

MARTINA SAUER

Bild- versus Kunstbegriff Ernst Cassirers

I. Ein Leben „im“ Sinn

Der Philosoph und Kulturwissenschaftler Ernst Cassirer gilt als eine Schlüsselfigur für die Suche nach Antworten auf die Frage nach dem Entstehen und dem Sinn von Symbolen. Mit seiner Hauptschrift, den drei Bänden zur *Philosophie der Symbolischen Formen*, namentlich der Sprache, dann des mythischen Denkens und schließlich der Phänomenologie der Erkenntnis sowie der komprimierten Fassung dazu in englischer Sprache *An Essay on Man*, legte er dafür die Grundlagen.¹ Doch inwiefern lassen sich diese Schriften für die Frage nach dessen Bildbegriff und in Abgrenzung dazu zu dessen Kunstbegriff heranziehen? Bereits Michaela Hinsch betont in ihrer Ausarbeitung zur kunstästhetischen Perspektive Cassirers abschließend, dass dessen Bildbegriff offen bleibe.² Bestätigt wird diese Annahme durch Birgit Recki³, der zufolge die Frage nach der Kunst ebenso schwierig zu beantworten sei, wie die Frage nach der Moralphilosophie Cassirers. Innerhalb dessen Philosophie verlieren beide, so Recki, an Prägnanz. Wesentlich hänge dies mit dem Ansatz Cassirers zusammen, demnach alles, was der Mensch hervorbringe, sich „immer nur im Rahmen von Gestaltung als konkreter Formgebung verwirklicht“. Die Kunst könne entsprechend, auch wenn es bei der Ausarbeitung dazu an Deutlichkeit mangle, als *die* exemplarische symbolische Form angesehen werden.⁴ Doch warum sollte es angesichts dieser Einschränkungen überhaupt von Interesse sein, den Bild- und weiterführend den Kunstbegriff Cassirers näher zu greifen? Welchen Gewinn verspricht dieses Unternehmen?

¹ Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. I: *Die Sprache* (1923), Bd. II: *Das mythische Denken* (1924/25), Bd. III: *Phänomenologie der Erkenntnis* (1929), mit Index, Bd. IV, bearb. v. Hermann Noack, Darmstadt 1964, sowie ders., *An Essay on Man*, New Haven 1944 (dt. *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Hamburg 2007). Im Textfluss sollen die jeweiligen Verweise auf die Schriften in Klammer mit Bandnummer bzw. Erscheinungsjahr und Seitenzahl vereinfacht angegeben werden.

² Hinsch, Michaela, *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*, Würzburg 2001, S. 276.

³ Birgit Recki ist Leiterin der 1997 an der Hamburger Universität im Warburg-Haus eingerichteten Ernst-Cassirer-Arbeitsstelle.

⁴ Recki, Brigit, „Symbolische Formen – wirkliche Welt. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers“, in: *Philosophische Diskurse 3: Kultur – philosophische Spurensuche*, hg. v. Gerhard Schweppenhäuser u. Jörg H. Gleiter, Weimar 2000; S. 8-27, insb. S. 18-23, Zitat S. 22. Vgl. ferner zur Tätigkeit der Ernst-Cassirer-Arbeitsstelle die offizielle Homepage: www.warburg-haus.de/eca/

Wesentlich erscheint für die Beantwortung dieser Fragen, dass Cassirer mit seiner grundsätzlichen Suche nach dem, wie ein Verstehen von Welt überhaupt möglich sein kann, Antworten erarbeitet hat, die sich vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussion um die Bedeutung von Bildern angesichts der Bilderflut im Zeitalter eines ausufernden Bücher- und Zeitschriftenmarktes sowie von Fernsehen, Video und Internet und ferner der Funktion von Kunst innerhalb dieses Systems, als weit reichend erweisen.⁵ Wertvoll für diesen Fragenzusammenhang sind jedoch weniger, wie es angesichts seiner Schriftenreihe zu den Ergebnissen symbolischer Formgebungen des Menschen nahe liegen könnte, dessen Beschreibungen der konkreten kulturellen Leistungen, wie etwa der Sprache, dem Mythos, der Wissenschaft oder auch der Kunst, als die Herausarbeitung dessen, *wie* und *warum* diese entstehen konnten und *worauf* sie beruhen. In der viel zitierten Wendung vom „animal symbolicum“, mit der Cassirer die Fähigkeit des Menschen zu Symbolbildungen beschreibt, findet sich dieser Ansatz wieder. (1944, S. 51) Mit Bezug auf den hier zu fassenden Bild- in Abgrenzung zum Kunstbegriff sind es, worauf Recki bereits hinweist, die gestalterischen und damit form- und bildgebenden Fähigkeiten des Menschen, konkret mit Cassirer seine Möglichkeit, Symbole für ursprünglich Erfahrenes zu schaffen, die ihn gegenüber anderen Lebewesen auszeichnen. Der Bildbegriff, wie er hier erkennbar wird und im Nachfolgenden weiterverfolgt werden soll, entpuppt sich insofern als ein Funktionsbegriff, mit dem der Schwerpunkt nicht auf ein Ergebnis, sondern auf sinngebende Wahrnehmungs- bzw. Erfahrungsprozesse gelegt wird und der von daher deutlich von dessen Kunstbegriff abgegrenzt werden kann.

