch die Berührung mit der Vernunftkritik eine künstlerische Entwicklung durchmacht, in deren Verlauf das für ihn unfruchtbare Feld der Philosophie zugunsten einer rein dichterischen und essayistischen Tätigkeit verlassen wird. (IG 178ff.)

Kant-Motive bilden für Cassirer eine 'einheitliche Orientierung' auf dem Weg zu einer kritischen Kant-Interpretation. (EP III,3) *Kritisch ist diese Kant-Interpretation aufgrund der Reflexion auf die Verschiedenartigkeit, mit der die Philosophie Kants bei kulturell schöpferisch tätigen Persönlichkeiten wirksam ist. Das von den Marburgern geforderte Prinzip der Weiterbildung Kants kehrt sich damit um: Nicht die Lehre Kants ist umzuformen, sondern die dieser Lehre zugrundeliegende Gesamtansicht ist als lebendige Kraft zur Umformung aufzufassen.* Diese in Kraft setzende Energie, mit der Kants Lehre als Teil des Kulturgeschehens auftritt, nennt Cassirer das Stilgesetz Kantischen Denkens.⁴¹ Gemäß der Auffassung vom Doppelleben Kantischen Den-

haupt, insonderheit von der Gewißheit der gegenwärtigen.“ Kant, Akad.Ausg. Bd. I, S.339. Siehe KLL 48f.

⁴⁰ „Er [Kleist; A.K.] unterliegt einer geistigen Gewalt, die er sich nicht zu deuten weiß, - die er seinem eigenen Wesen und seiner Natur als fremd empfindet. Und damit ist für ihn das Ganze seines geistigen Seins vernichtet.“ (IG 160)

⁴¹ Babara Naumanns Untersuchung zur Rolle von 'Kants Stil' in Cassirers Schrift 'Kants Leben und Lehre' hebt vor allem die literarisch manifeste Dynamik als Grundzug dieser Energie hervor. Es gehe

kens ist das gleichbedeutend mit der Überlegung, daß die Energie, die sich in der Kraft zur Umformung als Grundzug in Kants Denken offenbart und die Energie in der „fortwirkende[n] ideelle[n] Grundkraft des geistigen Geschehens“, (FF XII) die die Studie 'Freiheit und Form' postuliert, dieselbe ist.

Cassirers systematische Bestrebungen haben ihren Anknüpfungspunkt in der Ungleichartigkeit und Gegensätzlichkeit im nachkantischen Denken und Wirken. Zum Zugang zur systematischen Erfassung geistiger Prozesse in der Kultur wird das Stilgesetz Kantischen Denkens für Cassirer nun dadurch, daß Kants Schriften, - Cassirer hebt besonders die Vorarbeiten zur Vernunftkritik hervor - ihrerseits Zeugnisse der gebannten Energie zur Umformung sind. (KLL 146f.) Die nachkantische Gesamtansicht von Kant in der Funktion des Stilgesetzes Kantischen Denkens muß, wie nicht anders zu erwarten, eine am Werk Kants nachweisbare Größe sein. Folgerichtig versteht Cassirer Kant als einen Kulturphilosophen seiner Zeit. (KLL 347) Cassirers Absicht ist nicht, Kants Schriften in einer Art naivem Kantianismus reale Aktualität zuweisen zu wollen, sondern es ist zunächst einmal der typisch neukantianische Zug, an die Begrenztheit des historischen Kant zu erinnern. Trotzdem stellt sich hier eine Frage: was ist unter einer Gesamtansicht von Kant zu verstehen, die Kants persönliche Gesamtansicht selbst ist? Mit Blick auf diese Frage ist die These von der historisch bedingten Lehre Kants über die historische Seite hinaus bedeutsam. Unter einer Gesamtansicht von Kant in der imaginären Rolle als Kants eigener Perspektive kann man sich nun alle möglichen Lebensmächte und intellektuellen Bezugssysteme vorstellen, weil, wie Cassirer selbst betont, Kant sich am Kulturleben so gut wie nicht beteiligt hat. (KLL 4ff.) *Aber genau diese Offenheit gegenüber Gesamtansichten ist laut Cassirer die Grundform der Kulturphilosophie.* Die historisch bedingte Kluft von Leben und Lehre verbindet sich für Cassirer mit dem zeitlosen Zug, auf eine systematische Dimension hinzuweisen:

„Die Philosophie hat jetzt kein Eigengebiet, keinen besonderen Kreis von Inhalten und Gegenständen mehr, der ihr, im Unterschied zu den anderen Wissenschaften, allein und ausschließlich zugehörte; aber sie begreift die Beziehung der geistigen

Cassirer demnach um „den Weg zur Betrachtung des Philosophen [gemeint ist Kant; A.K.] unter schriftstellerischen Gesichtspunkten. (Naumann,1996,48) Der Schreibstil Kants ist für Cassirer aber eine Erscheinungsart des Stilgesetzes Kantischen Denkens. (KLL 92) Auf das Stilgesetz Kantischen Denkens verweist Cassirer in abweichenden Formulierungen. (KLL 5, 147, 149)

Grundfunktionen erst in ihrer wahren Universalität und Tiefe: in einer Tiefe, die keiner einzelnen von ihnen zugänglich ist. Die Welt ist an die einzelnen Disziplinen der Theorie und an die besonderen produktiven Kräfte des Geistes weggegeben; aber der Kosmos dieser Kräfte selbst, ihre Mannigfaltigkeit und ihre Gliederung bildet den neuen 'Gegenstand', den die Philosophie damit gewonnen hat.“ (KLL 166)

Wird das Stilgesetz Kantischen Denkens auf Kant selbst rückbezogen, dann wiederholt man damit nicht einfach Kants Werk, sondern man gewinnt den Kern dieses Werks, und das ist die 'Gesamtansicht' oder auch ‚Gesamtanschauung‘ als ein geistiges Prinzip. Eine solche Gesamtansicht ist keine Sicht auf einzelne Gegenstände, aber auch kein Überblick über ein Gebiet oder einen „besonderen Kreis von Inhalten und Gegenständen.“ (KLL 166) Was Cassirer hier 'geistige Grundfunktion' nennt, ist keine beliebig verfügbare und damit austauschbare Sichtweise sondern das Prinzip für die Möglichkeit, überhaupt in Sichtweisen leben zu können.

Damit entsteht das Problem, wie wir von Gesamtanschauungen als geistigen Grundfunktionen wissen können, wenn, bei allem was wir tun, geistige Grundfunktionen immer schon wirksam sind. Laut Cassirer verdanken wir es der Stellung, die Kant mit seinem Weltbegriff gegenüber seinen Zeitgenossen einnimmt, daß solche, universell wirksamen Prinzipien sichtbar werden können. Die Begrenztheit der Kantischen Lehre spielt hierbei im Hinblick darauf eine wichtige Rolle, daß der Widerstreit, in den die namhaften Denker und Dichter der nachkantischen Zeit mit der Kantischen Lehre geraten, ein Widerstreit der Auffassungen ist, der sich als solcher in der Artikulationsweise der kritischen Schriften Kants widerspiegelt. Kant trifft auf die Struktur des Kulturprozesses, ohne Teilnehmer seiner Gestaltung zu sein, aber auch ohne die Möglichkeit zu haben, auf eine Vorstrukturierung begrifflicher oder sonstwie gestalteter Art zurückgreifen zu können. (KLL 152) Was Kant als Ausdrucksmaterial zur Verfügung steht, ist scheinbar nur dafür geschaffen, Dingverhältnisse wiederzugeben, während Kants Ausdrucksziel gerade darin besteht, mit der Abbildtheorie zu brechen sowie mit der Transzendentalphilosophie eine Instanz zu Wort kommen zu lassen, die nicht über Dingverhältnisse urteilt, sondern innerhalb des undinglichen Bereichs der Frage nach den Bedingungen für das Gestalten von Dingverhältnissen fragt. (EP III,4)

Zum Zugang zu den prinzipiellen Sichtweisen des Menschen wird diese Begrenztheit laut Cassirer durch die von Kant selbst herausgearbeitete Unterscheidung zwischen Weltbegriff und Schulbegriff der Philosophie.⁴² Diese Unterscheidung muß man mit folgender idealtypischer Situation erläutern: in die akademische Sphäre der Philosophie und ihre zur Verselbständigung neigende Streitkultur des Nach-denkens und Nach-vollziehens – Schule genannt – tritt die Kultur der Welt, die zwar dem abstrakten Gedanken neues Leben einhaucht, dafür aber auch das mit den Mitteln der Schule nicht nachvollziehbare Moment der konkreten Lebendigkeit mitbringt. Eine Geschichte der nachkantischen Philosophie muß ohne Berücksichtigung der unverlierbaren Lebendigkeit des Kant-Motivs scheitern, weil sie über die Geschichte bloßer Schulbildungen nicht hinauskommt. (IG 159) Kants Lehre als Teil der Schule ist von daher der Teil der historischen Bedingtheit, ohne den der zukunftssträchtige Teil im Weiterleben Kantischer Denkart nicht möglich wäre.⁴³ Überschreitet Kant den Schulbegriff der Philosophie noch innerhalb der Sprache des Seins zugunsten der Philosophie nach dem Weltbegriff, dann weil Kant, wie es Cassirer interpretiert, in der Transzendentalphilosophie „die Welt an die einzelnen Disziplinen der Theorie und an die besonderen produktiven Kräfte des Geistes weggeben hat.“ (KLL 166) Zur Philosophie nach dem Weltbegriff gehört die Überwindung des naiven Weltbegriffs.⁴⁴ Naiv ist der ‚naive Weltbegriff‘ nicht deswegen, weil es naiv wäre, überhaupt der Welt einer wissenschaftlichen Sprache oder der Welt einer lebendigen Sprache anzugehören. Naiv ist die Trennung zwischen dem kulturellen Prozeß als Sphäre der Dinglichkeit und der Kritik als Sphäre der Bedingungen. Zur Philosophie nach dem Weltbegriff gehört demnach auch, daß der Philosoph sich nicht einfach der Welt gegenübergestellt weiß. Es ist das Darstellungsziel strikt getrennter Sphären und nicht

⁴² Siehe hierzu Kant, Logik (herausgegeben von B. Jäsche 1800), Akad.Ausg. Bd. IX, S.23-26. Zum Ganzen siehe: Ernst Wolfgang Orth ‘Cassirers Philosophie der Lebensordnungen’, zuerst erschienen in: ‘Geist und Leben. Schriften aus den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache’ herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.9-30; neuerdings in: ders. ‘Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie’ Würzburg 1996, S.26-43

⁴³ „Denn neben und über dem Schulbegriff der Kantischen Philosophie steht ihr Weltbegriff. Und dieser letztere behauptet sich in dem Widerstreit der Schulen; ja er tritt aus ihm nur um so klarer und gefestigter hervor.“ (EP III,1)

⁴⁴ „Die Abstraktion, auf die sich die Sprache des Lebens und die Sprache der empirischen Wissenschaften gründet, mag noch so weit gehen: sie läßt doch stets gleichsam das kategoriale Grundgefüge der naiven Weltansicht unangetastet.“ (EP III,4)

die Darstellung in einer Sphäre der Dingwelt, die laut Cassirer in Ontologismen mündet. (EP III,8)

Offenbar kann man aus einer geistigen Grundfunktion nicht einfach heraustreten, um zu sehen, was ihr Wesen ist. Man kann zwar nicht aus der Gesamtansicht heraustreten, aber die Gesamtansicht als geistige Grundfunktion gibt es auch gar nicht. Cassirer spricht ausdrücklich von einem Plural geistiger Grundfunktionen. Kulturphilosophie ist demnach nicht als eine Gesamtansicht möglich, die sich über Gesamtansichten erhebt. Daß die Philosophie keinen eigenen Gegenstand hat, heißt demnach, daß sie auf die Beziehungen zwischen den geistigen Grundfunktionen verwiesen ist. Wie man sich aber diese Fügung einer Bezugnahme auf Beziehungen vorzustellen hat, erläutert Cassirer mit seiner Interpretation der 'Kritik der Urteilskraft'.⁴⁵ Es geht demnach um die Aufgabe,

„das Ganze des natürlichen und des geistigen Lebens zu überblicken und von innen her als einen einzigen Organismus der 'Vernunft' zu begreifen.“ (KLL 384)

Das Insgesamt von Gesamtansichten nennt Cassirer ‚geistiges Leben‘. Das ist weder das dem Begriff unzugängliche Prinzip des Lebens, wie es die Lebensphilosophie vertritt, noch glaubt Cassirer, ein solches Prinzip des Lebens aufgrund begrifflicher Abstraktionen für eine systematische Kulturphilosophie verwenden zu können. Cassirer argumentiert nicht gegen einen Geist, der durch Abstraktionen das Leben verfälscht, sondern gegen den vermeinten Zugriff auf die Kultur und zwar losgelöst von der Kultur. So, wie der Biologe Lebewesen von innen her, nämlich durch den Bauplan überblickt, so überblickt der Philosoph Gesamtanschauungen, indem er diese von ihren innerem Bau her gliedert. *Der Begriff vom geistigen Leben besagt demnach, daß das Stilgesetz Kantischen Denkens die Rolle als Maßstab der Kulturphilosophie nur analog zu der Art und Weise erfüllt, wie die Biologie die Organisationsstruktur von Lebewesen erfaßt.*

Cassirer belegt diesen Kerngedanken seiner systematisch ausgerichteten Kant-Interpretation am Kantischen Begriff der Zweckmäßigkeit. Zweckmäßigkeit ist in erster

Linie ein Begriff, der das systematische Denken als ein zweckhaft von außen gegebenes Ziel - gemeint ist das von vornherein angebbare Systemziel - zugunsten einer erst noch zu erkundenden Organisationsstruktur des Ganzen verabschiedet. (KLL 334) Im Begriff der Zweckmäßigkeit kulminiert demnach das Prinzip des Weiterlebens kantischer Denkart zu einem der kantischen Denkart angemessenen Begriff des kulturellen Lebens. Man kann es aber noch anders formulieren: die Philosophie nach dem Weltbegriff steht nicht für eine eigene, abgehobene Welt der Zwecke, sondern für die Funktion, Zwecke entschlüsselnder Teil des kulturellen Prozesses zu sein.

Durch den Kantischen Begriff der 'ästhetischen Zweckmäßigkeit' sieht sich Cassirer auf den Organismus der Vernunft hingeführt, wie er schon in jedem einzelnen Moment des Kulturprozesses gegeben ist. (KLL 327) Die Philosophie hat demnach an der Kultur nicht nur deswegen kein isolierbares Gegenüber, weil die Philosophie ihrerseits Teil der Kultur ist, sondern auch deswegen, weil wiederum jede einzelne Gesamtansicht der Kultur philosophisch-ästhetischen Charakter hat. Worauf Cassirer im Fall der ästhetischen Zweckmäßigkeit abzielt, ist die zur Gestalt gewordene 'Übereinstimmung' der übergreifenden Idee individuellen Gestaltens in der Kunst mit der Individualität des einzelnen Kunstwerks. (KLL 328) Eine für Wissenschaft und Kunst übergreifende Idee des Faktums ist, Fakten in der Gestalt des 'fertig Geformten' aufzufassen. Die Auseinandersetzung mit der Kunst führt hierbei auf den Ansatz, „zu den Bedingungen der Möglichkeit der Formung selbst zu gelangen.“ (KLL 330) Zum Ansatz für positive Bestimmungen wird das 'fertig Geformte' durch den Umstand, daß sich an ihm eine 'individuelle einmalige Bewegtheit' mitteilen kann.⁴⁶ Die Abgeschlossenheit der Form trägt eine, wie Cassirer es nennt, lebendige Zuständigkeit für das individuelle Moment des Gestaltens bei, die in der Gestalt nicht unerkennbar aufgeht, sondern sich dem Subjekt mitteilt. Individualität und Geltung schließen sich

⁴⁵ Siehe hierzu Ernst Wolfgang Orth 'Die Bedeutung der ‚Kritik der Urteilskraft‘ für Cassirers Philosophie der symbolischen Formen' in: ders. 'Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie' Würzburg 1996, S.176-189, bes. S.179

⁴⁶ „Das 'Selbst' löst sich, indem es sich in einem Gebilde der ästhetischen Phantasie objektiviert, aus seiner Einzelheit; aber seine individuelle einmalige Bewegtheit ist dennoch in diesem Gebilde nicht untergegangen, sondern besteht eben in ihm fort und teilt sich durch seine Vermittlung allen denen mit, die seiner reinen Auffassung fähig sind. So steht das Subjekt hier in einem allgemeinen Medium, das dennoch ein völlig anderes ist, als das Medium der Dinglichkeit, in welches uns die naturwissenschaftliche Betrachtung versetzt.“ (KLL 341)

nicht aus, weil mit „dieser augenblicklichen Zuständigkeit selbst ein Moment von schlechthin zeitloser Bedeutung“ entsteht. (KLL 331) Zeitlos ist das ‘allgemeine Medium’ der Mitteilbarkeit als einer Gesetzlichkeit des Mitteilens von Subjekt zu Subjekt. (KLL 340)

Den Gedanken der Gesetzlichkeit des Mitteilens von Subjekt zu Subjekt findet Cassirer in vertiefter Form in Humboldts Sprachphilosophie wieder. Vom Marburger Standpunkt aus tritt an dieser Stelle nur der negative Befund zutage, nämlich daß die Sprache als prinzipienfremdes Medium, das Prinzip der reinen Geltung nur verfälschen kann. (Natorp, 1921, 45) *Die nachkantische Terminologie offenbart selbst einen Brechungsfaktor, innerhalb dessen Kant-Motive als Stoffe zur Weiterbildung sich nicht verflüchtigen, sondern erst umgeformt werden.* In dem Aufsatz ‘Die kantischen Elemente in Wilhelm von Humboldts Sprachphilosophie’ ist es wiederum die Kunst, die einen wichtigen Leitfaden bietet, um die „Lücke der allgemeinen kritischen Orientierung“, (GL 238) wie es hier heißt, schließen zu können.

„Es gibt eine ursprüngliche geistige Energie, die der künstlerischen darin vergleichbar ist, daß in ihr die Antithese von Natur und Freiheit überwunden scheint [...] und die doch andererseits auch in der Kunst und in der ästhetischen Gestaltung nicht aufgeht, sondern auf durchaus eigenen und selbständigen Prinzipien beruht.“ (GL 239)

Zum historisch bedingten Kant gehört, daß Kant keine Sprachphilosophie formuliert hat. Aber gerade die Schwierigkeit, das Gedankengut Kants im Gespräch zu vermitteln, führt über den Einzelfall eines gescheiterten Vermittlungsversuchs hinaus zu den Grenzen der Sprache. Der Widerstreit zwischen Weltbegriff und Schulbegriff, der es erlaubt, vom geschichtlich bedingten Werk zum unverlierbar modernen Kant-Motiv zu gelangen, ist hier auf die Spitze getrieben und scheint wie von selbst zum Thema Sprache als einer geistigen Energie des Trennens und Verbindens zu führen. (GL 241ff.)

Die Grundlage für Humboldts Methode, sich der Sprache über empirisches Material zu nähern, sieht Cassirer im Begriff der ästhetischen Zweckmäßigkeit. Daran ist für Cassirer vor allem wichtig, daß es Humboldt damit gelingt, aus der Fülle des Materials ein einfaches Strukturmerkmal abzulesen, das aber nicht etwa das Material bloß auf abstrakte Verhältnisse reduziert, sondern den Sprachbau als eine dynamische

Entfaltung ausgehend vom Einzelakt des Sprechens buchstabierbar macht. (GL 252)
 Ein solches Grundmuster ist die

„Grundbedingung der gegenständlichen Setzung, der Setzung eines Etwas *als* eines Gegenstandes.“ (GL 257)

Dank der Energie zur gegenständlichen Setzung besitzt die Sprache, wie Cassirer betont, „in ihrer Idealität zugleich realisierende Bedeutung.“ (GL 265) Zum einen sieht Cassirer darin den Aspekt, daß Humboldt die kantische Denkart von einer bloßen Lebensmacht in einen rationalisierten Anwendungsfall verwandelt. Diese Leistung ist für Cassirer gleichbedeutend mit der Entstehung geisteswissenschaftlichen Denkens. (GL 242f.) Über das Muster der ‘gegenständlichen Setzung’ tritt hier das Kant-Motiv als ein umfassendes intellektuelles Bezugssystem für Forschungen zutage. Zum anderen ergeben sich für Cassirer aus der Beschreibung der Sprache als realisierende Bedeutung im ideellen Medium Aspekte für den Zugriff auf Geistformen über die Sprachphilosophie hinaus. (GL 271) Im Zentrum steht hier Humboldts Begriff der ‘inneren Sprachform’.⁴⁷ Der Sprachlaut realisiert demzufolge nicht etwa Bedeutung, indem er einen einzelnen Gegenstand für sich genommen bezeichnet. Vielmehr werden sowohl die subjektive Auffassungsweise wie auch der objektive Zusammenhang, in dem ein Gegenstand bezeichnet werden kann, durch den Sprachlaut im Ganzen erzeugt. (GL 262ff.)

Zusammenfassend läßt sich folgendes sagen: Cassirers frühe Schriften wenden sich vor allem gegen die unhinterfragte Verwendung der Kantischen Denkart als Größe für den systematischen Zugriff auf das Ganze des Kulturlebens. Transparenz in der Verwendung der Kantischen Denkart läßt sich Cassirer zufolge nur dadurch gewinnen, daß man die kulturelle Stellung Kants bestimmt, wie sie mit der Orientierung an der Kantischen Denkart vorausgesetzt wird. Cassirer entwickelt die entsprechende Orientierungsfunktion nicht durch begriffliche Fixierungen sondern dadurch, daß er mittels der Kantischen Denkart im Hinblick auf zwei Betrachtungsweisen operiert. Die synchrone Deutungsperspektive im Durchgang durch die Begriffssysteme des natur-

⁴⁷ Siehe hierzu die Untersuchung von Sigrid Mayer ‘Die Rezeption Wilhelm von Humboldts in der Sprachphilosophie Ernst Cassirers’ in: Protokollband Teil 1, Humboldt-Grimm-Konferenz Berlin 22. - 25. Oktober 1985, Berlin 1986, S.322-332

wissenschaftlichen Denkens zielt auf die Heterogenität der Geltungsarten. Das Gegenstück der diachronen Deutungsperspektive auf die verschiedenartigen Kräfte des Kulturlebens der Neuzeit ergibt sich für Cassirer aus der Geschichte des Erkenntnisproblems.

Die Geschichte des Erkenntnisproblems kann den Wandel des wissenschaftlichen Denkens nicht entschlüsseln, sondern nur widerspiegeln. Durch die deutsche Geistesgeschichte in Gestalt der Diskussion um die Entstehungsbedingungen von Kunstwerken wird Cassirer auf den Zusammenhang von Reflexion und Produktion bei der Hervorbringung kulturellen Wandels geführt. Einen grundlegenden Wesenszug des geistigen Lebens sieht Cassirer darin, daß mit der Ausdifferenzierung von Begriffen auf dem Gebiet der Kunst sich zugleich ein Wandel von der Frage nach dem objektiven Sein zur Frage nach den Prinzipien für die subjektive Bedingtheit heterogener Gestaltungsweisen vollzieht. Goethe stellt demnach den Menschen als die eigentliche, und doch nicht fixierbare Größe ins Zentrum diachronen und synchronen Wandels. Zum Menschsein gehört einerseits die Freiheit, sich auf die jeweils eigene Individualisierung hin zu artikulieren; andererseits ist die Ausdifferenzierung von Artikulationsweisen die notwendige Form, in der sich die Menschheit immer wieder aufs neue verwirklicht.

Den Anspruch einer kritischen Verwendung der Kantischen Denkart und das Walten geistiger Prinzipien in der Bedingtheit des einzelnen Menschen wird laut Cassirer in der Ungleichartigkeit und Gegensätzlichkeit nachkantischen Denkens und Wirkens beispielhaft verbunden. Das von den Marburgern geforderte Prinzip der Weiterbildung Kants kehrt sich für Cassirer damit um: nicht die Lehre Kants ist umzuformen, sondern die dieser Lehre zugrundeliegende Gesamtansicht ist als lebendige Kraft zur Umformung aufzufassen. Das Stilgesetz Kantischen Denkens wird für Cassirer zum Maß kulturphilosophischen Denkens: weil es keine Gesamtansicht von Gesamtansichten geben kann, ist die Kultur vom inneren Zusammenhang ihrer Funktionen her zu denken. Eine Systematisierung der Artikulationsweisen des Menschen muß sich demzufolge, weil sie selbst nur artikuliert wirksam ist, als integraler Bestandteil des Kulturlebens ausweisen können.

2. Die Wahrnehmung als Fundament für Sprache und Mythos

§ 4. Die Kritik der Kultur und der Begriff der symbolischen Form

Wer die Philosophie der symbolischen Formen als kulturphilosophische Konzeption verstehen will, muß laut Cassirer wissen, mit welchen Fragestellungen die Kritik der Kultur befaßt ist.⁴⁸ Demzufolge ist die 'allmählichen Entfaltung' der Kulturphilosophie, wie sie das Stilgesetz Kantischen Denkens vorschreibt, nicht weiter hinterfragbar, weil sie den Rahmen der Philosophie der symbolischen Formen bildet.⁴⁹

„Die Kritik der Vernunft wird damit zur Kritik der Kultur. Sie sucht zu verstehen und zu erweisen, wie aller Inhalt der Kultur, sofern er mehr als bloßer Einzelinhalt ist, sofern er in einem allgemeinen Formprinzip gegründet ist, eine ursprüngliche Tat des Geistes zur Voraussetzung hat.“ (PSF I,11)

⁴⁸ Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: 'Einleitung und Problemstellung', in: 'Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil. Die Sprache', 4. Auflage, Darmstadt 1953, S.3-52; 'Sprache und Mythos' (1924), in: 'Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs', 7.Auflage, Darmstadt 1956, S.71-167; 'Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften', ebenda, S.169-200; 'Zur Logik des Symbolbegriffs', ebenda, S.203-230; zitiert als WW nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl; 'Formen und Formwandlungen des philosophischen Wahrheitsbegriffs' (1929), in: 'Geist und Leben' herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.193-217; 'Zur Logik der Kulturwissenschaften', 5. unveränderte Auflage, Darmstadt 1989; zitiert als LKW nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl; 'Zur Einsteinschen Relativitätstheorie' (1921), in: 'Zur modernen Physik' 6. unveränderte Auflage Darmstadt 1987, S.1-125; zitiert als ZMP nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl. Zum Ganzen siehe Andreas Gräser 'Ernst Cassirer' München 1994

⁴⁹ „Diese allmähliche Entfaltung des kritisch-idealistischen Begriffs der Wirklichkeit und des kritisch-idealistischen Begriffs des Geistes gehört zu den eigentümlichsten Zügen des Kantischen Denkens und ist geradezu in einer Art Stilgesetz dieses Denkens begründet. Die echte, die konkrete Totalität des Geistes soll nicht von Anfang an in einer einfachen Formel bezeichnet und gleichsam fertig hingegen werden, sondern sie entwickelt, sie findet sich erst in dem stetig weiterschreitenden Fortgang der kritischen Analyse selbst.“ (PSF I,10)

Cassirers Feststellung, derzufolge die Kritik der Vernunft zur Kritik der Kultur wird, ist zuallererst die Angabe der prinzipiellen Ausrichtung der Philosophie der symbolischen Formen auf die drei Kritiken Kants. Eine solche Ausrichtung, das wissen wir bereits, betrifft nicht in erster Linie die Verwendung von Lehrstücken Kantischen Denkens, sondern zunächst einmal unspezifisch die Behandlung der Frage nach dem Zugang zur Gesamtheit der Inhalte der Kultur. Wer Inhalte als Inhalte der Kultur betrachten will, muß sich zunächst über Grundannahmen zum Zustandekommen von Vorstellungsinhalten überhaupt verständigt haben. Cassirer schreibt hierzu: „Sie [die Philosophie der symbolischen Formen; A.K.] will nicht von einem allgemeinen dogmatischen Satz über die Natur des absoluten Seins ausgehen ... “ (WW 228) Andreas Gräser spricht in diesem Zusammenhang von einem anti-realistischen und anti-dogmatischen Seinsbegriff bei Ernst Cassirer. (Gräser,1994,30)⁵⁰

Cassirer richtet sich zum einen gegen die Überlegung, der Befund, daß wir überhaupt Vorstellungsinhalte haben, beruhe auf einer für sich bestehenden Realität. Zum anderen verneint Cassirer Annahmen, die den Grund für die Tatsache von Vorstellungsinhalten in die Tatsache des empirisch aufweisbaren Bewußtseins verlegen. Cassirers Philosophie der symbolischen Formen trägt demgegenüber insofern kantische Züge, als hierbei für eine vom transzendentalen Aprioritätsgedanken geprägte Annahme zum Formprinzip von Inhalten argumentiert wird. Die Frage nach der Bedingung für die Möglichkeit der Form von Inhalten ist für Cassirer eine Frage, die der Frage nach dem Realitätsgehalt und der psychischen Beschaffenheit von Vorstellungen vorausgeht.

Soweit dieses apriorische Formprinzip für die Abwehr von Psychologismus und Realismus als erkenntnistheoretische Positionen steht, kann Cassirer an seine Schrift ‘Substanzbegriff und Funktionbegriff’ anknüpfen. Es geht demzufolge nicht darum, eine Erkenntnis des psychischen Erlebens oder der Realität durch die Erkenntnis der Form zu ersetzen. Damit würde nur die Absolutsetzung des Seinsbegriffs auf dem

⁵⁰ Hierbei ist zu beachten, daß sich Ernst Cassirer auf folgende Stelle in Kants ‘Kritik der reinen Vernunft’ beruft: „Der stolze Name einer Ontologie, welche sich anmaßt, von Dingen überhaupt synthetische Erkenntnisse a priori in einer systematischen Doktrin zu geben (z.E. den Grundsatz der Kausalität) muß dem bescheidenen, einer bloßen Analytik des reinen Verstandes, Platz machen.“ (B 303) Vgl. WW S.228, Anmerkung 20

Gebiet der am Kritizismus orientierten Erkenntnistheorie wiederholt. Die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis muß von einer inneren Verschiedenheit von Erkenntnisprinzipien ausgehen.⁵¹ Gegenüber dem in der Schrift 'Substanzbegriff und Funktionsbegriff' verwandten Begriff der Funktion ist unter dem Begriff der Form aber eine deutlich weiter gefaßte Verschiedenheit von Erkenntnisprinzipien gemeint. Cassirer reiht sich in diesem Zusammenhang in die Versuche ein, Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften einer systematischen Grundlegungsabsicht zu unterziehen. (PSF I,9)

Die Philosophie der symbolischen Formen wird von daher auch als eine Art Propädeutik verstanden, durch die auf die besonderen Schwierigkeiten aufmerksam gemacht werden soll, wie sie sich aus der Hereinnahme der Geisteswissenschaften in die Erkenntnistheorie ergeben.⁵² Mit der Formel von der Kritik der Vernunft, die zur Kritik der Kultur wird, zielt Cassirer auf eine Erweiterung der Erkenntnistheorie ab, die sich auch für den prinzipiellen Grundzug in der Art der Erweiterung auf Kant berufen kann. Cassirer sieht hierbei einen dogmatischen Zug in den erkenntnistheoretischen Untersuchungen seiner Zeitgenossen zutagetreten. Die Thematisierung der Kunst in der Kritik der Urteilskraft ist in Cassirerscher Lesart ein Beleg dafür, daß schon die Frage nach den Urteilskategorien der Biologie dazu zwingt, über die herkömmliche Einteilung wissenschaftlicher Begriffe hinauszugehen. (PSF I,11) Umgekehrt wird für Cassirer aus dem Blickwinkel der Hereinnahme der Geisteswissenschaften in die Grundlegungsproblematik erst eine eigentümliche Nivellierung des erkenntnistheoretischen Problems deutlich.⁵³ Cassirer mahnt hierbei an, die 'Wirk-

⁵¹ „Selbst innerhalb des Umkreises der 'Natur' fällt sodann der physikalische Gegenstand nicht schlechthin mit dem chemischen, der chemische nicht mit dem biologischen zusammen - weil die physikalische, die chemische, die biologische Erkenntnis je einen besonderen Gesichtspunkt der Fragestellung in sich schließen ...“ (PSF I,7)

⁵² Siehe hierzu Massimo Ferrari 'Das Problem der Geisteswissenschaften in den Schriften Cassirers für die Bibliothek Warburg (1921-1923)', in: 'Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen' herausgegeben von Hans-Jürg Braun, Helmut Holzhey und Ernst Wolfgang Orth, Frankfurt a.M. 1988, S.114-133; S.126

⁵³ „Bei dem Bemühen das Ergebnis der Untersuchungen, die sich im wesentlichen auf die Struktur des mathematischen und naturwissenschaftlichen Denkens bezogen, [gemeint ist die Schrift 'Substanzbegriff und Funktionsbegriff'; A.K.] für die Behandlung geisteswissenschaftlicher Probleme fruchtbar zu machen, stellte sich mir immer deutlicher heraus, daß die allgemeine Erkenntnistheorie in ihrer herkömmlichen Auffassung und Begrenzung für eine methodische Grundlegung der Geisteswissenschaften nicht ausreicht.“ (PSF I,V)

lichkeit des Faktums' zu berücksichtigen.⁵⁴ Wenn man von Gegenständen der Geisteswissenschaften in gleicher Weise wie in den Naturwissenschaften als gegebenen Fakten ausgeht, dann wird neben der Unterschiedlichkeit der Ebenen des Erkennens überhaupt erst sichtbar, daß man etwas als Faktum ausweist, was als ein so aufgefaßtes Faktum erst hervorgebracht worden ist.

Cassirer will aber nicht bei der bloß negativen Einsicht stehenbleiben, daß Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften nicht auf gleicher Ebene Formprinzipien ausbilden. Im Zusammenhang mit der Herausarbeitung eines positiven Merkmals, das naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Formprinzipien gemeinsam ist, muß man von Modifizierungen des kantischen Apriori bei Cassirer sprechen. Angelpunkt für solche Modifikationen ist die Einsicht, daß der Mensch nur das verstehen kann, was er selbst hervorbringt. Steht alle Form in der Deutung als Hervorbringung des Menschen, dann hat das zunächst einmal zur Konsequenz, daß der Begriff der Kultur zum Gesamtzusammenhang dessen wird, was überhaupt Wirklichkeit genannt werden kann. Alles wissenschaftliche Denken ist damit integraler Bestandteil des einen kulturellen Prozesses menschlichen Schaffens. „Das 'Sein' ist hier nirgends anders als im 'Tun' erfaßbar.“ (PSF I,11) Eine erste Modifikation der Kantischen Vernunftkritik bei Cassirer besteht darin, an das Natorpsche Fieri anzuknüpfen. Bei Cassirer ist folgerichtig auch nicht von Form-Fakten, sondern von Form-Prinzipien die Rede.

Den Anspruch, 'allen Inhalt der Kultur' aufgrund der Angabe von Formprinzipien zu erfassen, sieht Cassirer dadurch gewährleistet, daß von ursprünglichen Taten des Geistes ausgegangen wird. (PSF I,11) Cassirer bekämpft an dieser Stelle zum einen den Dualismus in der Gegenüberstellung von Kulturbegriff und Naturbegriff zugunsten der Einordnung der Naturwissenschaft unter die Phänomene der Kultur. Die Naturwissenschaft ist insoweit auch eine Tat des Geistes, als es der Mensch ist, der mit seinen Begriffen die reine Objektwelt der Physik zur Geltung bringen will. (PSF I,20;

⁵⁴ „So steht auch hier, wie in der Theorie der Erkenntnis, die Methodik der kritischen Analyse zwischen der metaphysisch-deduktiven und der psychologisch-induktiven Methodik. Sie muß, gleich dieser letzteren, überall vom 'Gegebenen' von den empirisch festgestellten und gesicherten Tatsachen des Kulturbewußtseins ausgehen; aber sie kann bei ihnen als einem bloß Gegebenen nicht stehen blei-

ZMP 107) Der Geistbegriff steht bei Cassirer zum anderen für eine zweite Modifikation der kantischen Vernunftkritik: nimmt man geformte Inhalte als ursprüngliche Taten des Geistes, dann ist laut Cassirer auch das wissenschaftliche Denken „im ganzen der geistigen Erfassung und Deutung des Seins, immer nur eine einzelne Art der Formgebung.“ (PSF I,8) Der Primat der Funktion vor dem des Gegenstandes wird damit auf außerwissenschaftliche Formungsweisen ausgedehnt. Cassirer verweist wiederum nicht etwa deswegen auf ursprüngliche Taten des Geistes, weil zur Kritik der Kultur die Letztbegründung von Formprinzipien gehört. Ursprünglichkeit besagt hier, daß man von Sprache, Mythos, Religion und Naturwissenschaft als prinzipiell unterschiedlichen geistigen Formen ausgehen muß, die auf nichts weiter zurückführbar sind. (PSF I,9) Sprache, Mythos, Religion und Naturwissenschaft nennt Cassirer dieser Irreduzibilität wegen auch 'Urphänomene des Geistes'. (WW 82)

Sprache, Mythos, Religion und Naturwissenschaft - letztere faßt Cassirer unter dem Begriff der reinen Erkenntnis zusammen - sind Geistfunktionen für die konkrete Gestaltung von Ich und Welt. Cassirer will damit sagen, daß aller Inhalt der Kultur seine gestalthafte Manifestation nur aus der jeweiligen Perspektive einer Geistfunktion hat. Jede dieser Sichtweisen des Seins muß man als Konstitutionsweise des Seins verstehen: was der Mensch als Ich-Subjekt ist, was die Welt seiner Objekte auszeichnet, das wird erst durch die Geistfunktionen in je spezifischer Weise aufgebaut. Im Hinblick auf die *Thematisierung* des Menschen gilt es, einen Fehlschluß zu vermeiden. Auch die Einsicht, daß der Mensch nur das verstehen kann, was er selbst hervorbringt, ergibt sich anhand des zur Vorstellung gestalteten Einzelinhaltes 'Mensch'; der Anthropomorphismus des Gestaltens ist also kein substantieller Bestand, sondern muß, wenn man ihn eigens thematisieren will, als eine seinerseits gestaltete Einsicht behandelt werden. Cassirers transzendentaler Anthropomorphismus „ist ein Anthropomorphismus gegen den Anthropomorphismus.“ (Orth,1996,216)

Die Kritik der Kultur befaßt sich mit der Frage, „wie in ihnen allen [den Geistfunktionen; A.K.] eine ganz bestimmte Gestaltung nicht sowohl der Welt, als vielmehr eine Gestaltung zur Welt, zu einem objektiven Sinnzusammenhang und einem objektiven

ben. Sie fragt von der Wirklichkeit des Faktums nach den 'Bedingungen seiner Möglichkeit' zurück.“ (PSF II,15f.)

Anschauungsganzen sich vollzieht.“ (PSF I, 11) Mit der nächsten Bemerkung macht Cassirer deutlich, daß die Kritik der Kultur nicht durchführbar ist, wenn sie nicht den entscheidenden Anhaltspunkt für einen systematischen Ansatz gewinnt. (PSF I,12ff.)

„Wenn sich ein Medium finden ließe, durch welches alle Gestaltung, wie sie sich in den einzelnen geistigen Grundrichtungen vollzieht, hindurchgeht, und in welchem sie nichtsdestoweniger [...] ihren spezifischen Charakter bewahrt, - so wäre damit das notwendige Mittelglied für eine Betrachtung gegeben, die dasjenige, was die transzendente Kritik für die reine Erkenntnis leistet, auf die Allheit der geistigen Formen überträgt.“(PSF I,16)

Diese Problemstellung hat Cassirer bereits 1916 im Vorwort zu der Schrift 'Freiheit und Form' benannt. Der Verzicht auf einen allgemeinen Begriff von der Funktion des Geistes hat zur Folge, daß die verschiedenen Geistformen bloß auf ihre jeweils reale Geschichte reduziert werden. Mit einer Logik der Geistfunktionen als einem solchen allgemeinen Begriff ist aber die Unterordnung unter ein Prinzip verbunden, durch die die Geistfunktionen unzulässig auf ein einziges logisches Schema reduziert werden. (PSF I,16) *Der entscheidende Schritt zu einer Systematik, die die diachronen und synchronen Verhältnisse des Kulturprozesses gleichermaßen berücksichtigt, ist an die Einsicht geknüpft, daß sich der Geist, wollen wir seine Taten auch als seine Taten auffassen, artikulieren können muß.* Cassirer schreibt: „Der Gehalt des Geistes erschließt sich nur in seiner Äußerung.“ (PSF I,18) Der Geist muß sich, bei allem was er tut und gestaltet, mittels einer Manifestationsweise entäußern.

Für Cassirer heißt das nun, daß der gesuchte systematische Ansatz ein medialer Faktor in den Formen der Weltgestaltung ist. Der Geist entäußert sich laut Cassirer mittels Zeichen. Es sind einerseits immer Zeichen im Spiel, wenn man Konstitutionsweisen betrachtet; es ist aber auch ein spezifisches Moment, nämlich die Art, wie sinnliches Material zum sinnhaften Zeichen wird, die Konstitutionsweisen unterscheiden hilft. (PSF I,18ff.) *Am Medium des Zeichens als ein korrelativer Bezug von Sinn und Sinnlichkeit macht Cassirer neben der horizontalen Unterscheidung zwischen Geistformen noch eine vertikale Ebene der Unterscheidungen an einzelnen Geistfunktionen fest. Die Aktivität des Geistes zeichnet demnach aus, daß die Arbeit im sinnlichen Material zunächst materialbezogen bleibt und sich erst allmählich die Sinnform gegenüber der stofflichen Hülle emanzipieren kann.* (PSF I,20f.) Ursprünglich ist die Dominanz der sinnlichen Seite, dergegenüber erst allmählich die Sinnseite

an Gewicht gewinnt. Cassirer arbeitet in diachroner Richtung einen Dreischritt mimischer, analogischer und symbolischer Phasen heraus, der als ein funktionales Moment des Aufbaus von Geistformen zu verstehen ist. (PSF I,139; WW 178f.) Geistfunktionen weisen demnach ein je charakteristisches Phasenverhalten auf. Der Gewinn gestaltlicher Differenzierung ist in der mimischen Phase einerseits ganz auf die Möglichkeiten sinnlicher Anschauung begrenzt. Andererseits ist mit der Anschaulichkeit der Übergang zur analogen Phase gegeben, durch den allererst die Auseinandersetzung des Ichs mit seiner Welt sich nicht bloß sinnlich gebunden artikuliert, sondern sinnhaft-bedeutsam oder auch darstellbar wird. Mit der freien Handhabung des Sinnmoments der Anschauung öffnet sich zugleich der Weg zur symbolischen Phase, in der die Rolle des Zeichens für das Weltverstehen selbst zum Thema wird.⁵⁵

Cassirers Bezugnahme auf den Hertzschen Begriff von der Funktion mathematischer Zeichen in physikalischen Theorien dient der Erläuterung dieses vorausweisenden Zuges in der Funktionsweise von Zeichen als Medien des Geistes. Mathematische Zeichen sind bei Heinrich Hertz Bilder für die Voraussagbarkeit zukünftiger Erfahrung.⁵⁶ Die 'physikalischen Grundbegriffe' werden hier in ihrer Funktion als Mittel der Erkenntnis erläutert. Solche Erkenntnismittel sind demzufolge Scheinbilder. Am Hertzschen Begriff vom Scheinbild läßt sich Cassirer zufolge zum einen lernen, daß Zeichen nicht etwa, wie es den Anschein hat, vorhandene Gegenstände abbilden. An den Zeichenformen besitzt der Geist lediglich Formen der Vermittlung, durch die sich Ich und Welt in einem Prozeß der Auseinandersetzung erst herausbilden.

Cassirers Rückgriff auf das physikalische Zeichen darf man demnach nicht als Plädoyer für die Vorrangstellung der naturwissenschaftlich erzielten Objektivität gegenüber anderen Weisen der Objektivierung mißverstehen. (PSF I,8,18) Die mathemati-

⁵⁵ In dieser von Cassirer unterstellten thematischen Grundrichtung des Aufbaus von Geistfunktionen besitzt man demzufolge den Angelpunkt für die Möglichkeit, die Konzeption der Philosophie der symbolischen Formen überhaupt erfinden zu können. (Orth,1996,34)

⁵⁶ „Das Verfahren aber, dessen wir uns zur Ableitung der erstrebten Voraussicht stets bedienen, ist dieses: Wir machen uns innere Scheinbilder oder Symbole der äußeren Gegenstände, und zwar machen wir sie von solcher Art, daß die denotwendigen Folgen der Bilder stets wieder die Bilder seien von den naturnotwendigen Folgen der abgebildeten Gegenstände ...“ Cassirer zitiert aus Heinrich Hertz 'Prinzipien der Mechanik' Leipzig 1894, S.1f.; vgl. PSF I, S.5

sche Physik ist für Cassirer zum anderen das Beispiel, an dem begrifflich transparent wird, wie der Geist überhaupt zum Verständnis seiner Artikulationsweisen kommt. Zeichen werden für kalkulierte Voraussagen eingesetzt, weil sie einen prinzipiellen Zug des Hinausweisens über das sinnlich-stoffliche Moment des Zeichens mitbringen. Erst diese Form des sinnlichen Faktors, auf einen Sinnfaktor abzielen, macht laut Cassirer das Zeichen, mit dem sich der Geist entäußert, zum Symbol. Die Möglichkeit, über die bloße Stofflichkeit des Zeichens gezielt hinauzuweisen, ist dieselbe, die den Rückverweis auf die Funktionsweise von Zeichen erlaubt.

Zeichen treten aber nicht einfach dadurch in die Funktion des Symbols, daß sich in ihnen ein isoliertes Moment der Bedeutsamkeit mit der isolierten Sinnlichkeit des stofflichen Moments nachträglich verbindet. Sinnggebung kann für Cassirer keine statische Verbindung von bereits bestehenden Elementen sein, sie ist vielmehr als eine ursprüngliche Freisetzung von Dynamik aufzufassen. (PSF I,18) Diese herausragende Stellung des energetischen Aspekts läßt sich auch an der Definition ablesen, die Cassirer dem Begriff der symbolischen Form gegeben hat. Die geistige Energie ist in diesem Zusammenhang das 'genus proximum' der symbolischen Form:

„Unter einer 'symbolischen Form' soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.“ (WW 175)

Der Begriff der symbolischen Form ist der zentrale terminus technicus Cassirers. In ihm kommen alle wesentlichen Bestimmungsstücke zur systematischen Betrachtung von Geistfunktionen in der Kritik der Kultur zur Geltung. Man hat auf die dreigliedrige Relation in dieser Definition des Begriffs der symbolischen Form aufmerksam gemacht: (1) die geistige Energie, (2) der geistige Bedeutungsgehalt und (3) das konkrete sinnliche Zeichen.⁵⁷ Man kann demnach fragen, welchem Begriff von Definition Cassirer hierbei folgt. Das definiens und seine Bestandteile sprechen in ihrer Beschaffenheit für eine implizite Definition, während das Definitionsziel eher eine klassische Wesensdefinition zu verlangen scheint. Man wird der Cassirerschen Definition der symbolischen Form nur gerecht, wenn man beachtet, wie Cassirer die Frage

⁵⁷ Siehe hierzu John Michael Krois 'Ernst Cassirers Semiotik der symbolischen Formen', in: Zeitschrift für Semiotik 6 (1984) S.433-444; S.440

nach dem Zugang zu Formprinzipien behandelt. Weil wir von ‚ursprünglichen Taten des Geistes‘ ausgehen müssen, ist jegliches Sein nur im Tun erfaßbar. (PSF I,11) Was die Sprache als symbolische Form ist, erweist sich nicht dadurch, daß man ein irgendwie fixierbares Wesen der Sprache von anderen Wesenheiten definitorisch abgrenzt, sondern dadurch, daß man die spezifische sprachliche Weise, mittels lautlicher Zeichen etwas als etwas anderes aufzufassen, rekonstruktiv nachvollzieht. (WW 174)

Cassirers definiert unbestimmt ‚eine symbolischen Form‘ stellvertretend für eine Vielzahl symbolischer Formen. An einer Stelle in der Einleitung zum ersten Band der ‚Philosophie der symbolischen Formen‘ ist von immer neuen symbolischen Formen die Rede.⁵⁸ Daß Cassirer die Frage nach der Anzahl der symbolischen Formen nicht explizit gestellt hat, kann man dahingehend verstehen, daß es sich dabei um eine offene Frage handelt. Demnach ließe sich noch nicht einmal sagen, ob die Zahl der symbolischen Formen begrenzt oder unbegrenzt ist. Im Vorwort des zweiten Bandes zur ‚Philosophie der symbolischen Formen‘ findet sich eine der umfassenderen Zusammenstellungen symbolischer Formen. (PSF II,IX) Genannt werden in drei Gruppen zunächst Mythos, Kunst, Erkenntnis, Sitte, Recht, Sprache, Technik. Eine zweite Gruppe fügt neben den schon genannten symbolischen Formen noch die Schrift als symbolische Form hinzu. Eine dritte Gruppe erschließt uns die symbolische Form mit den Bezeichnungen Wissenschaft und Erkenntnis als den Ort der Grundbegriffe der theoretischen Physik. Cassirer nennt diesen Komplex die ‚reine Erkenntnis‘. Interessant ist diese dritte Gruppe symbolischer Formen noch aus einem anderen Grund. Es ist neben den Grundbegriffen der ‚reinen Erkenntnis‘ von Grundbegriffen der Gemeinschaft und der Wirtschaft die Rede.

⁵⁸ „In diesem Sinne bedeutet jede neue ‚symbolische Form‘, bedeutet nicht nur die Begriffswelt der Erkenntnis, sondern auch die anschauliche Welt der Kunst, wie die des Mythos oder der Sprache nach dem Wort Goethes eine von dem Inneren an das Äußere ergehende Offenbarung, eine ‚Synthese von Welt und Geist‘, die uns der ursprünglichen Einheit beider erst wahrhaft versichert.“ (PSF I,48) Die Textstelle lautet bei Goethe folgendermaßen: „Alles was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist die bedeutende Ausübung, Betätigung eines originellen Wahrheitsgefühles, daß, im Stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Aeußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt.“ WA Abt.II,Bd.11,128

Wichtig ist für Cassirer die Frage, „wie überhaupt ein bestimmter sinnlicher Einzelinhalt zum Träger einer allgemeinen geistigen Bedeutung gemacht werden kann.“ (PSF I,27) Daß die Leistung der symbolischen Formen als Sinngabungsverfahren nur durch sinnliche Zeichen möglich ist, besagt laut Cassirer nicht etwa, daß die symbolischen Formen auf einen letzten Bestand realer sinnlicher Einzelempfindungen reduziert werden können. Anstatt die Symbolfunktion des Zeichens sensualistisch zu interpretieren, geht es darum, zu verstehen, in welcher Weise die verschiedenen Symbolfunktionen ihren letzten Grund im Bewußtsein selbst haben.⁵⁹ Cassirer spricht in diesem Zusammenhang von der „allgemeinste[n] logische[n] Bedeutung der repräsentativen Funktion“ des Bewußtseins. (PSF I,41) Im Zentrum des Cassirerschen Bewußtseinsbegriffs steht die Auffassung vom Bewußtsein als ein Potential von Verknüpfungsarten. Für sich genommen sind Bewußtseinsinhalte kein verfügbarer Bestand von Inhalten, sondern nur das Potential dazu. „Der Gebrauch des Zeichens aber befreit diese Potentialität erst zur wahrhaften Aktualität.“ (PSF I,45) Die nachvollziehbaren Verknüpfungen im Zeichengebrauch verbinden die verfließenden Inhalte des psychischen Erlebens zur Idealität einer einheitlichen Bewußtseinsform. Ideell ist an individuellen Bewußtseinserscheinungen, daß sie über die Individualität des bloßen Erscheinens hinaus gelten, nämlich insofern man einen solchen individuellen Moment des Erlebens auch als solchen auffaßt. (PSF I,21)

Das Bewußtsein ist nun im Hinblick darauf ein Potential von Verknüpfungsarten, daß man Erlebnisse verschiedenartig, räumlich, zeitlich, dinglich, aber auch kausal auffassen kann. Raum, Zeit, Ding und Kausalität nennt Cassirer Qualitäten der Bewußtseinsgestaltung. In diesem Zusammenhang gehört auch Cassirers Hinweis, daß man den Raum erlebt, sich den Raum anschaulich macht oder gar einen Raumbegriff hat. Es gibt nun zum einen verschiedene Verknüpfungsqualitäten innerhalb ein und derselben Auffassungsweise; zum anderen gibt es verschiedene Modi für ein und dieselbe Verknüpfungsart. (PSF I,29f.) Jede symbolische Form steht für einen besonderen Modus, die verschiedenen Verknüpfungsarten aufzufassen und damit zu gestal-

⁵⁹ Andreas Gräser schreibt dagegen: „Wenn Cassirer davon spricht, daß ein Gehalt in ein Zeichen gelegt oder an ein Zeichen geknüpft werde, so legt er die Vorstellung nahe, daß etwas als Zeichen existiere und einen Gehalt aufnehme.“ (Gräser, 1994, 39) Andreas Gräsers Irritationen über den Status der Sinnlichkeit des Zeichens bei Cassirer rühren vielleicht daher, daß die Rolle des Cassirerschen Bewußtseinsbegriffs nicht genügend gewürdigt wird.

ten. Im Hinblick auf die Formen der kategorialen Bestimmung wird eine weitere Modifikation der Kantischen Vernunftkritik sichtbar. Das Einheitsprinzip ist nicht mehr wie im Fall der Kantischen Kategorien die Einförmigkeit der Erfahrung. Einheitsstiftend ist vor dem Hintergrund, daß „die kategorialen Formen eine dem jeweiligen Sinngelände entsprechende Färbung annehmen [müssen; A.K.]“, das menschliche Bewußtsein.⁶⁰

Unter der Repräsentationsfunktion des Bewußtseins versteht Cassirer den gestalterischen Zug zur Ganzheit, mit dem das Bewußtsein Verknüpfungen schafft. Es gibt kein isolierbares Moment der Verknüpfung, sondern man muß von der Setzung des Verknüpfungsmoments in Verbindung mit der Setzung einer ganzen Sinnrichtung ausgehen. (PSF I,29ff.) In diesem Zusammenhang wird auch die Akzentuierung des energetischen Aspekts im Zeichengebrauch verständlich. Indem das Bewußtsein mit seinem Zug zur Ganzheit über das einzelne Moment der Bewußtheit hinausgreift, bringt das Bewußtsein seine eigene - Cassirer nennt es 'natürliche' - Symbolik mit.⁶¹ Das Zeichen ermöglicht laut Cassirer dagegen eine 'künstliche' Symbolik. Für Cassirer wird auch erst hier die fixierende Kraft der Form verständlich. Es ist das Zeichen, aufgrund dessen das Bewußtsein aus dem realen Verfließen einzelner Inhalte eine feste Form gewinnen kann. (PSF I,22) Ein solches Beharren des Sinnmoments durch die Fixierung im Zeichen darf man wiederum nicht als bloß statisches Fest-

⁶⁰ Vgl. Heinz Paetzold 'Ernst Cassirer und die Idee einer transformierten Transzendentalphilosophie', in: 'Kommunikation und Reflexion. Zur Diskussion der Transzendentalpragmatik' herausgegeben von W. Kuhlmann und D. Böhler, Frankfurt a.M. 1982, S.124-156; S.135. An gleicher Stelle weist Heinz Paetzold darauf hin, daß Cassirer die Schwierigkeiten 'unterläuft', die sich aus dem Eidos der eidetischen Reduktion bei Husserl im Hinblick auf die Bestimmung des jeweiligen Eidos' der Regionalontologien ergeben.

⁶¹ Zur Idee einer natürlichen Symbolik als einer durch die Funktion des Bewußtseins vorgegebenen Form, etwas für etwas anderes zu setzen, schreibt Cassirer: „Es gehört zum Wesen des Bewußtseins selbst, daß in ihm kein Inhalt gesetzt werden kann, ohne daß schon, eben durch diesen einfachen Akt der Setzung, ein Gesamtkomplex anderer Inhalte mitgesetzt wird.“ (PSF I,31) Cassirer erwähnt an gleicher Stelle Kants Formulierung für das Problem der Kausalität, nämlich, „wie es zu verstehen sei, daß, weil etwas ist, darum zugleich etwas anderes, von ihm völlig verschiedenes sein solle und sein müsse.“ (PSF I,31) Cassirer nennt als Quelle Kants Schrift 'Versuch, den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen' (1763). Es handelt sich dabei um folgende Textstelle: „Wie aber etwas aus etwas anderm, aber nicht nach der Regel der Identität fließe, das ist etwas, welches ich mir gerne möchte deutlich machen lassen. Ich nenne die erstere Art eines Grundes den logischen Grund, weil seine Beziehung auf die Folge logisch, nämlich deutlich nach der Regel der Identität, kann eingesehen werden, den Grund aber der zweiten Art nenne ich den Realgrund, weil diese Beziehung wohl zu meinen wahren Begriffen gehört, aber die Art derselben auf keinerlei Weise kann beurteilt werden. Was nun diesen Realgrund und dessen Beziehung auf die Folge anlangt, so stellt sich

halten verstehen. Die künstliche Symbolik dynamisiert stattdessen die natürliche Funktion des Hinausweisens. Das Zeichen ist eine Form der Sinngebung für weitere Formen der Sinngebung.

Der letzte Punkt führt zu der Frage nach der Systematik der Philosophie der symbolischen Formen. Einerseits hat „die Welt für uns die Gestalt, die der Geist ihr gibt.“ (WW 60) Das Insgesamt symbolischer Formen versteht sich von diesem Gesichtspunkt aus als das Medium der Kultur. Andererseits ist ein solches mediales Gegebenheit kultureller Inhalte nur dank eines dynamischen Prozesses kulturelle Wirklichkeit. *Daß das Zeichen eine dynamisierende Form der Sinngebung für weitere Formen der Sinngebungen ist, ist nicht nur ein Inhalt der Philosophie der symbolischen Formen als kulturphilosophisches Konzept sondern betrifft die Frage nach der Konzipierbarkeit von Philosophie überhaupt.*

„Die ‘Philosophie der symbolischen Formen’ kann und will daher kein philosophisches ‘System’ in der traditionellen Bedeutung des Wortes sein. Was sie allein zu geben versuchte, waren die ‘Prolegomena zu einer künftigen Kulturphilosophie’. Es war nicht ein fertiger Bau, den sie zu errichten strebte, sondern nur ein Grundriß, den sie entwerfen wollte.“ (WW 229)

Cassirer hat diese Zeilen 1938 im Rückblick auf die drei Bände der ‘Philosophie der symbolischen Formen’ verfaßt. Cassirer geht es um den Hinweis darauf, daß die Philosophie der symbolischen Formen integraler Bestandteil eines unabschließbaren Prozesses symbolischer Formung ist. *Diese Philosophie handelt nicht nur vom verschiedenartigen Werden zum Sein, sie selbst hat sich als in einem Werden zum Sein stehenden Prozeß zu begreifen.* Von daher muß der Abschluß des Systems der Philosophie der symbolischen Formen als ein „unendlich-ferner Punkt’ erscheinen, dem wir uns nur asymptotisch annähern können.“ (LKW 97) *Weil die Philosophie stets einem Wandel in der Vorgehensweise unterworfen ist, muß schon die Systematik für künftige Wandlung offen sein.* (PSF I,10)

Für diese stetige Unabschließbarkeit findet man bei Cassirer einzelne thematische Schwerpunkte. Der Gedanke der Medialität der Kultur ist demnach unvereinbar mit

meine Frage in dieser einfachen Gestalt dar: wie soll ich es verstehen, daß, weil Etwas ist, etwas an-

dem Gedanken an ein System, das auf ein Sein als letzten Wahrheitsgrund abzielt. Stattdessen bleibt nur der Geist selbst als Grund für eine Systematik, nämlich in der Gesetzmäßigkeit seiner bedeutungsgebenden Verfahren, mit denen das Sein auf je verschiedene Weise vermittelt wird. (WW 78f.) Vor dem Hintergrund des Wahrheitsbegriffs erscheint die Philosophie der symbolischen Formen als Bedeutungstheorie.⁶² Untersteht aber die Frage, was Wahrheit ist, der Frage, welches bedeutungsgebende Verfahren zur Anwendung kommt, dann ist das auch mit einem eigentümlichen Wandel des Wahrheitsbegriffs verbunden. *Cassirer beansprucht für die Philosophie der symbolischen Formen den Wandel vom homogenen zum heterogenen Wahrheitsbegriff.* „Aus der lebendigen Synergie an sich verschiedener geistiger Kräfte geht die Einheit und die Wahrheit der Erkenntnis hervor.“ (GL 211)

Eine weitere Besonderheit der Systematik betrifft die Auszeichnung der Sprache in Cassirers Philosophie der symbolischen Formen.⁶³ In diesem Zusammenhang wird diskutiert, inwieweit Cassirer der Sprachlichkeit der Kultur Rechnung trägt.⁶⁴ Daß der Gedanke der Sprachlichkeit Berücksichtigung findet, zeigt Cassirer mit einer Umschreibung für die Eigenart der *Zielsetzung* der Philosophie der symbolischen Formen; (Orth,1996,127) so spricht Cassirer von einer „Art Grammatik der symbolischen Funktionen.“ (PSF I,19) Die Sprachlichkeit der Kultur betrifft aber auch Cassirers An-

deres sei?“ Vgl. Kant, Akad.Ausg. Bd. II, S.202

⁶² Andreas Gräser hebt eine Stelle in dem Cassirerschen Aufsatz ‘Erkenntnistheorie nebst Grenzfragen der Logik und Denkpsychologie’ aus dem Jahr 1927 hervor, (Gräser,1994,29) wo es heißt, „daß jenes Gebiet theoretischen Sinnes, das wir mit dem Namen ‘Erkenntnis’ und ‘Wahrheit’ bezeichnen, nur eine, wie immer bedeutsame und fundamentale, Sinnschicht darstellt. Um sie zu verstehen, um sie in ihrer Struktur zu durchschauen, müssen wir diese Schicht anderen Sinn-Dimensionen gegenüberstellen und entgegenhalten – , müssen wir, mit anderen Worten, das Erkenntnisproblem und das Wahrheitsproblem als Sonderfälle des allgemeinen Bedeutungsproblems begreifen.“ Vgl. ‘Erkenntnis, Begriff, Kultur’ herausgegeben von Rainer Bast, Hamburg 1993, S.77-153; S.80f.

⁶³ Siehe Thomas Göller ‘Zur Frage nach der Auszeichnung der Sprache in Cassirers Philosophie der symbolischen Formen’, in: ‘Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen’ herausgegeben von Hans-Jürg Braun, Helmut Holzhey und Ernst Wolfgang Orth, Frankfurt a.M. 1988, S.137-155. Göllers zentrale Frage lautet dazu: „Wenn man den von der Sprache geleisteten Beitrag zur Weltkenntnis (= Weltverstehen und Weltbegreifen) betrachtet, kann dann gesagt werden, diesem komme Dominanz zu?“ (Göller,1988,138) Göllers Antwort lautet kurz gefaßt: die Sprache ist zwar nicht dominant, aber sie ist eine universelle Form der Objektivierung. (Göller,1988,147)

⁶⁴ Siehe Ernst Wolfgang Orth ‘Operative Begriffe in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen’, zuerst erschienen in: ‘Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen’ herausgegeben von Hans-Jürg Braun, Helmut Holzhey und Ernst Wolfgang Orth, Frankfurt a. M. 1988, S.45-74; S.68; neuerdings in: ders. ‘Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie’ Würzburg 1996, S.100-128; S.127

satz, insofern Humboldts Begriff der Sprache als Tätigkeit (*energeia*) in dem zentralen Bestimmungsmerkmal der symbolischen Form als geistiger Energie wiederkehrt.⁶⁵ Diese doppelte Stellung der Sprachlichkeit könnte zu dem Urteil verleiten, daß Cassirer mit dem Ansatz schon vorwegnimmt, was erst noch zu zeigen ist. Entsprechende Hinweise auf einen Zirkel in Cassirers Vorgehen unterschlagen jedoch den prinzipiellen Unterschied zwischen der Sprachlichkeit der Kultur als einer Offenheit für Wirklichkeitsgestaltung und der Sprachlichkeit jeder einzelnen symbolischen Form, in der sich Gestaltung ausschließlich verwirklicht. (Orth,1996,127)

Der Energiebegriff kann aber auch mit aristotelischem Gedankengut in Verbindung gebracht werden. Der aristotelische *Energia*-Begriff wird in diesem Zusammenhang zwar nicht erwähnt; Cassirer beruft sich aber ausdrücklich auf das aristotelische Modell der *prote philosophia*.(LKW 16f.) Erste Philosophie als eine Wissenschaft von allem, wonach sich überhaupt fragen läßt, richtet sich bei Cassirer aber weder auf das ontologisch gefaßte Sein, noch ausschließlich auf die wissenschaftlich objektiverte Erfahrung. Der Titel der Ersten Philosophie steht wiederum auch nicht für das Ziel endgültiger Verbindlichkeit von Aussagen innerhalb einer bestehenden Disziplin, sondern ist als Ansatz zu verstehen, der für die Integration erst noch erscheinender Disziplinen offen ist.

§ 5. Die Sprache als symbolische Form

Cassirer behandelt das Thema Sprache ausführlich im ersten Band der Philosophie der symbolischen Formen. Es gibt eine Reihe von Aufsätzen Cassirers, die die Sprache als symbolische Form zum Thema haben.⁶⁶ Die Sprache als die Form des Welt-

⁶⁵ Humboldt ist im ersten Band der 'Philosophie der symbolischen Formen' nicht nur ein Abschnitt zur Geschichte der Sprachphilosophie und Sprachwissenschaften gewidmet. (PSF I,99-108) Humboldt ist für Cassirer auch im Hinblick auf die 'Problemstellung' der Philosophie der symbolischen Formen wichtig. (PSF I,25) Sigrid Mayer spricht in diesem Zusammenhang von einer 'programmatischen Einbeziehung Humboldts'. (Mayer,1986,326)

⁶⁶ Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: 'Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil. Die Sprache', 4. Auflage, Darmstadt 1953; 'Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur' (1944), aus dem Englischen von Reinhard Kaiser, S.171-211; zitiert als VM nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl; 'Sprache und Mythos' (1924), in:

verstehens mittels sprachlicher Zeichen entwickelt Cassirer - das zeigt vor allem der erste Band der 'Philosophie der symbolischen Formen - vor dem Hintergrund einer gründlich recherchierten Geschichte der Sprachphilosophie und Sprachtheorie.

Man kann zunächst einmal fragen, welche grundsätzlichen Anforderungen gestellt sind, wenn die Sprache als symbolische Form zum Thema wird.⁶⁷ Zum einen muß Cassirer hierbei Prämissen beachten, wie sie aus dem Status der Sprache als eines Urphänomens des Geistes resultieren. Die Irreduzibilität jeder symbolischen Form verbietet demnach, das Thema Sprache von der Sphäre sprachfremder Phänomene aus anzugehen. „Um die Eigentümlichkeit irgendeiner geistigen Form sicher zu bestimmen, ist es vor allem notwendig, daß man sie mit ihren eigenen Maßen mißt.“ (PSF I,124) Die Betrachtung der Sprache als ein Urphänomen hat zum anderen Implikationen für die Behandlung solcher innersprachlichen Phänomene wie etwa dem Phänomen der Einzelsprache. Die Sprache als symbolische Form ist die ermöglichende Funktion des Geistes für die Gesamtheit der faktisch vorliegenden Einzelsprachen. (Göller,1988,138)

Als was wird für Cassirer die Sprache thematisch, wenn sie als symbolische Form untersucht wird? Ein zentraler Leitgedanke für die Untersuchung der Sprache als symbolische Form besteht in der Zurückweisung der Auffassung, daß Unterschiede an einer vorhandenen Realität mithilfe der Sprache zur Abbildung kommen. Cassirer geht stattdessen von der Sprache als einer Weise der Weltgestaltung aus. Sprache ist Produktivität. Sprache entwickelt sich im Ganzen auf eine zunehmende Ausdifferenzierung von Ich und Welt hin. (PSF I,125) Cassirer fragt nach der Sprache als einer Form der Weltkonstitution, die sich nicht an der Art der Gegenstände, sondern an der Art des Unterscheidens von anderen symbolischen Formen abgrenzen läßt. (PSF I,125)

‘Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs’, 7.Auflage, Darmstadt 1956, S.71-167; ‘Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften’, ebenda, S.169-200; ‘Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt’ (1932), in: ‘Ernst Cassirer. Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933’ herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.121-160; zitiert als STS nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl.

⁶⁷ Zum Ganzen siehe: Thomas Göller ‘Ernst Cassirers kritische Sprachphilosophie. Darstellung, Kritik, Aktualität’ Würzburg 1986; Andreas Gräser ‘Ernst Cassirer’ München 1994, S.54-64; Heinz Paetzold ‘Die Realität der symbolischen Formen: die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext’ Darmstadt 1994, S.21-37

Versteht man jedoch diese Ausrichtung auf das sprachliche Unterscheidungsvermögen als das „Unterfangen, den Erkenntniswert von Sprache zu ergründen“, (Gräser,1994,55) dann ist damit der thematische Kern noch gar nicht berührt. Soweit die Leistung des Weltverstehens auch jeweils einen eigenen Erkenntnisgewinn erbringt, billigt Cassirer allen symbolischen Formen einen Erkenntniswert zu. (PSF I,V) Es ist bei Cassirer folgerichtig von einer ‘logischen Leistung’ der Sprache die Rede, die, analog zur reinen Erkenntnis, in einer spezifisch sprachlichen Kraft zur Differenzierung besteht. (PSF I,150) Die Betrachtung der Erkenntnisleistung der Sprache kann nicht auf eine einseitige Bevorzugung der reinen Erkenntnis abzielen, da Cassirer die Sprache als eine eigenständige Form des Weltverstehens behandeln will. Cassirers Untersuchung der Sprache als symbolische Form ist vor allem eine Untersuchung der Wortsprache. (PSF I,124) Mit dem Begriff der Wortsprache will Cassirer sein Vorhaben auf das Feld gedanklicher Artikulationsformen eingrenzen und sich von gestischen Ausdrucksformen abgrenzen. (Paetzold,1994,25)

Für seine Untersuchungen zur Eigenart sprachlichen Unterscheidens geht Cassirer von einer dreistufigen Dynamik aus, die das Verhältnis zwischen sprachlicher Sinnform und dem sprachlichen Zeichenbestand bestimmt.⁶⁸ Maßgeblich für die Behandlung der Sprache in der Philosophie der symbolischen Formen ist dabei die Gliederung des Materials sprachlicher Phänomene, wie sie Cassirer im ersten Band der ‘Philosophie der symbolischen Formen’ gegeben hat. Im Anschluß an den historischen Aufriß geht Cassirer hier zunächst auf die Phase des sinnlichen Ausdrucks ein. In dieser Phase zeigt die Sprache vor allem ein mimetisches Verhalten. In der Phase des anschaulichen Ausdrucks sieht Cassirer sowohl die kategoriale Erfassung der Welt als auch das Ich in eigenen sprachlichen Formen hervortreten. Für die Phase des symbolischen Ausdrucks untersucht Cassirer zwei Wirkfelder der Spra-

⁶⁸ „Allgemein läßt sich eine dreifache Stufenfolge aufweisen, in welcher sich dieses Heranreifen der Sprache zu ihrer eigenen Form, diese ihre innere Selbstbefreiung vollzieht. Wenn wir diese Stufen als die des mimischen, des analogischen und des eigentlich symbolischen Ausdrucks bezeichnen, so enthält diese Dreiteilung zunächst nicht mehr als ein abstraktes Schema – aber dieses Schema wird sich in dem Maße mit konkretem Gehalt erfüllen, als sich zeigen wird, daß es nicht nur als Prinzip der Klassifikation gegebener Spracherscheinungen dienen kann, sondern daß sich in ihm eine funktionale Gesetzmäßigkeit des Aufbaus der Sprache darstellt, die in anderen Gebieten, wie in dem der Kunst oder der Erkenntnis, ihr ganz bestimmtes und charakteristisches Gegenbild hat.“ (PSF I,139)

che. Es geht zum einen um die Sprache als Mittel der Begriffsbildung, und zum anderen geht es um die Kraft der Sprache zur Relationenbildung.

Die mimetische Phase der Sprache zeichnet sich dadurch aus, daß die Funktion des Wortes dem Prinzip lautmalerischen Sprechens folgt. (PSF I,141) Es ist vor dem Hintergrund der Prämisse, daß es sich bei der Sprache im Ganzen um eine Kraft der Setzung von gegenständlichen Differenzierungen handelt, strittig, inwieweit im Fall der Sprache überhaupt von einer mimischen Leistung gesprochen werden kann. (Gräser,1994,57ff.) Es ist dabei zu berücksichtigen, daß Cassirer den Aspekt des Mimetischen nicht etwa einer Ausrichtung der Sprache auf Nachahmung zuordnet. Stattdessen weist Cassirer auf eine spezifische Enge in den Möglichkeiten der sprachlichen Formung hin. Das Weltverstehen mittels Sprache ist in der mimetischen Phase darauf ausgerichtet, durch Lautbildungen die sinnlich wahrgenommene Welt vor allem detailgerecht aufzufassen. Als Beispiel für die lautliche Nachbildung sinnlicher Eindrücke führt Cassirer die Ewe-Sprache an, in der für die verschiedenen Eindrücke, die das Gangbild eines Menschen hervorrufen kann, 33 verschiedene Worte verfügbar sind. (PSF I,140)

Einen genaueren Begriff von der mimetischen Phase der Sprache arbeitet Cassirer in kritischer Auseinandersetzung mit biologistischen und psychologischen Theorien heraus. (PSF I,126ff.) Ein zentrales Thema ist hierbei die Behandlung der Frage nach dem Sprachursprung. Wer die Hypothese einer stetigen Entwicklung vom tierischen zum menschlichen Leben vertritt, macht sich laut Cassirer von vornherein blind für die grundsätzliche Kluft, die die geistige Form menschlicher Entäußerung von tierischen Ausdrucksbewegungen trennt. Als Leitfaden für die Kritik und Würdigung von Ursprungstheorien zum Thema Sprache dient dabei die Frage nach dem Unterschied zwischen Lautsprache und Gebärdensprache. In diesem Zusammenhang weist Cassirer die Sphäre der Gebärden und Mimiken als eine Untersuchungsbasis für die Frage nach der Sprache als symbolischer Form zurück. Zum einen sind hier Weiterbildungen nicht von Rückbildungen unterscheidbar, zum anderen folgt man damit einer Unterscheidung zwischen der Gebärde als Außenbezug und der Mimik als Innenbezug, die physische Gegebenheiten dort als prinzipielle Unterschiede ansetzt, wo es um geistige Formen des Unterscheidens geht. (PSF I,132)

Cassirer gesteht den Ursprungstheorien jedoch zu, daß hier methodisch nach dem Grund für die Dynamik gesucht wird, mit der in der Sprache der Aufbau des konkreten Gegenstandsbewußtseins und des konkreten Ichbewußtseins einsetzt. (PSF I,127) Den Ursprung der Sprache an den psychischen oder biologischen Phänomenen selbst zeigen zu wollen, muß aber laut Cassirer scheitern. Anstatt wie beabsichtigt die ideelle Form des Entstehens aufzuweisen, verbleibt man im empirischen Material. Cassirer zufolge läßt sich der Sprachursprung weder auf eine naturgegebene Disposition noch auf eine ursprünglich gesetzte Konvention zurückführen.

Soweit die psychologisch ausgerichtete Sprachtheorie eine Entwicklungshypothese, ausgehend von noch nicht konventionsfähigen inneren Affekten zu regelbaren Entäußerungen, verfolgt, verfällt sie nicht nur, wie alle konventionsgestützten Theorien, die voraussetzen müssen, was theoriegemäß erst im Entstehen ist, dem Zirkel. Die eigentliche Schwäche solcher Auffassungen zum Sprachursprung sieht Cassirer darin, daß die Leistung der gegenständlichen Setzung im Ausdrucksmoment der Sprache verkannt wird. Die Flüchtigkeit des Sprachlauts dient nicht etwa bloß der affektiven Äußerungen der Seele; (PSF I,126) stattdessen kommt es hier zu einer Entäußerung, in der sich ein Sein für mögliche weitere Untergliederungen sprachlich darstellt.⁶⁹

Die Phase des analogischen Ausdrucks setzt laut Cassirer ein, wenn die Lautmaterie zunehmend Träger für einen lautunabhängigen Sinn wird. Anstelle der lautmalerisch gebundenen mannigfaltigen Welt der Eindrücke ergibt sich eine Fülle anschaulicher Vorstellungen. Eine ursprünglich fehlende Schärfe im Sinnmoment scheint jedesmal durch eine Verbreiterung des sinnlichen Substrats kompensiert zu werden. Diese andere Qualität der Freiheit des Sinns gegenüber dem sinnlichen Material geht einher mit einer ökonomischeren Weise der Sprachlautgewinnung. Der lautmalerische Grund weicht zunehmend lautinternen Gliederungen, etwa der Lautverdoppelung. (WW 180) Ausgehend von der Raumorientierung der Deixis geht Cassirer einer Entfaltung von Gesichtspunkten der Orientierung nach. (PSF I,145) Auch spätesten

⁶⁹ „Wenn die Gebärde in ihrer plastisch-nachbildenden Art sich dem Charakter der ‘Dinge’ besser als das gleichsam körperlose Element des Lautes anzupassen scheint, so gewinnt der Laut gerade dadurch, [...] daß er als ein bloßes Werden das Sein der Objekte nicht mehr unmittelbar wiederzugeben vermag, seine innere Freiheit.“ (PSF I,133)

Sprachformen der Gesichtspunktbildung sieht man die Unterscheidungen von Gegenden im Raum als Wurzel noch an. Will man umgekehrt auf die Ursprünge der sprachlichen Raumkategorie zurückgehen, zeigt sich, daß stattdessen eine Konkretion von Kategorien vorherrscht.⁷⁰ Wie Cassirer weiterhin zeigen kann, sind Raum, Zeit und Zahl hinsichtlich ihrer Orientierungsleistung auf das menschliche Körperbild bezogen. (PSF I,159) Mit sinnlicher Konkretion ist aber nicht mehr allein der lautlich-stoffliche Anteil des Zeichens gemeint. Stattdessen erfüllt das Sinnmoment im Hervorheben von Körperpartien seinerseits die Funktion einer sinnlich-anschaulichen Materie, anhand derer Raumrichtungen kundgetan werden können.

Im Hinblick auf die Phase des symbolischen Ausdrucks geht Cassirer von zwei grundsätzlichen Faktoren aus. Zum einen sieht Cassirer die Sprache auf dem Weg von der qualifizierenden zur klassifizierenden Begriffsbildung. Der andere Faktor ergibt sich aus dem Primat des Satzes vor dem Wort. Die Herausbildung von Satzworten sieht Cassirer hier einhergehen mit der Herausbildung von relationalen Sinnformen. Man muß Cassirer offenbar dahingehend verstehen, daß die Sprache zum Wegbereiter wissenschaftlichen Denkens wird. (PSF I,251) Die von Cassirer benannten Aspekte zur Sprache auf der Stufe des symbolischen Ausdrucks führen damit aber nicht etwa linear als ein homogenes Ganzes zum wissenschaftlichen Denken. Man hat vielmehr von Stationen einer dynamischen Entwicklung auszugehen. Wenn man auch im nachhinein den Weg von der qualifizierenden Gegenstandsbestimmung bis hin zur reinen Urteilsfunktion durch die Sprache gebahnt sieht, darf nicht außer Betracht bleiben, daß die Sprache anders als die reine Erkenntnis, den Bereich ursprünglicher Anschaulichkeit nicht verläßt. (Gräser,1994,62)

Cassirers Ausgangspunkt ist die Frage nach der qualifizierenden Begriffsbildung in der Sprache. Sprachliche Begriffe dürfen hierbei allerdings nicht mit wissenschaftlichen Begriffen verwechselt werden. Cassirer geht es jedoch um die Herausarbeitung einer Analogie zum Aufbau von Objektivität, wie sie durch Reihenbildung von Merkmalen entsteht. (PSF I,255) Cassirer knüpft hierzu an Untersuchungen an, die auf

⁷⁰ „Denn wie von den Relationen des Raumes, so gilt noch mehr von denen der Zeit, daß sie nicht sogleich als Beziehungen zum Bewußtsein kommen, sondern daß ihr reiner Beziehungscharakter immer nur in der Verschmelzung und Verhüllung mit anderen Bestimmungen, insbesondere mit Dingcharakteren und Eigenschaftscharakteren, hervortritt.“ (PSF I,174)

seine Schrift 'Substanzbegriff und Funktionsbegriff' zurückgehen. Leitend ist dabei die Auffassung, daß Begriffe nicht an einer schon bestehenden gegenständlichen Bestimmtheit Verallgemeinerungen vornehmen. Begriffe werden stattdessen als die Mittel ausgewiesen, durch die eine allgemeingültige Bestimmtheit erzielt wird. Maßgeblich für die Funktion zunehmender Bestimmtheit ist die Bildung von Merkmalsreihen, an denen sich Spezifizierungen ablesen lassen. Reihenbildung gibt es laut Cassirer in der Sprache nun insoweit, als die Sprache im Ganzen beginnt, die Möglichkeit der Merkmalsgebung von Gegenständen aufzubauen. Ausgehend von eng gefaßten Merkmalsgebilden im sinnlich-wahrnehmbaren Bereich tritt laut Cassirer eine zunehmende Sachhaltigkeit als Ziel von Merkmalsfindungen zutage. (PSF I,262) Es ist die selektierende Kraft der Heraushebung von Merkmalen, die den Menschen erst über sprachliche Gegenstände verfügen läßt. (PSF I,261) Diesen Vorgang, den Cassirer auch als Aufbau der Gegenstandswelt bezeichnet, ist eine Funktion des Benennens, wobei das Ordnen des Angeschauten einhergeht mit dem „tätige[n] Interesse an der Welt und ihrer Gestaltung.“ (PSF I,257)

Im Hinblick auf die Relationenbildung in der Sprache muß man laut Cassirer zunächst beachten, wie das Satzwort seine Funktion im eingliedrigen Satz kundtut. (PSF I,282ff.) Die Sprachforschung, von der Cassirer in diesem Zusammenhang ausgeht, unterscheidet zwischen flektierenden, agglutierenden und flexionslosen Sprachen.⁷¹ Während flektierende Sprachen die Bezüge der Worte im Satz untereinander ganz durch die Wortgestalt, etwa durch Suffixe, vermitteln, tritt in den agglutierenden Sprachen als Gestaltprinzip die Wortstellung im Satz hinzu. Erst die flexionslosen oder auch analytischen Sprachen lassen ausschließlich die Stellung des Wortes im Satz 'sprechen'. Für Cassirer ist nicht sosehr die Frage entscheidend, ob diese Einteilung berechtigt ist, sondern das Zutagetreten eines genetischen Prinzips. Der Weg zum relationalen Denken in der Sprache zeigt die Tendenz, bei der Herausbildung von Einzelworten im Satz zunehmend weniger Gestaltungsraum in die sinnliche Gestalt des Einzelwortes selbst zu verlegen.

⁷¹ Für den Rückgriff auf diese Einteilung bedient sich Cassirer unter anderem einer Reihe von Autoren der vergleichenden Sprachgeschichte. Stellvertretend für die Autoren, auf die sich Cassirer überwiegend zustimmend bezieht, sei auf folgende Werke verwiesen: Georg von der Gabelentz 'Chinesische Grammatik mit Ausschluß des niederen Stils und der heutigen Umgangssprache' Leipzig 1881;

Für Cassirer kommt es bei der Relationenbildung der Sprache nicht nur darauf an, daß überhaupt Relationen im Satz artikulierbar werden, sondern auch darauf, mit welchen sprachlichen Mitteln Relationen verbunden werden können. Cassirer geht hierzu der Frage nach, welche Art der Synthese mit der Satzbildung geleistet ist. Cassirer formuliert für diese Syntheseleistung ein allgemeines Gesetz: „Die Differentiation zum Wort und die Integration zum Satz bilden korrelative Methoden, die sich zu einer einzigen streng einheitlichen Leistung zusammenschließen.“ (PSF I,288) Cassirer geht den entsprechenden Erscheinungsbildern der Sprache zum einen im Hinblick auf den Satzbau nach. Gegenüber dem eingliedrigen Satz sieht Cassirer in der Ausbildung von mehrgliedrigen Sätzen zunächst einmal eine Entwicklung zur größeren Bestimmtheit von Relationen. (PSF I,286) Relationale Bestimmtheit ist gemäß dem Synthesegesetz im Fall des Einwortsatzes entsprechend schwach. Aber auch am mehrgliedrigen Satzgefüge kann Cassirer noch Hinweise auf die ursprüngliche Unbestimmtheit feststellen. In reinster Form liegt diese relative Unbestimmtheit von Satzgefügen im bloßen Nacheinander von Sätzen vor. Cassirer spricht hier von der Parataxe, die auch dann noch dominiert, wenn sie hypotaktische Satzgebilde bloß noch maskiert. (PSF I,291) Zu einem eigenständigen Erscheinungsbild wird der hypotaktische Satzbau erst durch das Auftreten von satzbindenden Konjunktionen. Auch hier stellt Cassirer ein Nachklingen der ursprünglichen Unbestimmtheit fest, insofern Konjunktionen nicht gleich mit ihrem Auftreten die Seite der Über- und Unterordnung von Sätzen stärken, sondern eher nominale Stellvertreter sind.

§ 6. Der Ursprung symbolischer Formung im Mythos

Der Mythos ist das zentrale Thema des zweiten Bandes der ‘Philosophie der symbolischen Formen’.⁷² Vergleicht man die Inhaltsverzeichnisse der ersten beiden Bände

Berthold Delbrück ‘Vergleichende Syntax der indogermanischen Sprachen 1. – 3. Theil’ Straßburg 1893, 1897, 1900

⁷² Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: ‘Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken’, 4. Auflage Darmstadt, 1964; ‘Die Begriffsform im mythi-

zur 'Philosophie der symbolischen Formen' miteinander, dann gewinnt man den Eindruck, daß die Behandlung des Mythos als symbolische Form die weitaus komplexere Herangehensweise impliziert. Es geht zuerst um den Mythos als Denkform; Untersuchungen zum Mythos als Anschauungsform schließen sich an, während die beiden letzten Kapitel dem Mythos als Lebensform und deren Auflösung in der Dialektik des mythischen Bewußtseins am Schluß des Bandes gewidmet sind. Anstatt eines Aufweises entlang der Genese des diachronen Schemas mimetischer, analogischer und symbolischer Formung scheint im Fall des Mythos einerseits eine Umkehrung vorzuliegen. Andererseits betrifft die symbolische Phase nicht allein den Mythos sondern auch die Religion. An Cassirers Vorgehen läßt sich sowohl Glanz als auch Elend der Betrachtungsart des Mythos als symbolischer Form festmachen.⁷³ Es wird auf der einen Seite gewürdigt, daß Cassirer überhaupt zu Erwägungen kommt, die der Beschäftigung mit dem Mythos vorangehen müssen, will man nicht hoffnungslos naiv verfahren. Es ist auf der anderen Seite strittig, ob Cassirer wirklich die entscheidenden Erwägungen trifft, und ob mit diesen Erwägungen nicht auch der Rahmen der Philosophie der symbolischen Formen im Ganzen in Frage steht.

Für Cassirer ergibt sich die besondere Problemstellung der Betrachtung des Mythos als symbolische Form aus der spezifischen Ursprünglichkeit mythischer Weltgestaltung. (PSF II,15) Der Mythos ist mit den Unterscheidungen, die er setzt, nicht allein in mythischer Weise ursprünglich, sondern für die symbolischen Formen im Ganzen.⁷⁴ Eine Untersuchung des Mythos als symbolische Form hat also zu berücksichtigen, daß der Mythos in einer, wie Cassirer es nennt, ursprünglichen 'Verflechtung'

schen Denken' (1922), in: 'Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs', 7. Auflage, Darmstadt 1956, S.1-70; 'Sprache und Mythos', ebenda, S.71-167

⁷³ Zum Ganzen siehe: Martin Heidegger, Rezension zu Ernst Cassirers zweiten Band der 'Philosophie der symbolischen Formen', 'Das mythische Denken', in: Deutsche Literaturzeitung H. 21 (1928), Sp.1000-1012; John Michael Krois 'Der Begriff des Mythos bei Ernst Cassirer', in: 'Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium' herausgegeben von Hans Poser, Berlin, New York 1949, S.199-217; Helmut Holzhey 'Cassirers Kritik des mythischen Bewußtseins', in: 'Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen' herausgegeben von Hans-Jürg Braun, Helmut Holzhey und Ernst Wolfgang Orth, Frankfurt a.M. 1988, S.191-205; Andreas Gräser 'Ernst Cassirer' München 1994, S.64-74; Heinz Paetzold 'Die Realität der symbolischen Formen: die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext' Darmstadt 1994, S.1-20

⁷⁴ „Das ergibt sich sofort, wenn man sich die Genesis der Grundformen der geistigen Kultur aus dem mythischen Bewußtsein vor Augen hält. Keine dieser Formen besitzt von Anfang an ein selbständiges Sein und eine eigene klar abgegrenzte Gestalt; sondern jede tritt uns gleichsam verkleidet und eingehüllt in irgendeiner Gestalt des Mythos entgegen.“ (PSF II,IX)

aller symbolischen Formen gegeben ist. Cassirer zielt hierbei auf eine die Kultur im Ganzen betreffende Gesetzlichkeit: die symbolischen Formen „lösen sich erst ganz allmählich von dem gemeinsamen Mutterboden des Mythos los.“ (WW 112) Weil diese Loslösung nie vollständig der Fall sein wird, sieht Cassirer eine besondere Tragweite mit dem Mythos als Thema der Philosophie verbunden. Das Scheitern einer Philosophie des Mythos bedroht, laut Cassirer, nicht nur das Projekt der Kulturphilosophie, sondern auch die Kultur im Ganzen. (PSF II,XI f.)

Cassirer zeichnet ein Bild von der Mythos-Forschung, das vor allem von Hilflosigkeit zeugt. Es fehlt der gesicherter Gang der Wissenschaft vom Mythos, und damit steht die Mythos-Forschung zugleich vor dem Problem, daß es keine Fakten mit verbindlichem Geltungsanspruch gibt. (PSF II,XII) Das wissenschaftliche Material zum Thema Mythos läßt demnach nicht nur die angemessene Methodik vermissen, sondern begünstigt zudem noch das Verfehlen mythischer Tatsachen. Der immer wiederkehrende Grundzug in den Fehlhaltungen, die Cassirer beschreibt, betrifft die Deutung mythischer Phänomene. Cassirer sieht die Mythos-Forschung vor allem in der Gefahr, mit historisch, psychologisch oder logisch motivierten Lesarten der mythischen Welt bloß die Hypostasierung willkürlich ausgewählter Phänomene zu betreiben. (PSF II,32)

Cassirer spricht vom Mythos als Denkform, insofern sich in mythischen Gebilden eine eigenständige Weise der Objektivierung ausbildet. (PSF II,89) Das will zunächst nur besagen, daß der Mythos über die gleichen Verknüpfungsarten des Bewußtseins verfügt, wie das wissenschaftliche Denken auch. (PSF II,78) Laut Cassirer ist aber für den Einstieg in die mythische Thematik von entscheidender Wichtigkeit, daß man die Gegenüberstellung von wissenschaftlichem und mythischem Denken als Gegenüberstellung von Verknüpfungsweisen verschiedener Modalität begreift. Nur so kann es gelingen, den Mythos aus der Perspektive des mythischen Bewußtseins und nicht etwa aus der Perspektive des wissenschaftlichen Bewußtseins heraus zu begreifen. Nimmt man unter dieser Prämisse das wissenschaftliche Denken zum Maßstab, dann wird daran nicht nur die durchgängige Indifferenz mythischen Denkens sichtbar, man widersteht auch der Versuchung, diese Indifferenz einseitig wissenschaft-

lich zu beurteilen.⁷⁵ Auf eine Verabsolutierung des wissenschaftlichen Maßstabes etwa ist es zurückzuführen, wenn man den Mythos als Thema mit der Begründung verwirft, daß hier ein begriffliches Scheiden oder gegenständliches Gliedern nur als bloßer Anschein vorliegt.

Cassirer macht vom physikalischen Denken als Leitfaden für das Verständnis vom mythischen Denken ferner unter der Prämisse kritisch Gebrauch, daß der Mythos als eine Lebensform fungiert. (Heidegger, 1928, Sp. 1000f.) An dieser Stelle ist zweierlei zu beachten. Einerseits kann von einem kontemplativen Moment gesprochen werden, mit dem Cassirer darauf abhebt, daß der Mythos nur aus der Perspektive konkreter Lebensvollzüge erfaßt werden kann. (Krois, 1979, 202) Andererseits scheint Cassirer dafür zu argumentieren, daß gerade die Kontemplation dem konkreten Vollzug des Tempeldienstes entstammt. (Paetzold, 1994, 11) Der Begriff der Lebensform ist eine Verknüpfungsmodalität des Mythos, die nicht etwa für eine metaphysische Größe steht. Wofür der Begriff Lebensform stattdessen steht, wird deutlich, wenn man sich vorführt, was alles im Mythos ungeschieden bleibt. (PSF II, 47ff.) Der Mythos unterscheidet demnach nicht zwischen Wunsch und Wirklichkeit, zwischen Wachheit und Traum, Bild und Sache. Die mythische Gestaltung der Welt liegt der Trennung von Wachsein und Traum, Leben und Tod, Wunsch und Wirklichkeit voraus. Als bloße Bilderfolge ist das mythische Bewußtsein vor allem blind für die Beziehung zwischen Bildner und Bildgehalt, der es letztendlich entstammt. Cassirer spricht in diesem Zusammenhang auch davon, daß der Mythos keinen Zugang zu der Sphäre des Ideellen hat. (PSF II, 51) Es ist demnach auch schon problematisch von einem Zug zum Realen im Mythos zu sprechen, weil damit eine Trennung unterstellt wird, die der Mythos nicht kennen kann. Wenn Cassirer von der Wirkung realer Kräfte im Mythos spricht, dann ist damit der Bann bezeichnet, unter dem das mythische Bewußtsein steht. (PSF II, 53) So hat das gesprochene Wort im Mythos anders als in der Sprache keine bezeichnende Funktion, der man sich wahlweise bedienen kann; das Wort wird im Mythos zur realen Macht. (PSF II, 56)

⁷⁵ „Schon ein flüchtiger Blick auf die Tatsachen des mythischen Bewußtseins lehrt in der Tat, daß dieses Bewußtsein bestimmte Trennungslinien, die der empirische Begriff und das empirisch-wissenschaftliche Denken als schlechthin notwendig ansehen, überhaupt nicht kennt. Es fehlt hier vor allem jede feste Grenzscheide zwischen dem bloß ‘Vorgestellten’ und der ‘wirklichen’ Wahrnehmung, zwischen Wunsch und Erfüllung, zwischen Bild und Sache.“ (PSF II, 48)

Es lassen sich in Cassirers Analysen der mythischen Denkform mehrere Faktoren mythischer Formbildung hervorheben, die für die weiteren Untersuchungen Cassirers zur mythischen Form der Anschauung und zur mythischen Lebensform maßgeblich sind. (Paetzold,1994,7f.) Ein erster und grundlegender Faktor ist die Intensität mythischen Erlebens.⁷⁶ Dieses Merkmal ist wichtig im Zusammenhang mit dem Verständnis von der Art der Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt im Mythos. Das Erleben des In-der-Welt-seins überlagert anders als im Fall der sprachlichen Gegenstandsbildung alles subjektive Erfassen von objektiven Sachverhalten. Oder anders gesagt: „der Mensch [wird] im mythischen Denken von seinem Gegenstand überwältigt.“ (Krois,1979,204) Ferner kann man von einer spezifisch mythischen Form der Metamorphose sprechen: es kann grundsätzlich alles aus allem werden. Zum Spezifikum des mythischen Faktors der Metamorphose gehört das Formmerkmal der Sympathie. Cassirer schreibt: „Hier kann noch alles aus allem werden, weil alles mit allem sich zeitlich oder räumlich berühren kann.“ (PSF II,61) Zum mythischen Zugriff auf ein 'Alles' gehört auch der Zugriff auf das kosmisch erlebte und nicht etwa begriffene All. Am Prinzip der Sympathie orientierte Erklärungen von Einzelgeschehnissen - es ist die Schwalbe, die nicht nur im Sommer kommt, sondern den Sommer zugleich auch macht - ordnen sich ein in den Rahmen mythischer Welterklärung. (PSF II,60) Das mythische Bewußtsein kennt aber keine beherrschbaren Verhältnisse sondern es ist stets das beherrschende, kosmische Ganze, das sich in einem hervorgehobenen Teilbezirk als das, was es ist, dem mythischen Bewußtsein offenbart. Neben der grundsätzlich kosmischen Ausrichtung wird damit das 'Pars pro toto'-Prinzip als ein weiterer Faktor mythischer Formung deutlich. (Krois,1979,204)

Cassirer ist aber nicht an einer Aufstellung isolierter formbildender Faktoren interessiert. Schon ein flüchtiger Blick auf die Aufstellung solcher Faktoren legt einen inneren Zusammenhang nahe. Dabei ergibt sich aber ein Problem. Einerseits leitet Cassirer demnach die formbildenden Aspekte aus der identitätsstiftenden Homogenität der mythischen Denkform ab. Das Formprinzip des Mythos, das diesen Faktoren ge-

⁷⁶ „Der Mythos hält sich ausschließlich in der Gegenwart seines Objekts, – in der Intensität, mit der es in einem bestimmten Augenblick das Bewußtsein ergreift und von ihm Besitz nimmt. Ihm fehlt daher jede Möglichkeit, den Augenblick über sich selbst zu erweitern, über ihn voraus und hinter ihn zurückzuschauen, ihn als einen besonderen auf das Ganze der Wirklichkeitselemente zu beziehen.“ (PSF II,47)

meinsam ist, weist Cassirer dagegen als den Sachverhalt aus, daß der Mythos eine ganz eigene Weise hat, Unterschiede zu treffen. (Gräser,1994,67f.) Für Cassirer scheinen aber andere Überlegungen eine Rolle zu spielen. Demnach reicht die Einsicht, daß der Mythos bei aller Indifferenz auch das Setzen von Unterschieden kennen muß, für sich genommen noch nicht aus, um den Mythos als eine geistige Form betrachten zu können. Cassirer betont eigens, daß sich positive Merkmale zum Formprinzip des Mythos nur dann gewinnen lassen, wenn man von einer prinzipiellen Differenz in der Indifferenz ausgeht. (PSF II,90) Damit zielt die Frage nach dem ursprünglichen Gestaltprinzip des Mythos auf die differenzierende Leistung des mythischen Denkens. (Heidegger,1928,Sp.1002) Das positive Moment im Unterscheiden, das aus der ursprünglich mythischen Form des Gestaltens resultiert, ist die bannende Kraft mythischer Realität. So ist das Überwältigtsein durch göttliche Allmacht ein Gefühl, das sich vor dem Hintergrund des Alltäglichen herausbilden kann, während sich wiederum das Gefühl des Alltäglichen durch die Abwesenheit des Gefühls der Allmacht formt. Im Mythos vollziehen sich damit nicht bloße Grade im Erleben, sondern man muß von wahren 'Ur-teilungen' ausgehen. (PSF II,90) Cassirer greift aus dem Material der Mythosforschung solche Gebilde wie das Mana, das Wakanda heraus, an denen sich genau dieser Grundgegensatz des übermächtig Heiligen gegenüber dem alltäglich Profanen aufweisen läßt. (PSF II,96)

Der so fundierte Grundgegensatz des Heilig-Profanen leitet bei Cassirer die Gewinnung einer sogenannten 'Formenlehre des Mythos'. Es geht dabei um eine nähere Untersuchung von Raum, Zeit und Zahl als mythischen Kategorien. Cassirer hat damit aber nicht ein statisches Schema von ein für allemal feststehenden Kategorien im Blick, sondern ist stattdessen bestrebt, die spezifisch mythische Entfaltung der kategorialen Erfassung der Wirklichkeit zu beleuchten. Zentral für die Auffassung des Mythos als symbolischer Form ist die Raumform als eine Wurzel kategorialen Bestimmens. Cassirer weist darauf hin, wie sehr schon die Form der Raumgestaltung im Ganzen vom mythischen Grundgegensatz bestimmt ist. Das Areal des Heiligen und das Areal des Profanen sind für das mythische Bewußtsein völlig voneinander geschiedene Bereiche.⁷⁷ Dabei ist aber daran zu erinnern, daß für Cassirer die

⁷⁷ „Der primäre räumliche Unterschied, der sich in den komplexeren mythischen Bildungen nur immer aufs neue wiederholt und immer mehr sublimiert, ist dieser Unterschied zweier Bezirke des Seins:

mythische Raumform auf einer Leistung des Geistes beruht. Die Trennung von Bezirken wird nicht in eine ansonsten vorhandene Räumlichkeit hineingelesen. Der Mythos hat Räumlichkeit dadurch, daß der Raum immer schon auf den Grundgegensatz hin gestaltet wird.

Zum besonderen Stellenwert der mythischen Raumform gehört auch ihr geradezu universeller Einsatz für das mythische Weltverstehen. Für eine solche Stellung sprechen schon die prinzipiellen formbildenden Faktoren der mythischen Denkform. Die kosmische Prägung des Überwältigtseins kann man für sich genommen als eine räumliche Gestaltungsart verstehen. (Paetzold,1994,9) Laut Cassirer wirkt sich das dahingehend aus, daß alles Weltverstehen an die Ausweisung von Raumrichtungen gebunden ist. Cassirer verweist in diesem Zusammenhang auf die Dominanz 'totemistischer Anschauungskreise' hin. (PSF II,107) Das immer wiederkehrende Motiv, ein Totem auszubilden, ist die Identifikation menschlicher Daseinsaspekte wie Beruf, Familienzugehörigkeit mit der Gliederung der Himmelsgegenden. (PSF II,108) Ausführlich geht Cassirer auf die Frage nach der Orientierung im mythischen Raumbewußtsein ein. Der Grundgegensatz des Heilig-Profanen erweist sich in diesem Zusammenhang von vornherein an den Gegensatz von Licht und Dunkel gebunden. (PSF II,119) Die Bahn, die die Sonne von Osten nach Westen hin am Himmel beschreibt, ist für Cassirer der Bezug für das Zugrundelegen eines Koordinatenschemas, in dem sich das mythische Bewußtsein in zunehmend durchgestalteteren Ordnungen zurechtfindet. Ausgehend von einer Indifferenz im ausdruckschaften Erleben von Tag und Nacht differenzieren sich hierbei allmählich Sakralordnungen, Rechtsordnungen und schließlich auch mathematische Denkweisen aus. Alle diese Ausgestaltungen der Raumorientierung, darauf kommt es Cassirer an, sind nicht zusammen mit der Wahrnehmung des Sonnenaufgangs einfach da, sondern das Bezugssystem tritt erstens in dieser realen Deutlichkeit nur aufgrund sakraler Aktionen zutage, und wird zweitens auch sakral und nicht etwa abstrakt als Schema der Raumorientierung aufgefaßt.

In einem dritten Abschnitt beschäftigt sich Cassirer mit der Frage nach dem Mythos als Lebensform. Die Frage nach der Lebensform ist für Cassirer die Frage nach der

eines gewöhnlichen, allgemein-zugänglichen und eines anderen, der, als heiliger Bezirk, aus seiner Umgebung herausgehoben, von ihr abgetrennt, gegen sie umhegt und geschützt erscheint.“ (PSF

Entdeckung der Subjektivität im Mythos. (PSF II,185) Wie Cassirer zu dieser Fragestellung kommt, wird verständlich, wenn man berücksichtigt, in welcher Weise die mythische Denkform mit der mythischen Anschauungsform verbunden ist. In diesem Zusammenhang muß man auf die zentrale Rolle des Totemismus für den Cassirer-schen Begriff des Mythos als symbolische Form aufmerksam machen: „Totemismus als Denkform ist nur in einer Gemeinschaft möglich.“ (Krois,1979,202) Ein Grundgedanke, den Cassirer hier verfolgt, lautet dahingehend, daß der Ich-, der Seelen- sowie der Persönlichkeitsbegriff für das mythische Bewußtsein nur in verhüllter Gestalt auftritt. Entsprechend besteht die Herausforderung bei der Bestimmung der mythischen Lebensform vor allem darin, daß auf der einen Seite das Soziale als eine Hülle für die Ausbildung mythischer Subjektivität begriffen werden muß. (Krois,1979,202f.) Auf der anderen Seite darf der Begriff des Sozialen nicht so gefaßt sein, daß er den Status eines eigenständigen mythischen Formprinzips bekommt. Laut Cassirer muß man für die spezifisch mythische Ausgestaltung der Subjektivität als Individuum und als Gemeinschaft auf die formbildenden Faktoren zurückgreifen, wie sie sich aus dem ursprünglichen Grundgegensatz von Heiligem und Profanem ergeben. Cassirer beruft sich dabei auf die Vorstellungswelten des Mana, des Manitu und des Orenda. (PSF II,189)

Der Sachverhalt, daß sich die Sphäre der Subjektivität in den mythischen Gestaltbildungen überhaupt verhüllt, führt Cassirer damit auf Aspekte der ursprünglich mythischen Indifferenz zurück. Einer Entdeckung der Subjektivität, wie sie etwa das sprachliche Bewußtsein kennt, steht im mythischen Bewußtsein zunächst einmal entgegen, daß nicht zwischen Leben und Tod, Beseeltem und Unbeseeltem unterschieden wird. (PSF II,189) Man muß hierbei von einer allmählichen Enthüllung der Subjektivität ausgehen. (Heidegger,1928,Sp.1005) Die Bemerkung, „daß der Tote im Totenreich die gleiche soziale Stellung einnimmt wie vormals unter den Lebenden“, (Paetzold,1994,13) unterstreicht den Rückgriff Cassirers auf die mythische Indifferenz. Aber die eigentliche Pointe besteht darin, daß hier eine Entwicklung des Totenkults am Werk ist, die auf eine Entfaltung der Sphäre des menschlichen Bewußtseins hinstrebt. (PSF II,198f) Das zugrundeliegende Formprinzip macht Cassirer zum einen an der magischen Bindung zwischen Mensch und Tier, sowie zum anderen an

der kultischen Beziehung zwischen Mensch und Gott fest. Das gemeinsame Merkmal beider Bindungen ist, daß der Prozeß der Enthüllung mit der Zunahme der Komplexität des Tuns einhergeht. Ein Beispiel für die Funktion der Magie im Hinblick auf die Zunahme von Komplexität ist die Gestaltung der Jagd mittels magischer Praktiken, durch die sich zugleich eine Ausdifferenzierung von Rollen im Gemeinschaftsleben ergibt. (PSF II,218)

Für Cassirer ist die Behandlung des Mythos als symbolische Form nicht die einzige Perspektive auf den Mythos. Eine weitere Betrachtungsrichtung ergibt aus der Frage, wie sich die Technik aus dem mythischen Kult zu einer eigenen symbolischen Form verselbständigt. Umgekehrt erreicht der Mythos den Status einer selbständigen Technik im Verbund mit wissenschaftlichen Disziplinen, wenn man die Perspektive auf die Rolle des Mythos in totalitären Staaten wählt.⁷⁸ Im zweiten Band der 'Philosophie der symbolischen Formen' arbeitet Cassirer noch eine andere Perspektive heraus. Es geht um die Instanz für die Kritik des mythischen Bewußtseins, an der sich aber auch das Projekt der Betrachtung des Mythos als symbolische Form entscheidet. (Holzhey,1988,193) Die Religion fungiert in diesem Zusammenhang als die Bedingung der Möglichkeit, überhaupt Perspektiven auf den Mythos richten zu können. Die Religion ist das Resultat einer mythenkritischen Sicht des Heiligen. Cassirer spricht in diesem Zusammenhang von der Dialektik des mythischen Bewußtseins. Die mythische Konkreszenz von Zeichen und Bedeutung in der Form realer Einheit von Bild und Sache hemmt die Wechselwirkung zwischen Sinn und Sinnlichkeit, was Cassirer einerseits dazu veranlaßt, von der Geschlossenheit des Mythos zu sprechen. (PSF II,90) Die Indifferenz zwischen Bild und Sache ist andererseits, weil sie eine starre Identität impliziert, (PSF II,51) streng genommen ohne inneres Leben. Es ist diese Starre, die zerbrochen wird, wenn in einer Art Krisis das Gottesbild soweit gediehen ist, daß zusammen mit ihm der Mensch als der Erzeuger des Gottesbildes erkannt wird. Bei aller Starre, die einen prinzipiellen Wandel nur in der Form des Zertrümmerns kennt, muß man dem Mythos laut Cassirer dennoch Dynamik zuspre-

⁷⁸ In diesem Zusammenhang muß auf die letzte von Cassirer verfaßte Schrift verwiesen werden: 'The Myth of the State' New Haven and London 1946; dt. 'Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens' Frankfurt a.M. 1985; die deutsche Ausgabe wird zitiert als MS nachfolgend arabische Ziffer für die Seitenzahl. Einer Kapitelüberschrift zufolge geht es Cassirer hierbei um „die Technik der modernen politischen Mythen.“ (MS 360)

chen. (PSF II,281) Es sind einzelne Brüche noch innerhalb der Sphäre des mythisch abgeschlossenen Daseins, die hier wichtige Wendepunkte markieren. Befreiung hat im Mythos nicht schrittweise die Freisetzung von gegenständlichem Sinn zum Zweck, sondern elementarer ergibt sich hier der Moment der Entfesselung, wenn nämlich das Bild übermenschlicher Macht als von menschlicher Hand gemachter Götze erkannt ist.

§ 7. Die konkrete Wahrnehmung und der Begriff der symbolischen Prägnanz

Das Thema Wahrnehmung behandelt Cassirer ausführlich im dritten Band seiner 'Philosophie der symbolischen Formen'.⁷⁹ Dieser dritte Band ist allerdings reich an Einzelthemen. Cassirer vertieft sich in Ausdrucksphänomene, in das Leib-Seele-Problem, in psychopathologische Studien und wendet sich zuletzt auch der reinen Erkenntnis zu. Diese Themenvielfalt wirft die Frage nach dem eigentlichen Untersuchungsziel Cassirers auf.⁸⁰ Dem Titel des dritten Bandes zufolge – er lautet 'Phänomenologie der Erkenntnis' – scheint Cassirer vor allem erkenntnistheoretische Probleme behandeln zu wollen. Bezieht man die Doppeldeutigkeit der Titelangabe mit ein, dann muß man von einer weiter gefaßten Thematik ausgehen. (Orth,1996,109) Anstatt von der Ausrichtung auf die reine Erkenntnis ist demnach in der 'Phänomenologie der Erkenntnis' sowohl von der Fundierung der reinen Erkenntnis als auch

⁷⁹ Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: 'Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis', 4. Auflage, Darmstadt 1964; 'Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie' (1927), in: 'Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933' herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.1-38; 'Zur Logik des Symbolbegriffs', in: 'Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs', 7. Auflage, Darmstadt 1956, S.201-230

⁸⁰ Zum Ganzen siehe: Marc-Wogau 'Der Symbolbegriff in der Philosophie Ernst Cassirers', in: *Theoria* 2 (1936), S.279-332; Heinz Paetzold 'Ernst Cassirer und die Idee einer transformierten Transzendentalphilosophie', in: 'Kommunikation und Reflexion. Zur Diskussion der Transzendentalpragmatik' herausgegeben von W. Kuhlmann und D. Böhler, Frankfurt 1982, S.124-156; Karl Neumann 'Ernst Cassirer: Das Symbol', in: 'Grundprobleme der großen Philosophen. Die Philosophie der Gegenwart II', 2. Auflage, Göttingen 1981, S.102-145; Ernst Wolfgang Orth 'Operative Begriffe in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen', in: ders. 'Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie' Würzburg 1996, S.100-128; Andreas Gräser 'Ernst Cassirer' München 1994; Philipp Dubach 'Symbolische Prägnanz - Schlüsselbegriff in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen?', in: Cassirer Forschungen (1995) Bd. 1, S.47-82

von der wissenschaftlichen Sicht auf das Gesamtgeschehen der symbolischen Formung die Rede. Für diese Interpretation spricht auch die Aufgabenstellung, wie Cassirer sie in der Einleitung formuliert. Demnach ist beabsichtigt, die Grundfunktion zu bestimmen, die den 'einheitlichen Zusammenhang' aller Sinnformen des Geistes gewährleistet.⁸¹

Einen ersten Hinweis auf die in Frage stehende Grundfunktion gibt Cassirer anhand der in der Einleitung zum ersten Band der 'Philosophie der symbolischen Formen' entwickelten Systematik verschiedener Verknüpfungsarten des Bewußtseins. Eine jeweilige Qualität wird demnach immer erst aufgrund einer Modalität symbolischer Formung zur Gestalt. (PSF III,17) Damit will Cassirer verständlich machen, daß wir Raum, Zeit und Zahl durch die verschiedenen Gestaltbildungen hindurch immer als dieselben Qualitäten erfassen, und so auch erst Raum, Zeit und Zahl vom jeweiligen Gestaltkontext abgehoben thematisieren können. Die Konstanz in der jeweiligen Qualität von Raum, Zeit und Zahl impliziert aber nicht nur abstrakte Gestaltinhalte – etwa in Form der Beschreibung des Nebeneinander, Nacheinander und Hintereinander – sondern auch entsprechende Konstanten in Form von Gestaltprinzipien. In diesem Zusammenhang spricht Cassirer von Raum, Zeit und Zahl als 'Urformen der Synthesis'. (PSF III,17) Der 'einheitliche Zusammenhang' des Geistes kann nun nicht wiederum von einem Nebeneinander, einem Nacheinander oder Hintereinander der 'Urformen der Synthesis' bestimmt sein. Die 'Urformen der Synthesis sind vielmehr ihrerseits maßgeblich für die geistigen Formen der Einheitsbildung im Hinblick auf einen inneren Stufenbau des Erkennens.

Cassirers Thematisierung der Wahrnehmung hat seinen Grund in der Vermutung, daß die gesuchte Grundfunktion des Geistes zugleich diejenige Funktion sein muß, die ein in sich zugleich verschiedenartiges und einheitliches Wahrnehmungsverhalten ermöglicht. Für Cassirers Absichten ist nun entscheidend, daß sich die Autono-

⁸¹ „Die folgenden Untersuchungen stellen sich die Aufgabe zu zeigen, wie hier, angefangen von dem schlichten Ausdruckswert der Wahrnehmung und von den repräsentativen Charakteren der Vorstellung, insbesondere der Raum- und Zeitvorstellung, bis hinauf zu den allgemeinen Sinndeutungen der Sprache und der theoretischen Erkenntnis, ein einheitlicher Zusammenhang besteht. Die Art dieses Zusammenhangs kann nur dadurch bezeichnet und kenntlich gemacht werden, daß man seinem Aufbau folgt, und daß man an diesem Aufbau inne wird, wie er, so verschiedenartig, ja gegensätzlich seine einzelnen Phasen sind, dennoch von ein und derselben geistigen Grundfunktion beherrscht und geleitet wird.“ (PSF III,48f.)

mie der reinen Erkenntnis schon an einer ihr zugehörigen Wahrnehmungsart aufweisen läßt. Die Wahrnehmung geht hier nicht in einer vorgeformten Ordnung auf, sondern wird zu einem explizit gemachten Anteil beim Zustandekommen von Gesetzesaussagen. (PSF III,14,26f.) Die wissenschaftliche Transparenz der Wahrnehmung ist im Hinblick darauf systematisch bedeutsam, daß der jeweilige Charakter der Vorstufen des Erkennens auf die Eigenart in der Funktion der Wahrnehmung überhaupt hinweist. (PSF III,18f.) Im Fall der untersten Stufe des Erkennens kann es sich nicht um eine Funktion des Setzens von Unterschieden handeln, weil ansonsten ausgehend von der Setzung wieder auf Elemente der Setzung zurückgegangen werden müßte. Um hier einen unendlichen Regreß auszuschließen, muß die Leistung dieser Grundfunktion darin bestehen, daß sie stets ein Ganzes ist, an dem erst nachträglich, abstraktiv, Merkmale gesondert werden können. (PSF III,33) Cassirer geht hierfür von der Wahrnehmung aus, in der uns überhaupt etwas konkret faßbar ist. Das ist „die lebendige Vielgestalt einer Wahrnehmungswelt, die von bestimmten Weisen der Formung durch und durch beherrscht [...] ist.“ (PSF III,18) Formung und ursprüngliche Wahrnehmung spielen sich aber nicht auf gleicher Ebene ab; nur im Hinblick auf eine fundamentale Schicht des Bewußtseins ist die Wahrnehmung vor allem Wahrnehmung. Darüber erhebt sich eine Wahrnehmung auf Anschaulichkeit hin, während wiederum auf einer dritten Stufe die Wahrnehmung der Funktion des Erkennens dient. (PSF III,67)

Die systematische Betrachtungsweise von sinnlicher, anschaulicher und erkennender Wahrnehmung führt notwendigerweise zu einer Ausdifferenzierung der Korrelation von sinnlichen und sinnhaften Momenten symbolischer Formung. (PSF III,109) Der Sinngehalt eines Zeichens ist, je nach dem, ob wahrgenommen, angeschaut oder erkannt einer entsprechenden Schicht im Aufbau des Bewußtseins zuzuordnen. In seinem Aufsatz 'Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie' aus dem Jahr 1927 entwickelt Cassirer die Trias der Ausdrucks-, Darstellungs- und Bedeutungsfunktion als ein dreigliedriges Schema vom Aufbau des Bewußtseins, um daran zugleich eine Systematik der symbolischen Formung abzuleiten.(STS 9ff.) In der Phase der Ausdrucksfunktion vollzieht sich ein Erleben von Sinn, das noch kein Bewußtsein von der Unterscheidung von Sinn und sinntragendem Substrat kennt. Mit der Darstellungsfunktion setzt sich das formende Bewußtsein insoweit in Szene, als nun eine Objektgestaltung dem gestaltenden Subjekt be-

wußt entgegengesetzt wird. Dabei wird auch die Unterscheidung von Sinn und Sinnlichkeit anschaulich zugänglich. Die Bedeutungsfunktion begnügt sich dagegen nicht mehr mit der bloßen Zugänglichkeit von Sinn und Substrat, sondern hier wird ein durchkalkuliertes Zeichensystem geschaffen, das dafür aber auch der Anschauung nicht mehr zugänglich ist. Für die Bestimmung der Grundfunktion des Geistes, um die es in unserem Zusammenhang geht, sind vor allem Ausdrucks- und Darstellungsfunktion von Gewicht.

Die Ausdrucksfunktion behandelt Cassirer in einem ersten Schritt aus dem Blickwinkel des Mythos. (PSF III,71) Im ursprünglichen Wahrnehmungserleben der Ausdrucksfunktion ist die Welt für das Bewußtsein ein gestaltetes Gesicht. (PSF III,80) Hier zeigt sich dem Bewußtsein die Welt als „das Düstere oder Heitere, das Erregende und Sänftigende, das Beruhigende oder Furchteinflößende.“ (PSF III,85) Wahrnehmung ist als Ausdrucksphänomen in erster Linie Du-Wahrnehmung. (PSF III,74) Weil die Du-Wahrnehmung ursprünglich nicht zwischen Ding und Du trennen kann, ergibt sich aus der Richtung auf das Du zugleich ein gegenüber aller Dingerkenntnis vorrangiges Wissen vom Fremdseelischen. (PSF III,83,95) Cassirer spricht in diesem Zusammenhang auch vom Primat der Du-Wahrnehmung. Der Blickwinkel der Du-Wahrnehmung schließt damit aber für sich genommen die Ausdruckswahrnehmung als Teil der Erkenntniskritik aus. (PSF III,70) Die Perspektive des erkennenden Bewußtseins ist nun auch, laut Cassirer, insoweit von der Betrachtung des Ausdrucksphänomens fernzuhalten, als sich das Wissen vom Fremdseelischen nicht auf andere Wissensformen zurückführen läßt. Eine Theorie des Ausdrucksphänomens kommt demnach nicht weiter als bis zu der Erkenntnis, daß es sich bei dem Ausdrucksphänomen um ein Urphänomen handelt. Biologische Abstammungstheorien ebenso wie psychologische Einfühlungstheorien oder auch der Versuch, die Du-Wahrnehmung aus der Ding-Wahrnehmung abzuleiten, weisen gleichermaßen den prinzipiellen Mangel auf, das verstehende Auffassen vom Fremdseelischen auf die Ebene des empirischen Wissens zu verlegen. (PSF III,95) Jeder Versuch, über Ausdrucksphänomene und das, was sie für sich genommen an Sinn enthalten, hinaus, etwas wissen zu wollen, scheitert daran, daß das Ausdrucksphänomen als Urphänomen allen Deutungen vorangeht.

Anstatt das Ausdrucksphänomen als ein von den übrigen Bewußtseinsfunktionen isolierbares und erklärbares Phänomen behandeln zu wollen, muß laut Cassirer vielmehr zur Kenntnis genommen werden, daß das Ausdrucksphänomen, wenn auch in modifizierter Form, alle Schichten des Bewußtseins durchdringt. (PSF III,103) Das Problem des Leib-Seele-Dualismus, mit dem sich Cassirer in einem zweiten Schritt beschäftigt, dient vor allem dazu, das am Beispiel des mythischen Bewußtseins herausgearbeitete Bestehen eines Wissens vom Fremdseelischen als nicht mehr weiter hinterfragbares Urphänomen genauer zu fassen. (PSF III,111) An der Art der Bindung von Leib und Seele wird für Cassirer zum einen der integrative Aspekt des Ausdrucksphänomens deutlich. Leib und Seele erleben wir konkret als Einheit. (PSF III,114) Wir begegnen dem lebendigen Leib weder unbeseelt noch treffen wir die Seele unbelebt an. Leib und Seele sind im Ausdruck eins. (PSF III,112) Aber zugleich ist klar, daß zu einer Thematisierung des Ausdrucksphänomens gehört, daß wir hier leiblich-sinnliche und seelisch-sinnhafte Momente unterscheiden können. In einen aporetischen Dualismus führen diese Überlegungen laut Cassirer nur dann, wenn man die konstitutiv wirkende Verknüpfung von Leib und Seele außer acht läßt, und ihr Zustandekommen in kausale Verknüpfung auseinanderlegen oder sonstwie auslegen will. (PSF III,118) Ausdruck ist für den Menschen ein Erleben, das sich von selbst versteht, und sich als Selbstverständnis konstituiert. Dieses an der Verbindung von Leib und Seele aufweisbare Selbstverständnis im Ausdrucksphänomen, das man für das Zustandekommen aller weiteren Verknüpfungsweisen immer schon voraussetzen muß, nennt Cassirer die symbolische Relation.⁸²

Die Darstellungsfunktion ist für Cassirer der Eintritt in das anschauende Bewußtsein. Die Es-Wahrnehmung wird hier zu einer eigenständigen Wahrnehmungsweise. (PSF III,143) Da man die Es-Wahrnehmung ebenso wie die Du-Wahrnehmung als Urphänomen auffassen muß, verbieten sich laut Cassirer alle Versuche, eine Wahrneh-

⁸² „Das Verhältnis von Seele und Leib stellt das erste Vorbild und Musterbild für eine rein symbolische Relation dar, die sich weder in eine Dingbeziehung noch in eine Kausalbeziehung umdenken läßt. Hier gibt es ursprünglich weder ein Innen und Außen, noch ein Vorher und Nachher, ein Wirkendes oder ein Bewirktes; hier waltet eine Verknüpfung, die nicht aus getrennten Elementen erst zusammengefügt zu werden braucht, sondern die primär ein sinnerfülltes Ganze ist, das sich selbst interpretiert, – das sich in eine Doppelheit von Momenten auseinanderlegt, um sich in ihnen ‘auszulegen’.“ (PSF III,117)

mungsart aus der anderen ableiten zu wollen.⁸³ Man hat stattdessen von verschiedenen Dimensionen auszugehen. Anders als in der Dimension der Ausdrucksfunktion ist das Bewußtsein in der Dimension der Darstellungsfunktion nicht im Erleben der symbolischen Relation verschlossen, sondern faßt etwas als Symbol auf. (PSF III,131) Die Funktion, etwas als Symbol aufzufassen, eröffnet dem Bewußtsein laut Cassirer einerseits den Weg in die Ding- Raum- und Zeitanschauung, wobei der Dinganschauung ein besonderes Gewicht zukommt.