Wesentlich für diesen in seiner Funktion bedeutsamen Bildbegriff ist, wie Cassirer deutlich macht und hier einleitend thesenartig vorgestellt werden soll, ein „Ergriffenwerden“ des Menschen von etwas. Im „Durchleiden“ und „Erleiden“ eines bestimmten Moments wird dieser für ihn zu einem besonderen. Indem er ihn als einen solchen begreift und in spezifischer Weise auszeichnet, unterscheidet der Mensch zugleich erstmals diesen Moment und dementsprechend diesen Ort oder diese Sache von anderen. Im „Erleiden“ lernt er die je sehr verschiedenen Momente kennen und damit schließlich sich selbst. Demnach ist es dieses „Erleiden“, das die form- und bildgebenden Kräfte des Menschen anregt, indem das Erlebte in spezifischer Weise charakterisiert wird, eine Form und Gestalt bekommt, indem ein Bild von ihm entsteht, ihm ein Name oder auch konkrete Gestalt gegeben und es zuletzt betrachtet und auf seine logischen Bezüge befragt wird. Jedes Formen und Gestalten ist demnach ein Bilden bzw. zugleich ein Reflektieren, insofern es als ein Anderes aufgefasst und durchdrungen wird. Bemerkenswert erweist

⁵ Vgl. hierzu konkret meine erste Untersuchung zu Cassirer und die Zusammenfassung des Forschungsstands darin: Sauer, Martina, „Wahrnehmung von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2008/Sauer/ (28.12.2008)

sich hier, dass damit Leiden und Gestalten bzw. Verstehen untrennbar zusammengehören. Beides erst ermöglicht ein Leben „im“ Sinn. Das spezifische Bildverständnis Cassirers, wie es hier aufscheint, herauszuarbeiten, von dessen Kunstbegriff abzugrenzen und zugleich, wie angedeutet, für die aktuelle Diskussion über die Bedeutung von Bildern im Zeitalter des „iconic turn“ fruchtbar zu machen, gilt die nachfolgende Betrachtung.

II. Anthropologische Voraussetzungen

Als wesentlich erweist sich für das Verständnis des Bildbegriffs Cassirers, dass dieser die Grundlagen für ein Verarbeiten und Verstehen von Welt, wie zuvor angedeutet, weniger in konkreten sprachlichen, begrifflichen oder auch bildlichen Bewusstseinsleistungen sieht, die nach Cassirer erst viel später entwickelt werden, sondern in *affektiven*. Demnach erschließt dem Menschen gerade dessen emotionales Auffassungsvermögen die Welt. Eine Fähigkeit, die auch das Tier auszeichne, wobei dieses „nur“ zu „reactions“ (unmittelbare Antworten auf äußere Reize), jedoch nicht zu „responses“ (durch komplexe Denkvorgänge verzögerte Antworten) auf die Welt fähig sei. (1944, S. 49)⁶ Insofern kann auch die Ausdruckswahrnehmung, die Cassirer in diesem Zusammenhang als Ursprungswahrnehmungsform einführt, bereits als eine symbolisch wirksame Auslegung verstanden werden, in der die allerersten Wahrnehmungsmomente, die Bewegungs- und Raumformen als spezifische Formen mit einem besonderen emotionalen Charakter gedeutet werden. Das noch näher zu bestimmende „Durchleiden“ und „Erleiden“ von etwas, das sich damit jeweils von anderen Ausdruckserlebnissen unterscheidet, findet mit ihr statt. Insofern ist sie nach Cassirer diejenige Wahrnehmungsform, die vor allen anderen Bewusstseinsleistungen, mit denen die Welt als eine sinnvolle erschlossen werden kann, wirkt:

„Ihre Sicherheit und ihre ‚Wahrheit‘ ist sozusagen eine noch vor-mythische, vor-logische und vor-ästhetische; bildet sie doch den gemeinsamen Boden, dem alle jene Gestaltungen in irgendeiner Weise entsprossen sind und dem sie verhaftet bleiben.“ (III, 95)

⁶ Grundlegend wird diese Unterscheidung in Anlehnung an Cassirer für die amerikanische Philosophin Langer, Susanne K., *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Berlin 1965 [orig. *Philosophy in a New Key*, Cambridge/London 1942]. Sie stellt heraus, dass der Mensch im Gegensatz zum Tier „beständig in einem Prozeß der symbolischen Transformation von Erfahrungsdaten begriffen ist“. Ein zeichenhaftes Verhalten wie beim Tier, in Form von „Anzeichen“ (unmittelbare, „praktische“ Reaktionen) oder „Gefühlszeichen“, mache hingegen nur einen kleinen – wenn auch sehr wichtigen – Teil unseres Verhaltens aus (S. 51). In der Moderne zeige sich jedoch, so Langer in ihrem Schlusskapitel, dass gerade die praktischen, nützlichen Reaktionen (Anzeichen) an Bedeutung gewöhnen, so dass das empfindliche Gleichgewicht gestört und ein Sinnverlust drohen würde. (S. 283)

Wesentlich für die hier verfolgte Fragestellung erscheint es, dass letztlich weniger dasjenige bedeutsam ist, was durch diese erste, elementare Bewusstseinsleistung erschlossen und schließlich insbesondere im Mythos, in der Sprache und in der Theorie aber auch in der Kunst festgehalten wird (worauf der Schwerpunkt in der Forschung liegt⁷), als vielmehr die Art und Weise, wie die Ausdruckswahrnehmung die Welt erschließt. Es ist dieses *Wie*, die *ursprüngliche emotionale Auffassung*, die schließlich sowohl im mimetischen (mythischen), anschaulichen (sprachlichen und ästhetischen) als auch im erkennenden (logisch-begrifflichen) Bewusstseinsmodus fortwirkt und ein Leben „im“ Sinn ermöglicht. Cassirer verweist hier konkret auf einen Prozess, in dem das Erfahrene affektiv ausgelegt wird, wobei das *Wie* sogleich in ein *Was* umschlägt: die Bewegungsgestalten und Raumformen werden als je spezifische „Seeleneigenschaften“ ausgelegt:⁸

„In Wahrheit bedeutet innerhalb dieses Horizontes, die Ausdruckswahrnehmung gegenüber der Ding-Wahrnehmung nicht nur das psychologisch-Frühere [...]. Sie hat ihre spezifische Form, ihre eigene ‚Wesenheit‘, die sich nicht durch Kategorien, die für die Bestimmung ganz anderer Seins- und Sinnregionen gelten, beschreiben, geschweige durch sie ersetzen lässt. [...] Im Spiegel der Sprache [...] lässt sich zumeist noch unmittelbar erkennen, wie alle Wahrnehmung eines ‚Objektiven‘ ursprünglich von der Erfassung und Unterscheidung gewisser ‚physiognomischer‘ Charaktere ausgeht, und wie sie mit diesen gleichsam gesättigt bleibt. Die sprachliche Bezeichnung einer bestimmten Bewegung etwa birgt fast durchweg dieses Moment in sich: Statt die Form der Bewegung als solche, als Form eines objektiven raum-zeitlichen Geschehens, zu beschreiben, wird vielmehr der Zustand genannt und sprachlich fixiert, von dem die betreffende Bewegung der Ausdruck ist. ‚Raschheit‘, ‚Langsamkeit‘ und zur Not noch ‚Eckigkeit‘ [...] mögen rein mathematisch

⁷ Dieser Ansatz in der Forschung entspricht letztlich dem Schwerpunkt, den Cassirer selbst legt, in dem er auf die Fähigkeiten des Menschen zu konkreten bewusstseinsbildenden Symbolisierungen abhebt. So steht auch innerhalb der Forschung zum Kunstbegriff Cassirers die Frage nach ihrer „welterschließenden Funktion“, wie es Brigitte Scheer mit Bezug auf Andreas Graesers Studie zu Ernst Cassirer herausstellt, im Vordergrund. Vgl. Scheer, Brigitte, „Kunst als symbolische Form. Zur Aktualität der Konzeptionen von Ernst Cassirer und Susanne K. Langer“, in: *Mythen – Symbole – Metamorphosen in der Kunst seit 1800. Festschrift für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag*, hg. v. Helga Schmoll gen. Eisenwerth, J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth u. Regina M. Hillert, Berlin 2004, S. 243-253 und vertiefend: dies.: *Bildende Kunst und Welterschließung*, in: *Kunst und Philosophie*, hg. v. Karen Gloy, Wien 2003, S. 27-41. Vgl. ferner: Graeser, Andreas, *Ernst Cassirer*, München 1994 und ergänzend: Scherer, Martin, *Vom Apriori der Prägnanz. Vortheoretische Sinnerschlossenheit als zentrales Motiv der Kulturphilosophie Ernst Cassirers*, Darmstadt 1996.