Das Thema Farbe ist für Cassirer das zentrale Thema, um Anhaltspunkte für die Ausgestaltung der Dingkategorie im anschauenden Bewußtsein zu gewinnen. Zum einen betrifft das die Darstellungsfunktion der Sprache am Beispiel der Farbworte. (PSF III,134) Das Entstehen von Farbbenennungen beschreibt Cassirer als einen Vorgang der Klassenbildung, bei dem sich Einzelschritte der Repräsentationsleistung unterscheiden lassen. Eine einzelne Tönung nennen wir rötlich, indem wir zu verstehen geben, daß wir diesen Farbton nicht für sich genommen präsent haben, sondern als der Farbe Rot zugehörig auffassen. Die Farbe Rot wiederum verstehen wir nicht als ein für sich bestehendes Rot, sondern indem wir in ihm den Repräsentanten der Farbe überhaupt sehen. (PSF III,135)

Die in die sprachliche Klassenbildung führende Funktion der Benennung ist für Cassirer demnach nur ein Beispiel dafür, daß es die Sichtweise ist, die die Form des angeschauten Gegenstandes bestimmt. Verschiedene Untersuchungen zur Theorie der Farbwahrnehmung dienen Cassirer dazu, näher zu erläutern, was es heißt, sich einen Gegenstand sichtbar zu machen. Cassirer führt dazu aus, daß man einerseits auf grundlegende Typen der Farbwahrnehmung zurückgehen kann. (PSF III,152) Der Blick auf die Farbe gilt demnach entweder der Oberfläche von Gegenständen, dem Helligkeitsgrad, oder der Wirkung von Farbtönen im Raum. Cassirer macht in diesem Zusammenhang auf das Prinzip des gegenseitigen Abschattens aufmerksam. Wir können von der Farbe als Gegenstandsfarbe absehen, um uns der Farbe

⁸³ „Statt des Modus der ‘Du-Wahrnehmung’, wie er im Ausdruckserlebnis herrscht, beginnt jetzt ein neuer Modus: der Modus der ‘Es-Wahrnehmung’, zu erstehen. Aber in dem einen wie in dem andern Falle gilt, daß wir das ‘Du’ wie das ‘Es’ nicht folgern, sondern daß wir es in einer spezifischen und ursprünglichen Weise der Sicht unmittelbar haben. Es ist vergeblich zu fragen, woher diese Sicht stammt – wir können uns nur vergewissern, was sie in sich selbst ist.“ (PSF III,143)

als Lichtgebilde zuzuwenden. Wir erfassen die Farbigkeit des Raumes, in dem wir von Oberflächen und von Helligkeitswerten absehen. Die Folgerung, die für Cassirer hier wichtig ist, lautet, daß man jedem Wahrnehmungstyp eine eigenständige Sichtweise zuschreiben muß. Der Wandel im Phänomen geht zurück auf einen Wandel in der Sichtweise.

Farbnamen und Farbsehen unterliegen damit für Cassirer gleichermaßen einem sinnstiftenden Funktionszusammenhang der Gegenstandsbildung. Es gibt weder die Farbe an sich als eine substantielle Wesenheit, noch gibt es die geistige Leistung der Repräsentationsfunktion als reine, sozusagen für sich bestehende Form. Wir müssen von einer unhintergehbaren Form des Bezugnehmens ausgehen. Diesen Bezug eines Einzelfalls auf einen inhaltlichen Kern, der das in der Darstellung Prä-sente erst zu einer Repräsentationsleistung macht, nennt Cassirer den Akt der symbolischen Ideation. (PSF III,155) Wie im Fall der symbolischen Relation spricht Cassirer auch im Fall der symbolischen Ideation von einem Urphänomen. Cassirers Anliegen ist demnach wieder methodologischer Natur: anstatt Farbklassen als solche unterscheiden zu können, muß man vielmehr Sichtweisen von Farben unterscheiden, und man wird dies nicht anders tun können als dadurch, daß man für die Unterscheidung von Sichtweisen mit der Trennung zwischen dem Sein der Farberscheinung und der Funktionsweise der Sicht auf die Farbe operiert. Für Cassirer kommt es aber darauf an, die Versuchung abzuwehren, in den Elementen, die zur Beschreibung der Repräsentationsfunktion notwendig sind, wiederum fundamentalere Kategorien der Repräsentationsfunktion selbst zu vermuten.

Will man die Formen menschlicher Leistung untersuchen, so die Quintessenz der Cassirerschen Darlegungen bis hierher, dann ist das nur dann erfolgversprechend, wenn berücksichtigt wird, daß das Untersuchte in jedem methodischen Verfahren immer schon mitgesetzt ist. Eine solche Setzung ist demnach auch nicht mit einer Setzung vergleichbar, die wir zu Analysezwecken vornehmen. Sie liegt vielmehr, sofern es sich um ein echtes Urphänomen handelt, jedem Analysevorhaben bereits zugrunde. Immer dann, wenn wir, wie Cassirer am Beispiel der Wahrnehmungsfunktion zeigt, die Prinzipien menschlicher Leistung für sich genommen in den Blick nehmen wollen, zeigt sich nur, daß dieser Rückgang auf den Ursprung menschlicher Leistungen versperrt ist. Dennoch ergeben sich Unterschiede, in dem was sich auf-

weisen läßt, je nachdem, ob wir es mit Ausdrucksphänomenen oder mit Darstellungsphänomenen zu tun haben. Cassirers Begriff der symbolischen Prägnanz formuliert neben allem anderen zunächst einmal das Gemeinsame von symbolischer Relation und symbolischer Ideation.

„Unter ‘symbolischer Prägnanz’ soll also die Art verstanden werden, in der ein Wahrnehmungserlebnis, als ‘sinnliches’ Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen ‘Sinn’ in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt.“ (PSF III,235)

Der Begriff der symbolischen Prägnanz beschreibt die von Cassirer gesuchte Grundfunktion des Geistes. Es ist der Sachverhalt, daß der Mensch aus dem Grundverhältnis, ein sinnliches Etwas immer symbolhaft aufzufassen, nicht heraustreten kann. Zum Begriff der symbolischen Prägnanz gehört damit auch die Einsicht, daß wir zwischen Symbol und Gegenstand nicht trennen können, weil der Mensch über Gegenständlichkeit nur in Form von Symbolisierungen verfügt.⁸⁴ Der Mensch kann nur immer neue Symbole schaffen, und in diesem Schaffen ist auch erst aufweisbar, was die Symbolleistung wesensmäßig ausmacht. Cassirer nennt dieses Wechselspiel von ursprünglicher Synthese und nachträglicher Analyse den Pulsschlag des Bewußtseins.⁸⁵ „In die Maschen unserer empirisch-theoretischen Begriffsnetze läßt sich demnach der Lebensstrom nicht einfangen: er gleitet ständig durch sie hindurch und flutet über sie hinaus.“ (PSF III,44)

Der Begriff der symbolischen Prägnanz ist umstritten. Philipp Dubach sieht in der Möglichkeit, Leseweisen der Form-Stoff-Korrelation unterscheiden zu können, ein Problem. Dubach unterscheidet dabei folgendes als Leseweisen zum Begriff der symbolischen Prägnanz. Leseweise (1): alles Sinnliche ist sinnhaft. Leseweise (2): alles Sinnhafte ist sinnlich. Auf der Basis dieser Unterscheidung will Dubach zeigen, „daß die Aussagen Cassirers zur symbolischen Prägnanz widersprüchlich sind.“ (Du-

⁸⁴ „Die Zweiteilung: Symbol oder Gegenstand erweist sich auch hier als unmöglich, da die schärfere Analyse uns lehrt, daß eben die Funktion des Symbolischen es ist, die die Vorbedingung für alles Erfassen von ‘Gegenständen’ oder Sachverhalten ist.“ (LKW 31)

⁸⁵ „Hier erfassen wir den eigentlichen Pulsschlag des Bewußtseins, dessen Geheimnis eben darin besteht, daß in ihm ein Schlag tausend Verbindungen schlägt. Es gibt keine bewußte Wahrnehmung, die bloßes ‘Datum’, die ein lediglich Gegebenes und in dieser Gegebenheit Abzuspiegelndes wäre; sondern jede Wahrnehmung schließt einen bestimmten ‘Richtungscharakter’ in sich, mittels dessen sie über ihr Hier und Jetzt hinausweist.“ (PSF III,236)

bach,1995,48) Was, so lautet die für Dubach entscheidende Frage, wenn wir diese Leseweisen gerade deswegen nicht ununterschieden lassen dürfen, weil nur eine von beiden und zwar Leseweise (1) die zutreffende ist? (Dubach,1995,81) Es ist klar, daß alle hieraus abgeleitete Widersprüchlichkeit eine große Beweislast mit sich bringt. Wir müssen nun mindestens zeigen, daß die zwei Leseweisen tatsächlich verschiedene Auffassungen zur Konsequenz haben. Dubach stellt hierzu eine Alternative auf. Entweder ergibt sich der Fall, daß der Begriff der symbolischen Prägnanz unzureichenderweise allein für die Dingwahrnehmung gilt, dann trifft die Leseweise (1) zu; oder wir haben es mit dem Fall zu tun, daß Ding- und Ausdruckswahrnehmung beidermaßen symbolisch prägnant sind, dann aber um den Preis der Bedingung von Leseweise (2), die, so Dubach, Cassirers Begriff der symbolischen Prägnanz nicht erlaubt. (Dubach,1995,61ff.) Man sieht, daß wir uns von der Kennzeichnung des Problems, das Cassirer mit der Frage nach der Grundfunktion des Geistes aufwirft, weit entfernt haben.

Bündiger geht Andreas Gräser vor. Andreas Gräser sieht das Problematische des Begriffs der symbolischen Prägnanz in der Frage nach der Möglichkeit, den korrelativen Bezug überhaupt zu fassen. Nimmt man Cassirers Prämissen ernst, dann muß man den korrelativen Bezug auch auf die Formulierung des Bezuges selbst anwenden. Dann aber ist es schlichtweg unmöglich, ein Stoffmoment auszuweisen und einem Sinnmoment gegenüberzustellen, weil in jeder Art, das Stoffmoment auszuweisen, zugleich ein Sinnmoment ausgewiesen wird. (Gräser,1994,32) Den, so scheint es, wuchtigsten Angriff hat Marc-Wogau geführt, indem er auf den Doppelgedanken aufmerksam macht, der sich, so die Marc-Wogausche Argumentation, notwendigerweise einstellen muß, wenn man versucht, in einer Korrelation einzelne Momente herauszuheben. Allen drei Stufen der Symbolfunktion, der Ausdrucks-, der Darstellungs- und der Bedeutungsfunktion, unterstellt Marc-Wogau damit folgenden Mangel: anstatt Unterschiede zu akzentuieren, wirkt sich jedesmal der Wesenszug des Korrelathaften eines Moments identitätsstiftend aus. Anstelle der propagierten Differenz wird Ununterscheidbarkeit sozusagen zementiert. (Marc-Wogau,1936,331)

Möglicherweise hat Cassirer diesen Analysen nicht wirklich etwas entgegenzusetzen, aber nicht deswegen, weil hier eine argumentative Schwäche einzuräumen wäre, sondern weil man im terminologischen Umfeld des Begriffs der symbolischen Prägnanz

nanz offenbar nicht so arbeiten darf, als seien erstens fest definierbare und zweitens vom behandelten Gegenstand abgehobene Begriffe im Spiel. Damit ist ein Thema angeschnitten, mit dem Ernst Wolfgang Orth die Kritik an Cassirers Begriff der symbolischen Prägnanz in den weiteren Zusammenhang der Frage nach der Begrifflichkeit des Cassirerschen Denkens im Ganzen stellt. (Orth,1996,104) Es läßt sich demnach zeigen, daß Cassirer, anstatt einen für sich bestehenden Apparat von Begriffen zu entwickeln, eine mit dem Anschauungsmaterial verwobene Strukturierung betreibt. In der Spanne vom Begriffszitat bis zur eigenen Begriffsprägung wirken in Cassirers Philosophie verschiedene Begriffsschichten zusammen.(Orth,1996,106) Im Gegensatz zu thematischen Begriffen, die auf Definitionen hin fixiert werden, hat die operative Begrifflichkeit bei Cassirer die Funktion, „ganz neue Verständnisdimensionen zu eröffnen.“ (Orth,1996,108)⁸⁶

Zusammenfassend läßt sich folgendes sagen: Der entscheidende Schritt Cassirers zu einem Ansatz, der die diachronen und synchronen Verhältnisse des Kulturprozesses gleichermaßen berücksichtigt, ist an die Einsicht geknüpft, daß sich der Geist, wollen wir seine Taten auch als seine Taten auffassen, innerhalb eines sinnlichen Mediums artikulieren können muß. Horizontal gesehen ergibt sich für Cassirer eine Vielzahl von Formen der Zeichengebung, symbolische Formen genannt. Am Medium des Zeichens als einem korrelativen Bezug von Sinn und Sinnlichkeit untersucht Cassirer eine vertikale Ebene der dynamikbedingten Stufenbildung des Geistes. Die Aktivität des Geistes zeichnet demnach aus, daß die Arbeit im sinnlichen Material zunächst materialbezogen bleibt und sich erst allmählich die Sinnform gegenüber der stofflichen Hülle emanzipieren kann.

Das Zeichen in der Rolle als dynamisierende Form der Sinnggebung zu weiteren Sinngebungen impliziert für Cassirer einen prinzipiellen Wandel vom homogenen zum heterogenen Wahrheitsbegriff. Der Cassirersche Zeichenbegriff ist damit nicht nur Bestandteil des kulturphilosophischen Konzepts, sondern betrifft die Frage nach der Konzipierbarkeit von Philosophie überhaupt. Das Ganze des sinnlichen Mediums, auf das sich Cassirer bezieht, ist durch keine symbolische Form verbürgt, denn

⁸⁶ Für die Unterscheidung zwischen ‘thematischen Begriffen’ und ‘operativen Begriffen’ bezieht sich Ernst Wolfgang Orth auf den Aufsatz von Eugen Fink ‘Operative Begriffe in Husserls Phänomenolo-

Sinnlichkeit fungiert in jeder symbolischen Form nur als Träger für Sinn. Dies ist zum einen deswegen so, weil symbolische Formen nicht etwa Gestaltung der sinnlichen Welt sondern sinnliche Gestaltung zur Welt sind; zum anderen verbietet es sich für Cassirer, eine einzelne symbolische Form zu verabsolutieren. Der Überblick über das Ganze der symbolischen Formen ist damit nicht als Überblick über die symbolischen Formen möglich. Erstens ist es offen, wieviele solcher Formen des Weltverstehens es gibt. Zweitens wäre dies ein für Cassirer inakzeptabler metaphysischer Zugriff auf die symbolischen Formen, nämlich jenseits der symbolischen Formen. Alles Verstehen, demnach auch das der Philosophie, kann sich nur innerhalb der symbolischen Formen abspielen.

Will die Philosophie der symbolischen Formen nach Maßgabe des Stilgesetzes Kantischen Denkens verfahren, nämlich die Kultur von einem inneren Zusammenhang symbolischer Formung her zu denken, dann verbürgt das sinnliche Medium in der Funktion als formbares Zeichen zwar die Thematisierung symbolischer Formen aber nicht die Systematisierbarkeit des Ganzen der Kultur. Hierfür steht die Fundierung der Urformen der Synthesis in der in sich heterogenen Wahrnehmungsfunktion. Diese Fundierung faßt Cassirer unter den Begriff der symbolischen Prägnanz, demzufolge sich alles Sinnlich-Stoffliches stets in einer bestimmaren Gestalt sinnhaft präsentiert. So läßt sich 'von innen her' ausgehend vom einzelnen Moment der symbolischen Prägnanz das Ganze der vielfältigen Sinn-Dynamik systematisch beschreiben.

Aber auch dieses systematisierbare Ganze ist noch nicht das Ganze der Kultur. Denn wird erfaßt, daß dieser vernunftbegabte Organismus der Kultur aus sich heraus, nämlich dank der immer währenden symbolischen Prägnanz die Wandlung zum Begriff seiner selbst entwickeln kann; dann die Frage unbantwortet, worin wiederum die Möglichkeit des Verweisens auf den systematische Gehalt im Phänomen der symbolischen Prägnanz fundiert ist, und wie sich dieser Gehalt ausweist. Mit diesen Fragen wenden wir uns nun Cassirers Begriff von der Kunst als symbolischer Form zu.

3. Das Problem der Eigenständigkeit der Kunst als symbolischer Form

§ 8. Die Kunst als symbolische Form und die sinnliche Transparenz

Thematisiert man das Phänomen des künstlerischen Schaffens innerhalb der Philosophie der symbolischen Formen, dann liegt die Vermutung nahe, daß es sich dabei um die Untersuchung der Kunst als symbolischer Form handelt. Die Kunst gehört zwar zu den Themenstellungen der Philosophie der symbolischen Formen; der Frage nach der Kunst als symbolischer Form widmet sich Cassirer aber meist nur mit kurzen Bemerkungen. Erst das späte Werk 'Essay on Man' führt eine in sich geschlossene Abhandlung zum Thema Kunst vor.⁸⁷ Der Untersuchungsrahmen der

⁸⁷ Die einschlägigen Texte zur Kunst als symbolischer Form sind späte Texte Cassirers. 'Language and Art I' (1942), in: 'Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935-1945', ed. by Donald Philip Verene, New Haven, London 1979, S.145-165; ebenda 'Language and Art II' (1942), S.166-195; ebenda 'The educational Value of Art' (1943), S.196-215; zitiert als SMC nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl; 'Zur Logik der Kulturwissenschaften', 5. Auflage, Darmstadt 1989, besonders S.29-33; S.115-123; 'An Essay on Man' New Haven and London 1972; zitiert als EM nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl; 'Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur', aus dem Englischen von Reinhard Kaiser, Frankfurt a.M. 1990, S.212-261; 'Thomas Manns Goethe-Bild. Eine Studie über Lotte in Weimar' (1945), in: 'Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache' herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.123-165; 'Goethe und die geschichtliche Welt' (1932) herausgegeben von Rainer A. Bast, Hamburg 1995; zitiert als GGW nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl; 'Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum' (1931), in: 'Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933' herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.93-119; ebenda, 'Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie', S.1-38; ebenda, 'Form und Technik' (1930), S.39-91

Philosophie der symbolischen Formen dient im 'Essay on Man' vor allem der Frage nach dem Zusammenhang von 'Mensch und Kultur'. (VM 101) Cassirers Begriff der Kunst als symbolischer Form wurde von daher häufig unter anthropologischen Gesichtspunkten behandelt.⁸⁸ Darüber hinaus steht jeder Interpretationsansatz zur Rolle der Kunst bei Cassirer vor dem Problem, daß Cassirer anders als beabsichtigt, keinen Band zur Kunst in seinem Werk zur 'Philosophie der symbolischen Formen' eingearbeitet hat.⁸⁹ Es kommt erschwerend hinzu, daß die von Cassirer vorgelegten Bände zur Sprache, zum Mythos und zur Phänomenologie der Erkenntnis keine einheitliche Vorgehensweise demonstrieren.

Wenn auch eine themengerechte, explizit gemachte Systematik fehlt, so heißt das nicht, daß Cassirer über einige verstreute Bemerkungen zur Kunst hinaus nichts zum Thema der Kunst als symbolischer Form zu sagen hätte. An der Thematisierung der Kunst bewährt sich vielmehr, daß Cassirer die Verbindlichkeit systematischer Aussagen nicht aus einer vorgegebenen Systematik, sondern durch die Betrachtungsweise eines Themas aus dem Blickwinkel symbolischer Formung gewinnt. (Gilbert, 1966, 431) *Die Verknüpfung des Themas Kunst mit dem Begriff der symbolischen Form impliziert schon für sich genommen eine wichtige Aussage, nämlich, daß es überhaupt eine systematische Stellung der Kunst in Cassirers Philosophie der symbolischen Form gibt.* Diese Stellung beinhaltet wiederum zwei Charakteristika zum Begriff der Kunst. Das ist (1) zum einen die Auffassung, daß wir aus einem systematischen Ansatz heraus kunstspezifische Merkmale benennen können. Man muß hierbei aber im Blick behalten, daß die Darstellung der Kunst als symbolischer Form dem Unabschließbarkeitspostulat der Philosophie der symbolischen Formen

⁸⁸ Ein besonders deutliches Beispiel hierfür gibt Heinz Paetzold 'Ernst Cassirer zur Einführung' Hamburg 1993, S.95-104; S.95. Zum Ganzen siehe: Katharine Gilbert 'Die Stellung der Kunst in der Philosophie Cassirers', in: 'Ernst Cassirer' herausgegeben von Paul Arthur Schilpp, Stuttgart u. a. 1966, S.431-450; ebenda, Harry Slochower, 'Ernst Cassirers funktionale Kunstinterpretation', S.451-471; Martin Jesinghausen-Lauster 'Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg' Baden-Baden 1985; Andreas Gräser 'Ernst Cassirer' München 1994, S.86-99

⁸⁹ Über diese Absicht haben wir Kenntnis aufgrund eines Briefes Cassirers vom 13. Mai 1942 an Paul Arthur Schilpp, dem Herausgeber der Reihe 'Philosophen des 20. Jahrhunderts, in der bekanntlich 1949 ein Band zu Ernst Cassirer erschien. In Cassirers Brief heißt es: „Schon im ersten Entwurf der 'Phil. d. s. F. war ein besonderer Band über Kunst vorgesehen - die Ungunst der Zeiten hat aber seine Ausarbeitung immer wieder hinausgeschoben.“ Vgl. Donald Phillip Verene 'Introduction', in: Sym-

unterliegt. Aus der Betrachtung der Kunst als symbolischer Form geht hervor, daß es sich bei der Kunst (2) um eine eigenständige Form des Weltverstehens und Weltgestaltens handelt. In dieser Aussage liegen weitere Wesensmerkmale zur Kunst beschlossen, die unter den Prämissen der Cassirerschen Philosophie nicht modifizierbar sind.

Fragt man nun aber, was die Kennzeichnung der Kunst als symbolischer Form darüber hinaus zu unserem Begriff von Kunst beiträgt, dann stößt man zunächst auf eine Doppeldeutigkeit, die nicht nur die Kunst sondern alle symbolischen Formen gleichermaßen betrifft. Ist überhaupt von Kunst die Rede, dann kann das, so lautet die eine Lesart, nur innerhalb der Auffassung der Kunst als einer symbolischen Form geschehen. Eine solche Auffassung der Kunst als symbolischer Form versteht sich nicht als wie auch immer begründete Bevorzugung einer Theorie der Kunst gegenüber anderen. An die Stelle einer Diskussion zu Auffassungen von Kunst tritt hier die Annahme des Auffassens und Verstehens der Welt durch Kunst als ein eigenständiges geistiges Prinzip.

Wir könnten einer zweiten Lesart gemäß wissen wollen, ob die spezifischen Wesensmerkmale, die wir der Kunst traditionell zuschreiben, in der Kennzeichnung der Kunst als symbolischer Form überhaupt oder gar in besonderer Weise verständlich werden. Dabei stellt sich folgende Frage: muß man nicht immer schon insgeheim von der Auffassung der Kunst als Kunst Gebrauch machen, wenn es darum geht, die Eigenart der Kunst als symbolischer Form zu bestimmen? (Gräser, 1994, 87f.) Diese Frage impliziert aber eine strikte Trennung zwischen der Bestimmung der Kunst im Rahmen der Annahme der Kunst als symbolischer Form und der Auffassung der Kunst als Kunst, durch die man in Kauf nimmt, über Cassirers Kunstauffassung außerhalb der Prämissen der Cassirerschen Philosophie zu diskutieren. Beruft man sich auf die Kunst als Kunst, dann ist das gleichbedeutend mit der Bezugnahme auf die Kunst, wie sie unabhängig von aller Konstitutionsleistung besteht. Mit diesem Standpunkt würde man aber die Transzendentalphilosophie zugunsten einer Hypostasierung der Kunst an sich verlassen.

bol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer. 1935-1945, ed. by Donald Phillip Vereene, New Haven, London 1979, S.25; Anmerkung 24

Die Frage nach der Kunst als symbolischer Form stellt sich mit Blick auf Cassirers Philosophie der symbolischen Formen sinnvollerweise nur dann, wenn zuvor folgende Frage bejaht werden kann: ist die Kunst eine symbolische Form? An der Frage, ob die Kunst eine symbolische Form ist, interessieren nicht etwa mögliche Gründe dafür, die Existenz der Kunst in Zweifel zu ziehen. Vielmehr geht es darum, ob Cassirer der Kunst den Rang einer symbolischen Form zuspricht. Diese Frage kann man offenbar mit guten Gründen bejahen. Der früheste Text Cassirers, der die Konzeption der Philosophie der symbolischen Formen erwähnt, die Schrift 'Zur Einsteinschen Relativitätstheorie', läßt keinen Zweifel daran, daß Cassirer die Kunst zum Kreis der symbolischen Formen zählt.⁹⁰ Anstatt von der Kunst als symbolischer Form ist namentlich aber nur von der Ästhetik als einer Form der gesetzlichen Gegenstandsbildung neben der Ethik die Rede. Damit entsteht aber die Frage, ob die Kunst als symbolische Form und die Kunst als ästhetische Funktion identisch sind.⁹¹

In Cassirers Studie zu Axel Hägerström dient der Hinweis auf die Ästhetik als Beleg dafür, daß es neben den Objektivierungen der reinen Erkenntnis andere Phänomene des Geistes gibt, die als gestalthafte Objektivierungen verstanden werden müssen. Es ist demnach so, daß sich auch an nicht-wissenschaftlichen Gegenständen ein formgebendes Verfahren ablesen läßt. Wer die künstlerischen Gattungen thematisiert, beansprucht immer schon die Kunst als eine eigenständige Kraft der Deutung.⁹² *So ist die Kunst ein formgebendes und formverwandelndes Verfahren, das gegenüber der Verschiedenartigkeit von künstlerischen Gestaltungsweisen nur dadurch eine symbolische Form ist, daß sie den Blick auf die eine Funktion der Kunst als symbolischer Form nicht verliert.* Bemerkenswert ist, daß Cassirer für die Aufgabe der Kennzeichnung der spezifischen Merkmale der Kunst als symbolischer Form auch hier nicht so sehr von der Kunst als symbolischer Form selbst ausgeht, son-

⁹⁰ „Hier [im Fortschritt der erkenntnistheoretischen Analyse; A.K.] treten auch dem Ganzen der theoretisch-wissenschaftlichen Erkenntnis andere Form- und Sinngebungen von selbständigem Typus und selbständiger Gesetzlichkeit - wie die ethische, die ästhetische 'Form' - gegenüber.“ (ZMP 108)

⁹¹ Den Hinweis auf diese Fragestellung verdanke ich Ernst Wolfgang Orth.

⁹² „Die Ästhetik will zeigen, wie diese Funktion [die Funktion der Kunst; A.K.], im Aufbau der Welt der künstlerischen Formen, sich in ihrer spezifischen Gesetzlichkeit gleich bleibt und sich nichtsdestoweniger in eine Mannigfaltigkeit von Gestaltungsweisen auseinanderlegt.“ Vgl. Ernst Cassirer

dern von der Ästhetik, wobei diese im Zusammenhang mit dem Anliegen der Philosophie der symbolischen Formen im Ganzen angesprochen wird.

Die Verbindung der Kunst mit dem Begriff der symbolischen Form besteht demnach nicht allein darin, daß die Kunst als symbolische Form eine systematische Stellung in Cassirers Philosophie der symbolischen Formen innehat, sondern auch darin, daß die Kunst in der Funktion als Ästhetik an der Systematik Anteil nimmt. Damit wird aber die Frage nach der Eigenständigkeit der Kunst als solcher zu einem zentralen Problem für die Bestimmung der Kunst als symbolischer Form. Näheren Aufschluß über den Anteil der Kunst an der philosophischen Systematik gibt besagte Studie mit der Nennung des Titels für eine Untersuchung der Kunst im Rahmen der Philosophie der symbolischen Formen: Cassirer spricht von der 'Phänomenologie der Kunst'.⁹³ Analog zum Titel des dritten Bandes der 'Philosophie der symbolischen Formen', der 'Phänomenologie der Erkenntnis', spielt Cassirer hier mit einer naheliegenden Doppeldeutigkeit, in der man sowohl die Kunst als auch die Philosophie als Deutungsperspektiven erkennt: es ist demnach zum einen von einer Lehre über die Erscheinungsweisen der Kunst die Rede. Es ist dann aber zum anderen die Frage, wie die Kunst ihrerseits erstens auf eine eigene Lehre von Erscheinungsweisen überhaupt hinwirkt, und zweitens wie sie auf die Entwicklung von Phänomenologien überhaupt einwirkt.

Nimmt man Cassirers Konzept einer Phänomenologie der Kunst ernst, dann liegt eine Eigenständigkeit der Kunst im Rahmen der Ästhetik vor, die über die Eigenstän-

'Axel Hägerström. Eine Studie zur schwedischen Philosophie der Gegenwart', in: Göteborgs Arsskrift Bd. XLV (1939), S.116

⁹³ Cassirer wendet sich dem prinzipiellen Anrecht der Kunst auf einen Objektivitätsanspruch zu. „Hier scheint schon das Suchen nach einem 'Gegenstand' problematisch, ja absurd zu sein. Die Kunst ist recht eigentlich das Gebiet der 'Illusion'; [...] und dennoch gibt es eine Phänomenologie der Kunst, die keineswegs in psychologische Zergliederung unserer Gefühle aufgeht. Sie hat die Aufgabe, die 'Form' der Dichtung, der Plastik, der Architektur, u.s.f. zu erkennen. Wenn Lessing im 'Laokoon' die 'Grenzen der Malerei und der Poesie' bestimmen will, so geht er hierbei nirgends von der Analyse der Gefühle aus, die die Malerei und die Dichtung in uns erwecken. Er fragt nach den Darstellungsmitteln, deren sich beide bedienen, und er will zeigen, dass sich gemäß diesen Darstellungsmitteln auch das Dargestellte, auch die Gegenstände der Malerei und der Poesie, unterscheiden müssen. Die Ästhetik handelt somit keineswegs allein von subjektiven Eindrücken; sie handelt vielmehr von bestimmten 'Gestalten'; von der Gestalt der Tragödie, des Epos ... u.s.f.“ Vgl. Ernst Cassirer 'Axel Hägerström. Eine Studie zur schwedischen Philosophie der Gegenwart', in: Göteborgs Arsskrift Bd. XLV (1939), S.115f.

digkeit der Kunst als symbolische Form hinausweist. Damit ergibt sich eine eingeschränkte Selbständigkeit des Themas Kunst bei Cassirer, eine eingeschränkte Selbständigkeit nicht im Hinblick auf die Kunst als symbolischer Form, aber im Hinblick auf die Frage nach der Kunst als symbolischer Form. Diese Einschränkung der Selbständigkeit des Themas Kunst läßt sich näher bezeichnen, wenn man Cassirers Begriff von der 'Transparenz des Sinnlichen' heranzieht. Transparenz des Sinnlichen oder auch sinnliche Transparenz weist bei Cassirer einen Sachverhalt aus, der zugleich kunstspezifisch ist, aber doch nicht allein die Kunst betrifft.

„Diese Transparenz des Sinnlichen ist es, die jeder ästhetischen Anschauung als solcher innewohnt; aber sie ist keineswegs auf das Gebiet des Ästhetischen beschränkt...“ (STS 9)

Der Begriff von der Transparenz des Sinnlichen gehört in den Kontext des sogenannten Linienbeispiels.⁹⁴ Cassirer benutzt das Linienbeispiel zur Veranschaulichung seines Symbolbegriffs. Zentral ist dabei die Beobachtung, daß es zu einer Reihung von Auffassungsweisen der Linie kommt, die zwar frei erfolgt, aber zugleich in dieser Freiheit auch eine Form zutage treten läßt.⁹⁵ Es zeigt sich jedesmal das Ganze einer symbolisch geformten Auffassungsweise; (STS 7) aber das heißt auch, daß der Kreis der symbolischen Formen nicht verlassen wird. Ferner wird an der losen Folge des Auffassens ein Aufbau ablesbar, den Cassirer unter der Trias der Ausdrucks-, Darstellungs- und Bedeutungsfunktion abhandelt. (STS 11ff.) Das Linienbeispiel dient als Metapher für den Sachverhalt, daß man auf die stofflich-sinnliche Materialität geistiger Phänomene hinweisen kann, ohne damit zugleich eine für sich bestehende Materie behaupten zu müssen. (WW 213) Das materielle Moment, wie man es sich im Querschnitt durch alle geistige Formung hindurchziehend denken kann, wird hier metaphorisch mit einer Linie gleichgesetzt.

Die Anwendbarkeit des Begriffs der Wahrnehmungsmaterie läßt sich demnach nicht selbst wieder auf einen Begriff bringen. Es läßt sich aber mit Hilfe des Linienbeispiels

⁹⁴ Siehe hierzu Cassirers Aufsatz 'Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie', S. 5-7 und Cassirers Aufsatz 'Zur Logik des Symbolbegriffs', S.211-213

⁹⁵ „Ein Gesehenes, wie der Linienzug, steht als 'diese' Gestalt, in einer ganz bestimmten Konkretisierung und Individualisierung, vor uns: aber zugleich macht dieses Individuelle einen allgemeinen Sinnzusammenhang, einen ästhetischen, religiösen, theoretischen Kosmos für uns sichtbar und gewissermaßen transparent.“ (WW 213)

anschaulich machen, daß die Annahme einer losgelöst bestehenden Materie für Wahrnehmungen irrig ist. (WW 213) Man hat die Begriffe von Form und Stoff der Wahrnehmung als eine abstraktiv gewonnene Unterscheidung zu begreifen, für die es am Wahrnehmungserlebnis kein reales Pendant gibt, die aber unumgänglich ist, wenn man Wahrnehmungsformen systematisch darstellen will.⁹⁶ Darüber hinaus ist es Cassirers Anliegen, zu zeigen, daß wir auch in der Versenkung in das, was landläufig als Sinnliches, Materialhaftes bezeichnet wird, eine Auffassungsweise herausbilden, nämlich im Fall des Linienbeispiels die Auffassung der Linie rein als sinnlich wahrnehmbaren Linienzug. Auch dann, wenn wir uns dem Linienzug als Linienzug zuwenden wollen, geraten wir in die Unterscheidung von Auffassungsqualitäten.⁹⁷ Der Umstand, daß wir immer schon eine Auffassungsweise des Linienzuges herausbilden, und zwar erst recht dann, wenn wir uns über den Linienzug in seiner Sinnlichkeit verständigen wollen, ist es auch, den Cassirer als Einwand gegen sensualistische Theorien formulieren will.

Die Seite der Ästhetik zum Begriff der sinnlichen Transparenz knüpft an den Sachverhalt an, daß die systematischen Implikationen des Linienbeispiels nicht auf begrifflicher Ebene, sondern auf der Ebene der Linien-Metapher gestützt werden. Die Folge von verschiedenen Wahrnehmungserlebnissen muß dazu durch die Betrachtung des Linienzuges eigens hervorgerufen werden. Der Linienzug durchläuft verschiedene geistige Formungen, bleibt aber zugleich sichtbar immer dieselbe Linie. Cassirer findet mittels des Linienzuges demnach einen Weg, nicht nur auf das anschauliche Bild der Linie für die Symbolfunktion der geistigen Formung sprachlich zu verweisen. Cassirer gelingt dies, indem er an den Leser appelliert, sich am hingeworfenen Linienzug das Wirken der in Frage stehenden Symbolfunktion sinnlich-faßlich vorzuführen.⁹⁸ Erst durch die sinnlich-faßliche Konkretisierung des Wahrneh-

⁹⁶ „Wir suchen diesen systematischen Zusammenhang dadurch zum Ausdruck zu bringen, daß wir das sinnliche Grunderlebnis, um das es sich in diesem Falle handelt, in verschiedene ‘symbolische Formen’ aufgenommen und durch sie bestimmt und gestaltet denken.“ (STS 7)

⁹⁷ „Hierbei können wir zunächst dem rein-sinnlichen ‘Eindruck’ dieser Zeichnung zugewandt sein: wir erfassen sie etwa als einen einfachen Linienzug, der sich durch bestimmte sichtbare Qualitäten, durch gewisse elementare Grundzüge seiner räumlichen Form gegen andere unterscheidet und abhebt.“ (STS 5)

⁹⁸ „Lassen Sie mich demgemäß mit einem einfachen konkreten Beispiel beginnen, das uns in den Mittelpunkt der Frage versetzen soll. Wir gehen von einem bestimmten Wahrnehmungserlebnis aus: von

mungserlebnisses der Linie wird über das Linienbeispiel für jeden, der die Linie betrachtet, veranschaulicht, daß sich mit dem Wechsel der Auffassungsweisen das als Linie fixiert geglaubte Wahrgenommene in seiner Gestalt verändert. Es ist jedesmal der Eintritt in eine andere Art, die Welt im Ganzen auf eigenartige Weise zu erfassen.

Eine solche Auffassungsweise ist die Deutung der Linie als künstlerisches Ornament. (STS 6) Die gleiche Linie kann aber auch religiöse Ergriffenheit freisetzen. (STS 6) Der mathematisch-naturwissenschaftlichen Auffassungsweise erschließt sich dieselbe Linie in einem weiteren Wechsel des Erlebens als der „anschauliche Repräsentant eines bestimmten Funktionsverlaufs.“ (STS 7) In diesem Zusammenhang stellt der Eintritt in das Erlebnis der mythischen Auffassungsweise ein Problem dar. (STS 6f.) Zur Eigenart des Mythos gehört es ja gerade, das Erleben nicht als Erlebnis bloß zulassen zu können, sondern den Menschen im Erleben des Ungeheimen, Allmächtigen gefangen zu nehmen.⁹⁹ Im Hinblick auf die symbolische Form der reinen Erkenntnis gibt es darüberhinaus eine interessante Entsprechung zum mythischen Wahrnehmungserleben. Die Naturwissenschaft ist die Sinnform, zu der es gehört, ein Wahrnehmungserlebnis der Linie fast ganz ohne Leben zu sein.

Entscheidend ist, daß hier eine Wahrnehmungsform, die fast gänzlich von dem Status einer Erlebnisform befreit ist, um das sinnliche Medium auf kalkulierbare Weise einsetzen zu können, in verlebendigter Form erscheint. Daß der Durchgang durch die Wahrnehmungsformen konkret vollzogen werden muß, um die systematischen Implikationen des Linienbeispiels sichtbar zu machen, beinhaltet demnach eine Konkretisierung, die über den bloßen Vollzug der Wahrnehmung als Wahrnehmen hinausweist auf das innere Leben, das Vollzüge erst konkretisierbar macht. *Der Begriff der sinnlichen Transparenz bezieht sich demnach auf den Anteil des ästhetischen*

einer Zeichnung, die wir vor uns sehen, und die wir in irgend einer Weise als eine optische Struktur, als ein zusammenhängendes Ganzes erfassen.“ (STS 5)

⁹⁹ Dubach führt diesen Gedankengang folgendermaßen aus: „Es ist plausibel, daß wir teilweise fähig sind, die Wahrnehmungsperspektive freiwillig zu ändern. Ob dies bei allen von Cassirer aufgeführten ‘Blickrichtungen’ zutrifft, ist dagegen zweifelhaft. Eine ästhetische Einstellung einzunehmen und wieder zu verlassen, liegt vermutlich in unserem eigenen Entscheidungsbereich. Daß wir dagegen in der Lage sind, uns aus freien Stücken in die mythische Perspektive zu versetzen, ist wenig glaubhaft.“ (Dubach, 1995, 52)

Wahrnehmungserlebens, der den Blick auf die Umwandlungen von Auffassungsweisen des Wahrgenommenen ermöglicht. Cassirer schreibt:

„Unmittelbar in seinem objektiven Dasein und in seinem objektiven So-Sein gibt er [der sinnliche Inhalt; A.K.] uns Kunde von einem inneren Leben, das durch ihn hindurchscheint.“ (STS 9)

‘Sinnliche Transparenz’ ist für Cassirer gleichbedeutend mit dem ‘Urphänomen des Ausdrucks’ und ist damit der Dimension der Ausdrucksfunktion zuzuordnen. Nur dank des ‘Urphänomens des Ausdrucks’ ist es überhaupt so, daß wir das erlebnishaft Erfassen der Sinnlichkeit der Zeichnung als ein ‘schlichtes Wahrnehmungserlebnis’ herausbilden. Cassirer akzeptiert in diesem Zusammenhang keine weitere Erklärung dessen, was sich als Phänomen hierbei zeigt. Bestenfalls ist eine Beschreibung zulässig, etwa in der Art, daß man bei der ‘Transparenz des Sinnlichen’ von einer „symbolische[n] Einfühlung des Inneren in das Äußere“ auszugehen hat. (STS 9) Einer Einfühlungs-Ästhetik muß Cassirer generell ablehnend gegenüberstehen, weil mit der ‘Einfühlung’ ein psychisches Phänomen für die Klärung von Formprinzipien hinzugezogen wird.¹⁰⁰

Ausschlaggebend für das Wirken der sinnlichen Transparenz ist der in der Transparenz sich einstellende Charakter der Belebung.¹⁰¹ Cassirer will damit eine Dynamisierung des Wahrnehmungsverhaltens aufzeigen, die nicht wie ein Wechsel von Wahrnehmungsinhalten beherrschbar ist, sondern die als ein Aspektwechsel geradezu dadurch provoziert wird, daß wir uns auf eine einzige Auffassungsweise beschränken wollen. Es ist nicht so sehr ein Moment der Befreiung aus einer Sichtweise, sondern ein solches des Befreitwerdens. Belebt wird der Blick aber nicht nur innerhalb der Dimension des Ausdrucks. Vielmehr geht jedem Wechsel von einer

¹⁰⁰ Siehe hierzu Wilhelm Perpeet ‘Historisches und Systematisches zur Einfühlungs-Ästhetik’, in: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft Bd.11 (1966), S.193-216; bes. S.197

¹⁰¹ Gerade diesem Moment der Belebung widmet Cassirer besondere Aufmerksamkeit; dieser Moment ist aber für sich genommen nicht selbst wieder ein symbolisch geformter Erlebnisinhalt sondern der Moment des Wechsels von einem Erlebnisinhalt der einen symbolischen Formung zu einem Erlebnisinhalt anderer Formung. „Aber während ich noch dem Eindruck dieses schlichten Wahrnehmungserlebnisses hingegeben bin, während ich die einzelnen Linien der Zeichnung in ihren sichtbaren Verhältnissen, in ihrem Hell und Dunkel, in ihrer Absetzung gegen den Hintergrund, in ihrem Auf und Ab verfolge - beginnt plötzlich der Linienzug sich gleichsam als Ganzes von innen her zu beleben.“ (STS 6)

Auffassungsweise zur nächsten ein belebendes Moment voraus. Die Belebung begleitet die Betrachtung der Linie nicht bloß, sie bahnt den jeweiligen Weg für den individuellen Gang durch die verschiedenen Möglichkeiten, die Linie aufzufassen.

Auch die Belebung des Auffassens geschieht durch Wahrnehmung. *Zum Thema der Ästhetik wird das Thema Wahrnehmung bei Cassirer im Hinblick darauf, daß man letztenendes nur wahrnehmen kann, daß man bei der Frage, was die Kultur zur Kultur macht, auf die Wahrnehmung verwiesen ist.* Offenbar räumt Cassirer der Kunst als ästhetischen Funktion auch dahingehend ein Gewicht ein, daß die Kunst daran mitwirkt, Themen aus dem Blickwinkel der symbolischen Formung darstellbar zu machen. Es gibt nun bei Cassirer Hinweise darauf, daß diese Leistung der ästhetischen Funktion, auf das Wesen der Wahrnehmung als dem eigentlichen Zugang zur Kultur aufmerksam zu machen, auch ein bestimmender Faktor für die Kunst als symbolische Form sein muß.

Das reflexive Verhältnis der Wahrnehmung zur Wahrnehmung in der sinnlichen Transparenz begegnet uns in einer Beschreibung wieder, mit dem Cassirer den Wechsel von der alltäglichen zur künstlerischen Betrachtungsweise der Landschaft herausarbeitet. Analog zum Linienbeispiel kann man hier von Cassirers Landschaftsbeispiel sprechen.

„Ich kann durch eine Landschaft wandern und ihren Zauber empfinden. Ich kann mich an der milden Luft, den frischen Wiesen, der Vielfalt und Munterkeit der Farben und dem angenehmen Duft der Blumen erfreuen. Doch plötzlich, nach einem Perspektivenwechsel, sehe ich die Landschaft mit den Augen eines Künstlers – ich fange an, ein Bild von ihr zu formen. Damit habe ich ein neues Terrain betreten, das Feld nicht der lebendigen Dinge sondern der 'lebendigen Formen'. Nicht mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit der Dinge stehend, bewege ich mich nun im Rhythmus der räumlichen Formen, in der Harmonie und im Kontrast der Farben, im Gleichgewicht von Licht und Schatten. Der Eintritt in die Dynamik der Form begründet das ästhetische Erlebnis.“ (VM 233f.)

Im Linienbeispiel bedient sich Cassirer der Wirkung der sinnlichen Transparenz, die „keineswegs auf das Gebiet des Ästhetischen beschränkt ist.“ (STS 9) An das Landschaftsbeispiel kann man nun die Frage richten, wie die sinnliche Transparenz wirkt, wenn sie nicht über das ästhetische Gebiet hinausgreift, sondern innerhalb der 'ästhetischen Anschauung als solcher' bleibt. Für die Interpretation des Landschaftsbei-

spiels ist in diesem Zusammenhang Cassirers Schönheitsbegriff wichtig. Zunächst wird deutlich, daß die sinnlichen Qualitäten der Landschaft im Hinblick auf ihre Schönheit eine sinnliche Transparenz analog zur verschiedenartigen Auffaßbarkeit der Linie im Linienbeispiel entfalten können: „Ich kann durch eine Landschaft wandern und ihren Zauber empfinden.“ (VM 233) Die sinnlichen Qualitäten in der Form des Milden, des Frischen und Angenehmen fungieren als Anknüpfungspunkte, an denen sich die Verschiedenartigkeit der Empfindung von Schönheit durchspielen läßt.

Die Belebung von Wahrnehmungsweisen des Schönen ist aber nicht ein und dieselbe Wahrnehmung in verschiedenen symbolischen Formen. *Damit wird deutlich, daß die sinnliche Transparenz der genuin künstlerischen Art eine ganz eigene Form der Belebung erhält.* Cassirer unterscheidet hier zwischen organischer und ästhetischer Schönheit.¹⁰² Ästhetische Schönheit hat einen 'plötzlichen Perspektivenwechsel' zur Bedingung. Das Landschaftsbeispiel legt vor allem zwei Momente dieses plötzlichen Perspektivwechsels nahe. Es ist erstens ein unvermittelter, nicht nachvollziehbarer Bruch mit der alltäglichen Wahrnehmungsweise, durch den erst die künstlerische Wahrnehmungsweise einsetzen kann. Es ist zweitens nicht wie im Fall des Linienbeispiels eine Station in einer Folge von Auffassungsweisen, in die man eintritt, sondern es wird eine stabile Perspektive im Wahrnehmen lebendig gehalten.

Nach dem, was wir über die 'Transparenz des Sinnlichen' wissen, kann aber nicht der 'Perspektivenwechsel, der das Feld der 'lebendigen Formen' eröffnet, für sich genommen als genuin künstlerischer Zug der Wahrnehmung bezeichnet werden. 'Lebendige Formen' haben über den Perspektivenwechsel als Zugang zu sinnlichen Qualitäten hinausgehend eine herausragende Weise der 'Transparenz des Sinnlichen' inne, insofern zur sinnlichen Transparenz als eigener sinnlicher Qualität das Subjekt des Auffassens gehört, das sich in die Gestaltung des Auffassens mit einbringt. Damit wird auch deutlich, zu was der reflexive Zug, den das Wahrnehmen bekommt, sobald es dem Verständnis für den Kulturprozess im Ganzen dient, im Fall

¹⁰² „Es gibt viele natürliche Schönheiten, die nichts spezifisch Ästhetisches an sich haben. Die organische Schönheit einer Landschaft ist nicht dasselbe wie die ästhetische Schönheit, die wir in den Werken großer Landschaftsmaler erspüren. Auch wir, die Betrachter sind uns dieses Unterschieds wohlbewußt.“ (VM 233)

der künstlerischen Wahrnehmung wird. Wir sehen im Fall der ästhetischen Schönheit nicht etwas 'vor uns', so wie wir etwas vor uns sehen, wenn wir einen Linienzug „als eine optische Struktur, als ein zusammenhängendes Ganzes erfassen.“ (STS 5) Cassirer schreibt: „Schönheitssinn ist die Empfänglichkeit für das dynamische Leben von Formen, und dieses Leben läßt sich nur durch einen entsprechenden Prozeß in uns selbst erfassen.“ (VM 232) *Mit diesem 'Prozeß in uns selbst' meint Cassirer kein bloß seelisches Vorkommnis sondern eine besondere und prinzipielle Aktivität des Bewußtseins. Der Perspektivwechsel wird dadurch selbst zu einer Perspektive, daß nicht mehr das Auffassungsobjekt sondern die Subjektivität des Auffassens ins Blickfeld rückt.* Das ist es, was Cassirer meint, wenn er schreibt: „Ich fange an, ein Bild von ihr [der Landschaft; A.K.] zu formen.“ (VM 233)

Damit ist auch die Frage beantwortet, was es mit der eingeschränkten Selbständigkeit des Themas Kunst in der Philosophie der symbolischen Formen auf sich hat. *Mit dem durch die Kunst in Gang gesetzten Prozess in uns selbst ist immer auch der Kulturprozess im Ganzen angesprochen.* 'Lebendige Formen' der Kunst sind die sinnlich-stofflichen Manifestationen der die Auseinandersetzung von Ich und Welt umspannenden Dynamisierung des Wahrnehmungserlebens. (VM 237) Die Betrachtungsweise des Künstlers ist nicht auf eine für sich bestehende Individualität des Subjekts beschränkt. Stattdessen greift der Künstler mit seinem Blick in vielschichtiger Weise auf die Phänomene, die ihn umgeben, zurück.¹⁰³

Cassirer hebt auch die einzigartige Stellung der künstlerischen Wahrnehmung gegenüber anderen Wahrnehmungsweisen hervor. Nur der Künstler findet auf direkte Weise zu den Phänomenen. (VM 261) Cassirer vertritt mit dieser These nicht etwa den Realismus in der Kunst. Direkt erfährt der Künstler die Dinge nicht etwa deswegen, weil er sie als etwas Vorgefundenes aufnimmt. Im Gegenteil ist der direkte Zugriff auf das Phänomen für Cassirer gleichbedeutend mit der Befreiung von der Interpretationsart des Vorfindbaren, wie sie in der zweckgebundenen Welt des Alltags oder der systematisierenden Welt der Wissenschaft wirksam ist. (VM 259ff.)

¹⁰³ Diese Möglichkeit des Rückgriffs ist im Wahrnehmungserleben selbst angelegt. „Wir alle fühlen unbestimmt und schattenhaft die unendlichen Potentialitäten des Lebendigen, die in der Stille auf den Augenblick warten, da sie aus dem Schlummer in das helle, intensive Licht des Bewußtseins gerufen werden.“ (VM 227f.)

Zusammenfassend läßt sich folgendes sagen: Im Hinblick auf das Problem der Eigenständigkeit der Kunst als symbolischer Form verdienen insbesondere drei Begriffe eine Hervorhebung. Es handelt sich um den Begriff der Gattungstheorie, den Begriff der sinnlichen Transparenz und den Begriff der ästhetischen Schönheit. Diese Begriffe lassen sich auf den Zusammenhang beziehen, der für unsere Fragestellung leitend ist: die Frage nach der Eigenständigkeit der Kunst als symbolischer Form ist an die Frage geknüpft, inwieweit die Kunst dazu beiträgt, daß sich die Kultur zu einer Kritik der Kultur wandeln kann.

Mit unserer Fragestellung gehen wir von einer engen Verbundenheit zwischen Kunst und Philosophie bei Cassirer aus: einerseits wird die Eigenständigkeit der Kunst erst dadurch zum kunstspezifischen Problem, daß man nach der systematischen Stellung der Kunst im Ganzen der Philosophie der symbolischen Formen fragt. Andererseits zeichnet sich ein Rahmen der Ästhetik ab, der über die Eigenständigkeit der Kunst als symbolischer Form hinausweist. Diese Ästhetik ist zum einen die Deutungsperspektive, innerhalb deren künstlerische Erscheinungsweisen der einen geistigen Grundfunktion der Kunst zugeordnet werden. Die Kunst wirkt ihrerseits in einer solchen Deutungsperspektive auf das Wissen vom Wesen verschiedener Erscheinungsweisen hin. Die künstlerischen Gattungen spiegeln diese Doppelstellung der Kunst wider. Die verschiedenen Kunstgattungen zeugen schon für sich genommen von der Verschiedenartigkeit künstlerischer Erscheinungsweisen; die künstlerische Formung bleibt ihrerseits durch die künstlerischen Gattungen hindurch nur dank einer selbstdeutenden Leistung die eine Funktion der Kunst als symbolischer Form.

Ist es die Wahrnehmung, die die Kultur zur Kultur macht, dann besteht eine Kritik der Kultur vor allem darin, daß man die Rolle der Wahrnehmung für die Kultur verständlich wahrnimmt. Die belebende Kraft der sinnlichen Transparenz erweist sich dabei als ein ästhetisches Phänomen, daß den Prozess der Kultur im Ganzen durchdringt. Das Landschaftsbeispiel benutzt Cassirer, um die ästhetische Schönheit als eine sinnliche Transparenz vorzuführen, die das Wahrnehmen zu einem Prozess verwandelt, der sich in uns selbst in Gang setzt. Dieser Prozess in uns selbst darf nicht auf ein seelisches Vorkommnis reduziert werden sondern muß als die künstlerische

Aktivität des Bewußtseins verstanden werden, durch die man sich wahrnehmend wahrnimmt.

Wahrnehmungsprozeß und Kulturprozeß sind für Cassirer gleichermaßen *Gestalt*-prozesse. Was aber verbindet den Gestaltprozess in uns selbst mit dem Gestaltprozess im Ganzen? Durch was kommt es zu dem spezifisch Eigenen der ästhetischen Schönheit gegenüber der weiter gefaßten Ästhetik der sinnlichen Transparenz? Die letztere Fragestellung zielt auf die Kunst als eigenständigen Gestaltmodus.

§ 9. Das Kunstwerk als Modus der reinen Gestalt

Von der Kunst als symbolische Form zu sprechen, heißt, der Kunst einen eigenen Modus des kategorialen Trennens und Verbindens zuzuweisen.¹⁰⁴ Eine Bemerkung Cassirers hierzu birgt im Hinblick auf den spezifisch künstlerischen Gestaltmodus eine bündige Formel: der Gestaltmodus der Kunst ist der des reinen Gestaltens.¹⁰⁵ Für eine erste Annäherung an das, was Cassirer am künstlerischen Gestaltmodus spezifizierend herausstellen möchte, muß man eine andere Bemerkung Cassirers

¹⁰⁴ Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: 'Die allgemeine Funktion des Zeichens. Das Bedeutungsproblem', in: 'Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil. Die Sprache', vierte Auflage, Darmstadt 1964, S.17-27; S.26; ebenda, 'Das Problem der „Repräsentation“ und der Aufbau des Bewußtseins', S.27-41; S.27; 'Die Begriffsform im mythischen Denken', in: 'Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs', 7., unveränderte Auflage, Darmstadt 1983, S.1-70; ebenda, 'Sprache und Mythos', bes. S.71-167, S.112 und S.156-157; 'Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Gegenstandswelt', ebenda S.171-200; S.191; 'Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie', in: 'Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933' herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.1-38; S.18-19; 'Form und Technik', ebenda S.39-91; S.84-85; 'Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum', ebenda, S.93-119; bes. S.100-101, S.104-105 u. S.109

¹⁰⁵ „Nicht nur der theoretische Begriff besitzt die Kraft, das Unbestimmte zur Bestimmung zu bringen, das Chaos zum Kosmos werden zu lassen. Auch die künstlerische Anschauung und Darstellung ist von dieser Grundkraft beherrscht und primär mit ihr erfüllt. Auch in ihr lebt eine eigene Weise der Sonderung, die zugleich Verknüpfung, - der Verknüpfung, die zugleich Sonderung ist. Aber beides vollzieht sich hier nicht im Medium des Denkens und im Medium des theoretischen Begriffs, sondern in dem der reinen Gestalt.“ (STS 100f.)

hinzuziehen. Die Kunst „zielt nicht auf ein anderes und verweist nicht auf ein anderes; sondern sie ‘ist’ schlechthin und besteht in sich selbst.“ (PSF II,34) Reines Gestalten im Gegensatz zu anderen Modi des Gestaltens könnte besagen, daß die Ausrichtung von Gesichtspunkten des Gestaltens in der Kunst dem Ziel dient, überhaupt zu gestalten. Ein zweites, schwächeres Bestimmungsmerkmal kann man darin sehen, daß Cassirer lediglich auf eine Implikation hinweist, die sich aus dem Status der Kunst als symbolischer Form ergibt. Als eine symbolische Form, so wird hier bekräftigt, hat die Kunst einen eigenen Gestaltungsmodus. Für eine besondere Betonung der Eigenständigkeit künstlerischer Verknüpfungsarten lassen sich bei Cassirer Gründe benennen. Ein Grund betrifft das Verhältnis der Kunst zum Mythos.

„So hoch sich Mythos und Kunst in ihren Gestaltungen auch erheben mögen, so bleiben sie doch dauernd in dem Erdreich der primären, der ganz ‘primitiven’ Ausdruckserlebnisse verwurzelt.“ (PSF III,526)

In diesem Zusammenhang muß man an das Gesetz erinnern, mit dem Cassirer den Mythos als die Wurzel aller symbolischen Formung beschreibt. Die symbolischen Formen „lösen sich erst ganz allmählich von dem gemeinsamen Mutterboden des Mythos los.“(WW 112) Besteht auch die Kunst in der Loslösung vom Mythos, dann kann die Verwurzelung im bloßen Ausdruckserleben nicht beinhalten, daß die Kunst als reine Gestalt den Gestaltungsmodus des Mythos nur in bloß äußerlich anderer Erscheinungsweise wiederholt. Das mit dem Mythos gemeinsame Ausdruckserleben, das die Kunst im Zuge der Loslösung vom Mythos beibehält, betrifft vielmehr eine Besonderheit in der Art, wie sich in der Kunst die Loslösung vom Mythos vollzieht. Die Kunst löst sich vom Mythos, indem sie die ‘ideelle geistige Einheit’ von Sprache und Mythos „auf einer neuen Stufe wieder herstellt.“(WW 157) Man darf sich die Loslösung der symbolischen Formen vom Mythos nicht als vollendete Abspaltung vorstellen.¹⁰⁶ Cassirer sieht in der Trias von Mythos, Sprache und Kunst den Anfang der symbolischen Formung, wobei erst im Zuge des Kulturprozesses Mythos, Sprache und Kunst zu voneinander unterscheidbaren Bereichen werden, ohne daß die ursprüngliche Einheit je ganz verloren geht. Mit Blick auf diesen Sachverhalt scheint

¹⁰⁶ „Wie die Sprache, so zeigt sich auch die Kunst in ihren Anfängen aufs engste mit dem Mythos verflochten. Mythos, Sprache und Kunst bilden zunächst eine konkrete noch ungeschiedene Einheit, die sich erst allmählich in eine Trias selbständiger geistiger Gestaltungsweisen auseinanderlegt.“ (WW 156)

Cassirer sagen zu wollen, daß vor allem die Kunst das Bewußtsein für diese ursprüngliche komplexe Einheit wachhalten kann.¹⁰⁷

Damit ergibt sich für das Anliegen, die Kunst als eigenständigen Gestaltmodus zu bestimmen, eine erste Fragestellung. Wie erreicht die Kunst gegenüber dem Mythos eine neue und zudem ideelle Stufe, wenn sie zugleich zusammen mit dem Mythos in primären, ganz primitiven Ausdruckserlebnissen wurzelt? Hierbei ist insbesondere zu beachten, daß Cassirer den Mythos bekanntlich der Ausdrucksfunktion zuordnet. Das primäre Ausdruckserleben als gemeinsame Wurzel von Kunst und Mythos versteht Cassirer nicht als Ansatz, um Gemeinsamkeiten der Kunst mit der Ausdrucksfunktion herauszustellen. Es geht Cassirer gerade um eine Kennzeichnung der Andersartigkeit der Gefühlswelt sobald Ausdruckserlebnisse in den künstlerischen Modus der reinen Gestaltung übergehen. Eine Charakteristik der Andersartigkeit des Emotionalen in der Kunst wird laut Cassirer verfehlt, wenn die Ästhetik sich darauf beschränkt, Kategorien der Ausdrucksfunktion in die Kunst hineinzulesen.¹⁰⁸

Ein zentrales Kriterium für das Erreichen der reinen Gestalt der Kunst als einer neuen Stufe des Ausdruckserlebens ist die Verwandlung der Totalität des Ausdruckserlebens. Cassirer hebt an dieser Totalität die Ganzheit hervor, die sich in Gestalt der Gesamtheit des möglichen Erlebens zeigt.¹⁰⁹ Eine solche Totalität bezeichnet nicht etwa die Macht, mit der das einzelne Erlebnis im Mythos das Bewußtsein im Ganzen ausfüllt. Cassirer will damit wiederum nicht sagen, daß die Kunst etwa deswegen reine Gestaltungen erzielt, weil sie sozusagen eine Spektralanalyse des Gefühlslebens betreibt. Die Gefühlswelt zeichnet sich laut Cassirer zwar gerade durch einen hohen Ordnungsgrad aus, ist aber deswegen nicht von erlebnisferner Abstraktheit. Über das Gewicht der spezifisch künstlerischen Verwurzelung im Aus-

¹⁰⁷ Die Einsicht in diesen Zusammenhang von Kunst und Mythos vor dem Hintergrund der komplexen Einheit der symbolischen Formung im Ganzen verdanke ich einem Hinweis Ernst Wolfgang Orths. Siehe hierzu WW S.156f.

¹⁰⁸ „Es gibt ästhetische Systeme, die die Kunst so ganz im Emotionalen festzuhalten suchen, die sie so völlig in reinen Ausdruckserlebnissen aufgehen lassen, daß darüber das Charakteristische des ästhetischen Gegenstandes fast verloren geht.“ (STS 18)

¹⁰⁹ „Tatsächlich erleben wir in jeder großen Dichtung [...] das ganze Spektrum menschlicher Emotionen. Wenn wir die feinsten Nuancen der verschiedenen Gefühlsschattierungen nicht erfassen und den fortwährenden Variationen in Rhythmus und Tonfall nicht folgen könnten, wenn uns ein plötzlicher

druckserleben darf man aber nicht vergessen, daß Kunst nicht nur mit dem Seelenleben befaßt ist. *Was das primäre, primitive Ausdruckserleben in der Kunst gegenüber dem Mythos zu etwas ganz anderem macht, verdankt sich der Andersartigkeit, mit der Gestaltung und Ausdruckerleben durch die Kunst verbunden sind.* Genau auf diesen Sachverhalt zielt die folgende Bemerkung:

„Das Kunstwerk läßt in einer durchaus eigenartigen, ihm allein vorbehaltenen Weise ‘Gestalt’ und ‘Ausdruck’ ineinander übergehen.“ (STS 84)

In diesen einen Satz hat Cassirer gleich eine ganze Reihe von Bestimmungsmerkmalen zum Gestaltungsmodus der Kunst als reiner Gestalt zusammengefaßt. *Die Eigenart in der Verbindung von Gestalt und Ausdruck betrifft zuallererst die Kunst als Kunstwerk.* Hierzu sei an eine Prämisse der Philosophie der symbolischen Formen erinnert. Es muß für das Werk der Kunst in gleicher Weise gelten, was Cassirer für jede Werkform als Ausgangspunkt der Philosophie der symbolischen Formen hervorhebt. Man geht nicht vom Werk als einem Gewordenen (*forma formata*), sondern von einem Prinzip des Werdens aus (*forma formans*). Nun ergibt es sich aber, daß man in der Kunst nicht vom Gewordenen absehen darf, um von einem Prinzip des Werdens ausgehen zu können. *Stattdessen muß man im Fall der Kunst gerade das Gewordene als ein Werdendes anzusehen wissen.*

Cassirer unterscheidet am Kunstwerk drei Dimensionen. In der Kunst wird (1) mit einem sinnlichen Stoff operiert; es gibt (2) eine Dimension der Darstellungsmittel; schließlich hebt Cassirer hervor, daß (3) in jeder Kunst „ein besonderer Sinn der Darstellung lebendig und wirksam ist.“ (STS 109)¹¹⁰ Es ist klar, daß diese drei Dimensionen je eine eigene Erläuterung verdienen. Stofflichkeit, Darstellungsmittel und Sinnfunktion sind offenbar nicht gleichgewichtig. Alle drei Dimensionen bauen aufeinander auf, sind aber zudem noch dadurch miteinander verknüpft, daß sie ein Werk bilden. Schließlich gibt es die Konstitution zu einem Werkganzen sicherlich nicht unabhängig vom triadischen Aufbauprinzip.

Wechsel in der Dynamik nicht bewegen würde, dann könnten wir die Dichtung nicht verstehen und nicht empfinden.“ (VM 230)

¹¹⁰ „In jeder Kunst ist, abgesehen von dem sinnlichen Stoff, mit dem sie operiert, abgesehen von den Darstellungsmitteln, je eine besondere Richtung und je ein besonderer Sinn der Darstellung lebendig und wirksam.“ (STS 109)

Unter dem Operieren mit Stofflichkeit in der Kunst versteht Cassirer eine besondere Aktivität. Cassirer schreibt: „so zeigt sich durchweg, wie gerade die höchste und reinste geistige Aktivität, die das Bewußtsein kennt, durch bestimmte Weisen der sinnlichen Aktivität bedingt und vermittelt ist.“ (PSF I,21) Die Besonderheit dieser Aktivität sieht Cassirer beispielhaft am Unterschied zwischen der bloß mechanischen Reproduktion einer ‘sinnlichen Totalität’ und der Funktion des Weglassens durch den künstlerischen Akt des Zeichnens deutlich werden.¹¹¹ Die Funktion des Weglassens steht hier für die kunstspezifische Souveränität, die es beinhaltet, mit Stofflichkeit operieren zu können. Der sinnliche Stoff ist anders als im Fall der Stofflichkeit des Sprachlauts kein schon vorbestimmter Teil des Formungsakts; *zur Kunst gehört, daß Stoffe für Formung ausgewählt werden, zu diesem Zweck muß aber auch die richtige Weise des Auswählens beherrscht werden.*

Der Begriff des Weglassens fällt somit nicht in das Schema zum mimetischen, analogen und symbolischen Verhältnis von konkretem Zeichen und seiner Bedeutung.¹¹² Man kann stattdessen von der Rolle der Kunst im Zusammenhang mit Cassirers Zurückweisung der Abbildtheorie sprechen. Die Voraussetzung, daß wir von der Wirklichkeit nur insoweit wissen, als wir sie, wie sie ist, in unserem Bewußtsein abspiegeln, ist insbesondere, so das Argument Cassirers, vor dem Hintergrund absurd, daß die Kunst uns die sinnlich-stoffliche Seite der Wirklichkeit erst dadurch zeigen kann, daß sie Züge der Wirklichkeit ausläßt.

Eine solche Stofflichkeit kann Cassirer wiederum nicht als einen tatsächlich isolierbaren Faktor herausstellen wollen. Die zeichnerische Funktion des Weglassens bezieht sich auf die Stofflichkeit, soweit es mit dem Sinnmoment dargestellter Gegenstände verbunden ist. Das Weglassen ist für Cassirer das Gestaltprinzip der sprachlichen Gegenstandswelt. Darstellungen in der Kunst und in der Sprache sind aber für Cassirer nicht etwa schlichtweg identisch. Im Werk kommt Gegenständlichkeit zur Dar-

¹¹¹ „Auch die künstlerische Zeichnung wird zu dem, was sie ist und wodurch sie sich von einer bloß mechanischen Reproduktion unterscheidet, erst durch das, was sie am ‘gegebenen’ Eindruck wegläßt. Sie ist nicht die Wiedergabe des letzteren in seiner sinnlichen Totalität, sondern sie hebt an ihm bestimmte ‘prägnante’ Merkmale heraus ...“ (PSF I,44)

stellung, aber diese Gegenständlichkeit ist eine andere als die der Sprache.¹¹³ Wie Cassirer betont, wird mit dem künstlerischen Werk ein eigenes Sein geschaffen. Darunter ist nicht ein ontologisch gefaßtes Sein zu verstehen, sondern das Sein als Moment der Dimension der Darstellungsfunktion.

Die Andersartigkeit der künstlerischen Gegenstände in der Dimension der Darstellungsmittel besteht, das ist im Hinblick auf die Frage nach der Kunst als Deutungsleistung hervorzuheben, laut Cassirer in dem neuen Verhältnis des Menschen zur Welt.¹¹⁴ Man kann in dem Umstand, daß durch die Kunst sich der Mensch in ein neues Verhältnis zur Welt setzt, den sui generis-Gehalt des Gestaltmodus der Kunst sehen.¹¹⁵ Das Neue darf man sich dabei nicht als ein substanzhaftes Dasein vorstellen, das es so noch nicht gegeben hat. Das Neue ist vielmehr ein funktionaler Zusammenhang, der das Erscheinen des Neuen bedingt. Die 'neue Gestalt der Welt', „die uns in reiner Gegenständlichkeit gegenübertritt,“ (STS 19) ist dadurch als neu gekennzeichnet, daß das, was uns in der Sprache immer schon gegenübertritt, nämlich Gegenständlichkeit, nun auch als uns gegenüber tretend aufgefaßt wird. *Der Eintritt in ein neues Verhältnis zur Welt beginnt in der Kunst dadurch, daß man die uns gegenübergestellte Welt als uns gegenübergestellt erfaßt.* Die sprachlich dargestellte Welt wird aber damit, wie Cassirer am Beispiel der künstlerischen Zeichnung aufzeigt, nicht einfach wiederholt, sondern zu etwas anderem.

Gegenständlichkeit wird erst im Kunstwerk zur reinen Gegenständlichkeit. Aber auch erst das Kunstwerk konstituiert das kunstspezifisch Neue. Im Kunstwerk wird, wie Cassirer schreibt, „je eine besondere Richtung und je ein besonderer Sinn der Darstellung lebendig und wirksam.“ (STS 109) Der 'Sinn der Darstellung' ist dabei eine Kennzeichnung, die erläuterungsbedürftig ist. Man könnte hier versucht sein, das

¹¹² Andreas Gräser vertritt die Ansicht, das 'Weglassen' sei der Stufe der nachahmenden Kunst zuzuordnen. (Gräser, 1994, 94)

¹¹³ „Das 'Sein' ist hier nirgends anders als im 'Tun' erfaßbar. Nur sofern es eine spezifische Richtung der ästhetischen Phantasie und der ästhetischen Anschauung gibt, gibt es ein Gebiet ästhetischer Gegenstände.“ (PSF I, 11)

¹¹⁴ „So umfängt uns hier alsbald eine andere Luft. Denn jetzt sehen wir uns mit einem Schlage in eine neue Sphäre, in die Sphäre der reinen Darstellung versetzt. Und alle echte Darstellung ist keineswegs ein bloßes passives Nachbilden der Welt, sondern sie ist ein neues Verhältnis, in das sich der Mensch zur Welt setzt.“ (STS 105)

Sinnmoment und das Darstellungsmoment mit dem Ziel zu sondern, den bestimmenden Faktor für die Konstitution des Kunstwerks zu erfragen. Möglich wäre dann zum einen, daß am Sinn der Darstellung (gen. obj.) eine von vornherein bestehende Sinnfunktion für die Konstitution des im Kunstwerk dargestellten Inhalts bestimmend ist. Möglich wäre zum anderen, daß im Kunstwerk der Sinn der Darstellung (gen. subj.) durch eine künstlerische Darstellungsweise erst entsteht.

Cassirer kann aber weder meinen, daß der Sinn des Kunstwerks sich allein aus der Summe dargestellter Gegenstände zusammensetzt, noch, daß die kunstspezifische Konstitution von Sinn noch vor dem Kunstwerk waltet. Eine andere Frage ist, ob Cassirer die Sonderung von Sinnmoment und Darstellungsmoment im Kunstwerk als solche zurückweisen würde. Cassirer kommt es bei der Kennzeichnung der Konstitutionsleistung der Kunst vor allem auf den Sachverhalt an, daß sich ein einheitlicher Sinn der Darstellung für das Einzelne wie das Ganze des Kunstwerks einstellt.¹¹⁶ *Kunst als symbolische Form, so kann man daraus schließen, gibt es für Cassirer nur im Hinblick auf Kunstwerke.*

Damit ergibt sich eine zweite Fragestellung. Wie kann die Werkform als das Eigenständige am Gestaltmodus der Kunst mit Blick auf die Sinnfunktion eine Einheit, und mit Blick auf den Begriff vom Kunstwerk, zugleich in drei Werkdimensionen zerlegbar sein? Cassirers Antwort hierauf läßt sich vorwegnehmend so zusammenfassen: das Kunstwerk repräsentiert eine Ganzheit. Für Cassirer ist das Kunstwerk in seiner Ganzheit eine Gestalt der Deutung. Damit ist aber nicht etwa ein rezeptives, sondern ein produktives Verhältnis gemeint: das Kunstwerk verhält sich strukturell deutend.

¹¹⁵ Es ist Andreas Gräser, der bezweifelt, daß ein solcher sui generis-Gehalt der Kunst als symbolischer Form in Cassirers Texten überhaupt ausfindig gemacht werden kann. (Gräser,1994,88)

¹¹⁶ „Auch die konkreten Einzelelemente, aus denen das Werk der Kunst sich aufbaut, zeigen deutlich dieses Grundverhältnis [das Verhältnis von sinnlicher Materie und geistigem Leben; A.K.]. Kein künstlerisches Gebilde läßt sich als die einfache Summe dieser Elemente verstehen, sondern in jedem wirkt ein bestimmtes Gesetz und ein spezifischer Sinn ästhetischer Formgebung.“ (PSF I,27) Die anhand dieser Textstelle vorgenommene Klärung zum Cassirerschen Begriff vom Sinn der Darstellung im Kunstwerk verdanke ich einem Hinweis Ernst Wolfgang Orths. In diesem Zusammenhang gehört auch das weiter unten genannte, einheitsstiftende Ineinandergreifen von Einzelheit und Ganzheit in der Musik.

Ganzheit in der Kunst betrifft vor allem die Totalität des Ausdruckserlebens. Die Verwandlung der Totalität des Ausdruckserlebens ist mit dem Kunstwerk als Eintritt in ein neues Verhältnis zur Welt nicht einfach nur eine Verwandlung des Ausdruckserlebens, sie ist auch eine Verwandlung der Totalität selbst. Um das daraus resultierende Verhältnis zwischen triadischer Struktur von Sinnlichkeit, Darstellungsmittel und Sinnfunktion einerseits und der Kunst als die Ganzheit einer Gestalt andererseits näher kennzeichnen zu können, greift Cassirer auf seinen Bewußtseinsbegriff zurück.¹¹⁷ Zur Darstellungsfunktion der Sprache zählt Cassirer die Eigenschaft, qua Repräsentation die Macht der Präsenz des Verfließens aufzuheben. Die verwandelte Totalität des Kunstwerks besteht nun darin, die Repräsentation als Aufhebung des Verfließens von Inhalten im Bewußtseinsstrom mittels der Reflexion auf die Fixierung im Werk zu steigern. *Zum Kunstwerk zählt Cassirer den Wesenszug, daß die Repräsentation des Ganzen nicht nur geleistet wird, sondern zudem die Repräsentation von Ganzheit zur Repräsentation kommt.*

Im Zentrum der Abgrenzung der künstlerisch geformten Ganzheit des Werks von der sprachlich geformten Ganzheit des Satzes steht der Gedanke, daß Sprache immer nur die Synthese des jeweils geäußerten Satzes bilden kann. Die Syntheseleistung der Sprache ist eine einschichtige Form, Ganzheiten zu bilden. Synthese wird dagegen in der Kunst in Vielschichtigkeit verwandelt. *Einzigartige Gebilde sind hier zu einem heterogenen Gefüge von höher- oder niederstufigen Syntheseformen transformiert; in dieser Transformation ist wiederum das Einzelne am Werk als in seiner Einzigartigkeit verstehbar.* Cassirer erläutert diesen Aspekt interessanterweise anhand der Rolle des musikalischen Themas in der Tonkunst.¹¹⁸ Interessant ist die Musik deswegen, weil sie wie die Sprache, die Synchronizität von Synthesen nicht ausbilden zu können scheint. Es gibt hier die grundsätzliche Syntheseleistung, ein musikalisches Thema zu bilden. Der Weg zum Werkganzen führt über immer großformatigere Syntheseleistungen in der Durchführung des Themas. Das einzelne Synthesemoment läßt sich als solches aber nur würdigen, wenn man ihn auf den jeweiligen Fortschritt im Gesamtaufbau bezieht.

¹¹⁷ „Gemeinsam ist ihnen [der Melodie und dem sprachlichen Satz; A.K.] das Eine, daß in beiden Fällen die sinnlichen Einzelheiten nicht für sich stehen bleiben, sondern daß sie sich einem Bewußtseins-Ganzen einfügen und von diesem erst ihren qualitativen Sinn erhalten.“ (PSF I,27)

Die bisher zusammengetragenen Bestimmungsstücke zum Gestaltmodus der Kunst betreffen allesamt die Kunst als Kunstwerk. Dabei wurde eine über den Gestaltmodus der Kunst hinausgehende Grundlage für die von Cassirer getroffenen Unterscheidungen außer acht gelassen. Die Frage nach der Kunst als Kunstwerk hat das Verständnis vom Kunstwerk als Werk zur Voraussetzung. Cassirer sieht in diesem Zusammenhang die Notwendigkeit der Unterscheidung von Werkformen vor allem im Hinblick auf die Abgrenzung der Kunstwerke von den technischen Werken. Technische Werke wie künstlerische Werke brauchen gleichermaßen einen Urheber.¹¹⁹ Im Fall technischer Werke gibt es das urheberische Moment nur insoweit es die Welt des Entdeckens und Erfindens gibt. Das künstlerische Werk zielt dagegen geradezu auf das urheberische Moment ab. Cassirer schreibt: „solche Ganzheit und solche individuelle Besonderung bleibt dem technischen Werk versagt.“ (STS 84) Für Cassirer ist es weder das Erlebnis des Werkschaffens als solches, noch etwas am Erleben im Werkschaffen, was Kriterien böte, um das Kunstwerk als eine Werkform von anderen Werkformen unterscheiden zu können.¹²⁰

Die Frage nach dem Kunstwerk als Werk bedingt, daß wir unsere Eingangsfrage in modifizierter Form wiederholen müssen. Wie findet die Kunst von der jedesmal neuen und zudem ideellen Stufe ihrer Werkform aus gesehen, zu dem ihr eigenen, primären, ganz primitiven Ausdruckserleben? Eine Ästhetik, so befindet Cassirer dazu, darf gerade nicht in den Fehler verfallen, die Kunst auf gegenständliche Objektivität zu reduzieren. (STS 19) Der Dichter hebt sich von der Ausdrucksfunktion nicht ab, um sie ganz hinter sich zu lassen. Das Ausdruckserleben tritt nicht, wie im Fall der Sprache oder im Fall des naturwissenschaftlichen Denkens als Gestaltmerkmal zu-

¹¹⁸ „Die Synthese, in der das Bewußtsein eine Folge von Tönen zur Einheit einer Melodie verknüpft, ist von derjenigen, kraft deren eine Mannigfaltigkeit von Sprachlauten sich für uns zur Einheit eines ‘Satzes’ zusammenfügt, offenbar völlig verschieden.“ (PSF I,27)

¹¹⁹ „Es ist keine geringere seelisch-geistige Erschütterung, wenn das Werk des Entdeckers oder Erfinders, nachdem er es Jahre und Jahrzehnte im Innern getragen hat, zum ersten Male in die Wirklichkeit durchbricht, als wenn die dichterische oder plastische Gestalt sich von ihrem Urheber loslöst und ihm als ein Gebilde eigenen Seins und eigenen Rechts gegenübertritt.“ (STS 84f.)

¹²⁰ „Betrachtet man freilich den reinen Erlebnisgehalt des technischen und des künstlerischen Schaffens, so scheint sich zwischen beiden nirgends eine strenge Grenzlinie aufweisen zu lassen. An Intensität, an Fülle und leidenschaftlicher Bewegtheit steht das eine in nichts dem andern nach.“ (STS 84)

rück.¹²¹ Der volle Begriff vom Kunstwerk als Werk verlangt über das spezifische Moment der Werkform als solche hinausgehend die Würdigung der Eigenart des einzelnen Kunstwerks. An der „eigenartigen, ihm allein vorbehaltenen[n] Weise ‘Gestalt’ und ‘Ausdruck’ ineinander übergehen zu lassen“, (STS 84) kennen wir bisher nur die Eigenart des Kunstwerks als Kunstwerk. Es gibt Kunst aber nicht als das Kunstwerk in seiner Eigenart schlechthin, sondern in der Einzigartigkeit, die jedes Kunstwerk konkret verkörpert.

„Der Umriß der Gestalt weist hier immer wieder zurück auf einen bestimmten Zug der Seele, die sich in ihr manifestiert; und er ist zuletzt nur aus dem Ganzen dieser Seele, aus jener Totalität, die in jeglicher echten künstlerischen Individualität beschlossen ist, verständlich zu machen.“ (STS 84)

Das Kunstwerk hat als Werk Objektivität, aber es ist eine Objektivität, an der sich das Seelenleben eines individuellen Menschen bis hinunter zu den einfachsten ‘Ausdruckserlebnissen’ manifestieren kann. Cassirer spricht in diesem Zusammenhang auch von einem ‘eigenen Sein’ des Kunstwerks.¹²² Auf der einen Seite ist hierbei die Doppeldeutigkeit des Cassirerschen Seinsbegriffs zu berücksichtigen. Sein betrifft das dargestellte Sein aber auch das Sein des Sinns, den das Kunstwerk als eine Gestalt verkörpert. Auf der anderen Seite stellt sich dieses objektive Sein als ein Ausdruckserleben dar. *Die Kunst wurzelt in den primitivsten Weisen des Ausdruckserlebens, insofern das Eigene des künstlerischen Seins das bloße Dasein des Seelenlebens ist.*

Mit dem Begriff vom ‘eigenen Sein’ der Kunst verbindet Cassirer auch das eigentümliche Verhältnis zwischen Gestalt und Ausdruck. Eigenständigkeit im Ausdruck ist hier nicht ohne dargestelltes Sein, aber ein solches dargestelltes Sein ist hier auch nicht ohne die Eigenart des Ausdrucks. Diese Form des Ineinanderaufgehens von Darstellungsfunktion und Ausdrucksfunktion ist für Cassirer offenbar dasjenige, das

¹²¹ „So unterscheidet sich die Sprache der Dichtkunst von der des gewöhnlichen Lebens und von der der Wissenschaft eben darin, daß es für sie keinen Gegensatz und keine Abscheidung des Darstellungssinnes vom Ausdruckssinn gibt: daß sie im Ausdruck und kraft seiner die reine Darstellung, wie in dieser den reinen Ausdruck sucht.“ (STS 19)

¹²² „Denn in der Sprache der Dichtung ist nichts mehr bloß abstrakter Begriffsausdruck, sondern jedes Wort hat hier zugleich seinen eigenen Klang und Gefühlswert. Es geht nicht nur in der allgemeinen

dem künstlerischen Schaffen erst die Festigkeit einer Werkgestalt gibt.¹²³ Nur wenn die Sinnfunktion, durch die die dargestellten Gegenstände sich bestimmt zeigen, nicht bloß ein Sinn der Darstellungsfunktion ist, sondern auch ein seelisches Leben hat, dann erst wird ein künstlerischer Anspruch nicht bloß angemäßt. Eine künstlerische Darstellungsweise, die beseelt ist, ist Kunst.

Aus dem Sachverhalt, daß Kunst eine erkennbar beseelte Weise der Darstellung ist, zieht Cassirer eine wichtige Folgerung, die das Verhältnis von Kunstwerk und künstlerischer Wahrnehmung beleuchtet.¹²⁴ *Das Werk wird bei aller Festigkeit seiner organischen Struktur transparent für das seelische Leben, dem es entstammt.* Cassirer will damit sagen, daß Ausdruck und Gestalt in der Kunst, so sehr sie ineinander aufgehen, dennoch nicht Indifferenz erzeugen. Das Gefühlsleben nimmt uns in der Kunst nicht ein, es tritt uns als eine vielfältig gestaltete Welt von Gegenständen gegenüber.¹²⁵ Erst durch den Eintritt in die Darstellungsfunktion wird demnach das Repräsentationsverhältnis zwischen dem sinnlichen Moment des Umrisses der Gestalt und dem individuellen Moment des Ausdruckserlebens ermöglicht. Daß wir an der Eigenheit das Sein und am Sein die Eigenheit haben, ist kein, mit dem Kunstwerk zugleich vorgegebener Sachverhalt, sondern verdankt sich dem künstlerischen Verstehensprozeß. *Nicht eine wie auch immer fundierte Idealität der Gestalt selbst ist es, die das Zurück-Weisen auf einen Zug der Seele erfüllt, sondern dies ermöglicht 'der Umriß der Gestalt', soweit wir ihn uns als Manifestation einer künstlerischen Natur, die sich uns mitteilen will, 'verständlich machen'.* Mit Umriß ist nicht einschränkend die Silhouette in der künstlerischen Plastik gemeint, sondern der Umstand, daß hier in sinnlicher Weise überhaupt etwas umrissen, das heißt, gehaltlich umfaßt wird.

Leistung der Repräsentation eines bestimmten Bedeutungsgehalts auf, sondern besitzt daneben, als Klang und Ton, ein selbständiges Leben, ein eigenes Sein und einen eigenen Sinn.“ (WW 191)

¹²³ „Auch die Kunst kann so wenig als der bloße Ausdruck des Inneren, wie als die Wiedergabe der Gestalten einer äußeren Wirklichkeit bestimmt und begriffen werden, sondern auch in ihr liegt das entscheidende und auszeichnende Moment in der Art, wie durch sie das 'Subjektive' und das 'Objektive', wie das reine Gefühl und die reine Gestalt ineinander aufgehen und in eben diesem Aufgehen einen neuen Bestand und Inhalt gewinnen.“ (PSF I,26)

¹²⁴ „Dieses 'Objektive' ist an keiner Stelle ein bloß 'Äußeres', sondern es ist die Äußerung eines Inneren, das an ihm gewissermaßen seine Transparenz gewinnt.“ (STS 84)

¹²⁵ „Es [jedes Goethesche Gedicht; A.K.] ist ganz in eine bestimmte Stimmung getaucht, es ist in jedem Klang und in seiner gesamten rhythmischen Bewegung von ihr gesättigt: aber eben in diesem melodisch-rhythmischen Ausdrucksgehalt baut sich für uns eine neue Gestalt der Welt auf, die uns in reiner Gegenständlichkeit gegenübertritt.“ (STS 19)

Zusammenfassend läßt sich folgendes sagen: Das spezifisch Eigene der ästhetischen Schönheit gegenüber der weiter gefaßten Ästhetik der sinnlichen Transparenz faßt Cassirer mit dem Begriff von der reinen Gestalt der Kunst zusammen. Reine Gestaltung ist zum einen die spezifisch künstlerische Weise der Verwandlung der Totalität des Ausdruckserlebens. Die Kunst kann dadurch im primären Ausdruckserleben bleiben, ohne zugleich zur mythischen Macht des Ausdruckserlebens zu werden, daß uns im Ausdruckserlebnis der Umriß der Gestalt oder auch die Gestalt selbst als Manifestation einer künstlerischen Natur begegnet, die sich uns mitteilen will. Der seelische Ausdruck wird so mittels der Transparenz der reinen Gestalt als solcher sichtbar und konkret wahrnehmbar.

Diese Eigenart in der Verbindung von Gestalt und Ausdruck ist eine Formungsleistung der spezifisch künstlerischen Gestaltform. Die Verwandlung des Ausdruckserlebens stimmt zusammen mit einer Verwandlung der Totalität zum Werk. Das besagt zum anderen, daß die reine Gestalt der Kunst sich nirgendwo anders als im Kunstwerk manifestieren kann. Das Kunstwerk ist eine organische Struktur, deren Festigkeit die Transparenz für das seelische Leben, dem es entstammt, bewahrt. Diese Fixierung auf ein Zusammenstimmen von seelischem Ausdruck und reiner Gestalt im Werk kann etwa wie in der Musik zu einem heterogenen Gefüge von höher- oder niederstufigen Syntheseformen führen. Stimmt aber die Einzigartigkeit des künstlerisch geformten Details mit der Einzigartigkeit des Werkganzen zusammen, dann weil das Kunstwerk verschiedenartige Syntheseformen auf eine in sich heterogene Struktur von Werkdimensionen bezieht und diese Dimensionen in einem künstlerischen Transformationsprozeß auf das Verständnis von einem in sich geschlossenen Ganzen hin verwandelt. Zum Kunstwerk zählt Cassirer den Wesenszug, daß die Repräsentation des Ganzen nicht nur geleistet wird, sondern zudem die Repräsentation von Ganzheit zur Repräsentation kommt. Die uns gegenübergestellte Welt wird als uns gegenübergestellt erfaßt. Die reine Gestalt der Kunst bewirkt von daher den Eintritt in ein neues Verhältnis zur Welt.

Damit ergeben sich auch erste Hinweise darauf, was denn den Gestaltprozess in uns selbst mit dem Gestaltprozess im Ganzen verbindet. Hier ist zunächst hervorzuheben, daß das Kunstwerk bei Cassirer zum Inbegriff der Deutungsleistung der

Kunst wird. Die Kunst erweist sich in ihrer Eigenschaft, zu einem neuen Verhältnis zur Welt zu kommen, als eine Gestaltung von Formen der Weltgestaltung. Die Kunst wählt Stoffe zur Formung aus, muß damit aber auch die richtige Weise des Auswählens beherrschen. Die Kunst als ein Verwandlungsprozess in uns selbst, läßt sich, so kann man folgern, nicht losgelöst vom Kulturprozess als Feld für Auswahlverfahren sehen. Die Fixierung im Werk ist demgegenüber mehr als bloße Verfestigung: Kunst setzt das Wissen voraus, daß das Gewordene ein Werdendes ist. Dieser Zusammenhang des Geschehens in uns selbst und dem Geschehen des Ganzen ist keine reine Abstraktion, sondern im Gegenteil volle Verkörperung. Ein Begriffsziel bei der Betrachtung der Kunst als symbolischer Form ist demnach die Verkörperung der Kunst in der Eigenschaft als Deutungsperspektive. Es wird in den nächsten beiden Paragraphen darum gehen, den Charakter der Deutungsperspektive im Hinblick auf den Raum und die Zeit als Verknüpfungsweisen des künstlerischen Bewußtseins zu betrachten. Das Kunstwerk als Deutungsperspektive wird sich dabei als Schlüssel zum Verständnis spezifischer Problemstellungen erweisen, mit denen Cassirer bei der Betrachtung der Kunst als symbolischer Form zu rechnen scheint.

§ 10. Die künstlerische Raumform als die Sichtbarkeit des Raumes

Das Linienbeispiel stellt einen wichtigen Zugang zur Rolle des Raumes in der Kunst bei Cassirer dar.¹²⁶ *Cassirers Beschreibung kann man entnehmen, daß so etwas wie die Durchsichtigkeit des Raumes überhaupt zum Eintritt ins ästhetische Wahrnehmungserleben gehört.*

¹²⁶ Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: 'Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntnistheoretische Betrachtung' (1921), in: 'Idee und Gestalt', Nachdruck der 2. Auflage, Berlin 1924, Darmstadt 1989, S.33-80; S.71-73; 'Zur Einsteinschen Relativitätstheorie', in: 'Zur modernen Physik', 6., unveränderte Auflage, Darmstadt 1987, S.1-125; S.119-120; 'Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum' (1931), in: 'Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933' herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.93-119; bes. S.93-95, S.98-102 u. S.105-107; 'Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt' (1932-33), ebenda, S.121-160; S.121-123; 'Erste Studie. Der Gegenstand der Kulturwissenschaft', in: 'Zur Logik der Kulturwissenschaften', 5., unveränderte Auflage, Darmstadt 1989, S.1-33; S.18; ebenda, 'Dritte Studie. Naturbegriffe und Kulturbegriffe', S.56-86; S.60-62

„Das räumliche Gebilde wird zum ästhetischen Gebilde: ich erfasse in ihm den Charakter eines bestimmten Ornaments, mit dem sich für mich ein bestimmter künstlerischer Sinn und eine künstlerische Bedeutsamkeit verknüpft.“ (STS 6)

Zum Thema Raum in der Kunst macht Cassirer aufschlußreiche Einschränkungen.¹²⁷ Über den Raum in der Kunst läßt sich demzufolge nur aus dem Blickwinkel der Einzelkünste eingehend sprechen, wobei eine auf Einzelkünste bezogene Untersuchung nicht so ohne weiteres als Teil der Untersuchung der Kunst als symbolischer Form gelten kann. Damit wird aber nicht etwa die Absicht kundgetan, den künstlerischen Raum nur beiläufig zu behandeln. Cassirers Beispiel vom Raum, der „als reines Gestaltungsprinzip in den bildenden Künsten wirksam ist,“ (IG 71) verdeutlicht, daß es im Gegenteil besonderer Anstrengungen bedarf, um entscheiden zu können, welche Aspekte des künstlerischen Raumes in den Rahmen der Untersuchung der Kunst als symbolischer Form gehören und welche nicht. Hierbei ist zu beachten, daß Cassirer vom Raum als einem Medium spricht, durch das sich geistige Produktivität überhaupt erst feststellen läßt. (PSF III,175)

Der Hinweis auf die Wirksamkeit des Raumes als Gestaltprinzip besagt zunächst einmal, daß der Raum in der Kunst nicht als etwas Gegebenes betrachtet werden darf, sondern dem künstlerischen Gestaltmodus entsprechend erzeugt wird. Daß der künstlerische Raum erzeugt wird, ist für sich genommen kein kunstspezifisches Moment, denn nicht nur der künstlerische Raum wird erzeugt. Cassirer geht von der Voraussetzung aus, daß jede symbolische Form ihre eigene Form der Raumgestaltung aufweist: „der Raum erhält seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der Sinnordnung, innerhalb deren er sich jeweils gestaltet.“ (STS 102) Damit sind zwei Betrachtungsweisen des Raumes zu unterscheiden: (1) die Raumform in der jeweiligen Fügung und dem jeweiligen Gehalt; (2) die Betrachtung des Raumes als Sinnordnung, durch die eine Raumform die ihr eigentümliche Funktion erhält.

Die Räumlichkeit des ‘bestimmten Ornaments’ ist als künstlerisch geformte Räumlichkeit reine Gestalt. Gestaltung als reine Gestaltung gibt es aber nur im Kunstwerk.

Die Frage nach dem Raum in der Kunst ist demnach die Frage, wie der spezifische Werkcharakter der Kunst die Gestaltung von Raum ermöglicht. Es werden überwiegend Beispiele aus dem Bereich der bildenden Kunst angeführt, wenn Cassirer auf den Raum als ein reines Gestaltungsprinzip verweist. (ZMP 119; IG 72; STS 123) Solche kurzen Verweise sind für sich genommen keine ausreichende Basis, um entscheiden zu können, ob Cassirer den Raum in der Kunst nur unter dem gattungsspezifischen Gesichtspunkt der bildenden Kunst betrachtet wissen will. Naheliegender ist etwa die Auffassung, daß die räumliche Anschauung vor allem in Werken der bildenden Kunst als Phänomen greifbar ist. Mit der Wahl der Auffassung der Linie als Ornament greift Cassirer aber auf eine Art der künstlerischen Bedeutsamkeit zurück, die sowohl in der Dichtung als auch in der bildenden Kunst vorkommt. Legt man zugrunde, daß das Ornament seinerseits Räumlichkeit beansprucht, dann scheint die Dichtung mit dem Einsatz von rhetorischen Formen das Ornament in einer Weise zu verwenden, die mit dem Anbringen von Ornamenten an die architektonisch gestaltete Fassade nicht so ohne weiteres vergleichbar ist.

Das Linienbeispiel birgt aber noch weiteren Klärungsbedarf. Mit dem Hinweis auf die Räumlichkeit als Anfangsbedingung für die Entfaltung künstlerischer Formung will Cassirer keinesfalls die Kunst auf die Zielsetzung einer räumlichen Ausdehnung reduzieren. Stattdessen wird hier der prinzipielle Zugang zu den symbolischen Formen thematisiert: das Verständnis von der Konstitutionsweise einer symbolischen Form muß bei der jeweiligen Ausprägung der Raumkonstitution ansetzen. Was sich im Linienbeispiel als ein zeitliches Vorgehen im Auffassen der Sinnkonstitution zeigt, darf man offenbar nicht als einen Vorrang verstehen, der empirisch aufweisbar ist. Raum und Zeit nehmen hier vielmehr gleichgeordnet eine Vorrangstellung als Zugang zu den Prinzipien geistiger Produktivität ein.¹²⁸

¹²⁷ „Wie diese allgemeine Funktion des ästhetischen Raumes sich in den einzelnen Künsten auswirkt und wie sie sich in ihnen besonders: diese Frage soll hier nicht mehr gestellt werden[;] [...] und ich selbst fühle mich weder befugt noch befähigt, diesen Untersuchungen vorzugreifen.“ (STS 106f.)

¹²⁸ „Auch hier zeigt sich die primäre, die schlechthin zentrale Bedeutung, die der Frage nach der Raum- und Zeitform zukommt. Der Umriss jeder besonderen Formwelt läßt sich erst dann mit Sicherheit zeichnen – das Gesetz, unter dem sie steht, läßt sich erst dann aufzeigen und begreifen, wenn diese allgemeine Grundfrage geklärt ist.“ (STS 94)

Mit der Nennung des 'räumlichen Gebildes' im Linienbeispiel hat es nun im Hinblick auf die Rolle des künstlerischen Raumes als Zugang zum Konstitutionsprinzip der Kunst seine besondere Bewandnis. Anhand der Erscheinung des Linienzuges will Cassirer auf die Unhintergebarkeit der symbolischen Formen als Konstitutionsformen verweisen, wobei der Linienzug im Wahrnehmungsvollzug für verschiedene Momente des prägnanten Auffassens sinnlich transparent wird. Die Räumlichkeit des 'räumlichen Gebildes' besagt für sich genommen noch nichts über das Formprinzip des künstlerischen Raumes, denn dieses Gebilde ist erst auf dem Weg dazu, zum künstlerischen Gebilde zu werden. *Das spezifische Moment der künstlerischen Raumgestaltung ist von daher an die besondere Weise geknüpft, mit der im Fall der Kunst der Raum als ein Formprinzip des Werdens das Prinzip der Kunst als symbolischer Form im Ganzen für Gestaltungen öffnet.* Cassirer hebt hervor, daß nicht so sehr das Verstehen der künstlerischen Gestaltform als Prinzip wohl aber das Entstehen der künstlerischen Gestaltung im Werk vom Auftreten räumlicher Erscheinungen abhängt.

„Die Malerei setzt die objektiven Gesetze der Perspektive, die Architektur setzt die Gesetze der Statik voraus: aber beide dienen hier nur als Material, aus dem sich nun auf Grund ursprünglicher künstlerischer Formgesetze die Bildeinheit und die Einheit der architektonischen Raumgestalt entwickelt.“ (ZMP 119f.)

Man kann erst dann mit Gewinn über Malerei und über Baukunst sprechen, wenn man im ersten Fall über das perspektivische Sehen und im zweiten Fall über Fragen der Statik zu urteilen weiß. *In beiden Fällen kann man den künstlerischen Aspekt nicht thematisieren, ohne zugleich die nichtkünstlerischen Voraussetzungen zu thematisieren.* An dieser Stelle läßt sich ein erstes Problem bezeichnen, mit dem Cassirer bei einer Ausarbeitung des Themas Kunst in der Philosophie der symbolischen Formen zu rechnen scheint. Wie ist es möglich, rein über den Raum der Kunst zu sprechen, wenn zusammen mit der Raumform der Kunst zugleich Nicht-Künstlerisches thematisch wird? Der Grund für dieses Problem liegt auf der Hand: im Kunstwerk wird Raum aus Raum. Das Werden des Raumes als ein reines Gestaltungsprinzip besagt zunächst einmal, daß die Kunst bei der Gewinnung ihres Raumes auf Raumformen zurückgreift. Das 'räumliche Gebilde' im Linienbeispiel kann man als einen Platzhalter für Raum in der Funktion von Material zur Bildung des künstlerischen Raumes verstehen.

Cassirer macht hierbei auf eine Irrtumsquelle aufmerksam. Auch wenn die Erfassung der Raumform der Kunst es anders vorzuspiegeln scheint, gehört zur Ästhetik des Raumes die Einsicht, daß die Kunst den vorgefundenen Raum nicht in der Form des vorgefundenen Raumes zugrundelegt.¹²⁹ Der Raum der Kunst darf – das aber gilt für alle Raumformen – nicht als ein für sich bestehendes Sein aufgefaßt werden, sondern muß im Hinblick auf ein Werden zum Sein betrachtet werden.¹³⁰ Statik und Perspektive stehen für eine Art des Materials, das bei der Entwicklung der künstlerischen Raumform nicht einfach untergeht. Stattdessen sind sie bestimmende Faktoren im Erscheinungsbild der vollendeten Werke. Dennoch pocht Cassirer darauf, daß, obwohl die Statik damit als Bedingung des künstlerischen Schaffens in der Baukunst angesehen werden muß, die Statik als solche dennoch nicht Teil des Gestaltprinzips der Baukunst ist. Cassirer vertritt hierbei dezidiert die Auffassung, daß ein Prinzip der Raumgestaltung nur dann erfaßt ist, wenn das Prinzip nicht auf Einzel-elemente Bezug nimmt, sondern für das steht, was die Gestaltung im Ganzen hervorbringt.¹³¹ Diese Trennung zwischen dem Raum als Formelement und dem Raum als Form ist gemeint, wenn Cassirer zwischen sekundärer und primärer Raumform unterscheidet.¹³² Obwohl die Möglichkeit zur 'architektonischen Einheit eines Gebäudes' an die Voraussetzung gebunden ist, daß die Gesetze der Statik eingehalten werden, darf die Statik des Raumes als eine sekundäre Struktur nicht selbst zu den Bedingungen der primären künstlerischen Raumform gezählt werden, da die Ästhetik

¹²⁹ „Die Gestaltung in den bildenden Künsten – in der Malerei, der Plastik, der Architektur – vollzieht sich nicht derart, daß sie alle ein bestimmtes Bild, daß sie gewissermaßen eine fertige Schablone des Anschauungsraumes zugrunde legen und dann in diese Schablone ihre besonderen Gegenstände eintragen.“ (STS 122f.)

¹³⁰ „Alles Verständnis räumlicher Gestalten z.B. ist zuletzt an diese Tätigkeit ihrer inneren Produktion und an die Gesetzmäßigkeit dieser Produktion gebunden.“ (PSF I,21)

¹³¹ „Je nachdem er [der Raum; A.K.] als mythische, als ästhetische oder als theoretische Ordnung gedacht wird, wandelt sich auch die 'Form' des Raumes – und diese Wandlung betrifft nicht nur einzelne und untergeordnete Züge, sondern sie bezieht sich auf ihn als Gesamtheit, auf seine prinzipielle Struktur. Der Raum besitzt nicht eine schlechthin gegebene, ein für allemal feststehende Struktur; sondern er gewinnt diese Struktur erst kraft des allgemeinen Sinnzusammenhangs, innerhalb dessen sein Aufbau sich vollzieht. Die Sinnfunktion ist das primäre und bestimmende, die Raumstruktur das sekundäre und abhängige Moment.“ (STS 102)

¹³² „Auch das scheinbar 'Gegebene' erweist sich bei schärferer Analyse als bereits hindurchgegangen durch bestimmte Akte ... [...] es zeigt sich schon in seinem scheinbar einfachen und unmittelbaren Bestand durch irgendeine primäre bedeutungsgebende Funktion bedingt und bestimmt. In dieser primären, nicht in jener sekundären Formung liegt dasjenige, was das eigentliche Geheimnis jeder sym-

sonst Gefahr liefe, die künstlerische Sinnform „auf abstrakte mathematische Werte zu reduzieren.“ (IG 73)

Auch in der Sprache sowie im Mythos gibt es ein Werden zum Raum. Vor allem im Mythos trifft man auf das Erfordernis, zwischen primärer Formung und sekundärer Struktur zu unterscheiden. Der künstlerische Raum setzt an die Stelle der unwandelbaren Überwältigung durch das mythische Raumgefühl eine befreiende Kraft zur Verwandlung. (STS 106) Im Kunstwerk verwandelt sich die verschiedenartigste Gestaltung in eine organische Struktur. *Auf das Raumproblem bezogen, heißt das für Cassirer, daß die Raumform der Kunst sich des mythischen und des sprachlichen Raumes und auch anderer Räume bedienen kann, aber dennoch von vornherein genuin künstlerische Raumform ist, indem sie sich diese Räume erobert.*¹³³

Wird in der Kunst der vorgefundene Raum deswegen nicht in der Form des vorgefundene Raumes zugrundegelegt, weil das Kunstwerk Raum zielbewußt erobert, dann ist damit ein Bestimmungsmerkmal genannt, das die künstlerische Raumform in die Nähe des theoretischen Raumes rückt. Damit ergibt sich ein zweites Raumproblem: wie bewahrt der künstlerische Raum seine Eigenständigkeit gegenüber dem theoretischen Raum? In diesem Zusammenhang müssen drei Ebenen unterschieden werden, auf denen sich die Nähe zwischen theoretischem Denken und künstlerischem Tun auswirken kann. Cassirer hebt erstens Übereinstimmungen im Gestaltungsprinzip hervor. Im theoretischen Denken wie im künstlerischen Schaffen gibt es gleichermaßen nicht nur überhaupt eine Vorgehensweise, sondern das Vorgehen folgt einem nachvollziehbaren Weg.¹³⁴ *Cassirer führt in diesem Zusammenhang auch die methodische Strenge und architektonische Klarheit als Kennzeichen künstlerischer Raumgestaltung an.* (VM 238) Eine zweite Ebene der Annäherung betrifft die Rolle des Raumproblems für Ästhetik und Erkenntnistheorie. (STS 93ff.)

bolischen Form ausmacht und was immer von neuem das philosophische Staunen wachrufen muß.“ (PSF II,117)

¹³³ „Sie alle [die bildenden Künste; A.K.] finden den Raum nicht einfach vor, sondern sie müssen ihn sich erobern – und sie erobern sich ihn je auf eine eigene und ihnen spezifisch-eigentümliche Weise.“ (STS 123)

¹³⁴ „Sie [die bildenden Künste; A.K.] sind nicht bloße Umsetzungen und Nachzeichnungen einer feststehenden und vorhandenen Räumlichkeit, sondern sie sind Wege zum Raum.“ (STS 123)

In der Frage nach dem 'Wesen des Raumes' sieht Cassirer den Schlüssel, mit dem man hier jeweils zu einem adäquaten Verständnis des Gestaltprinzips gelangt.

Auf einer dritten Ebene ist es der Wandel in der erkenntnistheoretischen Auffassung des Raumes und seinem direkten Einwirken auf die ästhetische Auffassung des Raumes, auf die Cassirer hinweisen will.¹³⁵ Zum einen ist, von erkenntnistheoretischer Seite gesehen, die Rolle gemeint, die das Thema Raum für den Weg zur Einsicht in den „Vorrang des Ordnungsbegriffs vor dem Seinsbegriff“ gespielt hat. (STS 95) *Die Nähe zum Raumbegriff als Ordnungsprinzip, so muß man Cassirer hier verstehen, hat ideengeschichtlich auch immer eine Nähe zu ästhetischen Problemstellungen zur Folge.* Zum anderen scheint Cassirer für diesen ideengeschichtlichen Zusammenhang eine Wechselwirkung der Gestaltprinzipien zugrundelegen zu wollen. Sofern „unter dem Herrschaftsbereich des Ordnungsbegriffs die verschiedenartigsten geistigen Gebilde und die mannigfaltigsten Gestaltungsprinzipien frei und leicht beieinanderwohnen können,“ (STS 99) zeigt das erkenntnistheoretische Denken seinerseits ästhetische Wesenszüge. *Cassirer sieht vor allem im Übergang von der substantiellen zur relationalen Raumauffassung als einem Moment der Wandlung Züge der künstlerischen Raumform.* (STS 99f.)

Auf dieser dritten Ebene scheint Cassirer aber nicht argumentieren zu können, ohne wichtige Prämissen seiner Philosophie der symbolischen Formen fallenzulassen. Man möchte wissen, wie die Autonomie der Kunst als symbolische Form mit ihrer Nähe zur reinen Erkenntnis im Hinblick auf das Raumproblem vereinbar ist. Für Cassirer ist aber gerade wichtig, daß „diese eigentümliche 'Autarkie' des 'Ästhetischen', so sehr wir sie anzuerkennen haben, nicht überspannt werden darf“. (STS 98)¹³⁶ Die jeweilige Eigenständigkeit von künstlerischem Tun und theoretischem Denken darf nicht mit dem Status realen Getrennt-Seins verwechselt werden. *Cassirer will in die-*

¹³⁵ „So erscheint vielleicht die Hoffnung berechtigt, daß gerade das Raumproblem zum Ausgangspunkt einer neuen Selbstbesinnung der Ästhetik werden könne: einer Besinnung, die nicht nur ihren eigentümlichen Gegenstand sichtbar macht, sondern die sie zur Klarheit über ihre eigenen immanenten Möglichkeiten hinleiten kann, – zur Erfassung des spezifischen Formgesetzes, unter dem die Kunst steht.“ (STS 95)

¹³⁶ „Denn im Reiche des Geistes gibt es zwar durchweg klar bestimmte Umrisse und fest gegeneinander abgegrenzte Gestalten; aber weniger als irgendwo dürfen wir diese Unterschiede, die wir festhal-

sem Zusammenhang vor allem darauf aufmerksam machen, daß umgekehrt Ästhetik und Erkenntnistheorie gleichermaßen die Aufgabe haben, die Nähe zwischen beiden Gebieten in der Auffassung als eine substantiell faßbare Nähe nicht etwa zu bestärken, sondern im Gegenteil zu entkräften. Cassirer erläutert die Berechtigung zu dieser Aufgabenstellung an seinem Begriff vom 'geistigen Universum'.

„Für das geistige Universum gilt vielmehr in einem noch umfassenderen und tieferen Sinne jenes Prinzip, das die griechische Spekulation als Grundgesetz des physischen Kosmos aufgestellt hat: das Prinzip der 'sympatheia ton holon'. Jede einzelne Saite, die in ihm berührt wird, läßt alsbald das Ganze mitschwingen und nachschwingen; jede Wandlung eines einzelnen Moments schließt bereits, implizit und zunächst unvermerkt, eine neue Form des Ganzen in sich.“ (STS 98f.)

In diesem Zusammenhang ist auch eine Bemerkung Cassirers zu nennen, die auf den ersten Blick irritiert. Cassirer schreibt: „die Kunst stellt ein unabhängiges Diskurs-Universum dar.“ (VM 234)¹³⁷ Den Begriff des 'Diskurs-Universums' kann man nun in zweifacher Weise auffassen. Ein 'Diskurs-Universum' gibt es nicht ohne die Universalität der Diskurse. Eine solche Universalität erlangt die Kunst im Hinblick darauf, daß grundsätzlich jede Raumform als Material Verwendung findet, und zwar soweit damit ein Weg zum künstlerischen Raum eröffnet ist. Ein anderer Erklärungsgrund für die Universalität, auf die sich Cassirer hier beruft, tritt zutage, wenn man auf die Wortbedeutungen von 'discursus' zurückgeht. Neben solchen Wortbedeutungen wie 'Hin- und Herlaufen' oder 'Besprechung' ist es die 'Auseinandersetzung', auf die der Begriff des 'Diskurs-Universums' zurückzugreifen scheint. Damit ist auch eine Antwort auf das zweite Raumproblem möglich. *Die Kunst, so lautet die Antwort, ist ein eigenes Diskurs-Universum: die Auseinandersetzung der Kunst mit anderen Raumformen ist es, die erst in ein künstlerisches Universum der Unabhängigkeit von anderen Formen der Auseinandersetzung führt.*

ten müssen, als starre Scheidewände ansehen – dürfen wir die Differenzen zu Zäsuren machen.“ (STS 98)

¹³⁷ Die Irritation, die Cassirer mit dieser Bemerkung hervorgerufen hat, kann man auf die Frage zuspitzen, inwieweit die Kennzeichnung der Kunst als unabhängiges 'Diskurs-Universum' mit der Kennzeichnung der Kunst als symbolischer Form vereinbar ist. Die Überlegung, die dieser Fragestellung zugrundeliegt, ist auf den ersten Blick nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen: die Zuschreibung von Eigenständigkeit, die sich aus der Zuschreibung der Kunst zu den symbolischen Formen ergibt, kann, darum geht es, gegenüber dem Kennzeichen der Unabhängigkeit nicht aufwiegen, daß es sich um eine Zuschreibung und damit um eine Abhängigkeit von einem Diskurs handelt. Siehe dazu Andreas Gräser, 1994, S.87f.

Diese Antwort muß noch erläutert werden. So erwartet man, daß Cassirer den Weg zum Diskurs-Universum als Weg zur reinen Gestalt von den Wegen abgrenzt, die dem Diskursraum eine begriffliche Gestalt geben. Die Kunst gewinnt laut Cassirer ihren Raum dadurch, daß „kein Gegenstand für das formende Vermögen der Kunst völlig undurchdringlich bleibt“. (VM 241) Das ist für sich genommen aber noch nicht das Kriterium, um die künstlerische Eroberung des Raumes als ein Ordnungsprinzip vom theoretischen Begriff des Raumes unterscheiden zu können.¹³⁸ *Die Abkehr von der Substantialität des gegebenen Raumes über den Weg der Auseinandersetzung mit anderen Raumformen ist in der Kunst vor allem eine Abkehr vom Gegebenen und nicht so sehr die Abkehr von aller Substantialität. Cassirer nennt die spezifisch künstlerische Abkehr von der substantiellen Auffassung des Seins die Kraft zur Transsubstantialisierung.* (SMC 193) Was die Kunst an das Material, mit dem sie zu tun hat, bindet, ist die Sympathie. Von daher versteht Cassirer den künstlerischen Raum als einen Raum, den man konzipieren muß, der zugleich aber auch gelebt werden muß. *Das spezifisch Künstlerische des künstlerischen Raumes erfüllt sich nicht etwa in einem Leben mit dem künstlerischen Raum, sondern dank der Lebendigkeit als ein konstitutives Moment.* Cassirer nennt deshalb die bildenden Künste auch Organe der Raumgestaltung.¹³⁹ *Muß der künstlerische Raum gelebt werden, um überhaupt als konzipierter Raum gelten zu können, dann heißt das für die Ästhetik des künstlerischen Raumes, daß auch das Geltungsprinzip des künstlerischen Raumes zuallererst gelebt werden muß.*

Die Substanz, die bei aller Transsubstantialisierung beharrt, ist das Gefühl als etwas, was die Räumlichkeit des Menschen überhaupt durchdringt.¹⁴⁰ Cassirer schreibt: „Der künstlerische Raum ist erfüllt und durchsetzt mit den intensivsten Ausdruckswerten, ist von den stärksten dynamischen Gegensätzen belebt und bewegt.“ (STS

¹³⁸ Cassirer zitiert in diesem Zusammenhang aus Francis Bacons Werk ‘Novum Organum’, Liber I, Aphor. CXX., vgl. EM 158; dt. „Denn was würdig ist zu existieren, das ist auch wert, erkannt zu werden ...“ Vgl. Francis Bacon ‘Neues Organon’ herausgegeben von Wolfgang Krohn, übers. v. Rudolf Hoffmann, Hamburg 1990, zwei Bände, erster Teilband, S.249

¹³⁹ „Sie [die bildenden Künste; A.K.] bilden nicht das bestehende ‘Auseinander’ der Dinge mechanisch nach, sondern sie sind wesentlich Organe der Raumgestaltung.“ (STS 123)

106) Wie eine weitere Bemerkung belegt, ist Cassirer noch etwas anderes wichtig. Muß der konzipierte Raum der Kunst gelebt werden, dann kann er nicht nur ein konzipierter Raum sein. Die Kunst geht nur nahezu in methodischer Weise vor und das besagt für Cassirer, daß der künstlerische Raum mit dem Raum als einem theoretischen Entwurf nicht einfach gleichzusetzen ist.

„Man kann den letzteren [den ästhetischen Raum; A.K.] dem mythischen Raum darin vergleichen, daß beide, im Gegensatz zu jenem abstrakten Schema, das die Geometrie entwirft, durchaus konkrete Weisen der Räumlichkeit sind.“ (STS 105)

Die Gegensätzlichkeit zwischen Kunst und reiner Erkenntnis tritt demnach zutage, wenn man den Zugriff des theoretischen Denkens auf 'abstrakte Schemata' berücksichtigt. Der Hinweis auf das Schema in der Geometrie besagt zum einen, daß in der Kunst die Eroberung des Raumgefühls nicht dazu dient, eine Schablone zu überwinden, um in eine nächste zu münden. Während das mythische Bewußtsein zum Raumschema nicht in der Lage ist, (PSF III,179) ist es in der Kunst nicht gewollt. Zum anderen ist Cassirer der Gegensatz von Abstraktion und Konkretion in der Raumgestaltung wichtig. Cassirer führt die 'unschematische' Gestaltung darauf zurück, daß mythischer und ästhetischer Raum gleichermaßen keine abstrakten, sondern konkrete Räume sind.

Damit ist ein drittes Raumproblem erreicht: was ist der konkrete Raum in der Kunst? Zunächst muß ein naheliegendes Mißverständnis ausgeräumt werden. Cassirer will nicht behaupten, daß am Thema Raum die jeweilige Andersartigkeit von Mythos und Kunst nicht mehr aufweisbar ist. Im Gegenteil sieht Cassirer in diesem Thema eine besonders geeignete Grundlage für Unterscheidungen zwischen Mythos und Kunst.¹⁴⁰ Ein zentrales Kriterium ist hierbei die Stellung des Menschen zu seiner Gefühlswelt. *Die Gefühlswelt der Kunst eröffnet dem Menschen einen Raum, der das Gefühlsleben erst in voller Kraft freisetzt. Der Mensch und sein Gefühlsleben*

¹⁴⁰ „Der ästhetische Raum ist ein echter 'Lebensraum', der nicht, wie der theoretische, aus der Kraft des reinen Denkens, sondern aus den Kräften des reinen Gefühls und der Phantasie aufgebaut ist.“ (STS 105f.)

¹⁴¹ „Und doch ist diese Bewegung nicht mehr jene unmittelbare Lebensbewegung, die in den mythischen Grundaffekten von Hoffnung und Furcht, in dem magischen Hingezogen- und Abgestoßenwerden, in der Begier des Ergreifens des 'Heiligen' und im Grauen vor der Berührung mit dem Verbotenen und Unheiligen, sich äußert.“ (STS 106)

sind in der Kunst nicht mehr wie im Mythos an den physiognomischen Raum gebunden. Cassirer schreibt: „So ist der ästhetische Raum nicht mehr wie der mythische ein Ineinandergreifen und ein Wechselspiel von Kräften, die den Menschen von außen her ergreifen und die ihn kraft ihrer affektiven Gewalt überwältigen.“ (STS 106) Cassirer nennt es auch den Übergang vom Ausdrucks-Raum zum Darstellungs-Raum. (PSF III, 177) Im kathartischen Effekt, den das dramatische Geschehen im Bühnenraum erzielt, sieht Cassirer ein zentrales Beispiel für die Befreiung und Intensivierung des Gefühlslebens im Darstellungsraum der Kunst. Der Begriff der Katharsis ist zunächst einmal ein weiterer Beleg für die Auffassung der Kunst als Deutungsperspektive. Das dramatische Geschehen kann nun schon deswegen nicht dem Ausdrucksraum angehören, weil das Bühnengeschehen das Maß des real faßbaren Gefühlslebens bei weitem übersteigt.¹⁴² *Das Raumgefühl der Kunst ist demnach die Eroberung des Ausdrucksraumes durch die Dynamisierung des Darstellungsraumes.*

Aus der Einsicht, daß der ästhetische Raum nicht auf mythische Weise konkret ist, resultieren für sich genommen aber nur negative Bestimmungsmerkmale zum konkreten Raum in der Kunst. Positiv bestimmbar wird der konkrete Raum der Kunst im Hinblick auf den Gegensatz zwischen abstraktem Schema und konkreter Weise der Räumlichkeit als Zugang zu Bestimmungen des künstlerischen Raumgefühls. Neben dem mythischen Raum spricht Cassirer den Raum der unmittelbaren Sinnesanschauung an.¹⁴³ Um verstehen zu können, worum es hierbei geht, muß man die anthropologische Sicht auf das Raumproblem bei Cassirer kennen. Cassirer unterscheidet zwischen dem Aktionsraum als einem biologischen Phänomen und dem Blickraum der menschlichen Sprache. Die Symbolfunktion des Sprachlauts steht hierbei stellvertretend für die Leistung des Menschen, den Raum als wesentlichen Bestandteil des Weltverstehens aufzubauen. Ein solcher Raum der Anschauungen und der Verständigungen beinhaltet nicht wie der Fall der Naturformen ein Leben der

¹⁴² „It means that our emotions are elevated to a new state. A man who in real life had to live through all the emotions we feel when listening to a tragedy of Sophocles or Shakespeare would not only be oppressed but crushed and annihilated by the power of these emotions.“ (SMC 164)

¹⁴³ „Der ‘Raum’, den wir in der unmittelbaren Sinnenanschauung erfassen; der Raum, den die reine Mathematik ihren Konstruktionen zugrunde legt und schließlich der Raum, der als reines Gestaltungsprinzip in den bildenden Künsten wirksam ist – ist offenbar nicht ein und dasselbe Gebilde und ein und dieselbe geistige ‘Wesenheit’.“ (IG 71)

unmittelbaren Reaktion auf flüchtige Umwelteindrücke. Der Blickraum des Menschen beginnt vielmehr erst da, wo man sich eine Aufmerksamkeit dafür schafft, was bleibt. (PSF III,180) Die Abstraktionsleistung, die mit dem Blickraum der Sprache verknüpft ist, macht Cassirer an einem einfachen Beispiel fest. Wird am Sprachlaut nicht die Lautlichkeit, sondern ein Sinngehalt aufgefaßt, dann weil mit dem Bemerkten auf der Sinnebene von vornherein von der Sinnlichkeit des Sprachlauts abstrahiert wird.

Der Raum der 'unmittelbaren Sinnesanschauung' tritt in Erscheinung, wenn das menschliche Sprachbewußtsein krankheitsbedingt auf die Konkretionsstufe des Aktionsraums zurückfällt. Raum ist hier in die jeweiligen Elemente eines Handlungsmusters zerlegt, was sich daran zeigt, daß Handlungsabläufe oder Sprachvollzüge gestört sind, sobald die Situation das Bemerkten einer bleibenden Struktur erfordert. Die Kunst beherrscht den Rückgriff auf eine solche Zerlegung in Elemente des Raumbewußtseins, ohne in ein gestörtes Verhältnis zum Raum zu verfallen.¹⁴⁴ *Während bei Sprachstörungen der Rückgriff auf die unmittelbare Sinnlichkeit zum Verlust der Gegenständlichkeit führt, muß man in der Kunst darin ein konstitutives Moment der Gegenstandsbildung sehen. Die Kunst überführt die Elemente des Aktionsraums in den Darstellungsraum des Kunstwerks.*

Alle drei bisher genannten Raumprobleme führen auf ein und dieselbe Eigentümlichkeit, mit der in der Kunst aus Raum Raum wird. Cassirers Bemerkungen hierzu weisen den künstlerischen Raum als einen Raum aus, der ganz in anderen Raumgestaltungen wie etwa dem Aktionsraum, dem konkreten Raum des Mythos, dem Sprachraum oder dem theoretischen Raum aufgehen kann, ohne aber in diesen nicht-künstlerischen Räumen unterzugehen. *Der künstlerische Raum erobert sich eine Form und macht sie zu seiner eigenen, indem er durch sekundäre Raumformen als ein werdender Raum hindurchscheint.* Wird die künstlerische Raumform als primäre Raumform zu dem, was sie ist, mittels der Transparenz sekundärer Formung, dann nicht einfach dank sekundärer Raumformen. Ein weiteres Raumproblem lautet nun dahingehend, wie die künstlerische Raumform als Funktion der Eroberung von

¹⁴⁴ „Die Ästhetik der bildenden Künste stellt die Elemente fest, aus denen sich das reine Raumgefühl, im Unterschied zur empirischen Raumwahrnehmung und zum abstrakten Raumbegriff, aufbaut, und sie sucht zu zeigen, wie aus diesen Elementen die besonderen künstlerischen Raumformen – die Raumform der Malerei, der Plastik und der Architektur – erwachsen.“ (IG 72)

Raum an nicht-künstlerischen Räumen partizipiert, ohne als Funktion zugleich partiell sekundären Raumformen unterworfen zu sein.

Die Frage nach der Funktion der Raumform ist aber nicht so sehr eine Frage des Gestaltprinzips, durch das eine Raumform überhaupt bestimmbar ist, sondern eine Frage der Sinnordnung, die innerhalb einer Form der Raumgestaltung zum Tragen kommt. Diese Rolle der Sinnordnung als Funktion der Raumorientierung behandelt Cassirer im Zusammenhang mit der Unterscheidung zwischen sekundärer und primärer Formung beim Mythos. (PSF II,117ff.) Cassirer interessiert an der Orientierungsfunktion des Raumes aber nicht so sehr die Funktionsweise sondern der Beweggrund, durch den sich entsprechende Sinnordnungen aufbauen.¹⁴⁵ Zu jeder symbolischen Form gehört laut Cassirer ein eigenes 'Grundmotiv', das die Raumform bei der Heraushebung von Raumrichtungen in entscheidender Weise prägt. (PSF II,117) Während sich in diesem Zusammenhang der Raum der reinen Erkenntnis als reiner Kraftraum und der Raum des Mythos als Gefühls- und Lichtraum erweist, (PSF II,118f.) ist die Kunst, gemessen an der in ihr waltenden Orientierungsfunktion, ein Sehraum.

„Plastik, Malerei, Architektur scheinen einen gemeinsamen Gegenstand zu haben. Es scheint die allbefassende 'reine Anschauung' des Raumes zu sein, die in ihnen zur Darstellung gelangt. Und doch ist der malerische, der plastische, der architektonische Raum nicht 'derselbe'; sondern in jedem von ihnen drückt sich je eine spezifisch-eigene Art der Auffassung, des räumlichen 'Sehens' aus.“ (LKW 18)

Die Apostrophierung des Sehens zeigt an, daß der Begriff vom Sehen, der sich auf das Leistungsvermögen des Auges beschränkt, bloß Teil, aber nicht Wesenskern des Sachverhalts sein kann, um den es hier geht. Cassirer spricht in Anlehnung an Heinrich Wölfflin auch von 'Formen des Sehens'.¹⁴⁶ Der künstlerische Raum als Seh-

¹⁴⁵ Cassirer bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die Bestimmung der Orientierung im Aufsatz Kants 'Was heißt: sich im Denken orientieren?' Siehe Kant, Akad.Ausg. Bd. VIII, S.131-147. Siehe dazu PSF II, S.116

¹⁴⁶ Siehe dazu Cassirer in der dritten Studie seiner Schrift 'Zur Logik der Kulturwissenschaften', LKW 59-62. Cassirer bezieht sich hier auf Heinrich Wölfflins 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe', München 1915, S.35. „Das 'Lineare' und das 'Malerische' stehen sich nach Wölflin als zwei verschiedenartige Formen des Sehens gegenüber. Sie sind zwei Auffassungsweisen räumlicher Verhältnisse, die auf ganz verschiedene Ziele ausgehen, und die demgemäß je ein besonderes Moment des Räumlichen erfassen. Das Lineare geht auf die feste plastische Form der Dinge; das Malerische geht auf ihre Erscheinung.“ (LKW 60)

raum erweist sich als ein bestimmender Faktor für die künstlerische Gegenständlichkeit. Eine solche Gegenständlichkeit ist zum einen nicht der extensional gefaßte Bereich abzählbarer Gegenstände, sondern intensional betrachtet, die gestalterische Ausrichtung auf einen Gegenstand überhaupt. Zum anderen steht jede Gattung der Kunst für eine eigene Art des räumlichen 'Sehens'. Cassirer schreibt: „Diese neue Gegenständlichkeit ist es, die auch den ästhetischen Raum kennzeichnet.“ (STS 106) Raum-Orientierung in der Kunst gibt es also immer nur innerhalb einer neuen Gegenständlichkeit. In der Sprache ist dagegen das Verhältnis von Gegenstand und Raum durch ein deiktisches Schema vorgeprägt, mittels deren sich die prinzipiell immer gleiche Aufgabe der Entfernungs- und Richtungsbestimmung erst in der entsprechend immer gleichen Weise stellen kann. (PSF III,176ff.) Man kann nun aber fragen, inwieweit mir eine Orientierung in einem Raum gelingen kann, der mir im Ganzen völlig neu ist. *In Bezug auf das Problem der Transparenz sekundärer Raumformen heißt das, daß der Kunst hier nicht wie im Fall des Linienbeispiels die sinnliche Transparenz dank einer entsprechenden ästhetischen Funktion einfach abrufbar zur Verfügung steht, sondern im Ganzen neu erzeugt wird.*

Cassirer zielt mit der Unterscheidung von Orientierungsfaktoren nicht allein auf die Art der Energie, die mit Motivation einer Raumform freigesetzt wird, sondern fragt auch nach den Wirkungen der Raumorientierung. Cassirers Bemerkungen hierzu zielen auf das dynamische Bild einer 'Metamorphose' der Orientierungsleistung des Raumes ab. (PSF III,174ff.) Die Raumorientierung geht vom Raumgefühl aus, um gleichermaßen räumliche und nicht-räumliche Gestaltungen in sinnlich greifbaren Grenzen herauszubilden. (PSF II,123ff.) Die Raumorientierung kann über sinnliche Grenzsetzungen hinausgehend Räumliches und Gegenständliches darstellbar und damit auch unterscheidbar machen. (PSF I,152ff.) Raumorientierung kann zuletzt bewirken, daß wir auch Unanschauliches begreifen. (PSF III,183f.) Orientierung ist als Leistung im wesentlichen das Setzen von Unterschieden, wobei Kunst und reine Erkenntnis laut Cassirer gleichermaßen auszeichnet, daß eine Unterscheidung stets in Form einer Verknüpfung auftritt.¹⁴⁷ *Für die Kunst gilt nun eine Verknüpfung zwischen Gegenständlichkeit und Räumlichkeit, demzufolge das eine im anderen sicht-*

bar wird. Diese wechselseitige Transparenz gibt der künstlerischen Weise der Ausrichtung im Raum ihre universelle Form: Cassirer kennzeichnet den 'ästhetischen Raum' als den „Inbegriff möglicher Gestaltungsweisen, in deren jeder sich ein neuer Horizont der Gegenstandswelt aufschließt“. (STS 106)

Die Kunst entfaltet die universelle Anwendbarkeit der Raumorientierung für Setzungen nicht im Begriff sondern in der Raumanschauung. Der raumanschauliche Charakter von Entfernungen wird aber in der Kunst nicht einfach wie in der Sprache real gesetzt. Die Ferne des künstlerisch gestalteten Objekts bleibt wie im Mythos für den Menschen eine unbewältigte Ferne. (PSF III,176) *Das Kunstwerk, indem es aber die unüberwindbare Ferne setzt, schafft im Akt der Setzung zugleich die Überwindung der unüberwindbaren Distanz.* „Als Inhalt der künstlerischen Darstellung ist das Objekt [...] in eine neue Ferne vom Ich gerückt - und in ihr erst hat es das ihm eigene selbständige Sein [...] gewonnen.“ (STS 106) Mit Blick auf die Frage nach der primären Form, die diese sekundäre Form der Kunst auf eine Stellung von Gegenständen im Raum abzielen ermöglicht, heißt das: *Gegenständlichkeit ist in der Kunst primär eine neue Gegenständlichkeit, weil sie den Raum, durch den sie anschaulich wird, seinerseits veranschaulicht.* Es ist deswegen nicht fragwürdig von einer künstlerischen Orientierung auf eine neue Gegenständlichkeit hin zu sprechen, weil in der Kunst primär keine Orientierung im Raum, sondern eine Orientierung zum Raum hin stattfindet.

Orientierung beinhaltet für Cassirer nicht nur eine Wirkung auf das Weltverstehen, sondern auch eine Rückwirkung auf die Subjektivität. Der Sprache und dem Mythos weist Cassirer gleichermaßen eine Raumgestaltung zu, die das Bewußtsein ganz in der räumlichen Orientierung einwebt.¹⁴⁸ Weil im Fall der Sprache das Raumbewußtsein in der sprachlichen Gestaltung der Gegenständlichkeit fest verankert ist, kann, wenn die Sprache den Raum als solchen bezeichnen will, dies nur unter der Gleichsetzung von Räumlichkeit und Gegenständlichkeit erfolgen. Dem naturwissenschaftlichen Begriff ist es vorbehalten, das Thema Raum unter Abscheidung von gegen-

¹⁴⁷ „Auch in ihr [der Kunst; A.K.] lebt eine eigene Weise der Sonderung, die zugleich Verknüpfung, - der Verknüpfung, die zugleich Sonderung ist. Aber beides vollzieht sich hier nicht im Medium des Denkens und im Medium des theoretischen Begriffs, sondern in dem der reinen Gestalt.“ (STS 101f.)

ständlichen Vorstellungen zu entwickeln. Um welche Art von Raumbewußtsein handelt es sich also, wenn der Raum gegenständlich transparent werden kann: wird damit der Raum für die Kunst zu einem thematisierbaren Gegenstand? Auf genau diese Frage antwortet Cassirer, daß es „die allbefassende ‚reine Anschauung‘ des Raumes“ ist, die in den bildenden Künsten „zur Darstellung zu gelangen scheint“. (LKW 18) Die Kunst kann den Raum nicht thematisieren, denn der Raum kommt in der Kunst erst zur ‚reinen Anschauung‘. *Die Kunst stellt sich demnach den Raum gegenständlich gegenüber, ohne ihn zugleich wie die Sprache oder die Wissenschaft zu fixieren.*

„Drückt sich in jedem von ihnen [im Raum jeder einzelnen Kunst-Gattung; A.K.] je eine spezifisch-eigene Art der Auffassung, des räumlichen ‚Sehens‘ aus,“ (LKW 18) dann beinhaltet das für die Raumorientierung in der Kunst darüberhinaus eine enge Verknüpfung von weltbezogenen und ich-bezogenen Wirkungen. Der Sehraum der Kunst ist nicht nur ein Sehen-auf-etwas, sondern auch ein Sehen-von-mir-aus. Damit wird merkbar, daß es immer schon mit einer geistigen Einstellung verbunden ist, wenn wir uns unserer leiblichen Augen bedienen. *Raum wird zu etwas Künstlerischem, wenn man merkt, daß man merkt.* Die künstlerische Raumform kann ohne alle Verdinglichung vergegenständlichen, indem sie bis ins kleinste Detail ihrer Gestalt bestehende Orientierungsformen durchscheinen läßt. *Der Raum ist in Gestalt als Orientierungsform in der Kunst deswegen nicht thematisierbar, obwohl er gegenständlich transparent wird, weil die Gegenständlichkeit der Transparenz auf ungreifbare Weise ihrerseits ganz Transparenz ist.* Cassirer spricht seinerseits nicht von der Transparenz der Transparenz in der künstlerischen Raumform, sondern stattdessen von einer ‚Gesamtorientierung‘, die schon in einem einzelnen künstlerisch hingeworfenen Linienzug wirksam ist.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Cassirer stellt in dieser Hinsicht Mythos und Sprache auf eine Stufe; was Sprache und Mythos unterscheidet betrifft allein, „wie die Sprache und der Mythos in dieses Medium [gemeint ist das Medium Raum; A.K.] eintauchen, und wie sie sich in dasselbe ‚einbilden‘...“ (PSF III,175)

¹⁴⁹ „In jedem dieser Momente [der Art der Zeichnung, der Linienführung; A.K.] drückt sich eine bestimmte Gesamtorientierung, gewissermaßen eine geistige Einstellung des Auges aus.“ (LKW 62)

§ 11. Das künstlerische Bild der Zeit

Ebenso wie der Raum ist die Zeit in der Systematik der Philosophie der symbolischen Formen eine Verknüpfungsform, die je nach Gestaltmodus ihre eigene Qualität erhält. (PSF I,29f.) Für Cassirer ergibt sich daraus die Konsequenz, daß die Kunst, weil sie eine symbolische Form ist, eine eigene Qualität des Nacheinander aufweisen muß. Die Qualität der Zeit als ein Prinzip der Zeitgestaltung nennt Cassirer Zeitform. Zeit ist in der Kunst wie in allen symbolischen Formen kein substantieller Befund, und zwar schon allein deswegen nicht, weil Cassirer den Gedanken der Substantialität auf die Qualität der gegenständlichen Verknüpfungsform zurückführt. Dinglichkeit, Räumlichkeit sind ebenso wie die Zeitlichkeit keine vorfindbaren Gegebenheiten, die das Bewußtsein lediglich abzuspiegeln braucht, sondern es sind damit jeweils Gestaltungsformen angesprochen, durch die das dinglich, räumlich und zeitlich Veranschaulichte zugleich hervorgebracht wird. Damit treten aber nicht etwa verstreute Gebilde in die Welt, sondern es ist jedesmal der Aufbau einer Sinnform, mit der das Bewußtsein sich eine eigenständige Weise des Weltverstehens zur Anschauung bringt.

An der künstlerischen Zeitform interessiert Cassirer in erster Linie die Frage, von welchen Motiven die Zeitgestaltung als eine Sinnrichtung des Weltverstehens geleitet ist.¹⁵⁰ Dabei ist für Cassirer nicht marginal, auf die Besonderheit der künstlerischen Zeitform hinzuweisen. *Man kann darin die Problemstellung sehen, überhaupt bis zur Besonderheit der künstlerischen Zeitform vorzudringen.* Es sind, wie man sehen wird, eine Vielzahl von Bestimmungsaspekten, die gewürdigt werden müssen, um überhaupt nur den Ansatz für die Bestimmung der künstlerischen Zeitform zu haben.

¹⁵⁰ Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: 'Die Gestaltung der Zeit im mythischen und religiösen Bewußtsein', in: 'Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken', 7. Auflage, Darmstadt 1956, S.145-169; bes. S.156-157 u. S.160-166; 'Das Ich und die Seele', ebenda, S.185-208; S.199; 'Goethe und die geschichtliche Welt', in: 'Goethe und die geschichtliche Welt' Hamburg 1995, S.3-26; S.12-14; 'Goethe und das 18. Jahrhundert', ebenda, S.29-101; S.58-60; 'Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum', in: 'Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933' herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.93-119; S.108-109; 'Thomas Manns Goethe-Bild. Eine Studie über Lotte in Weimar' (1945), in: 'Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Ge-

„Es ist freilich je eine besondere 'Weise', je ein eigener Modus des Nacheinander, der im Bewußtsein der Naturgesetze als Gesetzen von der Zeitform des Geschehens und der in der Erfassung der rhythmischen Maße eines Tongebildes waltet.“ (PSF I,30)

Es ist die Gegenüberstellung von naturwissenschaftlicher und tonkünstlerisch gestalteter Zeit als zwei verschiedenen Formen des Bewußtseins, an der Cassirer auf die Besonderheit der künstlerischen Zeitform abhebt. Mit dem Begriff des Bewußtseins verbindet Cassirer selbst wieder einen Zeitaspekt, nämlich den Prozeß der Orientierung anhand von Zeitbestimmungen, den Cassirer am Thema der sprachlichen Zeitform explizit formuliert hat. (PSF I,174) Zu einer jeden Zeitform gehört laut Cassirer ein Zeitbewußtsein als ein Werden einer Grundorientierung innerhalb der Zeitan-schauung. Das Zeitbewußtsein liegt demnach nicht gleich in voller Ausdifferenzierung vor, sondern muß erst dazu entfaltet werden. Es ist am Anfang in seiner jeweiligen Eigentümlichkeit dadurch verdeckt, daß das Zeitverhältnis, sozusagen das Differential des Zeitbewußtseins, keine eigenständige Anschauungsform erhält. Zeitverhältnisse werden zunächst an Raumverhältnissen anschaulich gemacht. Cassirer unterscheidet drei Phasen, Zeitverhältnisse auszuprägen. Im ursprünglichen Ausdruckserleben gibt es nur die Möglichkeit, das Nicht-Jetzt und das Jetzt auseinanderzuhalten. Das Zutagetreten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als verschiedenen Zeitstufen ist einer Phase des Bewußtseins vorbehalten, in der Handlungen und Handlungsfolgen gegliedert werden. In einem dritten Schritt werden Zeitverhältnisse relational als Ordnungsfunktionen begriffen.

Wie das Beispiel der mythischen Zeitform zeigt, geht Cassirer bei der Herausarbeitung einer spezifischen Zeitform im Prozeß des Zeitbewußtseins in mehreren Schritten vor. Demnach müßte Cassirer in einer eingehenderen Untersuchung mit einem Aufweis der Anwendung von Zeitverhältnissen beginnen. Cassirers Linienbeispiel kann man im Fall ästhetischen Wahrnehmungserlebens als Stellungnahme zur Frage nach der Zeitan-schauung in der Kunst verstehen. Cassirer schreibt: „Ich kann es [das Ornament; A.K.] als ein gewissermaßen Zeitloses vor mich hinstellen.“ (STS 6) Auf die Zeitlosigkeit als ein Gestaltprinzip der Kunst sieht sich Cassirer durch Schiller

verwiesen. Es ist bei Schiller das Vorrecht der Kunst, auf die Zeitlosigkeit der Form als das Spezifikum menschlicher Gestaltung hinweisen zu können.¹⁵¹ Neben das Phänomen der Zeitlosigkeit tritt in Cassirers Linienbeispiel das Phänomen der Verzeitlichung. Das Ornament „stellt sich mir als Ausschnitt und als Ausdruck einer künstlerischen Sprache dar, in der ich die Sprache einer bestimmten Zeit, in der ich den Stil einer historischen Epoche wiedererkenne.“ (STS 6) *Durch das Beispiel der ästhetischen Wahrnehmung des Linienzuges wird zunächst einmal deutlich, daß sich im Fall der Kunst auf die Zeitanschauung nicht so ohne weiteres zeigen läßt.* Es gibt vielmehr einerseits ein unanschaulich zeitloses Moment im ästhetischen Erleben, wobei, wie Cassirer hervorhebt, das Unanschauliche „in der Erfassung der rhythmischen Maße eines Tongebildes“ etwas anderes ist als die Zeitform des Geschehens, wie sie sich in Naturgesetzen fassen läßt. (PSF I,30) Andererseits ist offenbar von der Zeitlosigkeit, nur ‘gewissermaßen’, also behelfsweise die Rede, denn mit dem ‘Ausschnitt aus einer künstlerischen Sprache’, der ‘Sprache einer bestimmten Zeit’ und erst Recht im Fall der ‘Sprache einer bestimmten Epoche’ sind ganz verschiedenartige Formen der Verzeitlichung im Kunstwerk untergebracht.

Cassirers Hinweis auf den Rhythmus in der Musik gilt der Erläuterung der Zeitform der Kunst als eine Lebensform.¹⁵² Diese Verbindung von Leben und Zeit sieht Cassirer bereits im mythischen Zeitbewußtsein angelegt. Es handelt sich dabei um die Gestaltung des Gefühls einer fortwährenden, vorbestimmten und schicksalhaften Verwandlung. Die früheste Form der mythischen Zeit ist das jeweilige Erleben des Augenblicks im Augenblick, ohne über ihn hinaustreten zu können. Nahezu ausdehnungslos gestaltet sich hierbei der Rhythmus des Tag- und Nachtwechsels, aber na-

S.141 u. S.155-159

¹⁵¹ „Wenn die Begierde ihren Gegenstand unmittelbar ergreift, so rückt die Betrachtung den ihrigen in die Ferne. Die Notwendigkeit der Natur, die den Menschen im Zustand der bloßen Empfindung mit ungeteilter Gewalt beherrscht, läßt bei Reflexion von ihm ab; in den Sinnen erfolgt ein augenblicklicher Friede, die Zeit selbst, das ewig Wandelnde steht still, indem des Bewußtseins zerstreute Strahlen sich sammeln, und ein Nachbild des Unendlichen, die Form reflektiert sich auf den vergänglichen Grunde.“ (STS 105) Cassirer zitiert hier in verkürzter Weise aus Schillers 25. Brief. Vgl. Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd.20, Philosophische Schriften I. Teil, herausgegeben von L. Blumenthal und B. von Wiese, Weimar 1962, S.394

¹⁵² Cassirer zitiert im Hinblick auf diesen Zusammenhang von Leben und Zeit die rhetorisch gestellte Frage eines Dichters in Goethes Faust I. Vgl. ‘Faust. Der Tragödie erster Teil’ Vers 146-147 „Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?“ WA, I.Abt., Bd.14, S.13. Vgl. STS, S.101

hezu ohne Einblick in die damit verbundene Gleichförmigkeit. (PSF II,132) Zu einem zweiten Stadium gehören dann neben der Ausdehnung von Zyklen auch das allmähliche Erfassen und Ausdifferenzieren der Gleichförmigkeit in der Vorstellung von der zyklischen Wiederkehr. Nicht mehr nur elementare Lebensabschnitte wie Geburt, Jugend, Eintritt ins Mannesalter oder Ehe, sondern umfassende gesellschaftliche Bezüge werden als Rituale in eine zyklische Zeitgestalt gebracht. Ein zunehmender Drang, Rituale zu sichten und aber auch die Zunahme im Komplexitätsgrad der Rituale münden in ein drittes Stadium der Zeitgestaltung im Mythos. (PSF II,134ff.) Hier erwächst aus dem zunehmenden Organisationsdruck für das mythische Bewußtsein die übergeordnete Gestaltung von Zeiträumen. Die Erstellung von Kalendern und die Betrachtung von Gestirnkonstellationen geben dem Zeitbewußtsein im Mythos eine Ordnungsfunktion, die aber, dem mythischen Modus gemäß, über den Rahmen einer Schicksalsordnung nicht hinausragt. (PSF II,139)

Den eigentlich künstlerischen Aspekt des Zeitphänomens muß man in dem Umstand des 'Wiedererkennens' sehen, den das Linienbeispiel in der Lesart als künstlerisches Ornament auslöst. *Die genannten heterogenen Aspekte der Zeit verbindet die Kunst aber nicht in einem bloß abstrakten Prinzip des Wiedererkennens im Bewußtsein, sondern das Wiedererkennen ist das Moment ihrer Verwandlung zum Werk.* Ein solches Wiedererkennen richtet sich, muß man hier sagen, auf ein Werk. Ein rezeptives Wiedererkennen anhand des Kunstwerks ist dabei für Cassirer etwas prinzipiell anderes als das genuin künstlerisch-produktive Wiedererkennen. In diesem Zusammenhang hat Cassirer eigens auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen dem Wiedererkennen in der Kunst und der Zeitform der geschichtswissenschaftlichen Forschung hingewiesen. Die Vergleichsbasis ergibt sich daraus, daß sich innerhalb des ästhetischen Wahrnehmungserlebens der Linienzug in ein Dokument verwandeln kann, an dem sich die spezifischen Merkmale eines Zeitabschnittes der Menschheitsgeschichte ablesen läßt.¹⁵³ Die Perspektive auf die Geschichtlichkeit des menschlichen Lebens vollzieht sich demnach nicht völlig losgelöst von der künstlerischen Zeitanschauung, rührt aber damit auch nicht vom künstlerischen

¹⁵³ Cassirer spielt eine solche Verwandlung zum Dokument am Fall eines Papyrus durch, der sich als mehrfach beschrieben erweist, und unter einem Verwaltungstext Reste unbekannter Komödien des Menander zeigt. (ZMP 268)

Gebilde allein her. Cassirer spricht hierbei von einem 'dichterisch-historischen' Grundgefühl.¹⁵⁴

Aber auch die Abgrenzung zwischen Kunst einerseits und der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst andererseits nimmt bei Cassirer deutlichere Züge an: *die Kunst verwandelt das empirisch Aufgefaßte in die reine Form des Kunstwerks*. In der geschichtlichen Betrachtung wird dagegen die künstlerische Welt der reinen Formen zum empirischen Material. Der historische Inhalt haftet dem künstlerischen Gebilde aber nicht in Form eines äußerlich ablesbaren Dokuments an; um Kunst für geschichtliche Forschung auswerten zu können, bedarf es der geschulten Handhabung der Funktion des Wiedererkennens zum Zweck der Einordnung des Kunstwerks im Hinblick auf den Stil einer historischen Epoche. (STS 6) Eine solche Einordnung ist also nur einem eigens dazu herangebildeten Verstehen möglich. (VM 278) Die Kunstgeschichte als ein besonderer Fall, künstlerische Gebilde auf ihren historischen Gehalt zu befragen, hat laut Cassirer in der persönlichen Erfahrung mit Kunst eine unabdingbare Voraussetzung.¹⁵⁵

Damit liegt eine zweite Problemstellung nahe. Wie, so muß jetzt die Frage nach der künstlerischen Zeitform lauten, ist Zeitlosigkeit und Wiedererkennen in der reinen Gestalt des Kunstwerks motiviert. Eine solche Fragestellung hat bei Cassirer, anders als dem Anschein nach, nicht die Voraussetzung, daß es der Werkmodus der Kunst ist, der die künstlerische Zeitform prägt. Stattdessen kann man Cassirer hier so verstehen, daß man umgekehrt in der künstlerischen Zeitform das konstitutive Moment

¹⁵⁴ „Am reinsten und tiefsten hat sich für Goethe dieses dichterisch-historische Grundgefühl an der Anschauung des eigenen Lebens bewährt. Ihm verdankt er es, daß er dieses Leben in jedem Augenblicke als eine ungebrochene Ganzheit sehen kann – daß er es nicht in eine Fülle vorüberfließender Momente aufzuteilen braucht. Es ist ihm unendlich-beweglich und unendlich-veränderlich, aber es bewahrt eben in diesem steten Wandeln seine 'innere Form', seine bleibende ursprüngliche Gestalt.“ (GGW 13f.)

¹⁵⁵ „Wenn ich das Licht meiner eigenen Erfahrung ausschalte, kann ich die Erfahrungen anderer nicht erkennen und nicht beurteilen. Ohne reiche persönliche Erfahrungen auf dem Gebiet der Kunst kann niemand eine Kunstgeschichte schreiben.“ (VM 286) Siehe auch VM 312ff. Andreas Gräser müssen bei seinem Vorwurf, Cassirer unterscheide nicht „zwischen Kunst als Phänomen auf der einen Seite und Kunst als Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung bzw. Gegenstand kunstkritischer Reflexion auf der anderen Seite“, derartige Hinweise im Werk Cassirers entgangen sein. Siehe Gräser, 1994, S.86f.

für die Werkform der Kunst sehen muß.¹⁵⁶ Die Wirkung künstlerischer Zeitgestaltung auf das Werk als Gestaltmodus der Kunst, läßt sich laut Cassirer am deutlichsten der Lyrik entnehmen.

„Das lyrische Gedicht will eine einmalige, flüchtige, nie wiederkehrende Stimmung gewissermaßen im Fluge erhaschen und festhalten. Es entspringt einem einzelnen Moment, und es blickt über diesen schöpferischen Moment nicht hinaus. Und doch beweist sich auch in der Lyrik, und vielleicht in ihr am stärksten, jene Art von 'Idealität', die Goethe mit den Worten bezeichnet hat, daß es das Eigentümliche der idealen Denkweise sei, das Ewige im Vorübergehenden sehen zu lassen.“(LKW 32)

Bestimmend für die Konstitution des Werks ist die künstlerische Zeitform durch den Willen zur Gestaltung des Gefühlslebens. Das Kunstwerk entsteht aus dem Motiv, das Gefühlsleben des Menschen auf eine Form zu bringen, in der eine einzelne Stimmung ganz unmittelbar und gegenwärtig ist: „die Emotionen, die der Dichter weckt, gehören nicht einer fernen Vergangenheit an. Sie sind 'hier' - lebendig und unmittelbar.“(VM 226f.) Es ist laut Cassirer das mythische Zeitbewußtsein in seiner ursprünglichen Bildkraft, die dem Kunstwerk seine Gestalt gibt.¹⁵⁷ Dem Gedicht schreibt Cassirer in diesem Zusammenhang die reinste Form zu, zu einer Ausprägung von Unmittelbarkeit und Gegenwart des Gefühlslebens zu kommen. (WW 157) Diese Lebendigkeit betrifft nicht nur die Konstitution des Kunstwerks im Ganzen. Vielmehr muß man Cassirer so verstehen, daß nur dann mit Sinn Einzelelemente im Werk herausgegriffen werden können, wenn solche Elemente zugleich als Teil der Lebendigkeit des Ganzen aufgefaßt werden können.¹⁵⁸

¹⁵⁶ „Wir müssen uns in die Dynamik des Werkes versetzen und sie auf uns wirken lassen. Es ist wie eine große Wellenbewegung, in die wir eingehen und von der wir uns tragen lassen sollen, bis sie uns schließlich zu ihrem Zentrum, zu ihrem Ursprungsort und belebenden Quellpunkt zurückführt.“ (GL 141)

¹⁵⁷ „Es gibt ein Gebiet des Geistes, in dem das Wort nicht nur seine ursprüngliche Bildkraft bewahrt, sondern innerhalb dessen es sie ständig erneuert; in dem es gewissermaßen seine stete Palingenesie, seine zugleich sinnliche und geistige Wiedergeburt erfährt. Diese Regeneration vollzieht sich, indem es sich zum künstlerischen Ausdruck formt. Hier wird ihm wieder die Fülle des Lebens zuteil.“ (WW 157)

¹⁵⁸ Cassirer macht diese Anforderung anhand der künstlerischen Darstellung deutlich, wie sie Thomas Mann in seinem Roman 'Lotte in Weimar' anstrebt. „Die Dichtung will ihre Gestalten nicht nur beschreiben oder andeuten; sie will sie unmittelbar verkörpern. Wir sollen nicht nur von Goethe hören, sondern wir sollen seine Gegenwart spüren.“ (GL 125)

In der Funktion, die Lebendigkeit des menschlichen Erlebens zu gestalten, greift die Kunst über die Grenzen des Einzelwerks hinaus, auf andere symbolische Formen über. Für Cassirer steht hierbei der Zusammenhang von Sprache und Kunst im Vordergrund. Die Dichtung überwindet den Zug der Sprache, sich im Regeln und Verwalten des menschlichen Daseins zu erschöpfen. (VM 222) Dabei kommt es Cassirer auf zwei Wirkrichtungen dichterischer Präsenz an. *Die Dichtung wirkt mit ihrer Präsenz des Erlebens in der Sprache, sofern literarische Kenntnisse zu einer besonderen Erlebbarkeit des einzelnen Sprachakts beitragen. Von einer dichterischen Präsenz kann man aber auch mit Blick auf eine in der Sprache verwurzelten Lebendigkeit sprechen.* Wie Cassirer am Beispiel der Klangqualität seiner Vortragsstimme zu demonstrieren sucht, läßt sich die besondere Empfänglichkeit für das emotionale Leben in der Sprache jederzeit aufspüren. (SMC 158f.) Neben der Möglichkeit, der Darstellungsfunktion des Sprachlauts zu folgen, kann sich so die Welt des Sprechers entfalten. Es entsteht ein Bild des Menschen, der an diesem Ort und zu dieser Zeit spricht. Es tritt zutage, daß der Sprecher ein Bewußtsein davon hat, was es heißt, in diesem Augenblick der gespannten Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht in der Muttersprache, sondern in einer Fremdsprache das Wort zu ergreifen.¹⁵⁹

Beide Wirkrichtungen dürfen laut Cassirer trotz hervorstechender Gemeinsamkeiten aber nicht etwa als die verschiedenen Erscheinungsweisen ein und derselben poetischen Kraft interpretiert werden. *Was die poetische Kraft der Sprache von ihrer dichterischen Umsetzung ins Werk unterscheidet, ist, daß das Werk die unmittelbare Präsenz des Gefühlslebens festhält. In der Kunst bekommt der Augenblick dank der Werkgestalt Dauer.*¹⁶⁰ Dauer ist hier nicht zu verwechseln mit dem bloßen Andauern von Handlungen oder Ereignissen des Alltagslebens. Den Alltag zeichnet aus, daß

¹⁵⁹ „When speaking to you at this moment I have no other intention than to communicate to you my ideas and thoughts about a general philosophical problem. But on the other hand I can scarcely forbear from conveying to you some other impressions. From my manner of speaking, from the pitch and stress, the modulation and inflection of my voice, you may feel my personal interest in special sides of the problem. You may feel my pleasure in addressing this audience; you may feel, at the same time my discontent and my embarrassment that I have to speak here in a language that is not my mother tongue, in a foreign language of which I only have a very inadequate command.“ (SMC 159)

¹⁶⁰ „Es scheint, als hätten wir die Welt nie zuvor in diesem besonderen Licht wahrgenommen. Und doch sind wir überzeugt, daß dieses Licht nicht bloß ein Blitz ist, der im nächsten Moment wieder verlöscht. Das Kunstwerk hat ihm Dauerhaftigkeit verliehen. Ist uns die Wirklichkeit einmal auf diese besondere Weise enthüllt worden, so nehmen wir sie auch weiterhin in dieser Gestalt wahr.“ (VM 225)

das Zeitverhältnis der Dauer unauffällig wirksam ist. Es wird dagegen als Verlust der Alltäglichkeit erlebt, wenn ein Licht darauf fällt, daß etwas andauert, zum Ende kommt oder beginnt. In der Kunst ist das Erleben der Dauer aber nicht etwa der bloße Verlust der Alltäglichkeit, sondern es ist gerade eine Eigenart der *Sprachlichkeit der Kunst*, „die Sprache einer bestimmten Zeit“ und damit die Alltäglichkeit von Sprache und Wahrnehmung eines längeren oder kürzeren geschichtlichen Zeitabschnittes festzuhalten. (STS 6)

Mit der nächsten Bemerkung läßt Cassirer anklingen, daß er in diesem Zusammenhang einem komplexen Sachverhalt auf der Spur ist.

„Die Zeit hat für den Dichter nicht dieselbe Struktur, wie es im Leben des Alltags der Fall ist. Ihr Kommen und Gehen, ihr Beharren und Verweilen folgt anderen, schwerdeutbaren und -verstehbaren Gesetzen.“(GL 158)

Cassirer will prinzipiell auf die Kluft aufmerksam machen, die sich auftut, wenn man den ideell-zeitlosen Aspekt der künstlerischen Zeitform mit anderen Zeitformen vergleicht. Das Festhalten von Stimmungen wäre im Gefühlsleben des Alltags, das ist Cassirer wichtig, eine bloß statische Gestimmtheit. Es ist die Verwechslung der Zeitformen, die es ermöglicht hat, Kunstgattungen nach solchen Gestimmtheiten zu unterscheiden. (VM 230f.) Dabei ordnet man zum einen die Kunst fälschlicherweise der Dimension der Ausdrucksfunktion zu: Kunst kann schon deswegen „nicht lediglich die Verlautbarung einer augenblicklichen Stimmung“ sein, (LKW 33) weil das Motiv, das Verhältnis des Menschen zu seiner Welt sichtbar zu machen, in der künstlerischen Zeitform wurzelt.¹⁶¹ Cassirer insistiert hierbei auf ‘der Form reiner unmittelbarer Gegenwart’, um anzuzeigen, daß die Kunst, indem sie auf die ursprünglichste Lebendigkeit zurückgeht, nicht etwa auf die Stufe mythischer Präsenz zurückfällt, sondern diese von Grund auf umgestaltet: „die Kunst liefert uns nicht bloße Emotion, sondern ‘Motion’ - Bewegung.“ (VM 230) Die Zeit ist in der Kunst ein ‘Zurückgehen’ auf den „dynamischen Prozess des inneren Lebens selbst“. (VM 230) Damit ist eine vorläufige Antwort auf das zweite Problem möglich. *Zeitgestaltung in der Kunst weist*

¹⁶¹ „Mitten in der höchsten Bestimmtheit objektiver Darstellung bewahrt jetzt der Laut [der Laut in der Dichtung; A.K.] diese seine innere Bedeutsamkeit. Die gegenständliche Schilderung selbst streift nun alles bloß Mittelbare, alles lediglich Repräsentative und Signifikative von sich ab, um in die Form reiner unmittelbarer Gegenwart zurückzugehen.“ (WW 191)

Cassirer als die Form der Gestaltung aus, die die Zeitlosigkeit im Verhältnis der verschiedenartigen Facetten des Gefühlslebens zum Ganzen des seelischen Prozesses im Menschen anzeigen kann.

Zunächst gilt es einige mögliche Mißverständnisse auszuräumen. Die Kunst „will nicht bloß die Skala all der Töne durchmessen, die zwischen den beiden Gegenpolen des Affekts [...] liegen.“ (LKW 33) *Neu ist nicht das Verhältnis zum einzelnen verfließenden Stimmungsgehalt, sondern ein Verhältnis, das uns den Blick für die Tatsache eröffnet, daß wir ein in sich wandelbares Gefühlsleben haben.* Für das Zurückgehen auf dieses ideelle Moment der Vergänglichkeit als Form des Wandels ist es erforderlich, daß nicht einfach Gehalte zur Darstellung kommen, sondern daß „die gegenständliche Schilderung alles lediglich Repräsentative [...] von sich abstreift.“ (WW 191) *Am Wechsel von der Unlust zur Lust und von der Lust zur Unlust ist die ‘Form der reinen unmittelbaren Gegenwart’ dasjenige, woran sich die Vergänglichkeit als Form offenbart: der Übergang.* (GL 155)

Cassirer sieht in dieser Auffassung vom Übergang als der unvergänglichen Form der vergänglichen Gegenwart Gemeinsamkeiten zwischen dem Zeitbegriff der griechischen Philosophie und dem Zeitgefühl in der Kunst.¹⁶² Zur griechischen Philosophie schreibt Cassirer: „Man könnte sagen, daß hier zuerst Gedanke und Gefühl sich zum reinen und vollen Bewußtsein der zeitlichen Gegenwart befreien.“ (PSF II,161) Das Kunstwerk dient jedoch nicht der gedanklich-spekulativen Ausarbeitung einer Weltansicht. Die neue Weltansicht, die uns das Kunstwerk erschließt, wird unmittelbar erlebt.¹⁶³ Die Überzeugung, es im Fall der unmittelbar erlebten Gegenwart nicht mit einem flüchtigen, sondern mit einem dauerhaften Erleben zu tun zu haben, schreibt Cassirer der Monumentalität des Werks zu.¹⁶⁴ Die Monumentalität des künstleri-

¹⁶² „In der Tat trägt die spekulative Grundansicht der Zeit einen Zug in sich, der sie der künstlerischen nahe verwandt erscheinen läßt.“ (PSF II,166)

¹⁶³ „Man braucht nur einen Blick auf die wahrhaft großen Kunstwerke aller Zeiten zu werfen, um dieses ihres Grundcharakters innezuwerden. Jedes dieser Werke entläßt uns mit dem Eindruck, daß wir hier einem Neuen, zuvor nicht Bekannten begegnen. Es ist nicht bloße Nachahmung oder Wiederholung, was uns hier entgegentritt; sondern immer scheint uns die Welt auf einem neuen Wege und von einer neuen Seite her erschlossen zu werden.“ (LKW 32)

¹⁶⁴ In besonderer Weise sind damit Werke der Kunst „Erinnerungs- und Gedächtniszeichen der Menschheit. Sie sind ‘dauernder als Erz’; denn in ihnen besteht nicht nur ein Stoffliches weiter, sondern sie sind der Ausdruck eines Geistigen, das, wenn es auf verwandte und empfängliche Subjekte

schen Zeitgefühls darf man wiederum nicht mit der physischen Mächtigkeit verwechseln, mit der im Mythos die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens durch die Erstellung einer überdimensionierten räumlichen Präsenz gebannt wird.¹⁶⁵ Zur Monumentalität in der Kunst gehört gerade ein tieferes Verständnis von der Vergänglichkeit, innerhalb deren das Kunstwerk sich sinnlich manifestiert. (LKW 42) *Zu diesem tieferen Verständnis gehört aber zudem die Einsicht in den Begleitumstand des Überdauerns im Verstehensprozeß selbst, der eine Monumentalität ermöglicht, wie kein bloß physisches Vorhandensein sie gewährleisten kann.*

Die kunstspezifische Monumentalität in der Unmittelbarkeit reiner Gegenwart ist eine Weltansicht, die damit zugleich auf das Ich verweist. Kunst ist für Cassirer das Zeugnis lebendigen, weil immer wieder zu erzeugenden Verstehens des menschlichen Ichs. (LKW 77) Ich-Verstehen als der kunstspezifische Zusammenhang von Ichbewußtsein und Zeitbewußtsein beinhaltet hier zweierlei. Zum einen kommt es zu einer Verständigung über die Rolle des Ichs. Wird eigens betont, daß „die Zeit für den Dichter nicht dieselbe Struktur hat, wie es im Leben des Alltags der Fall ist,“ (GL 158) dann will Cassirer damit sagen, daß zum Zeitbewußtsein in der Kunst das Herausragen des Ich aus der Alltagswelt gehört. Es geht aber dennoch nicht um eine Besonderung des Ichs, die man als eine bloße Isolierung auffassen darf. Das Kunstwerk verlangt, daß im Ich ein Gefühl des Verstehens heranwächst: Verstehen braucht Zeit. Damit ist nicht eine schlichte Formel für Geduld gemeint. Zur Kunst, darauf macht Cassirer in diesem Zusammenhang aufmerksam, gehört die Sympathie als eine unabdingbare emotionale Seite des Verstehens. (VM 231)

Das Vorläufige der Antwort auf das zweite Zeitproblem betrifft nun folgenden Punkt: *die künstlerische Zeitform ist 'schwer-deutbar', weil es an ihr nicht so sehr etwas zu verstehen gibt, sondern das Gefühl für die Gegenwart des Menschen als Form des*

trifft, jederzeit wieder aus seiner stofflichen Hülle befreit und zu neuer Wirkung erweckt werden kann.“ (LKW 126)

¹⁶⁵ „Ihren klarsten Ausdruck hat diese Aufhebung in der ägyptischen Kunst erhalten, in der dieser Zug zur Stabilisierung sich am großartigsten und konsequentesten darstellt, – in der alles Sein, alles Leben und alle Bewegung wie in ewige geometrische Formen gebannt erscheint. Was in Indien auf dem Wege des spekulativen Denkens, was in China auf dem Wege einer staatlich-religiösen Lebensordnung gesucht wird, die Austilgung des bloß-Zeitlichen: das ist hier mittels der künstlerischen Gestaltung,

Verstehens selbst erst hervorgebracht wird. So kann Cassirer auf die künstlerische Zeitform zurückgreifen, um sie für die Frage nach der Unterscheidbarkeit von natürlichen und menschlichen Lebensformen zu verwenden. (LKW 25ff.) Anhand der Kunst glaubt Cassirer hier anschaulich machen zu können, wofür nicht so ohne weiteres begrifflich argumentiert werden kann, nämlich daß die Grenze zwischen menschlichen und biologischen Lebensformen nicht rein empirisch faßbar ist, sondern daß schon eine solche Grenzsetzung nur aufgrund ideell aufzufassender Faktoren möglich ist. Legt man die Funktion des Verstehens als eine solche Idealität zugrunde, dann verläuft die Grenze zwischen dem Menschen als Körper- und als Geistwesen weder quer noch längs zur Einteilung in kulturwissenschaftliche oder naturwissenschaftliche Betrachtungsweisen. Man hat vielmehr von einer wechselseitigen Orientierung beider Wissenschaftsformen auszugehen, aufgrund derer erst eine Scheidung der Bereiche durchführbar ist.

Das 'Schwer-Deutbare' der Zeit in der Kunst bezieht Cassirer aber vor allem auf die zahllosen Unvereinbarkeiten in der Kennzeichnung der künstlerischen Zeitform.

„Wie gelingt dem Künstler dieses Erhalten, wie vermag er der zerstörenden Gewalt der Zeit zu entgehen und dem Augenblick Dauer zu verleihen? Den Fluß des realen Geschehens vermag er nicht zu hemmen, und über das Alter, als physisch-organischen Prozeß, hat er keine Gewalt. Aber er steht in einer anderen Sphäre, in der diese Macht der Zeit ihm nichts anzuhaben vermag: er hält die Vergangenheit fest, indem er sie in ein Bild bannt und ihr dadurch eine feste und dauernde Gestalt verleiht.“ (GL 158)

Die Frage, welche Gültigkeit das verbindende Moment für die Dauer des Augenblicks beanspruchen kann, steht hier nur stellvertretend für eine Reihe ähnlicher Fragestellungen. So kann man fragen, wie es möglich ist, die nie wiederkehrende Stimmung wiederzuerkennen, das Flüchtige in seiner Flüchtigkeit festzuhalten. Von der Unvereinbarkeit solcher Kennzeichnungen, darauf kommt es Cassirer an, kann nur die Rede sein, wenn man die unzutreffende Voraussetzung macht, daß es sich bei der künstlerischen Zeitform um ein Maß für wirkliches Geschehen handelt. Dabei wird aber laut Cassirer eine wichtige Unterscheidung unterlassen. Bringt das Kunstwerk das Gefühlsleben des Menschen auf die Form unmittelbarer Gegenwart, so ist das

durch die Versenkung in die rein anschauliche, in die plastische und architektonische Form der Dinge

gerade nicht, wie ein kritischer Einwand an dieser Stelle lauten könnte, eine Manipulation der Psyche. (VM 226) Eine ergänzende Antwort auf das zweite Zeitproblem lautet demnach: *mit dem Begriff vom Zurückgehen auf den „dynamischen Prozess des inneren Lebens selbst“ will Cassirer nicht für den Eingriff in das Seelenleben als einer realen Gegebenheit argumentieren, sondern zeigen, daß die künstlerische Zeitform immer schon auf das prinzipiell Andere des Ideellen im Gestaltmodus der Kunst verweist.* Schon weil die künstlerisch geformte Zeit in einer ganz ‘anderen Sphäre’ als der der ‘physisch-realen Wirklichkeit’ gestaltet wird, kann man der Eigenart Kunst nicht mit dem Hinweis auf die Abkehr vom wirklichen Geschehen gerecht werden. Entsprechende Auffassungen verfehlen überdies das allgemeine Prinzip im *Zugang* zur Wirklichkeit: wirkliches Geschehen ist nur dadurch darstellbar, daß man darauf verzichtet, es als wirkliches Geschehen wiederzugeben.

Dieser Verzicht ist für die Kunst die Funktion des Bildes. Was aber kann, so lautet eine dritte Problemstellung, eine Zeitgestaltung als Gestaltung sein, wenn sie bloß im Bild gestaltete Zeit ist. Ein Verständnis von Cassirers Auffassung der Kunst als Bild der Zeit setzt voraus, das man weiß, welchen Bildbegriff Cassirer hier verwendet. Vom Bild als Bildeinheit war zuvor schon im Hinblick auf das primäre Moment der künstlerischen Raumform in der Malerei die Rede. (ZMP 119) Cassirer will hier aber offensichtlich nicht sagen, daß die Kunst und ihre gattungsgemäßen Unterschiede im Bild als Werkform der Malerei ihren letzten Grund haben. Wenn überhaupt scheint Cassirer hier eher für den Primat der Dichtung zu stimmen, sofern anstatt vom perspektivisch ausgerichteten Bild, vom Bild der - erzählbaren - Vergangenheit die Rede ist. Aber hält, wie es bei Cassirer heißt, „er [der Künstler; A.K.] die Vergangenheit fest, indem er sie in ein Bild bannt“, (GL 158) dann interessiert Cassirer daran offenbar nicht so sehr die Vergangenheit als ein erzählbarer Inhalt, sondern die Funktion des Bildes, Vergangenheit wiederholen zu können.¹⁶⁶

Für die Frage nach dem Zusammenhang von Bild und Wirklichkeit in der Kunst heißt das, daß die Zeitform der Kunst als reines Bild nicht Unwirklichkeit sondern im Ge-

erreicht.“ (PSF II,156)

¹⁶⁶ „Im Gedicht herrscht eine Art der Wiederholung, die dem wirklichen Leben versagt ist. Hier gibt es echte Wiederauferstehung, die allen Gegensatz der Lebensepochen aufhebt und überwindet.“ (GL 159)

genteil eine gesteigerte Form der Wirklichkeit, nämlich das Bild als das Wirkliche an der Wirklichkeit erzeugt. *Dank der Funktion der Wiederholung ermöglicht die Kunst, daß die Form der Vergänglichkeit als unvergängliches Prinzip sinnlich greifbar ist.* Das Bild als Wiederholung der Vergangenheit ist nicht mit dem Bildbegriff der Abildtheorie zu verwechseln. Dies gilt nicht nur, weil sich ein Prinzip nicht abbilden läßt, sondern vor allem, weil Cassirer vom Bild als 'einer anderen Sphäre' spricht. *Unter dem Bild der Zeit versteht Cassirer das spezifisch künstlerische Medium, nämlich die Gesetzlichkeit, mit der Kunst durch sinnliche Zeichen Sinn vermittelt.*

Dieser mediale Aspekt der künstlerischen Zeitform ist etwas doppeltes. Zum einen erweist sich die Kunst als eine symbolische Form, in der sich die Zeit als Maß der Lebendigkeit menschlichen Daseins ins Bild setzt. Zeitbewußtsein ist in der Kunst damit Bildbewußtsein. Cassirer schreibt: „So wird für den echten Dichter zuletzt das Ganze seines Daseins und Lebens zu diesem rastlosen inneren Bild und Gestaltenwandel.“ (GL 159) Cassirer macht hierbei auf den Unterschied zwischen dem mythischen und dem künstlerischen Bildbewußtsein aufmerksam. Es ist jedesmal ein Verlust der Geltung, wenn der Mythos als ein vom Menschen geschaffenes Bild zutage tritt. (PSF II,281ff.) Das Bewußtsein von der Bildlichkeit der künstlerischen Zeitform ist dagegen keine Negation des Bildinhalts, sondern bringt diesen erst zur Geltung. Cassirer spricht in diesem Zusammenhang von einem kunstspezifischen Gleichgewicht von Sinnfunktion und Bildfunktion. (PSF II,311) Laut Cassirer ist es aber nicht nur so, daß sich die künstlerische Zeitform für das Bildmedium öffnet, das Bild wird zum anderen offen für Auffassungsweisen der Zeit im Ganzen. (STS 108ff.) *Das Thema der Gattungstheorie in der Kunst, so die Antwort auf die dritte Problemstellung, führt auf eine Zeitgestaltung der Zeitgestaltung; und das heißt, daß die Kunstarten im Ganzen gesehen durchspielen, was Zeit im einzelnen ist.*

Cassirer schränkt diese Funktion einer Sichtung der Zeit auf die dichterischen Arten der Kunst ein. Der Überblick über Zeitauffassungen ergibt sich für Cassirer aus dem Sachverhalt, daß jede Dichtungsart „sich je in einer eigenen Zeitsphäre und gleichsam in einem ihnen eigentümlichen Zeitschritt bewegt.“ (STS 108) Das dichterische Bild der Zeit als ein auf die Vergangenheit gerichtetes Bewußtsein gibt aber nicht etwa einen historischen Überblick über das, was sich an Zeitauffassungen stets wiederholt. Der Vergangenheitsbezug ist hier vielmehr die Sinnkonstanz, mit der eine Zeitauffassung verlebendigt wird. Vor dem Hintergrund der Verlebendigungsleistung

der Kunst zur 'reinen unmittelbaren Gegenwart' bietet sich für Cassirer der Rückgriff auf die Augustinische Terminologie der drei Zeitstufen als Stufen der Vergegenwärtigung an.¹⁶⁷ Diese Unterscheidung bildet die Grundlage zu einem Einteilungsprinzip, an dem sich die Dichtungsarten als je eigentümlichen Arten einer Zeitgestaltung der Zeitgestaltung herausarbeiten lassen. Cassirer führt zum Zweck der Unterscheidung von Epos, Lyrik und dramatischer Kunst damit eine eigentümliche Kombinatorik durch. Im Epos werden Gedächtnis, Anschauung und Erwartung als Ausgestaltung von Zeitverhältnissen im Ganzen dadurch zur unmittelbar reinen Präsenz gebracht, daß sie aus dem Blickwinkel des Gewesenen gestaltet werden. In der Lyrik findet man Gedächtnis, Anschauung und Erwartung als Gegenwart der Gegenwart. Das Drama entwirft seine Zeitgestaltung der Zeitgestaltung durchweg als ein Bild der Zukunft.

Man möchte nun abschließend noch wissen, was dieser Begriff von der Kunst als Bild der Zeit im Hinblick auf das Problem der Unvereinbarkeiten in der Kennzeichnung der künstlerischen Zeitform besagt. Es geht aber gar nicht darum, so muß man Cassirer nun verstehen, die Unvereinbarkeit von Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit als scheinbare Unvereinbarkeit aufzulösen. Stattdessen ist von einer notwendigen Verbundenheit beider Merkmale der künstlerischen Zeitform auszugehen. *Die überzeitliche Geltung der künstlerischen Zeit als Bild ist nur gewährleistet als ein sich verzeitlichendes Bild*: „Es ist vergänglich, und es kann in dieser Vergänglichkeit nur ein Gleichnis sein.“ (GL 159) Der Überblick über die prinzipielle Möglichkeit Zeit aufzufassen, ergibt sich nur dadurch, daß jede dieser Auffassung dank des sinnlichen Faktors in der Zeit durchgespielt werden kann.¹⁶⁸ Die Kunst, darauf will Cassirer in

¹⁶⁷ „Augustin hat in seiner Analyse des Zeitbegriffes, der einen geschichtlichen Wendepunkt und einen geschichtlichen Höhepunkt der phänomenologischen Erfassung und Deutung darstellt, gesagt, daß es im Grunde nicht drei verschiedene Zeiten: die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft gebe. Es gebe vielmehr nur drei verschiedene Zeitaspekte, die alle in der Einen Gegenwart befaßt seien. Es gibt Gegenwart vom Vergangenen, Gegenwart vom Gegenwärtigen und Gegenwart vom Zukünftigen: die erste nennen wir Gedächtnis, die zweite nennen wir Anschauung, die dritte nennen wir Erwartung.“ (STS 108) Cassirer paraphrasiert hier den Text aus Augustinus, Confessiones, lib.XI, cap. 13-28

¹⁶⁸ „Jede von ihnen [den drei Arten der Dichtung; A.K.] steht gleichsam in einem anderen 'Zeichen' der Zeit – und jede von ihnen gibt der Zeit eine besondere Nuance, läßt sie wie in eine eigentümliche 'Farbe' getaucht erscheinen.“ (STS 108f.)

diesem Zusammenhang hinaus, rührt an das Wesen des Symbols.¹⁶⁹ *Das will besagen, daß die Kunst nicht nur auf die Notwendigkeit der Verbindung von sinnlichen und stofflichen Momenten des Symbols stößt, sondern auch auf die korrelative Struktur der Verbundenheit von Andersartigem.* Die ägyptischen Pyramiden sind dagegen ein Beispiel für eine Auffassung des Symbols, bei der noch eine Konkreszenz von Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit vorherrscht.¹⁷⁰

Zur künstlerischen Raumform sowie zur künstlerischen Zeitform läßt sich zusammenfassend folgendes sagen:

Cassirers Bemerkungen zum Thema der künstlerischen Raumform sind auf die enge Verbindung hin ausgerichtet, die zwischen dem Auffassen von Räumlichkeit überhaupt und dem Eintritt ins ästhetische Wahrnehmungserleben besteht. Einerseits ist das ästhetische Wahrnehmungserleben überall da zugegen, wo es überhaupt zu einem Eintritt in die menschliche Form des räumlichen Auffassens kommt. Andererseits kann man, weil der künstlerische Raum als primäre Raumform sich durch sekundäre nicht-künstlerische Raumformen hindurchscheinend konstituiert, den künstlerischen Aspekt des Raumes nicht thematisieren, ohne zugleich die nicht-künstlerischen Voraussetzungen zu thematisieren. Obwohl sich damit das Wesen des künstlerischen Raumes als fast undurchschaubar verwickelt erweist, zeugt im Gegensatz dazu die künstlerische Raumform im Werk ihrerseits gleichsam von methodischer Strenge und Klarheit. An drei Begriffen läßt sich diese Spannung zwischen der Thematisierung des künstlerischen Raumes und der Gestalt der künstlerischen Raumform im Werk näher erläutern.

Der Raum in der Kunst ist ein Diskurs-Raum. Das spezifisch künstlerische Moment in der Autonomie des Diskurses betrifft die Abkehr von der Substantialität des gegebenen Raumes, die aber eher als Abkehr vom Gegebenen und nicht so sehr als die Abkehr von aller Substantialität verstanden werden muß. Der Raum der Kunst be-

¹⁶⁹ „Sie [diese Kraft der Gegenwart; A.K.] eignet nur den echten symbolischen Schöpfungen. Ihnen allein ist es gegeben, sich ganz am Augenblick festzuhalten und sich rein in ihn zu versenken und doch zugleich über ihn als bloßen Augenblick unendlich weit hinauszugehen.“ (GGW 59)

¹⁷⁰ Cassirer verweist auf die materialisierende Funktion, die die Mumie für die Vorstellung vom Weiterleben der Seele hat. Diese Materialisierung setzt sich im Pyramidenbau nur konsequent fort. „Die ägyptischen Königsgräber, die Pyramiden, werden zum gewaltigsten Symbol dieser geistigen Grundrichtung, die auf die zeitliche Ewigkeit, auf die unbeschränkte Dauer des Ich hinzielt.“ (PSF II,199)

steht demnach in der Kraft zur Transsubstantialisierung, durch die eine künstlerische Auseinandersetzung mit anderen Raumformen ermöglicht wird, die zugleich unabhängig von anderen Formen der Auseinandersetzung ist. Vom theoretischen Diskursraum unterscheidet sich der Diskursraum der Kunst darin, daß Diskurs in der Kunst gleichbedeutend ist mit der Konkretisierung der Eigenständigkeit der Kunst als symbolischer Form.

Die künstlerische Konkretheit des Raumes darf aber nicht mit mythischer Konkretion verwechselt werden. Die Kunst schafft Räume, in denen das Gefühlsleben des Menschen sich erst in voller Kraft freisetzen kann. Der Mensch und sein Gefühlsleben sind in der Kunst nicht mehr wie im Mythos an den physiognomischen Raum gebunden. Der künstlerische Raum muß, um überhaupt konzipiert werden zu können, gelebt werden. Zur künstlerischen Konkretheit gehört vor allem eine dynamisierte Form konkreten Erlebens. Dynamisierung steht für den Prozeß der Verwandlung von konkretem Raumgefühl in eine Gegenständlichkeit, die den Raum nicht nur fühlbar, sondern sichtbar und damit auch thematisierbar macht.

Sofern philosophisches Verstehen für Cassirer den Rückgang auf das Entstehen verlangt, muß ebenso das Geltungsprinzip des künstlerischen Raumes, bevor es verstanden werden kann, zuallererst gelebt werden. Für das Verstehen der künstlerischen Raumform ist entscheidend, daß der Raum der Kunst ein eroberter Raum ist. Man kann nur deswegen die künstlerische Raumform thematisieren, weil die sekundären, d.h. nicht-künstlerischen Räume zwar im Kunstwerk identifizierbar sind, aber dennoch zugleich immer schon für die primäre Raumform eroberte Räume sind.

Cassirers Begriff der künstlerischen Zeitform ist im Ganzen davon geprägt, daß man auf die künstlerische Zeitanschauung nicht so ohne weiteres zeigen kann. Die künstlerische Zeitform ist 'schwer-deutbar', weil es an ihr nicht so sehr etwas zu verstehen gibt, sondern das Gefühl für die Gegenwart des Menschen als Form des Verstehens selbst erst hervorgebracht wird. Damit stößt die Frage nach der künstlerischen Zeitform an das Moment der Konstitution des Kunstwerks selbst: das Kunstwerk wurzelt in dem Motiv, das Gefühlsleben des Menschen auf eine Form zu bringen, in der jede einzelne Stimmung ganz unmittelbar und gegenwärtig ist. Mit folgen-

den drei Begriffen läßt sich dieses Verhältnis von Verstehen und Verzeitlichung näher erläutern.

Die Vielfalt der Bestimmungsstücke zur Kennzeichnung der künstlerischen Zeitform hat erstens das Prinzip des Wiedererkennens als Zentrum. Durch das Kunstwerk nimmt die vitalisierende Kraft des Gestaltens Gestalt an. Um hier auf etwas zeigen zu können, muß man es erst wiedererkennbar machen. Das Wiedererkennen wird aber durch die Zeitform der Kunst, insbesondere der Dichtung ins Werk gesetzt. Das Prinzip des Wiedererkennens ist damit nicht nur eine integrierende Kraft für das Kunstwerk im Ganzen; durch dieses Prinzip verwandelt sich in der Kunst die Werkgestalt zur Deutungsperspektive.

Das Prinzip des Wiedererkennens verweist zugleich auf das Problem der Fügung von zeitlosen und sich verzeitlichenden Aspekten im Kunstwerk. Die künstlerische Zeitform verweist damit zweitens auf die zeitgebundene Anzeige der zeitlosen Idealität der künstlerischen Gestaltung. Der einzelne Stimmungsgehalt verfließt, aber es verhält sich prinzipiell so, daß wir ein in sich wandelbares Gefühlsleben haben. Am Wechsel von der Unlust zur Lust und von der Lust zur Unlust offenbart sich die 'Form der reinen unmittelbaren Gegenwart' als vergänglich-unvergängliche Form des Übergangs. Der Übergang von einem Verstehensprozeß zum nächsten steht für eine Monumentalität, die kein bloß physisches Vorhandensein gewährleisten kann. Dank der Funktion der Wiederholung ermöglicht die Kunst, daß die Form der Vergänglichkeit als unvergängliches Prinzip sinnlich greifbar ist.

Zeitgestaltung ist in der Kunst eine Gestaltung, die drittens den Zusammenhang von Zeitfunktion und Symbolfunktion sichtbar macht. Die künstlerische Zeitform erfüllt damit die Funktion des Symbols: und das ist die korrelative Verbundenheit von Andersartigem. Es erweist sich die Kunst als eine symbolische Form, in der sich die Zeit als Maß der Lebendigkeit menschlichen Daseins ins Bild setzt. Die überzeitliche Geltung der künstlerischen Zeit als Bild ist nur gewährleistet als ein sich verzeitlichendes Bild. Zeit wird in der Kunst damit zu einem Bild für die Notwendigkeit, mit der der Mensch durch Symbole Sinnliches mit Sinnhaftem verbindet.

Das Ganze der künstlerischen Raum- und Zeitgestaltung verbindet die Eigenständigkeit der Kunst als symbolischer Form mit der Aufgabe, die Kultur auf eine Kritik der Kultur hin zu verwandeln: mittels Raum- und Zeitgestaltung wird die Kultur im Ganzen umgestaltet, aber damit auch zugleich im Ganzen erfaßt. Die Raumgestaltung der Kunst als Transparenz der Transparenz ermöglicht den Zugriff auf eine Gesamtorientierung. Das ist ein universell anwendbarer Bezug zwischen Gegenständlichkeit und Räumlichkeit, demzufolge das eine im anderen sichtbar wird. In der Funktion der künstlerischen Zeitform, die Lebendigkeit des menschlichen Erlebens im Ganzen zu gestalten, greift die Kunst über die Grenzen des Einzelwerks hinaus auf andere symbolische Formen über. Steht die Kunst demzufolge in einem fortgesetzten Selbstdeutungsprozeß, der sich auf alle Kulturbereiche einstellen kann, dann lautet die Frage, wie die Kunst durch diesen immer neuen Bezug zur Kultur zu sich selbst kommen kann.

4. Erkenntnis als Aufgabe des künstlerischen Stils

§ 12. Das Neue der Kunst in der Phase der Nachahmung

Die Nachahmung als ein Terminus Cassirers ist Teil der strukturellen Trias Nachahmung-Manier-Stil, mit der Cassirer für die Kunst als symbolische Form „die Art des Aufbaus innerer Formwerte“ zu entwickeln sucht. (WW 178)¹⁷¹ Um zu verstehen, was hier gemeint ist, muß man die Strukturelemente kennen, mit denen Cassirer den Begriff der symbolischen Form definiert. Eine jede (1) geistige Energie bleibt nicht sich selbst gleich, sondern setzt eine Dynamik im Verhältnis von (2) geistigem Bedeutungsgehalt und (3) konkretem sinnlichen Zeichen frei. (WW 175) Analog zu anderen symbolischen Formen entwickelt Cassirer auch zur Kunst ein dreigliedriges Schema von Phasen, um auf grundsätzliche Wandlungen innerhalb der Dynamik hinzuweisen, die mit der Genese der Kunst als symbolischer Form einhergehen. Cassirer bezieht sich dabei auf den Aufsatz Goethes ‘Einfache Nachahmung der Natur’.¹⁷²

Cassirer deutet in diesem Zusammenhang an, daß, gemessen an den Anforderungen, die sich mit der Betrachtung von Nachahmung, Manier, Stil als Schritte einer strukturellen Genese stellen, die vorliegenden Bemerkungen besonders knapp und skizzenhaft sind.¹⁷³ Es wird sich jedoch zeigen, daß die These von der künstlerischen Deutungsperspektive die Rekonstruktion der von Cassirer konzipierten Genese der Kunst in entscheidender Weise voranbringt. *Reflexion, Transformation und Heterogenität sind demzufolge Größen, die entlang der Genese von Nachahmung,*

¹⁷¹ Zur Trias Nachahmung, Manier, Stil sind folgende Texte Cassirers zu berücksichtigen: ‘Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften’, in: ‘Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs’, 7., unveränderte Auflage, Darmstadt 1983, S.169-200; S.182-183; ‘Goethe und Platon’, in: ‘Goethe und die geschichtliche Welt’ herausgegeben von Rainer A. Bast, Hamburg 1995, S.105-148, S.120-124 u. S.139-141; ‘Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen in Platons Dialogen’, in: Vorträge der Bibliothek Warburg Bd.II, herausgegeben von Fritz Saxel, Vorträge 1922-1923 1.Teil, Leipzig und Berlin 1924, S.1-27; zitiert als EE nachfolgend arabische Ziffern für die Seitenzahl.

¹⁷² Siehe ‘Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil’, in: Goethe, WA, I.Abt., Bd.47, S.77-83. Zum Begriff der Nachahmung schreibt Goethe: „Wenn ein Künstler, bei dem man das natürliche Talent voraussetzen muß, in der frühesten Zeit, nachdem er nur einigermaßen Auge und Hand an Mustern geübt, sich an die Gegenstände der Natur wendete, mit Treue und Fleiß ihre Gestalten, ihre Farben auf das genaueste nachahmte, sich gewissenhaft niemals von ihr entfernte, jedes Gemälde, das er zu fertigen hätte, wieder in ihrer Gegenwart anginge und vollendete, ein solcher würde immer ein schätzenswerther Künstler sein: denn es könnte ihm nicht fehlen, daß er in einem unglaublichen Grade wahr würde, daß seine Arbeiten sicher, kräftig und reich sein müßten. Wenn man diese Bedingungen genau überlegt, so sieht man leicht, daß eine zwar fähige, aber beschränkte Natur angenehme, aber beschränkte Gegenstände auf diese Weise behandeln könne.“ Vgl. Goethe, WA, I.Abt., Bd. 47, S.77f.

¹⁷³ „Wir können hier nicht im einzelnen verfolgen, wie die gleiche Richtung des Fortgangs auch im Aufbau der ästhetischen Formwelt sichtbar wird.“ (WW 182)

Manier und Stil nacheinander entfaltet werden und damit zugleich deutlichere Konturen gewinnen.

Ausgangspunkt ist die Frage, inwieweit die künstlerische Phase der Nachahmung mit dem mimetischen Verhältnis von Bedeutungsgehalt und sinnlichem Zeichen einsetzt. Zu diesem mimetischen Verhältnis schreibt Cassirer: „Immer beginnt das Zeichen damit, sich dem Bezeichneten möglichst nahe anzuschmiegen, es gleichsam in sich aufzunehmen und es so genau und vollständig als möglich wiederzugeben.“ (WW 178) Darüberhinaus verlangt nun die Anwendung der triadischen Struktur auf die Kunst analog zur Genese anderer symbolischer Formen bei der Trennung zwischen der konkret geschichtlichen Ebene und der strukturellen Ebene besondere Umsicht.

„Dabei handelt es sich [im Fall der Trias im Ganzen; A.K] freilich nicht um das bloße Nacheinander, um eine einfache geschichtliche Abfolge konkreter künstlerischer Darstellungsweisen, sondern um Grundmomente der künstlerischen Darstellung selbst, die auf jeder Stufe ihrer Entwicklung vorhanden sind, und deren verschiedenes Verhältnis, deren Dynamik für den Stil jeder Epoche bestimmend ist.“ (WW 182)

Einerseits gibt es demnach analog zu anderen symbolischen Formen auch in der Kunst die Unterscheidung zwischen einer empirisch aufweisbaren, geschichtlichen Entwicklung auf der einen Seite und einer ideellen Folge von Strukturbildungen auf der anderen Seite. Mit der Einteilung in Phasen beschreibt Cassirer zwar vor allem diachron die Entwicklung der Kunst, berührt aber damit keineswegs das Gebiet der Einteilungen zur Geschichte der Kunst. Stattdessen zielt Cassirer auf Formprinzipien der Kunst selbst, die jedem Zugriff auf die Kunst und damit auch chronologischen oder anderen geisteswissenschaftlichen Gesichtspunkten vorausliegen. Andererseits muß man offenbar mit Modifikationen rechnen: die Philosophie der symbolischen Formen betrachtet die Genese der Kunst nicht einfach nur als einen rein strukturellen Fragekomplex, sondern sie behandelt diese wie einen solchen, nämlich im Hinblick darauf, daß es überhaupt nur etwas ideell zu strukturieren gibt, insofern die Kunst als Gestaltprozeß in enger Wechselwirkung zum Wandel der Epochen als geschichtlich aufweisbaren Phasen steht.

Zur Phase der Nachahmung gehört nun, daß das Spezifikum der künstlerischen Dynamik im Verhältnis von Zeichen und Bedeutsamkeit in Form einer eigentümlichen

Beschränkung vorliegt. Es ist zum einen das Spezifikum der Kunst hier nur in Ansätzen manifest. Zum anderen liegt aber gerade in der Art der Beschränkung ein auf die höchsten Formen der Kunst vorausweisender Zug. Eine weitere Besonderheit und zugleich die zentrale Schwierigkeit betrifft den Umstand, daß man zwischen der Nachahmung als Phase der Kunst und der Nachahmung als Funktion des Imitierens unterscheiden muß.¹⁷⁴ Imitation ist dabei nicht so sehr eine Vorstufe künstlerischen Schaffens, sondern vor allem ein psychisches Phänomen, dessen Untersuchungswert für sich genommen Cassirer gar nicht bestreiten will. Imitation bleibt auf der einen Seite für jedes Kunstwerk als eine Grundsicht des Schaffens wirksam, ohne daß man aber auf der anderen Seite von dieser Funktion einen Zugang zum Wesen der Kunst als symbolischer Form erwarten darf. *Wie der Vergleich mit der nachahmenden Gebärdensprache nahelegt, läßt sich auf der Basis von Erscheinungen der Funktion des Imitierens nicht differenziert über symbolische Formen sprechen.*¹⁷⁵

Wird so die Nachahmung als Phase der Kunst von der untergeordneten Rolle der Imitation abgegrenzt, dann zielt das auf ein zentrales Argument, mit dem zumeist skeptische Auffassungen zur Wirkung der Kunst auf den Menschen vertreten werden. Die polemische Verwendung des Begriffs der Nachahmung dient vor allem dazu, den Illusionsverdacht gegen die Kunst zu erhärten. Cassirer weist hierbei den tradierten Begriff der Nachahmung als eine Verwechslung mit der unspezifischen Imitation zurück.

„Denn eine künstlerische Form im eigentlichen Sinne entsteht erst dort, wo die Anschauung sich von jeder Gebundenheit im bloßen Eindruck gelöst, wo sie sich zum reinen Ausdruck befreit hat.“ (WW 182)

Daß eine künstlerische Form sich vom bloßen Eindruck gelöst haben muß, heißt, daß die Imitation vor der Schwelle stehenbleibt, hinter der das künstlerische Schaf-

¹⁷⁴ „Imitation of nature and expression of feelings are the two basic elements of art. They are, as it were, the stuff off which the garment of art is woven. But they do not express art's fundamental character, they do not exhaust its meaning and value.“ (SMC 211)

¹⁷⁵ „Hier muß indes beachtet werden, daß ebensowohl die 'Nachahmung', wie die 'Hinweisung' - ebensowohl die 'mimische' wie die 'deiktische' Funktion - keine schlechthin einfache und überall gleichförmige Leistung des Bewußtseins darstellt, sondern daß sich, in der einen wie der anderen, Elemente von verschiedener geistiger Herkunft und Bedeutung miteinander durchdringen.“ (PSF I,130f.)

fen als eine Konstitutionsweise geistigen Tuns greifbar wird. Schwerer noch als der methodische Fehler, von der empirisch aufweisbaren Imitation auf einen Zusammenhang mit der Funktion der Nachahmung in der Kunst zu schließen, wiegt bei der imitationsbezogenen Ästhetik der Umstand, daß die Imitation nur dann als psychisches Phänomen erfaßt wird, wenn man sie zuvor der sprachlichen oder künstlerischen Imitation zuordnet.¹⁷⁶ Die Ästhetik sieht auch keineswegs zufällig in der Imitation ein vermeintliches Wesensmerkmal der Kunst, glaubt man doch auf diese Weise, dem Wesen der Kunst im Hinblick auf einen allgemeingültigen Unmittelbarkeitsanspruch gerecht werden zu können. (PSF I,136) In diesem Zusammenhang weist Cassirer auf die Doppelgesichtigkeit der Kunstauffassung bei Platon hin. Einerseits ist es Platon, der den negativ besetzten Begriff der künstlerischen Nachahmung prägt. Andererseits wirkt Platons Polemik gegen die Kunst wie ein Impulsgeber sowohl für die theoretische als auch für die schöpferische Beschäftigung mit der Kunst. (EE 3f.) Es ist demnach das paradoxe Verdienst Platons, durch die Ablehnung der Kunst erst die Thematisierung der Kunst aber auch die Anerkennung der Leistung der künstlerischen Phantasie in Gang gesetzt zu haben. (EE 4) So konnte ausgerechnet der Platonismus das künstlerische Schaffen zu seinem Hauptanliegen machen. (EE 24f.)

Im Zentrum der Angriffe gegen die Kunst steht die Auffassung von der Leistung der Phantasie, eine Quelle für Abbilder zu sein, die nur scheinbar ein Bild für das Wesen der Dinge liefern, stattdessen aber bloße Verzerrungen sind. Die Polemik gegen die Kunst hat ihre Wurzeln demnach in einer Skepsis gegenüber der Bildwelt des Menschen. Cassirer zieht daraus den Schluß, daß genau besehen auch schon für Platon nicht die Nachahmung als solche problematisch ist, sondern der Umstand, daß die künstlerische Nachahmung für Täuschungszwecke mißbraucht werden kann. Alle Probleme, die der Umgang mit Kunst mit sich bringt, führt Platon laut Cassirer darauf zurück, daß die Kunst dem Wandel der Erscheinungen nacheifert. Aus der Annahme heraus, daß man in den Erscheinungen selbst nur unvollkommene Nachahmungen der Ideen als den Ursprung der Erscheinungen hat, spricht Platon der Kunst die Eigenschaft zu, stets nur Nachahmung unter Nachahmungen hervorzubringen. Im Zentrum des negativ besetzten Begriffs der Nachahmung steht die Überzeugung,

¹⁷⁶ „Und in der Tat zeigt sich bei schärferer Betrachtung, daß dieses Moment, das in der Form der künstlerischen Gestaltung rein und selbständig hervortritt, bis in die elementaren Anfänge jeder

daß die Bildwelt der Kunst, anstatt sich ihnen im Erkenntnisinne zu nähern, sich von den Ideen als den Kraftquellen ursprünglicher Erzeugung zunehmend entfernt.(EE 15)

Für Cassirer hat dagegen der polemisch gebrauchte Begriff der Nachahmung mit dem Begriff von der 'Phase der Nachahmung' nichts gemeinsam.

„Schon die erste Phase künstlerischer Gestaltung ist daher von jeder Art der 'Nachahmung' streng geschieden. Und doch tritt auch hier, auf einer höheren Stufe, die gleiche typische Scheidung wieder hervor.“ (WW 182)

Kunst und Sprache sind für Cassirer die naheliegenden Beispiele, an denen deutlich wird, daß die Bildwelten des Menschen als Formen urzeugenden Tuns begriffen werden müssen. (STS 121f.) Das Bild in der Kunst ist für Cassirer erstens kein Abbild des Seins, sondern ein Urbild des Seins. Zweitens gibt es das Wesen der Dinge stets nur in der Form eines Bildgehalts, der auch nur dadurch greifbar ist, daß er immer aufs neue bildlich erzeugt wird. In der Mittelbarkeit des Seins hat man demnach nicht den Verlust der Essenz des Seins, sondern im Gegenteil erst die Möglichkeit, sich zu einer solchen Essenz Zugang zu verschaffen. *Die Einsicht, die unmittelbare Imitation nicht für Untersuchungen der Konstitutionsweisen von Kunst und Sprache als symbolische Form heranziehen zu können, ist nur eine andere Formulierung des Sachverhalts, daß die Kunst auch auf ihrer untersten Stufe bereits in mittelbarem Verhältnis zum gegebenen Eindruck steht.*

Damit sind Parallelen zwischen Kunst und Sprache angesprochen, deren systematisches Gewicht wiederum nicht über die Wesensunterschiede zwischen Sprache und Kunst hinwegtäuschen darf. Zu Sprache und Kunst gelangen wir gleichermaßen, indem wir das psychische Phänomen der Imitation von dem Gedanken an ein urbildendes Erzeugen abtrennen; Sprache und Kunst prägen darüberhinaus gleichermaßen die Nachahmung als eine Imitation auf urbildende Weise aus. Es ist also möglich, in der mimetischen Phase sprachlicher Erscheinungen den Ausgangspunkt für ein Verständnis der künstlerischen Phase der Nachahmung zu sehen. Dazu muß aber zuvor die Mimesis als Leistung der Sprache aus dem Blickwinkel der Kunst als

scheinbar rein passiven Nachbildung herabreicht.“ (PSF I,131)

Poiesis verständlich gemacht werden.¹⁷⁷ Demnach ist für Cassirer die künstlerische Phase der Nachahmung der sprachlichen Phase des mimetischen Ausdrucks nicht einfach gleichgeordnet.

Man kann nun erläutern, was es heißt, im Fall der Kunst von einer 'höheren Stufe' der Nachahmung zu sprechen. In der Phase des rein mimetischen Ausdrucks ist die Sprache auf dem Weg zur Darstellungsfunktion. *Die Kunst muß dagegen laut Cassirer von Anfang an einer höher angelegten Form des Weges zur Darstellungsfunktion zugerechnet werden. Kunst ist, das macht hierbei das Wesen der 'höheren Stufe' aus, von Anfang an Entwurf.*¹⁷⁸ Cassirer spricht im Hinblick auf die erste Phase der Kunst auch von „der einfachen Nachahmung eines sinnlich gegebenen Modells.“ (WW 77) Es geht demnach im Fall der ersten Phase der Kunst darum, das Grundverständnis der Nachahmung als das Vorbilden eines Entwurfs zu erläutern.

„Die Nachahmung versucht in ruhiger Treue die konkrete sinnliche Natur des Gegenstandes, die dem Künstler vor Augen steht, festzuhalten.“(WW 182)

Zunächst einmal sind die Wesensmerkmale des künstlerischen Entwurfs, die Cassirer hier benennt, auch als solche deutlich zu machen. Ausgangspunkt ist die Frage nach dem Cassirerschen Begriff von der 'Natur des Gegenstandes'. Nachahmung ist also kein Imitat des bloßen Eindrucks, weil Nachahmung etwas festhält, was dem flüchtigen Eindruck zugrundeliegt. *Zum einen ist damit gefordert, den Gegenstand, wie er ist, festzuhalten.* Als Argument gegen die Abbildtheorie formuliert, könnte Cassirer hier sagen, daß es keiner Abbildung bedürfte, wenn damit nichts anderes geleistet wäre, als zu fixieren, was es auch ohne Abbild bereits fixiert gibt. *Zum anderen ist nicht der Gegenstand in seiner Gegebenheit das Ziel der Nachahmung, sondern das, was zur 'Natur des Gegenstandes' gehört. Zur Natur des Gegenstandes gelangt man gerade nicht, indem man den Gegenstand verdoppelt.*

¹⁷⁷ Cassirer bezieht sich hier auf den Poiesis-Gedanken bei Aristoteles. (PSF I,131) Siehe Rhetorik III, 1, 1404 a 20

¹⁷⁸ „Es handelt sich in ihr [im Ursprung der künstlerischen Tätigkeit; A.K.] nicht mehr um die bloße Wiederholung eines äußerlich Gegebenen, sondern um einen freien geistigen Entwurf: das scheinbare 'Nachbilden' hat in Wahrheit ein inneres 'Vorbilden' zur Voraussetzung.“ (PSF I,131)

Den Hinweis auf die 'Natur des Gegenstandes' als entscheidenden Unterschied zwischen bloßer Imitation und künstlerischer Nachahmung darf man offenbar nicht so verstehen, als käme für die Kunst nur der Gegenstand der Naturwissenschaft in Frage. Man kommt dem Cassirerschen Verständnis von der 'Natur des Gegenstandes' dennoch näher, wenn man Natur als Namen für den Gegenstand der Kunst mit dem naturwissenschaftlichen Begriff der Natur in der richtigen Weise verbindet. Die Natur der Phase der Nachahmung darf auf der einen Seite nicht einfach mit der Natur der Naturwissenschaften gleichgesetzt werden. Cassirer gibt der künstlerisch geformten Natur des Gegenstandes auf der anderen Seite die Funktion, eine Gestalt der Natur für die Erfahrung der wirklichen Natur zu sein. (VM 232)

Die Nachahmung der 'Natur des Gegenstandes' besagt wiederum auch nicht, daß man ausgesuchte Gegenstände – mit Blick auf eine Verwendungsweise des Nachgebildeten in der Naturwissenschaft – nach der Natur wiederzugeben versucht. Auffassungen, nach denen das Kriterium guter Kunst darin besteht, überzeugende Lösungen für das Problem anzubieten, welcher Gegenstand es wert ist, künstlerisch wiedergegeben zu werden, spielen in Cassirers Überlegungen keine Rolle. Eine Ästhetik, die in der Kunst die Leistung sieht, darstellungswürdige Gegenstände für den Vorgang der Abbildung auszuwählen, kann die eigentliche Zielsetzung der künstlerischen Darstellungsfunktion in der Phase der Nachahmung nur verfehlen. Sprache und Kunst ist stattdessen laut Cassirer die Wiedergabe des strukturellen Wesens von Gegenständen gemeinsam. (PSF I,131f.) *Natur ist in der Phase der Nachahmung die Gegenständlichkeit des Gegenstandes. Eine solche Gegenständlichkeit erzielt man nicht dadurch, daß man eine besondere Vorliebe für bestimmte Gegenstände ausbildet, sondern indem man ein Modell für die Struktur findet, die den gewählten Gegenstand zum Gegenstand macht.*

Legt man Cassirers Auffassung von der Eigenständigkeit der Konstitutionsweisen zugrunde, dann kann mit der Natur des Gegenstandes als Entwurfsziel in der Kunst nicht ein Gestaltungsprozeß gemeint sein, der die Gegenständlichkeit des Gegenstandes mittels eines Abstraktionsvorgangs trifft. Damit käme die Kunst über das sprachliche Formprinzip der Bedeutungskonstanz nicht hinaus. Will die Kunst nicht einfach nur wiederholen, was es schon gibt, muß die Kunst von vornherein mehr leisten, als mit dem Aufbau der Gegenstandswelt durch die Sprache geleistet wird. Die

folgende, auf eine grundsätzliche Besonderheit abzielende Bemerkung Cassirers bekräftigt dies: Wir stehen im Fall der Gegenständlichkeit der Kunst „von Anfang an auf einem anderen Boden und sozusagen in einer anderen geistigen Dimension.“ (WW 182) Dieses grundsätzlich Andere der Kunst zeigt Cassirer mit dem Hinweis auf die Rolle der sinnlichen Konkretion an.

Dank der sinnlichen Konkretion des künstlerischen Entwurfs tritt die Reflexion als die hervorstechende Deutungsgröße der Kunst in der Phase der Nachahmung hervor. *Was der Künstler mit dem Versuch, durch ein Modell die Natur des Gegenstandes zu treffen, erreichen will, ist Cassirer zufolge nicht die Gegenständlichkeit des Gegenstandes als solche, sondern die Verwandlung gegenständlicher Strukturen in die Form der vollen sinnlichen Konkretion.* Das Ziel der Nachahmung ist demnach nicht, die Natur von Gegenständen in ihrer jeweiligen Strukturiertheit zu verstehen, sondern gegenständliche Strukturen überhaupt erst einmal sinnlich greifbar zu machen. *Die Sinnlichkeit selbst wird also zu einem Formmoment.* Die Vorstellung, es genüge, auf eine schon vorhandene Konkretion im sinnlichen Material zurückzugreifen, wird von Cassirer mit dem Argument zurückgewiesen, daß die spezifisch künstlerische Form der Sinnlichkeit erst durch den Entwurf einer Form wirksam wird. „Alle Auffassung einer ästhetischen Form am Sinnlichen wird nur dadurch möglich, daß wir selbst die Grundelemente der Form bildend erzeugen.“ (PSF I,21)

Das Modell der Nachahmung ist die sinnlich konkrete Natur, wie sie dem Künstler vor Augen steht. Ein solches Sehen mit den Augen darf man nicht einseitig organisch mißverstehen. Es ist vielmehr so, daß der Künstler sich ein Bild schaffen muß, um zu der sinnlich konkreten Natur des Gegenstandes zu gelangen. Damit wird eine andere Frage virulent. Ist die Kunst in der Phase der Nachahmung Wiedergabe der Natur, aber zugleich auch ein Entwurf, der die Natur wie sie ist, nicht einfach nur wiederholt, dann stellt sich die Frage, woran man weiß, daß der Entwurf seine Sache trifft. Cassirer sieht den Maßstab für das Gelingen einer Wiedergabe ohne Wiederholung im Medium der sinnlichen Konkretion selbst. Die Kunst ist „von Anfang an auf das Medium gerichtet, in dem die besondere Erscheinung steht, und auf die Regel, durch die sie mit der Gesamtnatur zusammenhängt.“ (IG 77) Unter dem Begriff der ‘ruhigen Treue’ benennt Cassirer Bedingungen, die die folgerichtige Einhaltung des

Konkretionsprozesses in der Phase der Nachahmung erst ermöglichen. Zu diesen Bedingungen gehört, daß

„der Künstler sich unmittelbar an die Gegenstände der Natur wendet, mit Treue und Fleiß ihre Gestalten, ihre Farben auffaßt und sie auf das genaueste wiedergibt.“ (GL 144)

Das hervorstechende an dieser Bemerkung Cassirers dürfte sein, daß nun nicht mehr von der 'Natur des Gegenstandes', sondern vom 'Gegenstand der Natur' die Rede ist. *Damit will Cassirer sagen, daß zur sinnlichen Konkretion von gegenständlichen Strukturen gehört, daß sie als das Modell, das dem Künstler vor Augen steht, gegenständlich werden. Die Gegenständlichkeit der Kunst hat ihre Folgerichtigkeit in der Natur der Gegenstände selbst.* Für den Schaffensprozeß leitend ist das Modell, insofern Gegenständlichkeit gegenständlich aufgefaßt wird. An Cassirers Bemerkung werden zwei Bedingungen deutlich. Der Superlativ in der Rede von der 'genauesten Wiedergabe' bezieht sich zum einen auf die mit dem Fleiß verbundene Reflexionsleistung. *Es ist die Reflexion darauf, daß das, was trifft, nicht auf Treffer zurückführbar ist, die sich von selbst einstellen. Der Künstler der Nachahmung weiß, daß künstlerisch erzielte Treffer erarbeitete Treffer sind.* Nur durch den Aufwand beharrlichen Tuns kann das Modell eine Nachahmung der Natur sein.

Wiedergabe als 'genaueste Wiedergabe' besagt zum anderen, daß nur ein einziger Schaffensvorgang das Modell, das dem Künstler vor Augen steht, zu einer Erscheinung macht. Der Entwurf ist noch nicht dadurch in die Welt künstlerischer Erscheinungen herübergerettet, daß der Gegenstand der Natur durch Fleiß irgendeine Gestalt annimmt. Cassirer macht in diesem Zusammenhang auf die Rolle der Farbe im Gemälde aufmerksam. Die Farben eines Gemäldes können neu sein, weil es sich bei ihnen um so noch nicht angetroffene Farbwerte handelt. Künstlerische Farben sind sie nur insoweit als sie nicht nur als Farbwerte erscheinen, sondern über die Wahrnehmung der Farblichkeit hinaus an ihnen etwas Dargestelltes in Werkgestalt manifest ist. (LKW 43)

Diese Seite des Gelingens im künstlerischen Entwurf betrifft die Werkzeuge des Vermittelns, oder auch, wie Cassirer es nennt, die Dimension der Darstellungsmittel. In diesem Zusammenhang kommt die Treue als eine zweite Bedingung für das Gelingen des künstlerischen Entwurfs ins Spiel. Die Treue gegenüber der Natur des

Gegenstandes erfüllt sich nicht in der photographischen Genauigkeit, sondern in einer spezifisch künstlerischen Konstanz, mit dem sich das Sinnmoment zur künstlerischen Erscheinung gesellt.¹⁷⁹ Die Treue gewährleistet, daß wir zum anderen dem Neuen der Kunst in einer charakteristischen Einstellung gegenüberreten, nämlich, daß wir auf Kunst eingestellt sind. *Die Treue ist ein weiteres Moment der Reflexion, denn durch die Treue wissen wir, daß etwas Wesentliches am Kunstwerk – das Eingestellt-Sein auf Kunst – nicht durch Arbeit erreicht werden kann.* Es ist nicht auf Fleiß zurückzuführen, daß uns vor der Machart eines Werks so ist, „als wäre uns seine Art von jeher vertraut.“ (STS 149) Der konkretisierte Entwurf kann zutiefst überraschen und befremden, ohne deswegen wie etwas Bedrohliches zu wirken. *Das künstlerisch Bedeutsame tritt im sinnlichen Material zusammen mit einem Gefühl des Wiederentdeckens zutage, durch das der Eintritt in die Welt der Kunst überhaupt erst ermöglicht wird.*¹⁸⁰ Analog zur Sprache erfüllt sich in der Treue das Prinzip der ‘allgemeinen Mittelbarkeit’.¹⁸¹

Aber auch hier müßte nun gelten, daß die ‘allgemeine Mittelbarkeit’ der Kunst einer anderen Dimension als der der Sprache angehört. Vom genuin sprachlichen Prinzip der ‘allgemeinen Mittelbarkeit’ ist bei Cassirer die Rede, wenn das Prinzip der grundsätzlichen Modifikation als dynamisches Moment der sprachlichen Gestaltung erläutert wird. Das Ruhen in der Treue der sinnlich konkretisierten Natur des Gegenstandes erschöpft sich für Cassirer dagegen nicht in der Funktion, zwischen den Menschen die Art der Verständigung durch künstlerische Gestaltung überhaupt aufrechtzuerhalten. (LKW 15) Eine solche Stabilisierung der allgemeinen Mittelbarkeit

¹⁷⁹ In seiner Studie zu Thomas Manns Roman ‘Lotte in Weimar’ weist Cassirer darauf hin, daß auch dort, wo ein Kunstwerk sich mit Details geradezu aufdrängt, ein Verstehen erst am detailliert Dargestellten ansetzt. „Kann eine solche photographische Treue ein wirklich-künstlerisches Bild von Goethes Wesen für uns erstehen lassen?“ (GL 143)

¹⁸⁰ „Indem der echte lyrische Genius ein Gefühl ausspricht, gibt er es uns damit als ein Einmaliges und Einzigartiges, das nie zuvor bestand. Wir empfangen es nicht als ein Bekanntes, früher-Gegebenes; es ist uns eine wahrhafte Neuschöpfung und in ihr und durch sie eine unendliche Bereicherung des Daseins. Und doch bedeutet dieses Neue nichts von außen Gekommenes, nichts Fremdartiges.“ (STS 149)

¹⁸¹ „Sprachliche und künstlerische Formen müssen, wenn sie ‘allgemein mittelbar’ sein, wenn sie die Brücke zwischen verschiedenen Subjekten schlagen sollen, eine innere Festigkeit und Konsistenz besitzen. Aber sie müssen zugleich wandlungsfähig sein; denn jeder Gebrauch der Formen schließt, da er in verschiedenen Individuen vor sich geht, schon eine gewisse Modifikation ein und wäre ohne sie nicht möglich.“ (LKW 118)

wird vielmehr auf die Form des Werks hin fixiert. In diesem Zusammenhang spricht Cassirer von Form-Sprachen der Kunst. (LKW 117)

So kann man in der Regelhaftigkeit, durch die der Gebrauch künstlerischer Techniken gattungsspezifische Züge gewinnt, die technisch-physische Seite von Form-Sprachen der Kunst sehen. Laut Cassirer ist der enge Bezug der Kunst zur künstlerischen Technik Anfang und Vollendung in der Kunst. Es ist die handwerkliche Kunstfertigkeit, aus der heraus sich das künstlerische Schaffen entwickelt hat. „Kunst und Handwerk [...] haben sich nur langsam getrennt; und gerade in den Höhepunkten künstlerischer Entwicklung pflegt ihr Zusammenhang besonders innig zu sein.“ (LKW 116f.) Diese Treue als Fixierung dessen, was in dem jeweiligen Kunstwerk ‘allgemeine Mitteilbarkeit’ beinhaltet, hat ihre Basis in der Stetigkeit, mit der der Künstler die Beherrschung künstlerischer Techniken üben muß. Nachahmung ist in der Geschichte der Ästhetik schon häufiger mit dem Lerneffekt in Verbindung gebracht worden.¹⁸² Von einem solchen Lerneffekt scheint die Rede zu sein, wenn das Ziel der Nachahmung darin besteht, „der Natur ihre Buchstaben im Zeichen nur gleichsam nachzubuchstabieren.“¹⁸³ Die Aneignung des künstlerischen Alphabets der Natur darf aber nicht mit dem bloß passiven Zustand des Angelernt-Werdens verwechselt werden. Was es als Zeichenmaterial gibt, gibt es nicht als ein solches in bloßer Verfügbarkeit. Werden doch Formsprachen, wie Cassirer betont, allein schon durch den Faktor des bloßen Gebrauchs modifiziert. (LKW 114f.,118)

Die Kunst will beherrscht sein, bevor es etwas anderes gibt, was für den Künstler beherrschbar wird. „Kein Künstler kann seine Sprache wirklich sprechen, wenn er sie nicht zuvor in dem steten Verkehr mit seinem Material erlernt hat.“ (LKW 117) *Bevor eine künstlerspezifische Formsprache der Kunst entstehen kann, muß der Künstler überhaupt erst einmal über die kunstspezifische Form der Artikulation verfügen.* Dieser Aspekt der Treue betrifft den Sachverhalt, daß „der Künstler sich unmittelbar an die Gegenstände der Natur wendet.“ (GL 144) Cassirer schreibt:

¹⁸² Siehe ‘The educational Value of Art’, SMC, S.196-215

¹⁸³ Vgl. Goethe, WA, I. Abt., Bd. 47, S.78

„Diese Treue gegenüber dem Objekt ist zugleich die Einschränkung in dasselbe. Ein beschränkter Gegenstand wird auf beschränkte Weise und mit beschränkten Mitteln wiedergegeben.“ (WW 182)

Unmittelbarkeit darf man demnach nicht als ein Moment im Prozeß der sinnlichen Konkretion ansehen, der aus dem Kontext der Mittelbarkeit herausragt. *Unmittelbarkeit, das will Cassirer stattdessen sagen, ist die beschränkende Hingabe des Künstlers an sein Modell.* Zwar blendet auch die ausschließliche 'Treue gegenüber dem Objekt' die Subjektivität des Künstlers nicht völlig aus,¹⁸⁴ aber in der Weise der Werkgestaltung, sowie im Einsatz von Mitteln herrscht eine Beschränktheit, durch die vor allem die Möglichkeit des Künstlers, sich durch das Werk anderen mitzuteilen, eingeschränkt ist.

Diese Einschränkung betrifft aber nicht nur die Anwesenheit des Künstlers in seinem Werk. Es gibt in der Phase der Nachahmung, wenn man so will, auch die Einschränkung im Hinblick auf die Anwesenheit der Kunst im Kunstwerk. Der Künstler lebt mit der Geschichte der Formen, hat aber nicht die Mittel, die Geschichtlichkeit der Formen auch frei zu handhaben. „Die Traditions-Gebundenheit zeigt sich zunächst in alldem, was man die Technik der einzelnen Künste nennt.“ (LKW 116) Bloße Technikgebundenheit ist in der Kunst eine Hingabe an die Tradition, die die Möglichkeit einer Auseinandersetzung mit Tradition ausschließt.

§ 13. Formsprachen in der Phase der Manier

Es ist die jeweils eigenständige Beherrschung des Objekts durch den objektgemäßen Gebrauch künstlerischer Techniken, mit der sich das Neue der Kunst in der Phase der Nachahmung als das im Einzelwerk manifestierte Neue von anderen Werken abgrenzt. Der Entwurf in der Funktion des gegenständlichen Modells leitet nicht eine bloße Wiedergabe, sondern eine treu erarbeitete sinnliche Konkretion dessen, was dem Künstler vor Augen steht. Es ist vor allem eine eigentümliche Hin-

gabe, in die sich der Künstler begibt, wenn „ein beschränkter Gegenstand auf beschränkte Weise und mit beschränkten Mitteln wiedergegeben wird.“ (WW 182)

Die nächstliegende Frage ist nun, wie die Manier diese Beschränkung auf das Objekt überwindet. Cassirer macht aber zunächst einmal deutlich, was es überhaupt heißt, von einer höheren Stufe der Kunst zu sprechen: die Überwindung der Beschränkung auf das Objekt betrifft nicht einzelne Aspekte; es findet vielmehr eine Wandlung der Perspektive im Ganzen statt. Es kommt hierbei zum Tragen, daß der Künstler, der sich bei der Darstellung eines Gegenstandes ganz der Wiedergabe des Gegenstandes hingibt, wesentliche Grundzüge der künstlerischen Leistung unterläßt. Cassirer schreibt:

„Auf der zweiten Stufe fällt diese Passivität gegenüber dem gegebenen Eindruck fort.“ (WW 182f.)

Die Hingabe an den Gegenstand verlangt in jedem Fall das Zutun des Künstlers; der Künstler in der Phase der Nachahmung bringt aber nur soviel an Aktivität auf, wie zur Überführung des künstlerischen Modells in die sinnliche Konkretion dienlich ist. Die Aktivität der Wiedergabe ist hierbei keine für die Natur des dargestellten Gegenstandes bestimmende Aktivität, sondern wird aus dem gegebenen Eindruck heraus auf die Natur des Gegenstandes hin freigesetzt. Nimmt die künstlerische Aktivität demgegenüber nun eine bestimmende Rolle ein, dann heißt das wiederum nicht, daß der Künstler seine Empfänglichkeit für Eindrücke verliert.

Die gegenüber der Manier bestehende Passivität der Nachahmung ist keine empirisch aufweisbare Passivität. Cassirer kann schon von seinem Ansatz her nicht die psychische Disposition des Künstlers zur Nachahmung thematisieren wollen. Unter Passivität versteht Cassirer ein defizitäres Moment in der ideellen Struktur des Gegenüber von Gegenstand und gegebenem Eindruck. Im Hinblick darauf, daß damit auch die Seite des gegebenen Eindrucks ein defizitäres Moment enthält, ist auf ein mögliches Mißverständnis aufmerksam zu machen: es wäre mit Cassirers Grundan-

¹⁸⁴ „Kein Künstler kann die Natur darstellen, ohne daß er, in dieser Darstellung und durch sie, sein eigenes Ich zum Ausdruck brächte; kein künstlerischer Ausdruck des Ich ist möglich, ohne daß Gegenständliches, in voller Objektivität und Plastizität sich vor uns hinstellt.“ (LKW 31)

nahmen zur Philosophie der symbolischen Formen unvereinbar, wäre mit dem 'Eindruck' die Einwirkung einer für sich bestehenden Außenwelt gemeint. Cassirer spielt hier vielmehr auf die Konstanz an, mit der ein Entwurf im Schaffensprozeß eindrucklich fortwirkt. Von daher kann der Künstler auch nicht auf den bedingenden Grund für die Verengung der künstlerischen Perspektive reflektieren. Weil das defizitäre Moment der Nachahmung künstlerisch nicht eigens aufgedeckt wird, kann das Prinzip der Nachahmung nicht eigens überwunden werden; es tritt angesichts einer neuen Entwicklung in den Hintergrund.

„Es entsteht eine eigene Formensprache, in der sich nicht sowohl die einfache Natur des Objekts, als der Geist des Sprechenden ausdrückt.“ (WW 183)

Die Manier zeichnet sich dadurch aus, daß zur Akzentuierung der Reflexion die Akzentuierung der Transformation hinzutritt. Kunst in der Phase der Manier zeigt sich von der Umwandlung künstlerischer Stoffe in eine eigenständige Artikulationsform beherrscht. Zur Passivität gegenüber dem 'gegebenen Eindruck' zwingt also weder für sich genommen die Gegebenheit des Eindrucks noch das nachahmende Verhältnis des Künstlers zu seinem Modell, sondern beide Seiten umfassend der Umstand, daß der Künstler keine Sprache hat, um den Eindruck, mit dem sich das Modell in ihm vorbildet, als seinem Eindruck kundzutun. Die Wiedergabe bleibt in ihrer Eigenheit verschlossen. Um ermessen zu können, welche Ausdrucksmöglichkeiten sich durch die Aktivität im Entstehen einer 'eigenen Formsprache' eröffnen, muß man auf die Unterscheidung dreier Werkdimensionen hinweisen, die Cassirer in seinen Untersuchungen zur 'Logik der Kulturwissenschaften' am Beispiel des Gemäldes Raffaels, 'Die Schule von Athen' durchführt. (LKW 43)¹⁸⁵

In der Phase der Nachahmung lernt der Künstler die Farbe so zu handhaben, daß die Auffassung von Farbe als ein bloß physischer Farbwert gegenüber der Farbe als sinnliche Konkretion eines dargestellten Gegenstandes auf stabile Weise in den Hintergrund gerückt wird. Damit treten in der Phase der Nachahmung vor allem zwei Werkdimensionen zutage. Es sind die Dimension des physischen Daseins und die

¹⁸⁵ Die drei Werkdimensionen gelten Cassirer zufolge nicht allein für Kunstwerke, sondern für alles, was als Kulturobjekt aufgefaßt wird. (LKW 43)

Dimension des Gegenständlich-Dargestellten.¹⁸⁶ Diesen beiden Dimensionen verdankt die Wiedergabe, daß „wir uns in die Darstellung versenken und uns rein ihr selbst hingeben.“ (LKW 43) Die Werkgestalt ist in der Phase der Nachahmung gefunden, wenn sich die Dichte der Details zur Sichtbarkeit des dargestellten Objekts gesättigt hat. Der Lernprozeß im Hinblick auf das Problem, wie etwa „die Malerei und Plastik bestimmte feste Haltungen, Stellungen, Gesten des menschlichen Körpers dazu benützt, um seelisches Dasein und seelische Bewegtheit sichtbar werden zu lassen,“ (LKW 118) bleibt dagegen auf der höheren Stufe nicht in den Dimensionen des physischen Materials und des gegenständlich Dargestellten eingeschlossen. Während nach den Maßgaben der Nachahmung anstelle der sinnlichen Konkretion eines Entwurfs damit nur eine gestaltlose Aneinanderreihung von Lösungsversuchen entstünde, fungiert nun die sinnliche Konkretion als *Perspektive auf einen Gesamtzusammenhang des Modellierens, mittels deren man das eigene Modell zum Werk machen kann. Das Zusammenwirken von Transformation und Reflexion öffnet in der Phase der Manier den Blick für die Geschichte der Kunst.*¹⁸⁷

Die Ausdrucksmöglichkeiten, die die Aktivität der Manier eröffnet, beurteilt Cassirer zwiespältig. Es kommt zur Begegnung des Künstlers mit der Geschichtlichkeit des eigenen Kunstwerks, ohne aber eine Auseinandersetzung mit der Tradition zu bewirken. Anders als es etwa in der dichterischen Skepsis gegenüber der Alltagssprache der Fall ist, wird Tradition in der Phase der Manier als Thema vermieden.¹⁸⁸ Die Perspektive, die sich dem Künstler auf den Gesamtprozeß des Gestaltens von Kunstwerken hin eröffnet, führt zwar zur Steigerung der künstlerischen Aktivität, kann aber nicht den Verlust der Hingabe an den Entwurf der Nachahmung durch eine entsprechende Hingabe an die Eigenheit des Entwurfs ersetzen. Die tradierte Formenspra-

¹⁸⁶ „Die Farben auf dem Gemälde Raffaels haben ‘Darstellungsfunktion’, sofern sie auf ein Objektives hinweisen. Wir verlieren uns nicht in ihrer Betrachtung, wir sehen sie nicht als Farben; sondern wir sehen durch sie ein Gegenständliches, eine bestimmte Szene, ein Gespräch zwischen zwei Philosophen.“ (LKW 43)

¹⁸⁷ „Jede Epoche übernimmt von der vorhergehenden bestimmte Formen und gibt sie an die folgende weiter. Die Formsprache gewinnt eine solche Festigkeit, daß bestimmte Themata mit bestimmten Weisen des Ausdrucks fest zu verwachsen scheinen, daß sie uns immer wieder in denselben oder leicht modifizierten Formen begegnen.“ (LKW 117)

¹⁸⁸ „Es scheint im Leben der großen Dichter immer wieder Augenblicke gegeben zu haben, in denen sie diesen Drang zur Erneuerung der Sprache so stark empfanden, daß ihnen das Gegebene, das Material, in dem sie arbeiten mußten, fast als eine lästige Fessel erschien. In solchen Augenblicken erwacht in ihnen die Skepsis gegen die Sprache zur vollen Stärke.“ (LKW 115)

che wird auch nicht allein schon durch das Entstehen einer eigenen Formsprache kalkuliert auf die Entäußerung der Eigenheit des Entwurfs hin umgewandelt. Dennoch wird eine Vorbedingung für entsprechende Formungsprozesse erfüllt: *diese Vorbedingung ist der Eintritt in die Gestaltung des Entwurfs als Entwurf. Was hier im Entstehen ist, ist die Dimension des Persönlich-Ausgedrückten, durch die der Künstler nicht mehr 'unmittelbar' die sinnliche Konkretion des Entwurfs erarbeitet, sondern 'mittelbar' nämlich dadurch, daß der Künstler ins Verhältnis zum Umstand des Entwerfens gesetzt ist.*

„Der Gegenstand, das Modell steht der bildenden Kraft des Künstlers gegenüber.“
(WW 183)

Es gibt auf der einen Seite kein Kunstwerk, ohne die dritte Dimension des Persönlich-Ausgedrückten.¹⁸⁹ Auf der anderen Seite werden Formsprachen erst in der Phase der Manier in der Funktion als Ausdrucksform einer Künstlerpersönlichkeit wirksam. Damit ist im Hinblick auf die Frage, wie sich das Entstehen einer eigenen Formsprache zum Aufschluß über die Einmaligkeit des gegebenen Eindrucks als geprägtem Entwurf verhält, eine erste Teilantwort möglich. Cassirer will hier nicht sagen, daß mit dem Entstehen einer eigenen Formsprache allein der Künstler in die Lage versetzt wird, seine Sicht auf die Gegenstände kundzutun. Das Entstehen einer 'eigenen Formsprache' ist nicht schon für sich genommen der Moment, einen gegebenen Eindruck aus der Lage, in sich verschlossen zu sein, zu befreien. Im Hinblick auf das Zusammenwirken von Transformation und Reflexion in der Phase der Manier läßt sich darüberhinaus aber folgendes feststellen: *Der Künstler wird in eine mitteilbare Künstlerpersönlichkeit verwandelt.*

Zur Sprachlichkeit von Formsprachen in der Manier gehört nun der Grundzug, daß sich „nicht sowohl die einfache Natur des Objekts, als der Geist des Sprechenden ausdrückt.“ (WW 183) Im Übergang vom in sich verschlossenen Eindruck, den die Sicht auf einen Gegenstand hervorruft, zu einer eigenen Formsprache wird der 'gegebene Eindruck' nicht einfach nur gegen die 'bildende Kraft des Künstlers' ausge-

¹⁸⁹ „Auch dort, wo er völlig in seinem Werk aufgeht, geht er [der Künstler; A.K.] in ihm nicht unter. Das Werk bleibt, indem es rein auf sich steht, immer zugleich das Zeugnis einer individuellen Lebensform, eines individuellen Daseins und So-Seins. (STS 85)

tauscht. Die Gegenüberstellung von Ich und Welt ist in der Phase der Manier im Ganzen anders. Der 'gegebene Eindruck' hat demnach nicht einfach eine lineare Entsprechung im Ausdruck des 'Geistes des Sprechenden'. Der Ausdruck im künstlerischen Entwurf der Manier wird zum Zeugnis für 'die bildende Kraft des Künstlers'. Cassirers Begriff von der 'bildenden Kraft des Künstlers' verdient eine nähere Erläuterung.

Cassirer macht eigens darauf aufmerksam, daß Phantasie eine Leistung des Bewußtseins ist, die in jeder symbolischen Form eine spezifische Qualität bekommt. Cassirer unterscheidet dabei drei Arten der Phantasie. Es gibt demzufolge „die Kraft der Erfindung, die Kraft der Personifikation und die Kraft, reine, sinnlich wahrnehmbare Formen hervorzubringen.“ (VM 252) Die spezifisch künstlerische Phantasie ist die Kraft, sinnliche Formen zu schaffen, durch die der Künstler nicht nur eine Gefühlswelt erzeugt, sondern „sich seiner Gefühle auch entäußert“. (VM 237) Cassirer stellt hierbei die Entäußerung des Gefühlslebens in sinnlichen Verkörperungen als die spezifisch künstlerische Erscheinungsweise der Phantasie heraus.¹⁹⁰ Das Phänomen der Emotionalität der Kunst darf aber nicht mit dem Drang zur Sentimentalität verwechselt werden.¹⁹¹ Herausragende Künstlerschaft, so Cassirers Argument, beginnt gerade nicht dort, wo man stärker als sonstwo sich von der eigenen Gefühlswelt überwältigen läßt, sondern im Gegenteil, wo die Kraft der Verwandlung von flüchtigen Stimmungen zu verkörperbaren Gefühlswelten möglich wird.¹⁹² Sofern der Künstler damit seiner Emotionalität nicht ausgeliefert ist, sondern ihr aktiv gegenübertritt, hat man sich laut Cassirer diese Aktivität wiederum nicht so zu denken, daß bloß ein besonders großer Reichtum von Gefühlsnuancen mosaikartig zusammen-

¹⁹⁰ „Entäußerung bedeutet sichtbare oder greifbare Verkörperung nicht einfach in einem bestimmten materialen Medium – in Ton, Bronze oder Marmor –, sondern in sinnlichen Formen, in Rhythmen, in Farbstrukturen, in Linien und Zeichnung, in plastischen Formen.“ (VM 237) „Die dichterische, die malerische oder plastische Form sind in ihrer höchsten Vollendung, in ihrer reinen 'Ablösung' vom Ich noch immer durchflutet von der reinen Ichbewegung. Der Rhythmus dieser Bewegung lebt in geheimnisvoller Weise in der Form weiter und spricht uns unmittelbar in ihr an.“ (STS 84)

¹⁹¹ „The artist is not the man who indulges in the display of his emotions or who has the greatest facility in the expression of these emotions. To be swayed by emotions means sentimentalism, not art.“ (SMC 157)

¹⁹² „Artistic emotion is creative emotion; it is that emotion which we feel when we live the life of form.“ (SMC 160)

gestellt wird.¹⁹³ Zum einen zielt der Künstler auf eine Korrespondenz, mit der sinnliche Formen ein individuell erlebtes Ordnungsprinzip des Gefühlslebens widerspiegeln. (VM 237) *Analog zur Stellung des Sprachakts in der Sprache gewinnt damit zum anderen das Gefühl im Kunstwerk die Strenge des Prinzips der 'inneren Form', bei dem jedes Detail das Ganze der Gefühlswelt des künstlerisch gestaltenden Menschen mitschwingen läßt.*¹⁹⁴

Cassirers Begriff von der 'bildenden Kraft des Künstlers' in der Phase der Manier könnte zu dem Mißverständnis verleiten, daß es sich bei der bildenden Kraft um eine Phantasie handelt, die der Künstler in voller Souveränität handhaben kann. Es ist nun aber nicht so sehr die Phantasie, die der Künstler beherrscht, sondern eine solche, durch die der Künstler überhaupt als Künstler in Erscheinung tritt; es handelt sich um die Rolle der Phantasie als Kraft zum Künstler. Cassirer will aber nicht behaupten, daß der Künstler in der Phase der Manier zum willenlosen Erfüllungsgehilfen wird.

„Dieser [der Künstler; A.K.] sucht ihn [den Gegenstand; A.K.] nicht mehr in seiner Totalität zu ergreifen und ihn gleichsam auszuschöpfen.“ (WW 183)

In diesem Zusammenhang ist der Begriff der Spontaneität von Gewicht. *Er ist bei Cassirer der Begriff für die Reflexion in der Phase der Manier: der Künstler erkennt sich in der Situation, ein einzigartiges Kunstwerk ausgehend von der Beschäftigung mit einem Modell zu erschaffen.* Die Spontaneität in der Phase der Manier tritt zuallererst im künstlerisch dargestellten Gegenstand in Erscheinung. Cassirer darf man hier nicht so verstehen, daß nun die Totalität des Gegenstandes uninteressant geworden ist. Die Totalität des Gegenstandes geht stattdessen in der Totalität der Darstellung auf. In der Phase der Nachahmung ist das künstlerische Schaffen ganz darauf ausgerichtet, was „dem Künstler vor Augen steht“. (WW 182) *In der Phase der*

¹⁹³ Insbesondere Werke der Dichtkunst „sind nicht einfach flüchtige Ausbrüche leidenschaftlicher Gefühle; sie offenbaren vielmehr eine tiefe Einheit und Kontinuität.“ (VM 225)

¹⁹⁴ Das ist der Gedanke des Zusammenstimmens, der schon bei der Frage nach dem Modus des künstlerischen Gestaltens benannt worden ist: „In jeder Sprachhandlung und in jedem schöpferischen Werk erkennen wir eine deutlich teleologische Struktur. Der Akteur in einem Drama 'agiert' tatsächlich in seiner Rolle. Jede einzelne Äußerung ist Teil eines kohärenten Strukturganzen. Betonung und Rhythmus seiner Worte, die Modulation seiner Stimme, Gesichtsausdruck und Körperhaltung – alles dies richtet sich auf dasselbe Ziel, die Verkörperung eines menschlichen Charakters.“ (VM 219)

Manier erweitert sich dagegen der Bereich der Darstellungsfunktion, indem sich mittels der Gestaltung des Dargestellten auch die Herausarbeitung des Willens zur Gestalt artikuliert.

Die Aufgabe der Kunst erfüllt sich nun nicht mehr allein in der Umsetzung eines vorgebildeten Modells in sinnliche Konkretheit, sondern es muß die Konfrontation mit der Tatsache, daß dem Künstler ein Gegenstand vor Augen steht, in die Umsetzung des vorgebildeten Modells mit einbezogen werden. Diese Art der Erweiterung des Aufgabenbereichs der Kunst darf man sich aber nicht so sehr als eine extensional zu verstehende Erweiterung des Bereichs der Darstellung vorstellen. Es ist vielmehr eine Erweiterung intensionaler Art. Zur Darstellung kommt nun, daß der Künstler einen Gegenstand sinnlich konkret darstellen will. Für den Künstler in der Phase der Manier ist aber dabei entscheidend, daß ihm etwas vor Augen steht.

Der künstlerische Ausdruckswille ist für sich genommen nicht einfach mit der Willensbekundung der Sprache zu verwechseln; bringt doch, das wissen wir bereits durch die spezifisch künstlerische Zeitform, Dichtung die Lebendigkeit von Willensbekundungen in der Sprache erst hervor. Dennoch sieht Cassirer Absichtlichkeit als eine Grundbedingung des Schaffensprozesses an. (VM 219) Das heißt für Cassirer aber auch, daß Absichtlichkeit in der Form künstlerischer Spontaneität nicht lösge löst vom Prozeß des Aufbaus des Kunstwerks betrachtet werden kann. (VM 220f.) Indem der Künstler der Willenswelt alltäglicher Zweckbindungen entsagt, fällt er damit wiederum nicht etwa in die mythische Auffassungsweise der Wunschwelt zurück. Eine für den Standpunkt der systematischen Ästhetik wichtige Folgerung Cassirers ist hier, daß die Bindung der künstlerischen Intuition an künstlerische Gattungen keine Einschränkung des künstlerischen Ausdruckswillens beinhaltet.¹⁹⁵ Schon den Begriff der Intuition kann Cassirer für die Kennzeichnung des künstlerischen Schaffensprozesses nur insoweit gelten lassen, als damit nicht eine für sich bestehende emotionale Sphäre des Ausdruckswillens, sondern der prinzipielle Zusammenhang von Gefühl und Gestalt in den sinnlichen Formen des Kunstwerks gemeint ist.

¹⁹⁵ „Der Kontext einer Dichtung läßt sich von seiner Form nicht trennen – von Vers, Melodie, und Rhythmus. Diese Formelemente sind nicht vor allem äußerliche oder technische Mittel, um eine bestimmte Intuition wiederzugeben; sie sind vielmehr Grundbestandteile der künstlerischen Intuition selbst.“ (VM 239)

Das spezifische Moment der Phantasie in der Phase der Manier ist, soweit waren wir mit der Eigenheit der Formsprache gekommen, nicht so sehr eine Phantasie, die der Verwandlung der 'einfachen Natur des Objekts' dienen kann, weil es vor allem eine Kraft ist, die überhaupt erst einen eigenständigen Künstlerwillen konstituiert. Es ist nun die Frage, was es für diese Konstitution künstlerischer Spontaneität heißt, wenn sich in der Spontaneität der Manier „der Geist des Sprechenden ausdrückt“. (WW 182) Hierzu greift man am besten auf Cassirers Beispiel von Raffaels Gemälde 'Die Schule von Athen' zurück.

„Das Gemälde ist nicht einfach die Darstellung einer historischen Szene, eines Gesprächs zwischen Platon und Aristoteles. Denn nicht Platon und Aristoteles sondern Raffael ist es, der zu uns spricht.“(LKW 43)

Mit dieser Bemerkung hat Cassirer für Irritationen gesorgt.¹⁹⁶ Dabei mag folgende Überlegung eine Rolle gespielt haben: wir haben mit der 'Schule von Athen' nicht Raffael in ursprünglicher Leiblichkeit vor uns. Ein Verständnis von Kunst beginnt erst dort, wo wir wissen, daß ein Gebilde zu uns sprechen, aber nicht mit uns sprechen kann. Soweit hierbei bloß die Phantasie als verwandelnde Kraft zur Belebung der Dingwelt zum Zuge kommt, ist keine spezifisch künstlerische, sondern eine mythische Kraft am Werk.

Cassirer unterscheidet zwar Dimensionen des Kunstwerks, diese Unterschiede markieren aber nicht völlig geschiedene Bereiche. *Daraus zieht Cassirer im Hinblick auf die Frage, was für eine Sprache es ist, die es dem Künstler erlaubt, eine eigene Formsprache zu haben, einen wichtigen Schluß. Eine solche Sprache ist immer schon mehr als das, was eine erlernbare Formsprache der Kunst als solche leisten kann.* Im Hinblick darauf, daß die sprachliche Dimension des Persönlich-Ausgedrückten immer schon über die Sphäre der künstlerischen Darstellung hinausreicht, ist es Cassirer zufolge nicht hilfreich, sondern irreführend, wenn man die Sprachlichkeit der Kunst mit der Darstellungsfunktion der Alltagssprache gleichsetzt.¹⁹⁷ Das Bei-

¹⁹⁶ Es ist Andreas Gräser, der in seinen Ausführungen zu Cassirers 'Logik der Kulturwissenschaften' an dieser Stelle seine Ratlosigkeit bekennt. (Gräser, 1994, 122)

¹⁹⁷ Cassirer macht den Leser gegen Ende seines historischen Überblicks zur Sprachphilosophie im ersten Band der 'Philosophie der symbolischen Formen' mit einer Denkrichtung vertraut, die sich

spiel der Alltagssprache verdeckt vor allem die wechselseitige Bedingtheit, mit der die drei Dimensionen dem Kunstwerk eine Sprache geben. Erst die umfassende Beherrschung dessen, was sich an künstlerischen Techniken lernen läßt, legt den Grund für die Nachvollziehbarkeit in der Entäußerung von einmal gefaßten Eindrücken. Handelt es sich etwa um Philosophendarstellung in der Malerei, so erzielt der Künstler die Gestaltung von Platon und Aristoteles als historische Erscheinungen nur dadurch, daß entsprechende Lösungen, zu einer solchen Darstellung zu gelangen, auf eine neue, so nie gesehene Weise verdichtet werden. *Wiederum erst das Gelingen einer historisch individualisierenden Synthese des Erlernten gibt auch der Dimension des Persönlich-Ausgedrückten die Kraft, die es ermöglicht, daß wir uns von dem Künstler persönlich angesprochen fühlen.*

Es handelt sich dabei um eine Verkörperung der Unmittelbarkeit des Eindrucks, den das vorgebildete Modell geschaffen hat, bei der wiederum alle Genauigkeit in der Gestaltung fehlgeht, wenn sie den Betrachter nicht mit der Anwesenheit des Urhebers konfrontiert. (GL 125) *Das geistige Prinzip von Anwesenheit hat laut Cassirer seine Wahrheit nicht in einer realen Anwesenheit, sondern im Vollzug einer geistigen Perspektive auf die Welt, wie sie nur der Betrachter des Dargestellten, nicht aber der Dargestellte leisten kann.*¹⁹⁸ Mit dem Hinweis auf den 'Geist des Sprechenden' ist aber offensichtlich noch nicht der volle Gehalt künstlerischer Geistigkeit gemeint. Der Geist ist hier nicht ein Sprecher, sondern er tritt als Sprechender auf. Was man sich als Unterschied zwischen Sprecher und Sprechendem vorzustellen hat, macht Cassirer an Merkmalen des künstlerisch dargestellten Gegenstandes fest.

gegen die Möglichkeit einer positivistischen Beschränkung auf sogenannte Tatsachen der Sprache allein mit einer ästhetischen Deutung der Sprache glaubt wehren zu können. Es sind die Philosophen Karl Vossler (1872-1949) und Benedetto Croce (1866-1952). Zu Cassirers Crocerezeption siehe Gilbert, 1966, S.440

¹⁹⁸ Cassirer nennt in seiner Studie zu Thomas Manns 'Lotte in Weimar' die entsprechende Anforderung an eine dichterische Goethedarstellung: „Die Dichtung will ihre Gestalten nicht nur beschreiben oder andeuten; sie will sie unmittelbar verkörpern. Wir sollen nicht nur von Goethe hören, sondern wir sollen seine Gegenwart spüren. Und diese Vergegenwärtigung darf sich nicht darauf beschränken, daß wir ihn in seinem Tun und Treiben, in seinem Wirken und Handeln vor uns sehen. Der physischen Gegenwart soll die geistige zur Seite stehen: wir sollen glauben, seine Worte zu hören, ja seine Gedanken mit ihm zu denken.“ (GL 125)

„Er [der Künstler; A.K.] hebt an ihm [am Gegenstand; A.K.] einzelne charakteristische Züge heraus, um sie zu den eigentlichen künstlerischen Wesenszügen zu stempeln.“ (WW 183)

Cassirer verbindet mit dem ‘Geist des Sprechenden’ die Leistung der Manier, überhaupt sichtbar zu machen, daß das Kunstwerk nicht einfach nur das Dargestellte und das physisch Anwesende umfaßt.¹⁹⁹ Der Künstler der Manier setzt demnach alles daran, „dem Gegenstand eine eigene bezeichnende Form zu geben“. (GL 146) Dabei regiert die erfindende Phantasie die Phantasie der sinnlichen Formen. Für die Durchsetzung der Eigenart der Formensprache ist demnach nicht die Ordnung der sinnlichen Formen das vordringliche Ziel, sondern eine Erfindung, durch die „die Wirkung der Phantasie in neuen Formen und in neuer Kraft von neuem erscheint.“ (VM 237) Wäre die ‘Schule von Athen’ der Manier zuzuordnen, würde nicht Raffael durch sinnliche Formen vermittelt erscheinen, sondern der ‘Geist des Sprechenden’ Raffael soweit er sich durch bloß eine erneuerte Darstellung der ‘Schule von Athen’ vernehmbar machen läßt. Aber eine solche Vernehmbarkeit wäre, so sehr sie schon Formsprache ist, als Ausdruck nur eine fühlbare Vernehmbarkeit.²⁰⁰

§ 14. Der Stil an der Oberfläche der Erscheinung

Auf die einseitige Ausrichtung am Objekt in der Phase der Nachahmung antwortet die Manier mit einer Ausrichtung auf das Subjekt, das das Objekt künstlerisch gestaltet. Die Frage nach der Funktion des künstlerischen Stils ist eng mit der Frage verknüpft, welche Art der Einseitigkeit seitens der Manier damit behoben wird. Zum

¹⁹⁹ „Denn danach soll es die ‘Manier’ kennzeichnen, daß sie sich selbst eine Weise erfindet und sich selbst eine Sprache macht, um dem Gegenstand eine eigene bezeichnende Form zu geben - eine Form, in der nicht nur er selbst ausgedrückt erscheint, sondern in der das ‘leichte fähige Gemüt’ des Darstellers mitspricht und anspricht.“ (GL 146)

²⁰⁰ In Thomas Manns Roman ‘Lotte in Weimar’ macht Cassirer auf diesen Grundzug der Einmischung des Autors aufmerksam: „Dieses ‘leichte fähige Gemüt’ verleugnet sich in keiner Zeile von Thomas Manns Darstellung. In den Unterhaltungen, die er Lotte mit Riemer, mit Adele Schopenhauer, mit August Goethe führen läßt, ja auch in dem großen Goetheschen Monolog, hören wir niemals nur die einzelnen Personen selbst reden; immer steht ihnen Thomas Mann als Betrachter, als lächelnder und ironischer Zuhörer, zur Seite.“ (GL 146)

zentralen Erscheinungsbild einer solchen Einseitigkeit der Kunst in der Phase der Manier erklärt Cassirer den Mangel an 'wahrhafter Fruchtbarkeit'.

„Wahrhafte Fruchtbarkeit eignet niemals der bloßen Manier, die einen zufälligen und äußerlichen Gesichtspunkt an die Betrachtung der Gegenstände heranbringt.“ (GGW 107)

Es ist die 'wahrhafte Fruchtbarkeit' des Geistes, die in der Phase der Manier auf dem Spiel steht. *Wir haben hier einen Hinweis darauf, was in der Phase der Manier zur Bestimmung der Transformation und Reflexion fehlt: es ist ein ausgewogenes Spiel mit der Heterogenität. Der Geist als 'Geist des Sprechenden' ist die Einseitigkeit, das Eigene nur eigensinnig in Abgrenzung vom Anderen herausstellen zu wollen.* Indem man sich gegen die Tradition abgrenzt, gestaltet man das eigene Werk noch nicht als zum geistigen Prozeß des Fragens und Antwortens gehörig. Die Verständigung über das Kunstwerk wird vom dargestellten Gegenstand abgelenkt und fällt im Hinblick auf diese prinzipielle Irritation hinter das Gesprächspotential zurück, daß die Treue der Nachahmung bieten kann. Verfehlt wird mit der intersubjektiven Geltung, wie er durch die bloße Erfindung einer eigenen Formensprache nur vermeintlich konstituiert wird, vor allem die Gültigkeit eines Werdens zum Werk als Werden für weitere Werke.

Zufälligkeit und Äußerlichkeit des gestalteten Gesichtspunkts sind damit zunächst einmal Begleitumstände einer künstlerischen Spontaneität unter dem Primat einer eigenen Formensprache. Wird vor allem die Eigenheit des Gesichtspunkts auf den Gegenstand beabsichtigt, kann es anstelle des einen zwingend erscheinenden konstruktiven Prozesses der Gestaltung nun so viele mögliche Prozesse geben, wie individuelle Sichtweisen auf den Gegenstand möglich sind. Das Kunstwerk findet seinen Abschluß nicht im Hinblick auf die Notwendigkeit der darzustellenden Sache selbst. Stattdessen ergibt sich aus der Eigenart der Darstellung des Gegenstandes ein Werkabschluß, der sich bei kundiger Betrachtung als äußerlich herangetragene Abgeschlossenheit erweist.

Auf einen weiteren Grund für die Unfruchtbarkeit in der Wirkung eines nur äußerlich abgeschlossenen und zufällig gewählten Gestaltungsweges in der Kunst führt eine andere Beobachtung Cassirers. Es ist die Trennung zwischen der Eigenart der Per-

spektive auf den Gegenstand und der Eigenart des dargestellten Gegenstandes. Im Hinblick auf die organische Ganzheit des Kunstwerks muß der Eindruck einer solchen Abtrennung als ein Mißverhältnis zwischen getrennten Sphären empfunden werden. Eine eigentümliche Perspektive auf den Gegenstand, die uns im Gegenstand anspricht, muß für den, der sich auf den Gegenstand der Darstellung selbst versteht, von vornherein als mit dem Gegenstand der künstlerischen Darstellung nicht in Übereinstimmung gebracht verstanden werden.

Zur Überwindung der Phase der Manier gehört laut Cassirer, daß man zum einen das Mißverhältnis in der Verbindung der Äußerlichkeit des Gesichtspunkts gegenständlicher Darstellung mit dem Sachgehalt des gegenständlich Dargestellten auf die Art der Erzeugung zurückzuführen versteht. Zum anderen verlangt ein solches Verständnis, den höheren Standpunkt, nämlich das Vermögen, beide Aspekte zugleich zu meistern.

„Es gibt freilich noch eine höhere Form und eine höhere Kraft der Darstellung, als diejenige ist, die sich in der individuellen und somit zufälligen Natur des Künstlers gründet.“ (WW 183)

Der gesuchte höhere Standpunkt, den Cassirer hier anspricht, darf nicht mit der Auffassung verwechselt werden, daß die 'Natur des Künstlers' als solche der 'höheren Kraft der Darstellung' zu weichen hat, etwa weil die 'Natur des Künstlers' immer nur eine individuelle Natur sein kann, und sie deswegen auch stets nur auf zufällige Gesichtspunkte verfällt. Cassirer formuliert hier ebensowenig die Behauptung, die 'Natur des Künstlers' selbst trage Wesenszüge des Zufälligen in sich, ist doch vom Künstler schon in der Phase der Manier nicht als einer für sich bestehenden Substanz, sondern als einer Funktion für das Entstehen einer eigenständigen Perspektive im Kunstwerk die Rede. Individualität kommt in der Phase der Manier deswegen der Zufälligkeit gleich, weil sie der Künstler wie etwas, was bereits gegeben ist, einbringt und sie nicht als zusammen mit dem Gegenstand erzeugt ausweist.

Zur Phase des Stils gehört eine ganz anders gerichtete künstlerische Spontaneität, aber auch eine qualitativ andere künstlerische Phantasie. Cassirer schreibt:

Wenn die Subjektivität des Künstlers die Manier erzeugt, so erzeugt die Subjektivität der Kunst, so erzeugt das, was jede Kunst rein aus ihren eigenen Mitteln der Darstellung zu leisten vermag, den Stil.“ (WW 183)

Die ‘Subjektivität der Kunst’ ist vor allem ein Gesichtspunkt der „eigenen Mittel der Darstellung“ jeder Kunst. *Der Gesichtspunkt zum Gegenstand, der nicht mehr als ein zufälliger und äußerlicher Gesichtspunkt an den künstlerischen Gegenstand herangetragen wird, das ist laut Cassirer der Gesichtspunkt einer Formensprache, in der sich die jeweilige Kunstart selbst artikuliert. Der angemessene Umgang mit der Heterogenität ist in der Kunst ein angemessenes Verständnis vom Zustandekommen der künstlerischen Gattungen.* Cassirer stellt damit die ästhetisch bedeutsame These auf, daß man die Gattungsgrenzen der Kunst auch erst auf der Stilebene ablesen kann. (LKW 121)

Was den Künstler des Stils vom Künstler der Manier trennt, ist nicht einfach eine andere Qualität der Lebensform, aus der heraus der Künstler seinen Gesichtspunkt in völliger Übereinstimmung mit dem darzustellenden Gegenstand erzeugt, um sie dann nachträglich an den darzustellenden Gegenstand heranzubringen. *Durch den konstruktiven Prozeß der Werkgestaltung in der Phase des Stils wird vielmehr die Subjektivität der Kunst selbst zu einer Lebensform.* Goethes ‘lebendiges Wirken’ der Intuition ist in diesem Zusammenhang für Cassirer das Schlüsselbeispiel zum Verständnis vom Wesen der künstlerischen Gattungsgrenzen in der Phase des Stils.

„Dieses ‘lebendige Wirken’, diese von dem Inneren an das Äußere gehende Offenbarung hat Goethe für die Dichtkunst erst im eigentlichen und tiefsten Sinne erobert. Für ihn gibt es keine abgesonderte Natur und keine abgesonderte Gewalt der bloßen Form mehr – keinen feststehenden Rahmen, dem sich die werdende dichterische Gestalt einfügen muß. Vielmehr ist es der innere Prozess der Gestaltung selbst, der mit dem Gebilde selbst auch seine poetische Form, auch sein aus ihm selbst entspringendes, immanentes Maß erschafft.“ (GGW 49f.)

Daß der konstruktive Prozeß des Gestaltens selbst zur Lebensform wird, besagt prinzipiell, daß in einem solchen Schaffensprozeß ein bereitliegender Stoff zur künstlerischen Bearbeitung und die die Bearbeitung leitende Intention keine vor dem Prozeß gegebene Größen sind, sondern allenfalls in einem Akt der Reflexion am ge-

schaffenen Werk als getrennte Faktoren aufgewiesen werden können.²⁰¹ *Aber daß überhaupt Reflexion in der Kunst Erfolg haben kann, führt Cassirer darauf zurück, daß der konstruktive Prozeß in der Phase des Stils zu einem Prozeß der Selbststoffbarung wird, der seine eigene Gesetzlichkeit entschleiert.*

Für diese aus dem Inneren des Gestaltungsprozesses hervorgehende Selbststoffbarung darf laut Cassirer aber nicht die Gefühlswelt als innerer Grund angenommen werden.²⁰² *Das Innere, das sich im Gestaltungsprozeß entäußert, ist das Maß für die individuelle Einheit der künstlerischen Form.* Diesem Moment der Einheit des Schaffens gegenüber sind dann auch Gattungsgrenzen nicht mehr ein bloß überkommenes Gut, dem man sich mehr oder weniger schlecht anzupassen hat, sondern es sind Formen, die nur dadurch Bestand haben, daß sie jeweils für das hervorzubringende Werk aufs neue entstehen.²⁰³

Genau besehen ergeben sich für Cassirer zwei Wege, eine übergreifende Ordnung von Arten künstlerischen Gestaltens zu entwickeln. Der erste Weg ist ein Ansatz, der auf die Nähe des künstlerischen Wollens zu einem inneren Müssen innerhalb der künstlerischen Spontaneität abzielt. Dazu gehört, daß die künstlerische Spontaneität sich frei von aller Einflußnahme auf die Frage der Gattung entfalten kann.²⁰⁴ Es gibt auf der einen Seite den Pol der bewußten Ausführung des Konzeptes zum Eintritt in den konstruktiven Schaffensprozeß. Auf der anderen Seite gibt es den Gegenpol eines künstlerischen Schaffens, das in seiner in sich abgeschlossenen Ganzheit naturhafte Züge bekommt. *Damit wird auch bestimmbar, was die Transformation als Deutungsgröße im Kunstwerk ist. Es ist die sinnliche Phantasie, zu der gehört, daß man nicht mehr am Modell der Natur schafft, sondern im Schaffen selbst zur Natur*

²⁰¹ „Diese Art des Zwanges hat für Goethe seine Kraft und seinen Sinn verloren. Denn er kannte keine für sich bestehende Form, die sich dem Stoff von außen aufdrängt und aufprägt, noch kannte er einen Stoff, der sich der Form, als einer fertig vorhandenen einfach unterwirft und anbequemt.“ (GGW 49)

²⁰² „Die Kunst bliebe nämlich Nachbildung, nur daß sie nicht Dinge oder materielle Objekte nachbildet, sondern unser Innenleben, unsere inneren Regungen und Empfindungen.“ (VM 217)

²⁰³ „Die ‘Gattungen’ sind nun kein vorgegebenes Schema mehr, das eine bestimmte Art der Behandlung künstlerischer Motive fordert und erzwingt, und in welches das dichterische Erlebnis in irgendeiner Weise hineingezwängt werden müßte.“ (GGW 49)

²⁰⁴ „Und so erhebt sich das Gedicht zum Stil des welthistorischen Epos und zum Stil der Tragödie. Es sucht diesen Stil nicht, sondern er entspringt aus ihm selbst: aus dem Grundmotiv der Konzeption und aus der unmittelbaren Gegenwart heraus, in welcher diese Konzeption für Goethe lebendig wurde.“ (GGW 59)

wird. „Die höchste und reinste Form des geistigen Tuns unterliegt nicht mehr der Herrschaft des Willens und der bloß-äußeren Absicht.“(GGW 80) Die Lyrik geht laut Cassirer in ihren höchsten Formen ganz und gar auf einen naturhaften Schaffensprozeß zurück.²⁰⁵

Eine solche Natur des künstlerischen Schaffens blendet die Geschichte des künstlerischen Schaffens nicht aus; im Gegenteil muß man sie laut Cassirer als Konzentration der geistigen Energie der Kunst auf den historischen Stoff selbst verstehen. (GGW 82) Die Phantasie erlangt in der Phase des Stils die Kraft, „das Produktive mit dem Historischen zu verbinden.“ (GGW 25) Erst der Stil beherrscht die Verwandlung des Alten ins Neue. Aber jede Kunstart, und das ist Cassirers zweiter Ansatz für eine Gattungstheorie der Kunst, findet hier eine eigene Form des Ausgleichs zwischen Verwandlung und Beharren der Form. Cassirer folgert hieraus, daß die Unterschiede im Verhältnis von innovativen und tradierten Aspekten des Kunstwerks von Kunstart zu Kunstart gravierend genug sind, um die Ausführung einer Gattungstheorie zu ermöglichen. Cassirer stellt in diesem Zusammenhang die Lyrik ins Zentrum, um eine Grundüberlegung für eine Gattungstheorie am Kriterium der innovativen Gestalt einer Kunstart deutlich zu machen: „Gerade in der Lyrik erscheint alles Neue, was sie erzeugt, immer noch als ein Anklang und Wiederklang.“ (LKW 122) Die Tradition ist demnach zwar eine Last aber kein Hindernis schlechthin, denn gerade das unbeirr-bare Beharren der Formsprache läßt die erneuernde Kraft der Kunst um so prägnanter hervortreten. Vor allem in der Lyrik gewinnt diese Funktion der Formkonstanz als Konstanz für Erneuerungen der Form durch die Flüchtigkeit des Erneuerns hindurch erst an Plastizität. Cassirer spricht in diesem Zusammenhang davon, daß die Lyrik an der Wiederkehr ihrer Grundmotive 'Naturformen der Menschheit' herausarbeitet. (LKW 123)

Das Gewicht, das die Ordnung der künstlerischen Gattungen für den Stil hat, wirft eine Reihe von Fragen auf. Was gewährleistet erstens die Richtigkeit des gewählten

²⁰⁵ „Hier gibt es für Goethe kein Planen und Wollen – es gibt nur ein inneres Wachsen und Reifen. Wie die reife Frucht sich vom Baum löst, so lösen sich seine Gedichte, wenn die Zeit gekommen, von ihm ab; sie bleiben nicht länger in ihm selbst verschlossen, sondern drängen nach Gestaltung und Äußerung. Immer wieder hat Goethe selbst diesen Vergleich zwischen dem Werden seiner Gedichte und dem rein organischen Werden gebraucht. (GGW 82)

Maßstabs, durch den das Schaffen eine innere Notwendigkeit erhält, wenn jede Leitung durch ein darzustellendes Objekt wegfällt? Gibt es zweitens auf der höchsten Stufe der Kunst nur noch die Subjektivität der Kunst, in der Ordnung der Kunstarten aber nicht mehr die Objektivität der Kunst, nämlich das Werk, das die Einheit der Kunst als symbolischer Form manifestiert? Umgekehrt stellt sich drittens die Frage, in welcher Gestalt es die Individualität der Kunst auf der höchsten Stufe der Kunst geben kann, wenn sich nicht die Individualität von Künstlern, sondern die Darstellungsmittel der Kunst selbst im Werk manifestieren. *Cassirers Antwort ist einerseits dem Fragekatalog entsprechend komplex, auf der anderen Seite läßt sich zeigen, daß hier vor allem die Bestimmung der dritten Deutungsgröße der Kunst zum Tragen kommt: Die Natur des Schaffens ist stilbildend durch die reflexive Leistung der Kontemplation.*

„Dieser [der Stil; A.K.] ist somit freilich der höchste Ausdruck der Objektivität, aber es ist nicht mehr die einfache Objektivität des Daseins, sondern die Objektivität des künstlerischen Geistes, es ist nicht die Natur des Bildes, sondern die zugleich freie und gesetzliche Natur des Bildens, die sich in ihm ausdrückt.“ (WW 183)

Da auch schon die Manier mit der Ausbildung einer eigenen Formensprache Gesetzlichkeit erzielt, ist das entscheidend Neue der künstlerischen Spontaneität in der Phase des Stils das Moment der Freiheit gegenüber dem Zwang, den das künstlerisch Dargestellte in der Phase der Manier, aber vor allem auch in der Phase der Nachahmung noch ausübt.²⁰⁶ *Die Richtigkeit des gewählten Maßstabs, durch den das Schaffen anstelle einer zufälligen Gesetzlichkeit eine innere Notwendigkeit erhält, ist gerade dann erst gewährleistet, so Cassirers Antwort auf die erste Frage, wenn jede Leitung durch ein darzustellendes Objekt wegfällt.*²⁰⁷

Das Neue an der Freiheit, die die Kunst in der Phase des Stils erlangt, ist für Cassirer eine Verwandlung im Verhältnis zwischen Bild und Geist: die allen symbolischen Formen gemeinsame Sinnlichkeit als ein Bildmedium bindet die Gesetzlichkeit des

²⁰⁶ „Diese Gegenständlichkeit hat jetzt allen dinghaften Zwang von sich abgestreift. Der Geist lebt und waltet im Wort der Sprache wie im mythischen Bilde, ohne von beiden beherrscht zu werden.“ (WW 157)

²⁰⁷ „So kann das Stilgesetz und damit das Gesetz der inneren Wahrheit, unter dem jede einzelne Kunst steht, nicht einer feststehenden ‘Natur der Dinge’ entnommen werden; es ist vielmehr die selbständige Eigenart, die Autonomie dieses Gesetzes, die aus sich heraus diese Wahrheit bestimmt.“ (STS 20f.)

Bewußtseins, der sie entstammt, nicht mehr bloß ein. Das Bild befreit sich zu einer Selbstoffenbarung des Geistes.²⁰⁸ Unter Freiheit versteht Cassirer damit nicht etwa eine nach allen Richtungen offene Beliebigkeit sondern im Gegenteil die Folgerichtigkeit in der 'Natur des Bildens'. Natur ist schon in der Phase der Nachahmung nicht der Begriff für eine in sich bestehende Daseinsform oder Lebensform sondern für eine sich noch selbst gegenüber unkenntliche Form der Folgerichtigkeit: es ist hier die Leistung des Künstlers, im dargestellten Gegenstand ein Modell des wirklichen Gegenstandes in nachvollziehbarer Treue zu schaffen. Zu den Bedingungen, mit denen der Stil zur Natur als das Prinzip der Folgerichtigkeit im Auffassen zurückkehrt, gehört nun ein Zug, den der Stil der Manier entlehnt. Das Dargestellte kommt nicht mehr um seiner selbst Willen zur Darstellung. In der Manier wird jedoch um den Preis der Folgerichtigkeit des Ganzen, der Gesichtswinkel des Künstlers als der eigentliche Beweggrund für das Zustandekommen eines künstlerischen Modells der Welt sichtbar. *Anstatt Gegenständliches aus individueller Perspektive erscheinen zu lassen, dient Gegenständlichkeit in der Phase des Stils dazu, der Phantasie als verwandelnden Kraft des künstlerischen Geistes im sinnlichen Medium des Bildes selbst zu der Folgerichtigkeit einer Perspektive für Erscheinungen zu verhelfen.*

Als ein Akt der Befreiung ist der Eintritt in eine solche Perspektive die Freiheit von allem 'dinghaften Zwang', wie er durch Bildgehalte in den symbolischen Formen gestaltet wird. Befreiend, so eine zentrale Überlegung Cassirers hierzu, würde aber gerade nicht wirken, sich der jeweiligen sinnlichen Hülle des Bildgehalts oder der sinnlich eingehüllten Gehalte zu entledigen.²⁰⁹ Anstatt zum Bild seiner selbst zu kommen, würde der Geist in gleicher Weise wie in den Wirkkontexten, denen die Bildgehalte entstammen, bloß zum Verschwinden gebracht.²¹⁰ Daß der Geist das eigenständige, schöpferische Prinzip ist, das rein durch das Bild Zweckbindungen der Alltagssprache, das System wissenschaftlicher Kausalbezüge oder mythischer

²⁰⁸ „In dem Rückgang auf diese Gesetzlichkeit [der Gesetzlichkeit der Kunst als symbolischer Form; A.K.] erhebt zugleich eine neue Freiheit des Bewußtseins: das Bild wirkt jetzt nicht mehr als ein Selbständig-Dingliches auf den Geist zurück, sondern es ist für ihn zum reinen Ausdruck der eigenen schöpferischen Kraft geworden.“ (PSF II,311)

²⁰⁹ „Denn eben dies bezeichnet die Grundrichtung des Ästhetischen, daß hier das Bild rein als solches anerkannt bleibt, daß es, um seine Funktion zu erfüllen, nichts von sich selbst und seinem Gehalt aufzugeben braucht.“ (PSF II,311)

Gefühlswelten zu erzeugen vermag, kann sich notwendigerweise nur offenbaren, wenn der Geist sichtbar an Sinnlichkeit und Gehalt des Bildes festhält.

Die Frage nach dem 'Wie' der Freiheit zur Selbstoffenbarung des künstlerischen Geistes ist demnach die Frage, wie das Verbleiben in Sinnlichkeit und Gehalt des Bildes eine eigenständige Gesetzlichkeit bekommt. Geist gibt es, schon Cassirers Definition zum Begriff der symbolischen Form nach, stets nur in Verbindung mit sinnlichem Material. Die Frage nach der Loslösung von vorgegebenen Zweck-, System- und Gefühlsbindungen im sinnlichen Material beantwortet Cassirer mit dem Hinweis auf das Prinzip der Umkehr der Sinnrichtung.²¹¹ *Das Medium des reinen Bildes ist nicht ein sinnliches Medium, von dem aus der Sinn auf einen Bildgehalt hin geformt wird. Auf diese Weise würde, wenn auch künstlerisch geformt, bloß wieder die Folgerichtigkeit von Bildgehalten das vordringliche Moment. Es ist umgekehrt das Medium künstlerisch dargestellter Gegenstände, mit dem zusammen erst die Blickrichtung auf die Sinnlichkeit der 'reinen Form des Bildes' entsteht.* Cassirer nennt es die 'doppelte Fügung' einer 'vollendeten Geistigkeit' in einem 'vollendeten Körper', wenn ein solcher Entstehungsprozeß im Werk zum Abschluß kommt. (WW 192) Eine solche doppelte Fügung, mit der sich die 'Objektivität des Geistes' als Geist ganz in der Sinnlichkeit selbst manifestiert, ist wiederum nur durch die höchste Ausprägung der Kunst zu einer Kunstart erreichbar. (WW 192) *Die Subjektivität einer einzelnen Kunstart, so lassen sich die zwei ausstehenden Fragen nun in einem beantworten, gefährdet nicht die Individualität und Universalität der Kunst, sondern verbindet laut Cassirer die Forderung nach der Individualität des künstlerischen Schaffens mit der Forderung nach universaler Geltung der Kunst als symbolischer Form zu einer untrennbaren Einheit im Kunstwerk.*²¹²

²¹⁰ „Diese Befreiung vollzieht sich nicht dadurch, daß der Geist die sinnliche Hülle des Wortes und des Bilde wegwirft, sondern dadurch, daß er beide als Organe gebraucht.“ (WW 158)

²¹¹ „Die künstlerische Anschauung blickt nicht durch das Bild hindurch auf ein anderes, das in ihm ausgedrückt und dargestellt wird, sondern sie versenkt sich in die reine Form des Bildes selbst und beharrt in ihr. (WW 190)

²¹² „Jede wahrhaft dichterische, insbesondere jede rein lyrische Sprachformung erscheint wie eine Lösung des Mysteriums alles geistigen Daseins – des Geheimnisses, daß eben das Individuellste zum Ausdruck eines schlechthin-Universellen werden, daß es einen Gehalt adäquat ausdrücken und völlig erschließen kann.“ (STS 149)

Cassirer will damit aber wiederum nicht sagen, daß die Kunst in ihrer höchsten Form das Individuelle und das Allgemeine in einer Weise ineinander aufgehen läßt, die beides unkenntlich macht. Im Gegenteil sind es diese Aspekte, die in der Phase des Stils transparent werden. Um das, was Cassirer in diesem Zusammenhang den 'höchsten Ausdruck der Objektivität' nennt, näher zu erläutern, greift Cassirer auf eine Formulierung Goethes zurück:

„Und so ruht für ihn [Goethe; A.K.] der Stil des Künstlers auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greifbaren Gestalten zu erkennen.“ (GGW 140)

Im Hinblick auf die Akzentuierung des objektiven Pols der Kunst kann man fragen, was am 'Wesen der Dinge' erkannt werden kann, wenn es in der Phase des Stils vor allem darauf ankommt, sich vom Wirken der Dinglichkeitsauffassung zu befreien. Es sind hier auch gerade nicht die methodischen oder sonstwie gestalteten Erkenntnisprodukte zum Wesen der Dinge angesprochen, sondern eine Erkenntnis vom Wesen aller Dinglichkeit, nämlich daß es „sichtbarer und greifbarer Gestalten“ bedarf, um etwas als dinglich aufzufassen. Eine solche 'Ansicht der Dinge' am ästhetischen Gegenstand ist auf der einen Seite ein Ruhen auf der Erkenntnis, weil, würde es als erarbeitete Erkenntnis erfaßt, dies wiederum nur die Dinglichkeitsauffassung fortsetzen würde. Auf der anderen Seite muß man beachten, daß auch diese Erkenntnis über die sichtbare und greifbare Gestalt der Sinnlichkeit hinausgreift, um dennoch ganz im Medium der sinnlichen Form des Bildes zu verbleiben. *Der Bezug zur Erkenntnis als ein Bezug in der Sinnlichkeit selbst darf weder mit der Idealität, wie sie mittels des philosophischen Begriffs angestrebt wird, noch mit der Strukturierung des empirischen Materials durch den wissenschaftlichen Begriff verwechselt werden.*²¹³ Das ideelle Moment der Erkenntnis muß in der Kunst demgegenüber etwas ganz eigenes sein, und zwar schon deswegen, weil, was methodisch geleitet ist, der Selbstoffenbarung des Geistes die für die Kunst notwendige Freiheit nimmt.

²¹³ „Das eine ist sofort deutlich, daß der ästhetische Gegenstand in einem ganz anderen und weit tieferen Sinne in der Welt der Anschauung und ihren Bedingungen wurzelt, als es bei dem empirisch-physikalischen Gegenstand der Fall ist. Wie weit und wie hoch die ästhetische Darstellung auch über die sinnliche Gegebenheit der Erscheinungen auch hinausgreift, wie sehr sie ins Ideelle [...] streben mag,

Die Möglichkeit, das Wesen der Dinge in der Ruhe des Stils der Kunst erkennen zu können, nennt Cassirer Kontemplation. Kontemplation als eine spezifisch künstlerische 'Ansicht der Dinge' zielt bei Cassirer auf etwas doppeltes. Ziel ist zum einen die Einsicht, daß ein Hinausgehen über die sinnliche Gegebenheit der Erscheinungen in 'sichtbaren und greifbaren Gestalten' keine bloß gegebene Sinnlichkeit ist, sondern eine solche, die durch die verwandelnde Kraft der Phantasie immer aufs neue erzeugt werden muß. Der 'höchste Ausdruck der Objektivität' sagt, worauf es hierbei ankommt, schon durch den Begriffsnamen: zum Wesen der Dinge gelangt man nicht dadurch, daß man den subjektiven Faktor ausschaltet, sondern dadurch, daß man ihn sich in höchstem Maße verwirklichen läßt. Der Gegebenheit des Sinnlichen gegenüber, wie sie sich uns in der Weltauffassung der Wirksamkeit der Dinge begegnet, weist sich der ästhetische Gegenstand in der Phase des Stils zum anderen als Schein aus.²¹⁴ Zeigt die Kunst in der Phase des Stils das Streben, über die Gestalt der Gegenstände auf das Prinzip der Gestaltung hinzuweisen, dann, so eine Folgerung Cassirers, kann es in der Kunst Gegenständlichkeit nicht anders als in einem immer aufs neue erzeugten Schein geben.²¹⁵ Der Schein gewinnt eine 'innere Bedeutsamkeit' insofern die Freiheit von der Bindung an Wirkzusammenhänge der Kunst zwar nicht so sehr die Gestaltung der Wirklichkeit, aber dafür die Deutung der Wirklichkeit eröffnet.²¹⁶ Cassirer will damit weder sagen, daß Schein etwas für sich genommen Kunstspezifisches ist, noch, daß Kunst ein wirkungsloses Spiel mit gegenständlicher Gestaltung ist. Gestaltung ist auch in anderen symbolischen Formen dem Gehalt des Gestalteten gegenüber Schein; es ist aber die Idealität des Scheins, die in der Kunst selbst erst auf produktive Weise zur Gestalt werden muß. (LKW 32)

sie ist und bleibt dem anschaulichen Sein verhaftet und muß sich an ihm mit klammernden Organen festhalten.“ (STS 17)

²¹⁴ „Sie [die Bilder in der Form des Schauens; A.K.] bekennen sich der empirisch-realen Wirklichkeit der Dinge gegenüber als 'Schein': aber dieser Schein hat seine eigene Wahrheit, weil er seine eigene Gesetzlichkeit besitzt.“ (PSF II,311)

²¹⁵ „An der Kunst wird es unmittelbar ersichtlich, daß sie, wenn sie auf den 'Schein' schlechthin verzichten wollte, damit auch die 'Erscheinung', auch den Gegenstand des künstlerischen Anschauens und Bildens, verlieren würde.“ (LKW 31)

²¹⁶ „Indem es [das ästhetische Bewußtsein; A.K.] sich von Anfang an der reinen 'Betrachtung' überläßt, indem es die Form des Schauens im Unterschied und Gegensatz zu allen Formen des Wirkens ausbildet, gewinnen nunmehr die Bilder, die in diesem Verhalten des Bewußtseins entworfen werden, erst eine rein immanente Bedeutsamkeit.“ (PSF II,311)

*Ein solches produktives Erzeugen des Scheins an der Erscheinung symbolisch geformter Gegenstände als den gesteigerten Ausdruck der Subjektivität, die erkennt, nennt Cassirer auch die Fixierung der höchsten Momente der Erscheinung.*²¹⁷ An der Persönlichkeit, die den künstlerischen Schein zu gestalten versteht, hat man das Wesen der Dinge.²¹⁸ Der Begriff der Fixierung der höchsten Momente der Erscheinung steht für den Sachverhalt, daß sinnliche Phantasie, Kontemplation und die Ordnung künstlerischer Gattungen nicht für sich bestehende, isolierte Deutungsgrößen der Kunst sind, sondern ein in sich stimmiges Ganzes bilden. *Es ist, so kann man es mit Cassirer auch sagen, die jeweils individuelle Kraft der künstlerischen Phantasie, die gewährleistet, das es immer aufs neue zur Verwandlung von Gegenständlichkeit in die Form des reinen Bildes kommt.* (LKW 33) Kunst in der Phase des Stils gibt Individualität als Erkenntnis. Aber das heißt für Cassirer vor allem, daß die Verbindung zwischen Individuum und Erkenntnis nicht weiter hinterfragbar ist. Die Anforderung lautet hierbei, hinzunehmen, daß das, was sich als Geist offenbart, nur dadurch wirksam ist, daß es sich auf eine Persönlichkeit beziehen läßt.²¹⁹

In der Kunst ist es die Notwendigkeit des Spiels mit dem Schein, die den Wahrheitsanspruch der Kunst gewährleistet.²²⁰ Für Cassirer ist es von daher völlig abwegig, unter gegenständlichem Schein in der Kunst einen Täuschungsversuch zu verstehen. Von Täuschung kann, darauf weist Cassirer eigens hin, nur in Gestalt einer Täuschungsabsicht oder in Gestalt der Selbsttäuschung gesprochen werden. Formgesichtspunkte der Kunst auf solche psychischen Erscheinungen zu reduzieren, wäre aber, so Cassirers Argument, eine unerlaubte Reduktion. Daß Schein notwendig

²¹⁷ „Diese Fixierung der ‘höchsten Momente der Erscheinungen’ ist weder Nachahmung der materiellen Dinge noch ein bloßer Ausdruck mächtiger Gefühle. Sie ist Deutung von Wirklichkeit – nicht durch Begriffe, sondern durch Anschauungen; nicht im Medium des Gedankens, sondern in dem der sinnlichen Formen.“ (VM 226)

²¹⁸ „Das Wissen vom ‘Wesentlichen’, das uns hier [in der Kunst; A.K.] entgegentritt, verdanken wir also nicht der induktiven Methodik der Naturwissenschaften. Es bedurfte vielmehr eines Homer oder Pindar, eines Michelangelo oder Raffael, eines Dante oder Shakespeare, um uns dieses Wissen zu vermitteln.“ (LKW 85)

²¹⁹ „Der abstrakte Denker, der Metaphysiker mag die sinnliche Oberfläche der Erscheinungen verwerfen, um hinter sie zu den letzten Gründen des Seins zurückzudringen – der Künstler lebt nur in dieser begrenzten und geschlossenen Sphäre, und er würde zugleich mit ihr sich selbst aufgeben.“ (GGW 122f.)

²²⁰ „Was in der Dichtung zum Ausdruck gelangt, das ist nicht mehr die mythische Welt der Dämonen und Götter, noch ist es die logische Wahrheit abstrakter Bestimmungen und Beziehungen. Von beiden trennt sich die Welt der Poesie als eine Welt des Scheines und des Spiels ab.“ (WW 157)

mit einer spielerischen Haltung zur Wirklichkeit einhergeht, berechtigt ebensowenig dazu, die Kunst mit kindlichem Spielen gleichzusetzen. Eine solche Gleichsetzung unterstellt dem kindlichem Spiel zum einen die Unterscheidung zwischen Scheinwelt und wirklicher Welt, die das Kind noch gar nicht kennen kann. (STS 145)

Zum anderen wird mit dem Täuschungsvorwurf der Unterschied der Form unterschlagen. In der Alltagswelt gibt es das Spiel bloß als Verwandlung der Anordnung von Gegenständen; was die alltägliche Phantasie zu neuen Konstellationen zusammenstellt, kann uns neue Welten tatsächlich nur suggerieren; mit dieser Art der Suggestion hat laut Cassirer die Kunst nichts gemeinsam. Der Künstler verwandelt kraft seiner Phantasie die Gegenstandswelt von Grund auf. (VM 251f.) *Die reine Bildform der Kunst ist nicht etwa wirklichkeitsleer; der Schein der Kunst führt zu einer, wie Cassirer es nennt, 'Intensivierung von Wirklichkeit'.* (VM 221) Das ist der dynamische Aspekt bei der Verwandlung von Wirklichkeit in die Kraft zur Verwirklichung, den Cassirer am Beispiel des katharsischen Effekts zu erläutern versucht. Zur wirklichen Steigerung der Empfindungsfähigkeit führt demnach nicht die bloße Vermehrung von Lust und Leiden. *Erst die verwandelnde Kraft der Bühnenkunst, die aus gelebter Leidenschaft das Spiel der Leidenschaften macht, schafft die Klarheit der Distanz, die uns – und das ist das Moment der Steigerung – das Erleben, die Gestalt des Erlebens also, erleben läßt.* Daß das konkrete Gefühl überhaupt zur Anschauung kommen kann, hat zur Bedingung, daß das Gefühl nicht eine in sich selbst eingeschlossene Gestaltung der Empfindung bleibt, sondern zum Bild vom Eingeschlossensein in Empfindungswelten wird. (WW 157)

Ziehen wir eine Zwischenbilanz: Einen ersten Hinweis auf *die Kunst als Energie für Verwandlung schlechthin* gibt die tiefgreifende Verbindung der Kunst als eigenständige symbolische Form mit der Gesamtheit symbolischer Formung. Kommt die ästhetische Funktion der sinnlichen Transparenz im Vollzug der künstlerischen Wahrnehmung selbst zur Anwendung, dann ruft das die Verbindung zwischen dem Prozeß, wie er in uns selbst bei der Wahrnehmung lebendig wird, und der Wahrnehmung als prinzipiellem Zugang zum Prozeß der Kultur im Ganzen hervor. Aus dem Blickwinkel des Gestaltmodus' der Kunst erweist sich diese Verbindung im Wahrnehmungsprozeß als die wechselseitige Transparenz von Ausdrucksgehalt und gegenständlichem Darstellungssinn im künstlerisch konstituierten Werk. Raum und Zeit in

der Kunst tragen nun gleichermaßen dazu bei, daß in einem Prozeß der Selbstdeutung das gegenseitige Durchscheinen als Transparenz von kulturellen Gegenständen und künstlerischer Werkgestaltung transparent und damit erkennbar wird.

Schon die Phase der Nachahmung zeigt ein wichtiges Motiv für die Transparenz der Transparenz als Zugang der Kunst zur Kunst: anders als die bloße Imitation ist die Nachahmung reflexiv eingestellt. Reflexiv ist die Kraft zum Entwurf im sinnlichen Material, mit dem ein Gegenstand seiner Natur nach festgehalten wird, und zwar im Hinblick auf ein Modell für die Struktur, durch das der gewählte Gegenstand seine Gegenständlichkeit erst offenbart. Reflexiv ist ferner die Treue, dank der sich in einem Arbeitsprozeß die Gegenständlichkeit des Gegenstandes durch den konstanten Blick auf das Modell sinnlich manifestiert.

Die Reflexion der Kunst auf das künstlerische Ausgestalten des Modells wird in der Phase der Manier um die Reflexion auf die jeweils eigentümliche Transformation im Gestaltprozeß selbst erweitert. Die Manier zeichnet sich durch das Zutagetreten einer Formsprache aus, innerhalb deren der Künstler von der treu schaffenden zur rege mitteilsamen Künstlerpersönlichkeit wird. In der Phase der Manier zählt die Gestaltung des Dargestellten nur, insoweit sich in ihr auch die Herausarbeitung eines individuellen Willens zur Gestalt artikuliert. Durch die Einseitigkeit, das Streben nach Eigenständigkeit in Abgrenzung von der Tradition herauszustellen, wird die Geschichte in der Kunst verwandelt und damit zugleich der individuell erfaßte Geist der Kunst verfehlt.

Im Stil verbinden sich Gegenstandsreflexion und Geschichtstransformation in der souveränen Heterogenität künstlerischer Gattungen zum Zugang zur Natur des künstlerischen Schaffens. Es wird nicht mehr ein zufälliger und äußerlicher Gesichtspunkt an den künstlerischen Gegenstand herangetragen, sondern es tritt der Gesichtspunkt der Formensprache in Kraft, in der sich die jeweilige Kunstart selbst artikuliert. Transformation, Reflexion und Heterogenität werden damit zu Aspekten der Deutungsperspektive der Kunst entfaltet.

Zur Transformation als Deutungsgröße wird in der Phase des Stils die sinnliche Phantasie. Die sinnliche Phantasie, weil sie nicht am Modell der Natur schafft, son-

dern im Schaffen selbst zu Natur wird, wird damit zum Medium für künstlerisch dargestellte Gegenstände, aus der eine Perspektive auf die Sinnlichkeit der 'reinen Form des Bildes' resultiert. Die Richtigkeit des Dargestellten ergibt sich in der Phase des Stils nicht mehr aus der zufällig gewählten Perspektive auf Erscheinungen. Es ist einerseits die jeweils individuelle Kraft der sinnlichen Phantasie, die gewährleistet, daß es immer aufs Neue zur Verwandlung von Gegenständlichkeit in die Form des reinen Bildes kommt. Durch den konstruktiven Prozeß der Werkgestaltung wird andererseits die Subjektivität der Kunst selbst zu einer Lebensform.

Die Möglichkeit, das Wesen der Dinge in der Ruhe des Stils der Kunst erkennen zu können, gibt der Reflexion als Deutungsgröße den Rang einer Erkenntnisleistung. Diese spezifisch künstlerische Erkenntnis nennt Cassirer Kontemplation. Der Bezug zur Erkenntnis als ein Bezug zur Sinnlichkeit darf, das muß hier besonders hervorgehoben werden, weder mit der Idealität, wie sie mittels des philosophischen Begriffs angestrebt wird, noch mit der Strukturierung des empirischen Materials durch den wissenschaftlichen Begriff verwechselt werden. Zum sinnlichen Wesen der Dinge gelangt man nicht dadurch, daß man begrifflich den subjektiven Faktor ausschaltet, sondern dadurch, daß man ihn sich in höchstem Maße verwirklichen läßt.

Heterogenität verbindet sich in der Rolle als Deutungsgröße mit dem Begriff des Scheins. Ruft die im künstlerischen Schaffensprozess gefundene Gestalt für Gegenständlichkeit zugleich verschiedene Prinzipien der Gestaltung hervor, dann wird der Gegenstand als solche vor dem Hintergrund heterogener Gestaltungsweisen zum Schein. Gestaltung ist auch in anderen symbolischen Formen dem Gehalt des Gestalteten gegenüber Schein; es ist aber die Idealität des Scheins, die in der Kunst auf produktive Weise zur Gestalt wird. Ein solches produktives Erzeugen des Scheins an der Erscheinung symbolisch geformter Gegenstände als dem gesteigerten Ausdruck der Subjektivität, die erkennt, nennt Cassirer die Fixierung der höchsten Momente der Erscheinung.

Der Umstand, daß Kunst wandelt, insofern sie in der Funktion als Deutungsperspektive verharrt, ist im Hinblick auf die systematisch-kulturell begründete Asymptotik der Philosophie der symbolischen Formen für folgende Frage wichtig: wie läßt sich, wenn alles vom Werdensprinzip bestimmt ist, im Werden selbst das Prinzipielle am

Werden sichtbar machen? Mit dem Aufweis von Heterogenität, Transformation und Reflexion als Aspekte der Deutungsperspektive der Kunst ist die *Bezugsbasis* benannt, aufgrund deren sich das Verhältnis von künstlerischer Verwandlungsleistung und philosophischem Werdensprinzip betrachten läßt.

Die verbindliche Zugriffsweise für eine Systematik, die erfaßt, wie Artikulation mittels Zeichenbildung sich im Ganzen der verschiedenen symbolischen Formen jeweils ausprägt, gründet auf dem Phänomen symbolisch prägnanter Wahrnehmung, ohne daß mit dem Begriff der symbolischen Prägnanz allein die Verbindlichkeit des systematischen Zugriffs ausweisbar ist. Ausweisbar wird das Phänomen der symbolischen Prägnanz durch die Sinnlichkeit der Transparenz in der Kunst. Die verwandelnde Kraft der Phantasie, die der Kunst den Zugang zur Kunst verschafft, artikuliert demnach mit ihren Mitteln, was sinnlich transparent gewordene Artikulation dem Wesen nach ist: nämlich die Anwendung von Gestaltungsregeln im sinnlichen Material. Diese sinnlich manifeste Erkenntnis, mit der die Verbindung zwischen dem gestaltenden Subjekt und der Kultur als dem Prozeß der Gestaltung im Ganzen erfaßt wird, verwandelt das Werden der Kultur in ein Werden zur Kritik der Kultur. Wenn aber damit die Philosophie diese die Kritik befördernde Verbindung nicht begrifflich fassen kann, wie kann dann die Kunst dennoch die Kritik der Kultur und damit die Philosophie der symbolischen Formen befördern?

§ 15. Die Logik der Kunst als Zugang zur erweiterten Erkenntnistheorie

Die im vorangegangenen Paragraphen gezogene Zwischenbilanz mündet in zwei Aussagen *zum Verhältnis von Kunst und Philosophie zueinander*, die auf den ersten Blick nicht in Einklang zu bringen sind. Es gibt demzufolge einerseits die Deutungsperspektive der Kunst in der Funktion als Ermöglichung einer systematisch-kulturell begründeten Asymptotik der Philosophie der symbolischen Formen. Es gibt diese Ermöglichung aber vor dem Hintergrund, daß andererseits eine unüberbrückbare Kluft zwischen der sinnlich faßbaren Gestaltung der Sinnlichkeit in der Kunst hier und dem Begriff für sinnhafte Gestaltung des Sinnlichen im Begriff der symbolischen Prägnanz dort besteht. Nehmen wir die Fragestellung, die nun noch zu klären bleibt,

voll in den Blick: wie kann *dieses Moment der grundsätzlichen Verschiedenheit von Kunst und Philosophie als Deutungsperspektiven* zugleich beinhalten, daß *Kunst und Philosophie in ihrer jeweiligen Eigenart sich bei Cassirer gegenseitig erhellen*, und zwar derart, daß das Wesen der Kunst, im Wandel zu beharren, *darauf führt*, im Werden des Ganzen der Kultur Prinzipien des Werdens als Werden zum Sein zu sehen? Worin hat, kürzer gefragt, die von uns postulierte Bezugsbasis der Deutungsperspektive ihre Entsprechung im Werk Ernst Cassirers?²²¹

Die gesuchte Entsprechung besteht in der Struktur eines wechselseitigen Verweizens von Kunst und Philosophie aufeinander, wobei an dieser Verweisungsstruktur nicht die isolierte Seite der Cassirerschen *Begriffsfindung* im Rahmen seiner Goethe- und Kantinterpretation interessiert, sondern eine sinnlich-begriffliche Ideenfindung, die zunächst einmal aus einem einfachen Sachverhalt resultiert: die Philosophie kann zwar nicht aus sich heraus dasjenige begrifflich bestimmen, was nur sinnlich erfaßbar ist; insofern ist an diesem Punkt, wo etwas am Wesen der Sinnlichkeit nur noch sinnlich vermittelbar ist, *die argumentative Kraft der Philosophie erschöpft*.²²² Die Kunst kann dennoch der Kritik der Kultur *Halt verschaffen*, indem die Kunst in die philosophische Darstellung *integriert* wird.

Unter den Zeitgenossen Cassirers lassen sich andere Philosophen benennen, die die Kunst *in der Form textlicher Integration* für die Philosophie fruchtbar machen. Die

²²¹ Folgende Texte Ernst Cassirers sind hier zu berücksichtigen: 'Zur Einsteinschen Relativitätstheorie', in: 'Zur modernen Physik', 6., unveränderte Auflage, Darmstadt 1987, S.107-109; 'Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften', in: 'Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs', 7., unveränderte Auflage, Darmstadt 1983, S.171-200; S.183-187; 'Die Gemeinschaft des Lebendigen und die mythische Klassenbildung', in: 'Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken', 4. Auflage, Darmstadt 1964, S.209-238; S.233-237; 'Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie', in: 'Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933' herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.1-38, S.2 u. S.21; 'Form und Technik', ebenda, S.39-91; bes. S.66, S.69-70, S.79 u. S.86; 'Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum', ebenda: S.93-119; S.100-101; S.110-111; 'Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt', ebenda, S.121-160; S.148-151; 'Geist und Leben in der Philosophie der Gegenwart', in: 'Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache' herausgegeben von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.32-60; S.32-33; 'Language and Art II', in: 'Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935-1945', ed. by Donald Phillip Verene, New Haven, London 1979, S.166-195, S.182-183 u. S.190. Zum Ganzen siehe Barbara Naumann 'Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe' München 1998

zwei prominentesten Vertreter für die Indienstnahme der Kunst im Bereich der Philosophie sind Martin Heidegger und Ernst Bloch.²²³ Beide geben in jeweils beispielhafter Weise der *Dichtung* eine bestimmende Rolle in ihrem Werk. Bei Martin Heidegger geht zum einen die 'Kehre' vom souveränen Seinsdenken hin zur Anerkennung der Eingebundenheit in die Seinsgeschichte eng mit der Verwandlung der philosophischen Darstellungsweise einher.²²⁴ Wenn dabei der philosophische Begriff dichterische Züge annimmt, dann geschieht dies nicht etwa aus einem eigenmächtigen dichterischen Impuls heraus, sondern im Zuge der Annäherung an das Werk des Dichters Hölderlin.²²⁵ Bei Ernst Bloch finden wir eine Reihe von sogenannten Spuren-Texten vor, in denen uns Bloch als Sammler aber auch als Schöpfer von *Anekdoten, Märchen und Parabeln* begegnet.²²⁶ Dabei handelt es sich um eine vorbegriffliche Organisationsform von Texten, die, alle Erzählformen sprengend, vom 'Dunkel des gelebten Augenblicks' erzählt. Ein gemeinsames Anliegen für den Einsatz der Dichtung bei Heidegger und Bloch wird damit offenkundig: die Dichtung begegnet der technisch-praktischen Schwierigkeit mit dem *Anfang* als dem Hineinfinden in die Philosophie. Diese genetische Sichtweise kulminiert dabei zu einem strukturellen Befund: Philosophie kann ohne den Einsatz einer dichterisch durchgeformten Sprache nicht wirken.

Bei Ernst Cassirer tritt der Anfang der Philosophie als Anliegen der Dichtung in den Hintergrund. *Cassirer zielt zwar auch auf die Wirkung, vor allem aber auf die Transparenz von Verständniszusammenhängen, die die Integration von Dichtung in philo-*

²²² Zum Begriff des Verweisungsspiels im Zusammenhang mit Cassirers Kant- und Goetheinterpretation siehe Naumann, 1996, S.71-105; S.95

²²³ Zum Werk Ernst Blochs siehe die 16 Bände und einen Ergänzungsband umfassende Gesamtausgabe, Frankfurt a.M. 1969ff.; zum Ganzen der Philosophie Ernst Blochs siehe Burghart Schmidt 'Ernst Bloch' Stuttgart 1985. Das Werk Martin Heideggers erscheint in einer noch nicht abgeschlossenen, 4 Abteilungen umfassenden Gesamtausgabe, Frankfurt a.M. 1978ff. Zum Ganzen der Philosophie Martin Heideggers siehe Rüdiger Safranski 'Ein Meister aus Deutschland' Frankfurt a.M. 1997

²²⁴ Siehe hierzu Walter Biemel 'Dichtung und Sprache bei Heidegger', in: *Man and World*, 2 (1969), S.487-514

²²⁵ Auf folgende Texte Heideggers muß hierbei verwiesen werden: 'Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung', Gesamtausgabe, Bd.4, herausgegeben von F.-W. v. Hermann, Frankfurt a.M. 1981; 'Der Ursprung des Kunstwerks', in: Gesamtausgabe, Bd. 5, herausgegeben von F. -W. v. Hermann, Frankfurt 1977, S.1-74; zu Heideggers Hölderlin-Rezeption siehe Iris Buchheim 'Wegbereitung in die Kunstlosigkeit' Würzburg 1994

²²⁶ Ernst Bloch 'Spuren', Gesamtausgabe, Bd.1, Frankfurt a.M. 1969. Zum Ganzen siehe Rainer Hoffmann 'Montage im Hohlraum. Zu Ernst Blochs Spuren' Bonn 1977

sophischen Kontexten sinnvoll machen. In dieser Erschließungsfunktion ist die Dichtkunst weder nur eine Kunstgattung unter anderen noch einfach die Kunst schlechthin. Die Dichtkunst wird vielmehr zum Repräsentanten der Kunst als symbolischer Form. Cassirer greift auf herausragende Erzeugnisse der Dichtkunst zurück, zerlegt sie, indem er sie auf die Form zitierbarer Textstellen bringt, um sie so in den Argumentationsgang einzufügen.²²⁷ Diese, wie ich es nennen möchte, dichterisch-künstlerischen Intarsien des Denkens ergeben zusammen mit der argumentativen Darstellung einen Wohlklang, der aber den Charakter der wissenschaftlichen Prosa nicht überdeckt. Ernst Cassirers Schreibstil trägt zwar mitunter dichterische Züge, worin sich aber in erster Linie die eingehende Rezeption der Goethischen Werke zeigt.²²⁸ Daß Cassirer bei der Praxis der Integration von Dichtung im philosophischen Kontext in besonderer Weise kunstvoll verfährt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Praxis auf eine Theorie des zugrundeliegenden Verweisungsspiels angelegt ist, ohne allerdings als eine Theorie im Sinne einer Theorie dichterischer Intarsien des Denkens explizit ausgewiesen zu werden. Um wenigstens die *Zielrichtung* hierzu kenntlich zu machen, sind Cassirers Bemerkungen unter dem Blickwinkel folgender Fragestellung zu behandeln: wie werden überhaupt mit der Integration von Dichtung im Kontext philosophischer Abhandlungen Ziele erreicht?

Auf Cassirers theoretisches Interesse an der philosophischen Rolle der Kunst weist die Hervorhebung des Stilbegriffs hin. Anstatt Stil bloß dichterisch-philosophisch wirken zu lassen, zeigt Cassirer den Grundzug, mit dem Begriff vom Stil als höchster Stufe der Kunst und dem Begriff vom Stilgesetz Kantischen Denkens, *das Wirken des Stils zu erhellen.* Cassirer geht hierbei zu einer weiter gefaßten Verwendung des Stilbegriffs über.

²²⁷ Damit stellt sich die Aufgabe, Ernst Blochs und Ernst Cassirers Werk im Hinblick auf die Rolle von Theorie und Praxis in der Verwendung der Dichtkunst für die Artikulation philosophischer Intentionen zu vergleichen. Wichtige Hinweise hierzu enthält ein noch unveröffentlichter Vortrag Ernst Wolfgang Orths, den mir der Verfasser dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat: 'Ernst Bloch und Ernst Cassirer. Die Kultur als dynamischer Bedeutungsraum des Menschen', unveröffentlicht, S.1-17

²²⁸ Zur Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in der Verwendung der Perspektive des dichterischen Schreibens bei Heidegger und Cassirer siehe Ernst Wolfgang Orth 'Zum Begriff der Technik bei Ernst Cassirer und Martin Heidegger', in: 'Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie' Würzburg 1996, S.278-300; S.288

„Den Weg von der Nachahmung zum reinen Symbol muß die Kunst durchmessen, wie ihn die Sprache durchmißt: und nur auf ihm wird der ‘Stil’ der Kunst, wie der Stil der Sprache erreicht. Es ist eine analoge Gesetzlichkeit im Fortgang, es ist ein gleichartiger Rhythmus der Entfaltung zur Spontaneität des geistigen Ausdrucks, was sich hier wie dort wirksam erweist.“ (WW 183)

Cassirer thematisiert im Hinblick auf die Bestimmung gemeinsamer Merkmale von Sprache und Kunst ein *übergeordnetes* Wirken des Stils. Den hier angedeuteten Ansatz zur Bestimmung der Gemeinsamkeiten von sprachlichem und künstlerischem Stil in Gestalt der Parallelisierung von Sprache und Kunst auf der Basis einer Gleichartigkeit in der ideellen Genese darf man aber nicht mißverstehen: die jeweilige Autonomie sprachlicher und künstlerischer Gestaltung wird nicht in Frage gestellt. Der Stilbegriff, den Cassirer hier verwendet, zeigt zum einen eine Bestimmungsrichtung an. Die Thematisierung der Sprache als symbolischer Form verbindet Cassirer mit der Bestimmung der Sprache als Stil, wobei die Bestimmungsrichtung durch den Stilbegriff der Kunst gegeben ist, während mit der Thematisierung des Stils in der Sprache die Sprache auf die Rolle der bestimmten und nicht ihrerseits bestimmenden Form festgelegt wird. Zum anderen macht der Vorrang der Bestimmungsleistung der Kunst vor der Bestimmungsleistung der Sprache nur angesichts einer gegenläufigen Abhängigkeit Sinn: die Kunst braucht die Sprache, um die Bestimmungsfunktion des Stils ausüben zu können.

Die von Cassirer in diesem Zusammenhang benannte Analogie im Fortgang der Genese von Sprache und Kunst steht stellvertretend für eine *Wirksamkeit* der Kunst, die mittels der Bestimmungsfunktion des Stils über die Kunst als symbolische Form hinausreicht. Welcher Analogiebegriff aber liegt hier zugrunde, um die Wirksamkeit der Kunst über die Kunst hinaus überhaupt bemessen zu können?²²⁹ Diese Frage betrifft nicht nur das Problem, daß Cassirer seinen Analogiebegriff undiskutiert läßt. Es muß berücksichtigt werden, daß bei Cassirer die Thematisierung von Sprache und Kunst ihrerseits jeweils mit dem Analogiebegriff in besonderer Weise verknüpft ist. Bei der Betrachtung der Sprache als symbolischer Form verwendet Cassirer unter anderem den Begriff von der ‘Analogie der Form’. Cassirer grenzt damit die Phase des ‘analogischen Ausdrucks’ zum einen von der mythischen Funktion des seelischen Ausdrucks ab. Zum anderen zeigt das Zutagetreten reiner Beziehungen in Orts-, Zeit-

²²⁹ Siehe hierzu den Artikel ‘Analogie’ in: ‘Historisches Wörterbuch der Philosophie’ Band 1, herausgegeben von Joachim Ritter, Basel, Stuttgart 1971, Sp.214-229

oder Zahlangaben unter dem Blickwinkel der 'Analogie der Form' noch nicht die formalen Züge der Betätigung sprachlicher Kategorien in der Phase des symbolischen Ausdrucks. (PSF I,139ff.) An Sprachlauten, mit denen die Herausbildung eines Denkens in Beziehungen erfolgt, unterscheidet Cassirer zwei Leistungen. Solche Laute sind zum einen gestaltlich auf das Anzeigen einer Zuordnung von Verhältnissen ausgerichtet, um zum anderen an der Art von Lautverhältnissen die Art der gemeinten Beziehung als Entsprechung in Form eines Sinn-Analogon zu manifestieren. (PSF I,143)

Dieser Analogiebegriff betrifft demnach einen strukturgegenetischen Sachverhalt, den Cassirer mit Blick auf eine Phase der Sprachentwicklung in die systematische Betrachtung der symbolischen Formen explizit eingliedert. Im Fall der Kunst liegt philosophisch ein eigener Analogiebegriff in Gestalt von Alexander Baumgartens 'Aesthetica' nahe, den Cassirer aber nicht benennt.²³⁰ Baumgartens Ästhetik verkörpert für Cassirer den ersten, wenn auch nicht tragfähigen Versuch, die Autonomie der Kunst zu thematisieren. (VM 212f.) Gleichwertigkeit und Selbständigkeit der Kunst sind aber bei Baumgarten Aspekte der Autonomie der sinnlichen Erkenntnis in Analogie zur Vernunftkenntnis. Für die Frage nach der Wirksamkeit der Kunst über die Kunst hinaus werden damit zwei Analogiebegriffe wichtig, die zugleich strikt zu trennen sind. Es lassen sich aber dennoch verbindliche Strukturelemente der Analogie bei Cassirer hervorheben, wenn man auf einen gemeinsamen Grundzug in der Aussagekraft des Analogons sieht: zur Aussage kommt der Zusammenhang der Gleichartigkeit des in anderen Zusammenhängen Verschiedenen aufgrund eines Bildes. Um ein plastischeres Beispiel zu geben: es ist ein und dasselbe Bild oder auch Modell einer spiralförmigen Figur, an der die meteorologische Erscheinung mancher Stürme zum Analogon für die astronomische Erscheinung mancher Galaxien werden kann und umgekehrt.

²³⁰ Baumgarten nennt seine 'Aesthetica' „ars analogi rationis“. Vgl. A. G. Baumgarten 'Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus „Aesthetica“ (1750/58)' Hamburg 1983, S.2. Hans Rudolf Schweizers Übersetzung lautet: „die Ästhetik als Kunst des der Vernunft analogen Denkens“; ebenda, S.2. Diese Übersetzung, die das analoge Verhältnis von sinnlicher Erkenntnis und Vernunftkenntnis zum Ausdruck bringt, entspricht sinnigerweise dem prädikativen 'als', das Cassirer für die Betrachtung der geistigen Grundfunktionen 'als' symbolischen Formen verwendet.

Man kann nun mit Blick auf die strukturelle Umkehrbarkeit der Analogie fragen, warum ausgerechnet der Stil der Kunst und nicht der Stil der Sprache bestimmend wirkt; Bilder, die das Gleichartige in Verschiedenem anzeigen, formt auch die Sprache: es ist einerseits die Artikulation metaphorischer Bilder, durch die wir von der Wurzel der Sprache im Mythos wissen; (PSF II,28) andererseits können nur pathologische Veränderungen der Sprachfunktion die Verwendung von Metaphern im Alltag verhindern. (PSF III,297ff.) Warum ist es also die Kunst, die die Sprache braucht, um über die Kunst hinaus wirksam zu werden; warum ist es nicht umgekehrt die Sprache, die nur dank der Kunst über die Sprache hinaus wirksam sein kann? Der Gedanke der prinzipiellen Sprachlichkeit der Kunst im Rahmen einer Sprachlichkeit aller symbolischen Formen ist Cassirer nicht fremd; Cassirer scheint aber zu bestreiten, daß dieser Gedanke im vorliegenden Zusammenhang zu etwas führen kann. „Die Kunst könnte man als eine Symbolsprache definieren. Aber damit haben wir nur den Oberbegriff, nicht jedoch die spezifische Differenz.“ (VM 257)

Der Vorrang der künstlerischen Analogiebildung ergibt sich aus einer besonderen Stellung des künstlerischen Stils zum Wesen des Symbols.²³¹ Das wiederum wirft folgende Fragen auf: wie kann einerseits die symbolgeleitete Analogie dank der Kunst zur Sprache kommen, ohne zugleich ganz in der Sprache unterzugehen, und wie kann vor allem, wenn die Sprache dabei ganz der Kunst dient, darüberhinaus noch philosophisches Denken artikulierbar sein? Artikulierbar wird das Symbol aber dank der *sinnlichen* Transparenz der Kunst. Kommt das Symbolisieren als sinnliche Gestalt selbst zur Aussage, dann gerade nicht als sprachliche oder sonstwie überformbare Gestalt, sondern als sinnlich unabweisbares und zugleich universelles Formprinzip. *In der Unabweisbarkeit, mit der sich das Wesen des Symbols kundtut, liegt aber vor allem eine über das bestimmende Wirken des Stils hinausreichende Beherrschbarkeit des Stils für Bestimmungen.*

²³¹ „Das Schöne ist wesentlich und notwendig Symbol, weil und sofern es in sich selbst gespalten, weil es immer und überall eins und doppelt ist. In dieser seiner Spaltung, in diesem Haften am Sinnlichen und in diesem Hinausgehen über das Sinnliche, drückt es nicht nur die Spannung aus, die durch die Welt unseres Bewußtseins hindurchgeht, – sondern es offenbart sich darin die ursprüngliche und grundlegende Polarität des Seins selbst: die Dialektik, die zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, zwischen der absoluten Idee und ihrer Darstellung und Verkörperung innerhalb der Welt des Einzelnen, des empirisch Daseienden besteht.“ (STS 2)

Die sinnliche Transparenz analoger Strukturen als *verwendbarer* Einblick in universelle Formprinzipien ist nun im Hinblick darauf näher zu prüfen, daß laut Cassirer Sprache und Kunst in je eigener Weise die Funktion erfüllen, ein symbolisches Universum verfügbar zu machen. Der Begriff des 'symbolischen Universums' ist also mitnichten bloß eine Umschreibung der allen symbolischen Formen gemeinsamen Funktion des Weltverstehens.²³² Es geht darum, daß insbesondere Sprache und Kunst an allen wissenschaftlich geführten Diskursen teilhaben können. Wie alles Denken die Probe der Sprache bestehen können muß, so muß auch alles Denken die Probe der Kunst bestehen können. (SMC 183; LKW 183) In diesem Zusammenhang macht Cassirer auch den hier entscheidenden Unterschied zwischen Sprache und Kunst deutlich: für die Symbolik der Sprache bleibt alles Symbolisierte, und damit auch die sprachliche Phantasie, auf eine Darstellung von Wirklichkeit ausgerichtet. Demgegenüber ist, wie Cassirer betont, „die Kunst ein unabhängiges Diskurs-Universum.“ (VM 234) Die Kunst durchdringt „die gesamte Sphäre menschlicher Erfahrung und menschlichen Erlebens“, nicht so sehr darstellend, sondern verwandelnd, weil „nichts ihrem formenden und schöpferischen Prozeß widersteht.“ (VM 242f.) Diese überwältigende Kraft der Durchdringung durch Anverwandlung, darauf kommt es Cassirer an, darf nicht als Kraft zur Transzendenz mißverstanden werden. „Die Symbolik der Kunst muß man als Immanenz, nicht als Transzendenz verstehen.“ (VM 242)

Verbindet die Sinnlichkeit des Symbols die künstlerische Kraft zur Durchdringung durch Anverwandlung mit der Verwendbarkeit des Einblicks in Formprinzipien zu zielbezogenen Anwendungen, dann lautet die nächstliegende Frage, um was für eine Gestalt des Anwendens es sich dabei handelt. Ein zentraler Begriff ist hierbei der Begriff der Immanenz. Von dieser Immanenz als „ein gleichartiger Rhythmus der Entfaltung zur Spontaneität des geistigen Ausdrucks“, (WW 183) wäre demnach zu

²³² „Es ist ein gemeinsames Charakteristikum aller symbolischen Formen, daß sie auf jeden beliebigen Gegenstand angewendet werden können.“ (MS 49) Der Interpretation, daß es sich hierbei um eine Spezifizierung der Funktion des Weltverstehens handelt, kann ich nicht zustimmen. Cassirer will hier nicht diametral gegen seine Grundauffassung gerichtet von einer unendlichen, für sich bestehenden Menge von Gegenständen ausgehen, um ein Kriterium zu haben, symbolische Formen von anderen Funktionen des Weltverstehens zu unterscheiden. Siehe John Michael Krois 'Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen', in: 'Über Ernst Cassirer

fordern, daß sie sich im Zuge der Anwendung auf Einblicke in Formprinzipien zu einer Transzendenz in der Immanenz wandelte. Es kann nun nicht weiter überraschen, daß Cassirer im Zusammenhang mit dem Zugang der Kunst zu der Gesetzlichkeit dieses Fortgangs auch von einer Logik der Kunst spricht; schließlich gibt es bei Cassirer auch eine Logik des Mythos. (WW 7) Selbst dem Mythos, der dem aufgeklärten Menschen nicht anders als irrational erscheinen kann, muß eine eigene Rationalität zugestanden werden. Von einer kunstspezifischen Rationalität ist bei Cassirer aber in zweifacher Hinsicht die Rede. Da ist zum einen die Rationalität der künstlerischen Intuition zu nennen, nämlich die innere Folgerichtigkeit im künstlerischen Schaffensprozeß selbst, von der wir aber nur in Verbindung mit der sinnlichen Manifestation von Rationalität in Gestalt der inneren Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks wissen können. (VM 257) Eine so vermittelte Rationalität ist die 'innere Bedeutsamkeit', mit der das Unzugängliche der Form in der gesetzmäßigen Gestalt des Kunstwerks zum zugänglichen Gehalt wird. Die künstlerische Rationalität als Zugang zum Unzugänglichen zielt auf Geltungen, die verstehbar sind, dadurch daß sie geheimnisvoll bleiben. (VM 257)

Die Logik der Kunst als symbolisches Universum ist zum anderen nicht nur eine der Kunst innewohnende Logik sondern auch eine anwendbare Logik. In einer späten Vorlesung spricht Cassirer von der Logik der Kunst als einer Verbindung von Logik und Kunst, die nur metaphorisch gemeint sein kann. Die Logik der Kunst dient als Bild dafür, daß sich etwa in der Dichtung kein künstlerischer Stil durchsetzt, der nicht zugleich auch eine sprachliche Grammatik aufweist. „It is not only poetry that is bound to the words of our common language, but also all the other arts have a strictly objective side and so to speak, a logic of their own.“ (SMC 190) Unter einer Grammatik versteht Cassirer gerade nicht ein vorgegebenes Werk von Regeln, das im vorhinein die Möglichkeiten sprachlicher Darstellung ordnet, sondern die Grammatik ist in Cassirers Verständnis die Ordnung, die die Sprache in jedem einzelnen Sprachakt als Beitrag zum Aufbau eines Weltverstehens hervorbringt. Auf der einen Seite ist die Kunst nicht völlig unabhängig von Ordnungsprinzipien außerhalb der Kunst; die Rationalität der Kunst ist nicht denkbar ohne eine Bindung an andere

Formen der Rationalität. Die Sprache ist auf der anderen Seite nur dadurch eine lebendige Ordnung, daß die Dichtung in die Sprache belebend eingreift.

Daß die Rationalität in der Logik der Kunst für Anwendungen über die Grenzen ihrer Form hinaus offen ist, macht die Frage nach *angemessenen Zielsetzungen* dringlich. Zur Maßgabe wird hierbei der „Weg von der Nachahmung zum reinen Symbol“ (WW 183) als das eigentlich wirksame Moment in der Parallelisierung von Sprache und Kunst. Die Kennzeichnung der Gesetzlichkeit im Fortgang der Genese beider Formen als Weg impliziert einen methodischen Zugriff, der Sprache und Kunst gleichermaßen mit der reinen Erkenntnis verbindet. Cassirer schreibt:

„In Goethes Definition des Stils aber liegt zugleich der Hinweis auf einen anderen Problemkreis: denn hier wird der Begriff des Stils mit dem der Erkenntnis verknüpft. So werden wir daran erinnert, daß auch die Erkenntnis, daß auch die Entwicklung der logischen und intellektuellen Funktionen den Bedingungen unterliegt, die für jede Art des Fortschritts vom natürlichen Dasein zum geistigen Ausdruck gelten.“ (WW 183)

Die 'reine Erkenntnis' macht demnach eine Entwicklung durch, die sich am besten beschreiben läßt, wenn man die Goethesche Unterscheidung von Nachahmung, Manier und Stil zu Hilfe nimmt. (WW 184ff.) Die Phase des Stils steht dabei für die Erkenntnis, daß es die prinzipielle Vermitteltheit durch Zeichen und nicht die Wirklichkeit selbst ist, die das Gelten der Gestaltung im Kunstwerk wie das Gelten naturwissenschaftlicher Sätze gewährleistet. (WW 187) Daß „der Begriff des Stils mit dem der Erkenntnis verknüpft werden“ kann, (WW 183) ist aber nicht allein ein Hinweis auf Analogien zum Wirklichkeitsbegriff der reinen Erkenntnis. Ein zentraler Gedanke der Philosophie der symbolischen Formen besteht darin, daß man die Erkenntnisbedingungen nicht erschöpfend behandeln kann, wenn man nicht alle symbolischen Formen im Hinblick auf vorlogische Strukturierungen in die Betrachtung miteinbezieht. Insbesondere die Entdeckungen auf dem Gebiet der Kunst stehen wissenschaftlichen Entdeckungen in nichts nach. (LKW 31) Dabei darf aber die künstlerisch entdeckte Natur nicht einfach mit der Natur der Naturwissenschaften gleichgesetzt werden. (VM 220) „Die Kunst ist Erkenntnis von einer besonderen Art.“ (VM 260)

Entscheidend ist hierbei der Gedanke Cassirers, daß die künstlerische Form des Entdeckens nicht als so abgesondert anzusetzen ist, daß damit wissenschaftsge-

schichtlich nachweisbare Wechselbezüge zum Rätsel werden.²³³ Der verständige Gebrauch von Hinweisen aus dem Gebiet der Poiesis für das Gebiet der Theorie muß demnach vom Gedanken an eine ursprüngliche Einheit von Praxis, Poiesis und Theorie geleitet sein. (STS 79) Kein wie auch immer geartetes theoretisches Gerüst kann aus dem Nichts geschaffen werden, sondern baut auf sprachlicher und künstlerischer Strukturierung auf, indem Vorgeprägtes durch die Frage nach kausalen Bezügen in tiefgreifender Weise umgewandelt wird. (LKW 18) Cassirer erläutert dies am Beispiel des Erlernens von Fremdsprachen. (LKW 15; SMC 182) Mit der Zahl der erlernten Sprachen erweitern sich nicht nur die Möglichkeiten, Sprachlaute zu verwenden, sondern an die Stelle des unreflektierteren Gebrauchs tritt zunehmend ein Einblick in die Struktur, mit der beim Sprechen Erlebnisinhalte und gegenständliche Anschauung sich verändern und wiederkehren. Der besondere Stellenwert der Kunst als vorlogischer Strukturierung rührt zum einen daher, daß es die Vielzahl künstlerischer Intuitionen ist, die dazu beitragen hilft, Strukturen des Wandels und Beharrens aufzufinden. (LKW 18f.) Zum anderen ist schon jede einzelne Kunstart für sich genommen eine Perspektive auf die strukturelle Seite des Weltverstehens. (VM 260)

Gewährleistet also der Erkenntnischarakter der Anwendungen die Angemessenheit von Zielsetzungen in der Logik der Kunst, dann möchte man wissen, um was für einen Erkenntnisinhalt es sich dabei handelt. Die Logik der Kunst beinhaltet aber keinen Erkenntnisgegenstand sondern eine *erweiterte Erkenntnistheorie: wird das Symbol als Stilmoment in der Sprache faßbar, dann eröffnet das die Dialektik aller Formen, die zu Erkenntnissen beitragen.* (STS 2) Diese Dialektik der „Arten des Fortschritts vom natürlichen Dasein zum geistigen Ausdruck“ wird für Cassirer schon innerhalb der Ausdrucksfunktion selbst greifbar. (STS 66)²³⁴ Weil dem Werden des Menschen im Ganzen die Idee von der unwandelbaren menschlichen Natur zugrundeliegt, kann die Menschwerdung aber kein empirischer Aufweis von Entwicklungen

²³³ Cassirer nennt in diesem Zusammenhang Leonardo da Vinci. Leonardo „wird als Künstler zum Techniker und zum wissenschaftlichen Forscher, wie sich ihm umgekehrt alle Forschung alsbald wieder in technische Probleme und in künstlerische Aufgaben umsetzt.“ (STS 79) Cassirer selbst verweist hier auf seine Schrift ‘Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance’; siehe IK, S.161ff.

²³⁴ Cassirer beruft sich in diesem Zusammenhang auf Goethe: „Der Mensch erfährt und genießt nichts, ohne sogleich produktiv zu werden. Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur. Ja, man

sichtbar machen: der ideelle Faktor besteht darin, daß in allem, was der Mensch tut, der Mensch zugleich Neues schaffen muß. Aus anthropologischer Perspektive beinhaltet diese menschliche Bedingtheit der Menschwerdung die Unterscheidung zweier Ebenen von Bedingungen. (STS 69f.) Der Mensch als Schöpfer von symbolisch geformten Gestaltungen tritt nicht unabhängig von aller Gestaltung in Erscheinung. Der Mensch erscheint dem Menschen erst und nur in Gestaltprozessen. Vertikal zu der Ebene der symbolischen Formen als Erscheinungsweisen des Menschen gibt es ein Werden, das man die zweite Schöpfung des Menschen nennen kann. Der „Fortschritt vom natürlichen Dasein zum geistigen Ausdruck“ ist hier kein kontinuierliches Fortschreiten, sondern wird von Cassirer als ein Moment der Umkehrung von Gestaltprozessen beschrieben. Zur Umkehrung kommt hier eine Auffassungsweise, nämlich, daß der Mensch das Bild seiner selbst als die Perspektive auf ein von ihm frei gestaltetes Bild erkennt.

Die Kunst macht das Werden des Menschen in einer zweiten Schöpfung des Menschen sinnlich transparent. Das künstlerische Menschenbild hat für Cassirer, obwohl es vom Werden des Menschen her gesehen an zweiter Stelle steht, den Stellenwert eines ersten Zugangs zur Idee des Menschen überhaupt.²³⁵ Der Primat der Kunst bei der Entstehung von Menschenbildern betrifft nicht die konkrete Geschichte des Menschenbildes sondern allein die Funktion des Bildes für andere Menschenbilder. Jede andere sinnliche Gestaltung und damit auch das historische Bild vom Menschen ist zum einen nur dadurch möglich, daß die Kunst das Bild des Menschen sinnlich greifbar als eine einzelne scharf umgrenzte Gestalt aus dem mythischen Bild von der Einheit einer allmächtigen Natur heraushebt. (PSF II,233ff.) *Zum anderen konstituiert sich an der sinnlichen Kontur des künstlerisch gestalteten Menschenbildes erst die Möglichkeit zu Perspektiven auf den Menschen.* Von dieser Transparenz menschlicher Transparenz aus gesehen wird eine Logik der Kunst denkbar, die als Transzendenz in der Immanenz so verfährt, wie wenn ihr eine absolute Transzendenz zukäme. Cassirer sieht dementsprechend nicht nur den Menschen als Ideal humanistisch orientierter Denkströmungen von der Kunst vorgeprägt. Diese Vorprä-

kann ohne Übertreibung sagen, es sei die menschliche Natur selbst.“ Vgl. ‘Über den Dilettantismus’, Goethe, WA, I. Abt., Bd.47, S.323; vgl. STS, S.66

²³⁵ „Erst die Kunst ist es gewesen, die, indem sie dem Menschen zu seinem eigenen Bilde verhalf, gewissermaßen auch die spezifische Idee des Menschen als solche entdeckt hat.“ (PSF II,234)

gung gilt sowohl für die Humanwissenschaften, die auf den Menschen als ein organisch-biologisches Wesen zielen, als auch für die Wissenschaften, die den Menschen als ein psychisch-kulturelles Wesen erfassen wollen.²³⁶

Die *Wirksamkeit der Anwendung* der Logik der Kunst erweist sich besonders eindrucksvoll, wenn es darum geht, auf die Funktion des reinen Menschenbildes in Gestaltprozessen, die Exaktheit zum Ziel haben, hinzuweisen. Die wissenschaftliche Objektivität zeigt sich demnach durch den Wesenszug des Menschseins geprägt, Neues mittels sinnlicher Zeichen zu schaffen. Objektivität als Ziel der Naturwissenschaft bedeutet jedoch, mittels empirischer Begriffe den menschlichen Faktor der Sinnlichkeit auszuschalten; (ZMP 107) im Fall der Fertigung und des Gebrauchs technischer Erzeugnisse mündet das Streben nach Präzision, selbst wenn es sich mit dem Anspruch auf Schönheit verbindet, in eine zunehmende Emanzipation der Sachwelt von der Anwesenheit des Menschen.²³⁷ Jedesmal kommt damit eine Abwehr des Anthropomorphismus in der Rolle als verfeinerter Anthropomorphismus zum Zuge, die sich das physikalische Denken naturgemäß nicht transparent machen kann. *Der 'kritisch-transzendente Anthropomorphismus' hat zur Voraussetzung, daß man im Stil der Kunst den Stil der reinen Erkenntnis erfaßt.*²³⁸ Der Kunst verdankt es sich, daß man den menscheitsabgewandten Weltbegriff der Relativitätstheorie relativ zur Stellung der physikalischen Wirklichkeitsauffassung im Ganzen der Wirklichkeitsgestaltung begreift. (ZMP 108f.)

Damit zeichnen sich zwei Extreme der Menschwerdung ab, denen gegenüber Cassirers Logik der Kunst eine nicht zu unterschätzende Stabilisierungsfunktion formuliert. Die Überwältigung durch die geistigen Energien des seelischen Ausdrucks oder der Anspruch mathematischer Exaktheit sind gleichermaßen Extreme der Menschwer-

²³⁶ „Es ist nicht der Mensch, der als bloßes Naturwesen, als physisch organisches Wesen, zum Schöpfer der Kunst wird – sondern es ist vielmehr die Kunst, die sich als Schöpferin des Menschentums erweist, die die spezifische 'Weise' des Mensch-Seins erst ermöglicht und konstituiert.“ (STS 69)

²³⁷ „Diese Schönheit, die aus der vollkommenen Lösung eines statischen Problems entspringt, ist nicht von der gleichen Art und Herkunft wie die Schönheit, die uns im Werk des Dichters, des Plastikers, des Musikers entgegentritt: denn die letztere beruht nicht nur auf einer 'Bindung' der Kräfte der Natur, sondern sie stellt immer zugleich eine neue und einzigartige Synthese von Ich und Welt dar.“ (STS 85f.)

²³⁸ An dieser Stelle ist auf Cassirers Einlassung zu verweisen, daß man sich nicht scheuen dürfe, „erkenntnistheoretische Gesichtspunkte auf den 'Dichter' Goethe anzuwenden.“ (IG 39)

nung, an denen jeweils für sich genommen, das Menschenbild zu einem sinnentleerten Bild zu werden droht. Cassirer sieht die Kunst hierbei in der Funktion, ein Gleichgewicht zu stiften, indem die Kunst beiden Extremen gegenüber jeweils als Korrektiv das konkrete Menschenbild entgegensetzt.²³⁹ Tritt der Dichter in der Funktion des Selbstbiographen in Erscheinung, dann ist das eine individuelle Erarbeitung des Ausgleichs gegenüber Entfremdungsphänomenen, wobei das individuell erscheinende Gleichgewicht eine allgemeine Stabilisierungsfunktion symbolisiert.²⁴⁰ Die Leistung der Kunst beim Wandel von der reinen Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie besteht entsprechend darin, den Zugang zum Wesen der menschlichen Produktivität zu eröffnen. (VM 242) Die Kunst macht umgekehrt auch sichtbar, wie aus ein und demselben Prinzip menschlicher Produktivität eine unübersehbare Vielfalt produktiver Formen wird.²⁴¹

Ist der angestrebte Erkenntnisinhalt der Logik der Kunst der Mensch, der im Wandel der Gestaltung seiner selbst sich selbst erblickt, dann ist nun noch zu fragen, *inwieweit sich dieses Ziel mit dem Ziel eines Verständniszusammenhangs der Kunst deckt, durch den Cassirers Argumentieren Halt gewinnt*. Ist die erweiterte Erkenntnistheorie der Logik der Kunst identisch mit der erweiterten Erkenntnistheorie der Philosophie der symbolischen Formen? Einen wichtigen Hinweis auf den theoretischen Begriff einer solchen Identität gibt die Verwendung des Stilbegriffs in der folgenden Bemerkung Cassirers. Cassirer schreibt:

„Der Stil jeder Kunst ist es, der über ihre immanente Wahrheit, ihre Gegenständlichkeit entscheidet – nicht umgekehrt. Wenden wir diesen Grundgedanken ins Allgemeine, so liegt in ihm unmittelbar die Forderung, wie die einzelnen Künste, so alle Gebiete des Geistes überhaupt nach dem Gesetz ihrer Formung zu befragen und die

²³⁹ „Wenn man als die beiden Extreme, zwischen denen alle Kulturentwicklung sich bewegt, die Welt des Ausdrucks und die Welt der reinen Bedeutung bezeichnen kann, so ist in der Kunst gewissermaßen das ideale Gleichgewicht zwischen diesen beiden Extremen erreicht.“ (STS 86)

²⁴⁰ „Hier finden wir immer wieder in uns selbst und in unserer eigenen Gegenwart den Maßstab, an den wir das Vergangene halten können. Hier herrscht eine lebendige Kontinuität, die über alle Verschiedenheit der Epochen hinweggreift.“ (GGW 24f.)

²⁴¹ „Es scheint, als sei die Wirklichkeit unseren wissenschaftlichen Abstraktionen nicht nur zugänglich, sondern als würde sie auch von ihnen ausgeschöpft und geleert. Doch dies erweist sich als Täuschung, sobald wir uns der Kunst zuwenden. Denn die Ansichten der Dinge sind zahllos, und sie verändern sich von einem Augenblick zum anderen. Jeder Versuch, sie auf eine einzige, bündige Formel zu bringen, wäre vergeblich.“ (VM 222)

gegenständlichen Strukturen, die in ihnen sichtbar werden, aus diesem Gesetz zu verstehen.“ (STS 21)

Die Identität philosophischer und künstlerischer Erkenntnis kann nicht begrifflicher, wohl aber gedanklicher Natur sein. Das künstlerisch gestaltete Gleichgewicht bildet einen ‘Grundgedanken’ heraus, der sich bei einer ‘Wendung ins Allgemeine’ für die Konzeption der Philosophie der symbolischen Formen fruchtbar machen läßt. Der Wandel von Perspektiven innerhalb der Gattungstheorie fungiert dementsprechend im Rahmen der philosophischen Auffassung vom Gegenstand als Perspektive auf ‘Funktionsformen’. (STS 21) Ebenso wie die Gegenstandswelt des Romans nicht einfach zur Gegenstandswelt des Dramas werden kann, kann auch nicht ein Gegenstand des mathematisch-naturwissenschaftlichen Denkens Gegenstand der Sprache werden.²⁴² Jedesmal stehen Grenzen der Funktionsform einer solchen Verwandlung entgegen.

Der praktische Vollzug von Wendungen ins Allgemeine, ausgehend von dichterisch-künstlerisch herausgearbeiteten Grundgedanken, ermöglicht den Fortgang der philosophischen Darstellung im Hinblick auf die Verdeutlichung fundamentaler Grenzsetzungen. *Dichterische Symbole stehen für Grenzen, die der philosophische Begriff deswegen nicht eigens ziehen kann, weil diese Grenzen ihrerseits das philosophische Denken durchziehen.* Die Erörterung aller symbolischen Formen als Funktionen für eine je eigene Form räumlichen Auffassens, macht, wie es das Wort ‘Erörterung’ schon anzeigt, ihrerseits von einer bestehenden Räumlichkeit des philosophischen Begriffs Gebrauch. Aber auch die Einteilung von Formen der Raumgestaltung kann sich überall nur auf bestehende Einteilungen beziehen, ohne diese demnach in der Souveränität einer eigenständigen Einteilung ausweisen zu können: die Unterscheidung zwischen mythischem, ästhetischem und theoretischem Raum wird mittels eines Rückertzitates nicht einfach nur erläutert, sondern als eine so zu treffende Unterscheidung regelrecht *bezeugt*.²⁴³

²⁴² Cassirer zitiert hierzu aus einem Brief Goethes an Schiller: „Sie [gemeint ist Schiller; A.K.] werden hundertmal gehört haben, daß man nach der Lesung eines guten Romans gewünscht hat, den Gegenstand auf dem Theater zu sehen, und wieviel schlechte Dramen sind daher entstanden!“ Goethe, WA, IV. Abt., Bd.12, S.382; Vgl. GGW 48

²⁴³ „Wer Schranken denkend setzt, die wirklich nicht vorhanden,/ Und dann hinweg sie denkt, der hat die Welt verstanden./ Als wie Geometrie in ihren Liniennetzen/ Den Raum, so fängt sich selbst das

Ein solches Bezeugen von Grenzen durch das Dichterwort wird zu einer unverzichtbaren Hilfe für die Philosophie der symbolischen Formen vor dem Hintergrund, daß eine bestehende Räumlichkeit innerhalb jeglicher Ordnungsfunktion zugrundezulegen ist, ohne sie deswegen als ein für sich bestehendes Sein aufzufassen. (STS 110f.) Die reine Erkenntnis und die Philosophie ziehen einerseits gleichermaßen mit begrifflichen Mitteln andererseits mit grundsätzlich verschiedenen Zielen die Grenzen in den 'Sternkarten des Geistes', wobei aber die Eigenart der Philosophie, über keine eigene Form der Grenzsetzung zu verfügen, (STS 100) paradoxerweise ihrer Aufgabenstellung angemessen ist. *Für eine begriffliche Form der Grenzsetzung aller eigenständigen Formen der Raumgestaltung kann konsequenterweise keine manifestierbare Eigenart übrig bleiben; aber das ist kein Mangel des Denkansatzes, denn ohne Eigenart in der Grenzform kommt auch erst der Charakter des Grenzziehens rein, und zwar ohne Beschränkung auf eine einzelne Form des Weltverstehens, zur Geltung.* Grenzen rein in der Funktion als Grenzen sind damit nicht unbeschränkt willkürliche, sondern unbeschränkt dynamische Grenzverläufe, insofern „Grenzen, die das Denken setzt, ... bewegliche Grenzen bleiben müssen, um die Fülle und die Bewegung der Erscheinungen in sich zu fassen.“ (STS 111)

Die Schwierigkeit einer Asymptotik von Grenzziehungen im Bereich des Begriffs betrifft letztlich auch die Grenzsetzungen im Anschauen und Erleben. 'Über das Marionettentheater' ist ein Stück aus dem erzählerischen Werk Kleists, mit dem Cassirer auf die eigentümliche Verschiedenheit im Verstehen 'gegenständlicher Strukturen' hinweisen will.²⁴⁴ Unterschiede zwischen kulturwissenschaftlichem und naturwissenschaftlichem Denken sind zum einen Unterschiede in der Art und Weise des Anschauens ehe sie zu begrifflichen Unterschieden werden können. Zum anderen lie-

Denken in Gesetzen,/ Anschaulich macht man uns die Welt durch Länderkarten,/ Nun müssen wir des Geists Sternkarten noch erwarten,/ Indes geht, auf Gefahr den Richtweg zu verlieren,/ Der Geist durch sein Gebiet, wie wir durch's Feld spazieren.“ Cassirer bezieht sich hier auf einen Vers aus Friedrich Rückerts Gedicht 'Die Weisheit des Brahmanen'; vgl. Rückerts Werke, herausgegeben von Elsa Hertzner, Achter Teil, Pantheon II, Berlin 1910, S.34; vgl. STS 111; zum Begriff der Zeugenschaft als sich selbst transparente Leistung der Subjektivität siehe Ernst Wolfgang Orth 'Edmund Husserls Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie' Darmstadt 1999, S.6, S.161ff.
²⁴⁴ Siehe 'Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe', herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt 1990, Bd.3, S.550-563; besonders S.560f. Siehe GL, S.32ff.

gen diese Unterschiede jedem theoretischen Ansatz voraus. (LKW 39) Die Aufspaltung in naturbezogenes und kulturbezogenes Anschauen von Gegenständen geht auf die Einteilung der Wahrnehmung in 'Du' - und in 'Es'-Wahrnehmung zurück. (LKW 39) Der einheitsbildende Grund dafür, daß beide Wahrnehmungsrichtungen überhaupt einer Wahrnehmungsfunktion zugehören können, ist das 'Ich', das zum einen das 'Es' thematisieren kann, das aber zum anderen selbst das sinnlich faßbare 'Du' repräsentiert. (LKW 49) So manifest dieses grundgebende Ich in Tätigkeit auch ist, so flüchtig zeigt es sich, sobald es zum Gegenstand der Betrachtung wird. *In diesem Zusammenhang dient Kleists Jüngling, der seine natürliche Anmut dadurch einbüßt, daß er sich ihrer beobachtend vergewissern will, als Symbol für die Unmöglichkeit, ursprüngliche Formgrenzen in aller Ursprünglichkeit auszuweisen.*

Mit dem einheitsstiftenden Ich ist darüberhinaus die Perspektive auf das Fortleben und Weiterleben in der menschlichen Form der Produktivität als ein Jenseits von Anschauung und Denken angesprochen, das Cassirer thematisieren möchte, ohne den metaphysischen Ansprüchen der Lebensphilosophie Zugeständnisse machen zu müssen. Das Bild vom Jüngling, der verliert, was er zugleich schaffen und betrachten will, macht Cassirer demnach vor allem für die Diskussion um den Gegensatz von 'Geist' und 'Leben' fruchtbar. (GL 33) Für den Anschein der Gestaltlosigkeit, in den der Jüngling verfällt, gibt es, auf das Ganze der Kultur projiziert, eine analoge Entsprechung. Weil sich der Mensch stets und damit auch in der Reflexion produktiv verhält, ist das Leben der Kultur sowohl im Augenblick des Entstehens wie auch im Hinblick auf die kontinuierliche Folge als Kulturgeschichte schlechthin nicht zugänglich. Die Kultur liegt uns, wie Cassirer es nennt, im Rücken. (LKW 86) Daraus folgt aber laut Cassirer nicht, daß dieses gestaltlose Leben eine für sich bestehende Sphäre ist, die zudem noch das menschliche Dasein fundiert, während sich der Geist von dieser Fundierung nur zunehmend entfernt. Stattdessen ist von einem 'Zwischenreich der symbolischen Formen' auszugehen, das unter anderem diejenige Distanzleistung des geistigen Lebens ermöglicht, durch die uns das Bild von der Gestaltlosigkeit des unmittelbaren Lebens begegnen kann. (GL 50f.)

Auf ein weiteres Stück Kleistscher Erzählkunst greift Cassirer zurück, um mit Blick auf dieses Zwischenreich der symbolischen Formen die Dichtkunst für eine weitere Grundunterscheidung fruchtbar zu machen, die der Theorie nicht zugänglich ist. Die

Trennung zwischen (relativ) wesenshaltiger und (relativ) wesensloser Rede ist demnach eine unabweisbare Notwendigkeit, trifft aber nur dann ihrerseits Wesentliches, wenn mit dieser Trennung nicht eine Kluft zwischen einer jeweils für sich bestehenden Ideen- und Lebenswelt hypostasiert wird. Hierbei ist eine, von keiner Theorie angemessen darzustellende 'Urkraft der Sprache' anzuerkennen, die für die Möglichkeit schöpferischen Denkens steht.²⁴⁵ Cassirer kommt es entsprechend auf den von Kleist transparent gemachten Augenblick der Gedankenfindung an.²⁴⁶ Die Art und Weise, in der Mirabeau gegenüber dem Zeremonienmeister spontan das Wort ergreift, weist Cassirer als ein Beispiel dafür aus, wie sich die Ansicht vom Wesen der Dinge – hier im Fall des Wandels vom Grundverständnis des Staatswesens – als Idee in enger Verflochtenheit mit der Gestaltung der bloßen Rede herausbildet. In der Bindung an die Spontaneität der Sprache verliert das Denken nicht etwa an Strenge, sondern das Denken kann sich nur mittels der 'Urkraft der Sprache' zu einer Kapazität entwickeln, die sich über die gedankenlose Rede erhebt. *Den stilgeleiteten Zusammenhang von Kunst und Sprache als gelingende Indienstnahme der Dichtung für die Ziele der Philosophie kann Cassirer am Beispiel der Mirabeaureden, also mittels dieser Indienstnahme selbst, eindrucksvoll bezeugen.*

Fassen wir zusammen: Der Stil der Kunst führt, mitten im Werden des Ganzen der Kultur stehend, auf Prinzipien des Werdens als eines Werdens zum Sein. Als eine in allen Formungsweisen innewohnende Erkenntnis von der Kraft der menschlichen Produktivität verwirklicht sich die Kunst in der Sprache. So kann die Kunst der Kritik der Kultur Halt verschaffen, obwohl Sinnlichkeit und Begriff unvermittelbar nebeneinander stehen. Philosophie braucht die Dichtung, um ganz Begriff sein zu können. Die Kunst befördert die Kritik der Kultur im Hinblick auf die Leistung der Kritik als Leistung des Unterscheidens und Sichtens. Eine solche Logik der Kunst in Gestalt der Kritik der Kunst macht Grenzsetzungen transparent, die so fundamental sind, daß

²⁴⁵ „Es ist vielleicht kein Zufall, daß diese spezifische Richtung und diese charakteristische Urkraft der Sprache, die von der bloßen Theorie fast immer übersehen oder vernachlässigt worden ist, in den Reflexionen eines Dichters ihre klarste Darstellung und Bestimmung erfahren hat.“ (STS 149)

²⁴⁶ Das ist ein Auszug aus dem Kleisttext 'Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden', in: 'Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe', herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt 1990, Bd.3, S.536f. Vgl. STS, S.150f.

sie durch keine Theorie thematisiert werden können, weil sie zugleich immer schon vorausgesetzt werden.

Siglenverzeichnis

- DLP A. Descartes. Lehre - Persönlichkeit - Wirkung, (1939), hrsg. von Rainer Bast, Hamburg 1995
- EE Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen, in: Vorträge der Bibliothek Warburg Bd.II, hrsg. von Fritz Saxel, Vorträge 1922-1923, 1. Teil, Leipzig, Berlin 1924, S.1-27
- EBK Erkenntnis, Begriff, Kultur, hrsg. von Rainer A. Bast, Hamburg 1993
- EM An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture, (1944), New Haven, London 1972
- EP Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit
- EP I Bd.I (1906), 2., durchges. Auflage, Berlin 1911
- EP II Bd.II (1907), 2., durchges. Auflage, Berlin 1911
- EP III Bd.III Die nachkantischen Systeme, (1920), 2. Auflage, Berlin 1923
- EP IV Bd.IV Von Hegels Tod bis zur Gegenwart (1832-1932), Stuttgart 1957
- FF Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte, 5. Auflage, Darmstadt 1991
- GGW Goethe und die geschichtliche Welt. Drei Aufsätze, (1932), hrsg. von Rainer A. Bast, Hamburg 1995
- GL
zig Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993
- IG Idee und Gestalt. Fünf Aufsätze, (1921), Nachdruck der 2. Auflage, Darmstadt 1989
- IK Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Studien der Bibliothek Warburg, Bd. X, hrsg. von Fritz Saxel, Leipzig, Berlin 1927
- KLL Kants Leben und Lehre, (1918), Nachdruck der 2. Auflage, Berlin 1921, Darmstadt 1975

- LKW Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien, (1942), 5., unveränderte Auflage, Darmstadt 1989
- LS Leibniz System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen. (1902), 3. Nachdruckauflage, Hildesheim, New York 1980
- MS Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens, (1946), Frankfurt a.M. 1985
- PSF Die Philosophie der symbolischen Formen
- PSF I 1. Teil. Die Sprache, (1923), unveränderter Nachdruck der 2. Auflage, Darmstadt 1953, 4. Auflage, Darmstadt 1964
- PSF II 2. Teil. Das mythische Denken, (1925), unveränderter Nachdruck der 2. Auflage, Darmstadt 1953, 4. Auflage, Darmstadt 1964
- PSF III 3. Teil. Phänomenologie der Erkenntnis, (1929), unveränderter Nachdruck der 2. Auflage, Darmstadt 1954, 4. Auflage, Darmstadt 1964
- SMC Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935-1945, ed. by Donald Phillip Verene, New Haven, London 1979
- STS Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985
- SUF Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik, Berlin 1910
- VM Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur, aus dem Engl. von Reinhard Kaiser, Frankfurt a.M. 1990
- WW Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, (1956), 7., unveränderte Auflage, Darmstadt 1983
- ZMP Zur modernen Physik, (1957), 6., unveränderte Aufl., Darmstadt 1987

Literaturverzeichnis

a) Schriften Cassirers

Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen, (1902), 3. Nachdruckauf-
lage, Hildesheim, New York 1980

Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. Bd.I
(1906), 2., durchges. Auflage, Berlin 1911

Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. Bd.II
(1907), 2., durchges. Auflage, Berlin 1911

Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Er-
kenntniskritik, Berlin 1910

Hermann Cohen und die Erneuerung der Kantischen Philosophie, in: Kant-Studien,
Bd.XVII (1912), S.252-273

Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte, (1916), 5. Auflage,
Darmstadt 1991

Hölderlin und der deutsche Idealismus, (1917/1918), in: Idee und Gestalt. Goethe,
Schiller, Hölderlin, Kleist, Nachdruck der 2. Auflage, Berlin 1924, Darmstadt 1989,
S.113-155

Kants Leben und Lehre, (1918), Nachdruck der 2. Auflage, Berlin 1921, Darmstadt
1975

Goethes Pandora, (1918), in: Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist,
Nachdruck der 2. Auflage, Berlin 1924, Darmstadt 1989, S.7-31

Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie, (1919), in: Idee und Gestalt.
Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist, Nachdruck der 2. Auflage, Berlin 1924, Darmstadt
1989, S.157-202

Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. Bd.III,
Die nachkantischen Systeme, (1920), 2. Auflage, Berlin 1923

Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntnistheoretische Betrachtung,
(1921), in: Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist, Nachdruck der 2.
Auflage, Berlin 1924, Darmstadt 1989, S.33-80

Die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften, in: Idee und Ge-
stalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist, Nachdruck der 2. Auflage, Berlin 1924,
Darmstadt 1989, S.81-111

Zur Einsteinschen Relativitätstheorie, (1921), in: Zur modernen Physik, 6., unveränderte Auflage, Darmstadt 1987, S.1-125

Idee und Gestalt. Fünf Aufsätze, (1921), Darmstadt 1989

Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften, (1921/1922), in: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, 7., unveränderte Auflage, Darmstadt 1983, S.169-200

Goethe und Platon, (1922), in: Goethe und die geschichtliche Welt, (1932), hrsg. von Rainer A. Bast, Hamburg 1995, S.103-148

Die Begriffsform im mythischen Denken, (1922), in: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, 7., unveränderte Auflage, Darmstadt 1983, S.1-70

Philosophie der symbolischen Formen, 1. Teil, Die Sprache, (1923), unveränderter Nachdruck der 2. Auflage, Darmstadt 1953, 4. Auflage, Darmstadt 1964

Die kantischen Elemente in Wilhelm von Humboldts Sprachphilosophie, (1923), in: Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.236-273

Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, Bd.II, hrsg. von Fritz Saxel, Vorträge 1922-1923. 1. Teil, Leipzig, Berlin 1924, S.1-27

Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen, (1924), in: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, 7., unveränderte Auflage, Darmstadt 1983, S.71-167

Philosophie der symbolischen Formen, 2. Teil, Das mythische Denken, (1925), unveränderter Nachdruck der 2. Auflage, Darmstadt 1953, 4. Auflage, Darmstadt 1964

Die Philosophie der Griechen von den Anfängen bis Platon, in: Lehrbuch der Philosophie, hrsg. von Max Dessoir, Bd.I, Die Geschichte der Philosophie, 1. Teil, Berlin 1925, S.7-139

Paul Natorp, in: Kant-Studien, Bd.30 (1925), S.273-298

Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Studien der Bibliothek Warburg, Bd. X, hrsg. von Fritz Saxl, Leipzig, Berlin 1927

Erkenntnistheorie nebst den Grenzfragen der Logik und Denkpsychologie, (1927), in: Erkenntnis, Begriff, Kultur, hrsg. von Rainer A. Bast, Hamburg 1993, S.77-153

Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie, (1927), in: Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.1-21

Die Bedeutung des Sprachproblems für die Entstehung der neueren Philosophie, (1927), in: Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.274-286

Philosophie der symbolischen Formen, 3. Teil, Phänomenologie der Erkenntnis, (1929), unveränderter Nachdruck der 2. Auflage, Darmstadt 1954, 4. Auflage, Darmstadt 1964

Formen und Formwandlungen des philosophischen Wahrheitsbegriffs, (1929), in: Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.193-217

Die Philosophie Moses Mendelssohns, in: Moses Mendelssohn. Zur 200jährigen Wiederkehr seines Geburtstages, Berlin 1929, S.40-68

'Geist' und 'Leben' in der Philosophie der Gegenwart, (1930), in: Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.32-60

Form und Technik, (1930), in: Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.39-91

Keplers Stellung in der europäischen Geistesgeschichte, in: Verhandlungen des naturwissenschaftlichen Vereins Hamburg, Bd.IV, Stuttgart 1930, S.135-147

Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, (1931), in: Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.93-111

Die Platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge. Studien der Bibliothek Warburg, Bd. XXIV, hrsg. von Fritz Sax, Leipzig, Berlin 1932

Die Philosophie der Aufklärung. Grundriß der philosophischen Wissenschaften, hrsg. von Fritz Medicus, 2., unveränderte Auflage, Tübingen 1932

Goethe und das 18. Jahrhundert, (1932), in: Goethe und die geschichtliche Welt, (1932), hrsg. von Rainer A Bast, Hamburg 1995, S.27-101

Goethe und die geschichtliche Welt. Drei Aufsätze, (1932), hrsg. von Rainer A. Bast, Hamburg 1995

Goethes Idee der Bildung und Erziehung, (1932), in: Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.94-120

Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt, (1932), in: Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985, S.121-15

Zur Logik des Symbolbegriffs, (1938), in: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, 7., unveränderte Auflage, Darmstadt 1983, S.201-230

Descartes. Lehre - Persönlichkeit - Wirkung, (1939), hrsg. von Rainer A. Bast, Hamburg 1995

Axel Hägerström. Eine Studie zur schwedischen Philosophie der Gegenwart, in: *Göteborgs Arsskrift*, Bd. XLV (1939)

Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie, (1939), in: *Erkenntnis, Begriff, Kultur*, hrsg. von Rainer A. Bast, Hamburg 1993, S.231-261

Was ist Subjektivismus?, (1939), in: *Erkenntnis, Begriff, Kultur*, hrsg. von Rainer A. Bast, Hamburg 1993, S.199-229

Logos, Dike, Kosmos in der Entwicklung der Griechischen Philosophie, in: *Göteborgs Högskolas Arsskrift*, Bd. XLVII (1941), S.3-31

Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien, (1942), 5., unveränderte Auflage, Darmstadt 1989

An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture, (1944), New Haven, London 1972

Thomas Manns Goethebild. Eine Studie über Lotte in Weimar, (1945), in: *Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache*, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993, S.123-160

Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, (1956), 7., unveränderte Auflage, Darmstadt 1983

Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit, Bd.IV, Von Hegels Tod bis zur Gegenwart (1832-1932), Stuttgart 1957

Zur modernen Physik, (1957), 6. unveränderte Auflage, Darmstadt 1987

Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer. 1935-1945, ed. by Donald Phillip Verene, New Haven, London 1979

Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens, engl. *The Myth of the State*, (1946), Frankfurt a.M. 1985

Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois, Hamburg 1985

Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur, übersetzt von Reinhard Kaiser, Frankfurt a.M. 1990

Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig 1993

Erkenntnis, Begriff, Kultur, hrsg. von Rainer A. Bast, Hamburg 1993

Zur Metaphysik der symbolischen Formen, in: Nachgelassene Manuskripte und Texte, Bd. 1, hrsg. von John Michael Krois und Oswald Schwemmer, Hamburg 1995

b) Sonstige Literatur

Apel, Karl Otto: Transformation der Philosophie. Bd.I: Sprachanalytik, Semiotik, Hermeneutik; Bd.II: Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft, Frankfurt a.M. 1973

Borsche, Tilman: Wilhelm von Humboldt, München 1990

Braun, Hans-Jürg; Holzhey, Helmut; Orth, Ernst Wolfgang (Hrsg.): Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1988

Cassirer, Toni: Mein Leben mit Ernst Cassirer, Hildesheim 1981

Cersovsky, Hubert: Ernst Cassirers Philosophie der Kultur, Regensburg 1976

Dubach, Philipp: 'Symbolische Prägnanz' - Schlüsselbegriff in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, in: Rudolph, Enno; Küppers, Bernd-Olaf (Hrsg.): Kulturkritik nach Ernst Cassirer. (Cassirer-Forschungen Bd.1), Hamburg 1995, S.47-84

Dittmann, Lorenz: Stil-Symbol-Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967

Ferrari, Massimo: Das Problem der Geisteswissenschaften in den Schriften Cassirers für die Bibliothek Warburg (1921-1923). Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Philosophie der symbolischen Formen, in: Braun, Hans-Jürg; Holzhey, Helmut; Orth, Ernst Wolfgang (Hrsg.): Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1988, S.114-133

Ferretti, Silvia: Cassirer, Panofsky and Warburg. Symbol, Art and History, New Haven, London 1989

Funke, Werner: Ernst Cassirers Wendung von der neukantischen Erkenntnistheorie zur geistesgeschichtlichen Wirklichkeit, (Diss.) Mainz 1952

Gadol, Eugene T.: Der Begriff des Schöpferischen bei Vico, Kant und Cassirer, in: Wissenschaft und Weltbild. Zeitschrift für Grundfragen der Forschung, 1.Teil, Bd. 21 (1969), S.24-36; 2.Teil, Bd. 22 (1969), S.8-19

Gawronsky, Dimitry: Ernst Cassirer: Leben und Werk, in: Schilpp, Paul Arthur (Hrsg.): Ernst Cassirer, Stuttgart u.a. 1966, S.1-27

Gilbert, Katherine: Die Stellung der Kunst in der Philosophie Ernst Cassirers, in: Paul Arthur Schilpp (Hrsg.): Ernst Cassirer, Stuttgart u.a 1966, S.431-450

Göller, Thomas: Ernst Cassirers kritische Sprachphilosophie. Darstellung, Kritik, Aktualität, Würzburg 1986

ders.: Zur Frage nach der Auszeichnung der Sprache in Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, in: Braun, Hans-Jürg; Holzhey, Helmut; Orth, Ernst Wolfgang (Hrsg.): Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1988, S.137-155

Goethe, Johann Wolfgang von: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, in: Goethes Werke, Weimarer Ausgabe (WA), hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, I. Abt., Bd. 47, Weimar, 1907, S.77-83

Gräser, Andreas: Ernst Cassirer, München 1994

Häußer, Hans Dieter: Transzendente Reflexion und Erkenntnisgegenstand. Zur transzendentalphilosophischen Erkenntnisbegründung unter besonderer Berücksichtigung objektivistischer Transformationen des Kritizismus. Ein Beitrag zur systematischen und historischen Genese des Neukantianismus, Bonn 1989

Heidegger, Martin: Besprechung des zweiten Bandes der 'Philosophie der symbolischen Formen', in: Deutsche Literaturzeitung, Nr.49 (1928), Sp.1000-1012

ders.: Kant und das Problem der Metaphysik, 4. Auflage, Frankfurt a.M.1973

Hönigswald, Richard: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Kritische Betrachtungen zu Ernst Cassirers gleichnamigem Werk, in: Deutsche Literaturzeitung, Nr.45 (1912), Sp.2821-2843; Sp.2885-2902

Holzhey, Helmut: Cassirers Kritik des mythischen Bewußtseins, in: Braun, Hans-Jürg; Holzhey, Helmut; Orth, Ernst Wolfgang (Hrsg.): Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1988, S.191-205

Jesinghausen-Lauster, Martin: Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Baden-Baden 1985

Kambartel, Friederich: Philosophische Perspektiven der Diskussion um die Grundlagen der Mathematik. Zu Verlauf und Konsequenzen eines Kapitels der Philosophiegeschichte, in: Archiv für Geschichte der Philosophie, Bd.45 (1963), S.157-193

Kaufmann, Fritz: Das Verhältnis der Philosophie Cassirers zum Neukantianismus und zur Phänomenologie, in: Schilpp, Paul Arthur (Hrsg.): Ernst Cassirer, Stuttgart u.a. 1966, S.566-612

Krois, John Michael: Der Begriff des Mythos bei Ernst Cassirer, in: Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium, hrsg. von Hans Poser, Berlin, New York 1979

ders.: Ernst Cassirers Theorie der Technik und ihre Bedeutung für die Sozialphilosophie, in: Studien zum Problem der Technik. Phänomenologische Forschungen, hrsg. von Ernst Wolfgang Orth, Bd.15, S.68-93

ders.: Ernst Cassirers Semiotik der symbolischen Formen, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 6 (1984), S.433-444

ders.: Cassirer. Symbolic Forms and History, New Haven, London 1987

ders.: Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen, in: Braun, Hans-Jürg; Holzhey, Helmut; Orth, Ernst Wolfgang (Hrsg.): Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1988, S.15-44

ders.: Urworte: Cassirer als Goethe-Interpret, in: Rudolf, Enno; Küppers, Bernd-Olaf (Hrsg.): Kulturkritik nach Ernst Cassirer. (Cassirer-Forschungen Bd.1), Hamburg 1995, S.297-324

Lipton, David R.: Ernst Cassirer: The Dilemma of a Liberal Intellectual in Germany 1914-1933, Toronto 1978

Marc-Wogau, Konrad: Der Symbolbegriff in der Philosophie Ernst Cassirers, in: Theoria II (1936), S.279-332

Mayer, Sigrid: Die Rezeption Wilhelm von Humboldt in der Sprachphilosophie Ernst Cassirers, in: Protokollband Teil 1, Humboldt-Grimm-Konferenz Berlin 22.-25. Oktober 1985, Berlin 1986, S.322-332

Möckel, Christian: Symbolische Prägnanz - ein phänomenologischer Begriff? Zum Verhältnis von Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen und Edmund Husserls Phänomenologie, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Bd.40 (1992), S.1050-1063

Naumann, Barbara: Philosophie und Poetik des Symbols: Cassirer und Goethe, München 1998

Natorp, Paul: Philosophie. Ihr Problem und ihre Probleme. Einführung in den kritischen Idealismus, 3. Auflage, Göttingen 1921

ders.: Kant und die Marburger Schule, in: Kant-Studien, Bd.17 (1912), S.193-221

ders.: Platons Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus, 2. Auflage, Göttingen 1921, Hamburg 1994

Neumann, Karl: Ernst Cassirer. Das Symbol, in: Speck, Josef (Hrsg.): Grundprobleme der großen Philosophen. Die Philosophie der Gegenwart II, 2. Auflage, Göttingen 1981, S.102-145

Ollig, Hans-Ludwig: Der Neukantianismus., Stuttgart 1979

Orth, Ernst Wolfgang: Zur Konzeption der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen. Ein kritischer Kommentar, in: Orth, Ernst Wolfgang; Krois, John Michael (Hrsg.): Ernst Cassirer. Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933, Hamburg 1985, S.165-201

ders.: Operative Begriffe in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, in: Braun, Hans-Jürg; Holzhey, Helmut; Orth, Ernst Wolfgang (Hrsg.): Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Hamburg 1988, S.45-74

ders.: Der Begriff der Kulturphilosophie bei Ernst Cassirer, in: Brackert, Helmut; Welfmeyer, Fritz (Hrsg.): Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert, Hamburg 1990, S.156-191

ders.: Ist der Neukantianer Ernst Cassirer ein Nominalist? Verlegenheiten der Substanzkritik, in: Internationale Zeitschrift für Philosophie, Bd.40 (1992), S.261-272

ders.: Geschichte und Literatur als Orientierungsdimensionen in der Philosophie Ernst Cassirers. In: Rudolph, Enno; Küppers, Bernd-Olaf (Hrsg.): Kulturkritik nach Ernst Cassirer. (Cassirer-Forschungen Bd.1), Hamburg 1995, S.105-127

ders.: Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie. Studien zu Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Würzburg 1996

Paetzold, Heinz: Ernst Cassirer und die Idee einer transformierten Transzendentalphilosophie, in: Kuhlmann, W.; Böhler, D. (Hrsg.): Kommunikation und Reflexion. Zur Diskussion der Transzendentalpragmatik, Frankfurt a.M. 1982, S.124-156

ders.: Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1990

ders.: Ernst Cassirer zur Einführung, Hamburg 1993

ders.: Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext, Darmstadt 1994

ders.: Ernst Cassirer. Von Marburg nach New York: eine philosophische Biographie, Darmstadt 1995

Peters, Jens Peter. Cassirer, Kant und Sprache: Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1983

Perpeet, Wilhelm: 'Kulturphilosophie', in: Archiv für Begriffsgeschichte, Bd.XX (1976), S.42-99

ders.: Ernst Cassirers Kulturphilosophie, in: Zeitschrift für philosophische Forschung, Bd.36 (1982), S.252-262

Plümacher, Martina, Schürmann Volker (Hrsg.): Einheit des Geistes. Probleme ihrer Grundlegung in der Philosophie Ernst Cassirers, (Philosophie und Geschichte der Wissenschaften, Bd.33), Frankfurt a.M. u.a. 1996

Schilpp, Paul Arthur (Hrsg.): The Philosophy of Ernst Cassirer, Evanstone, Illinois 1949

ders.: Ernst Cassirer. Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966

Schürmann, Volker: Die Aufgabe einer Art Grammatik der Symbolfunktion, in: Plü-macher, Martina; Schürmann, Volker (Hrsg.): Einheit des Geistes. Probleme ihrer Grundlegung in der Philosophie Ernst Cassirers, (Philosophie und Geschichte der Wissenschaften, Bd.33), Frankfurt a.M. u.a. 1996, S.81-112

Slochower, Harry: Ernst Cassirers funktionale Kunstinterpretation, in: Schilpp, Paul Arthur (Hrsg.): Ernst Cassirer, Stuttgart u.a. 1966, S.451-471

Verene, Donald Philipp: Introduction, in: Symbol, Myth and Cultur. Essays and Lecto-res of Ernst Cassirer 1935-1945, ed. by Donald Philipp Verene, New Haven, London 1979, S.1-45

Wolandt, Gerd: Cassirers Symbolbegriff und die Grundlegungsproblematik der Gei-steswissenschaften, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung, Bd.18 (1964), S.614-626