⁸ Es sind insbesondere Recki („Symbolische Formen – wirkliche Welt“, a.a.O.), Scheer („Kunst als symbolische Form“, a.a.O.) und Langer (*Philosophie auf neuem Wege*, a.a.O.), die bei der Frage *wie* sich die Welt über die Kunst erschließt im Zusammenhang mit Cassirer auf die „lebendigen Formen“ verweisen, die Cassirer insbesondere in seiner Spätschrift anführt. Vgl. ergänzend zu Recki, Birgit, „Lebendigkeit“ als ästhetische Kategorie. Die Kunst als Ort des Lebens bei Cassirer, Goethe und Kant“, in: *Cassirer und Goethe*, hg. v. Barbara Naumann u. Birgit Recki, Berlin 2002, S. 197-219.

verstanden werden; dagegen ‚Wucht‘, ‚Hast‘, ‚Gehemmtheit‘, ‚Umständlichkeit‘, ‚Übertriebenheit‘ sind ebenso sehr Namen für Lebenszustände wie für Bewegungsweisen und beschreiben in Wahrheit diese durch Angabe ihrer Charaktere. Wer Bewegungsgestalten und Raumformen kennzeichnen will, findet sich unversehens in eine Kennzeichnung von Seeleneigenschaften verstrickt, weil Formen und Bewegungen als Seelenerscheinungen erlebt worden sind, ehe sie aus dem Gesichtspunkt der Gegenständlichkeit vom Verstande beurteilt werden, und weil die sprachliche Verlautbarung der Sachbegriffe nur durch Vermittlung von Eindruckserlebnissen stattfindet.“ (III, 94)

Die Ausdruckswahrnehmung ruht demnach, wie Cassirer herausgestellt, jedoch nicht weiter verfolgt hat, auf einer „starken und triebhaften Unterschicht“ (III, 78) bzw. auf einem „seelisch-geistigen Grundbestand“ (III, 94), in dem alles, was wahrgenommen wird, sofort in ein Seelisches umschlägt.

Hier wird die auf anthropologischen Konstanten ruhende Kulturphilosophie Cassirer erkennbar, die ihn mit dem Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby M. Warburg verbindet.⁹ Warburg entwickelt den Gedanken, vergleichbar demjenigen Cassirers, dass alle kulturellen Leistungen des Menschen (und dabei gelten seine Beobachtungen insbesondere Fetischen, künstlerischen Bildern und den Rationalisierungsprozessen der Moderne) aus einer unmittelbaren emotionalen Reaktion entstanden sind. Es seien, wie es wegweisend Hartmut Böhme herausarbeitete, insbesondere universale Urängste, die über sie verarbeitet werden. Die genannten kulturellen Leistungen können insofern als „phobische Effekte“ (Warburg) verstanden werden, mit denen die als Bedrohungen empfundenen Erfahrungen auf unterschiedliche Weise gebannt bzw. verarbeitet werden können.¹⁰

Dieser sehr negativen, vor allem von Furcht bestimmten Sichtweise schließt sich Cassirer nicht an. Auch Cassirer versteht die Reaktion des Menschen auf Impulse von außen als eine unmittelbare, emotionale. Als Anlass dafür wird von Cassirer jedoch eher neutral von einem ursprünglichen „Aufmerken“ bzw. „Staunen“ gesprochen. Diese Haltung erlaubt nicht nur ein Verarbeiten der eigenen Ängste, was von Cassirer nicht eigens diskutiert wurde, sondern, ebenfalls neutraler gefasst, grundsätzlich ein *Verstehen* von Welt und von sich selbst.

⁹ Beide standen in einem engen Gedanken- und Schriftenaustausch. So schickte Warburg seinen bis dahin unveröffentlichten Vortrag zum Schlangenritual der Hopi-Indianer von 1895/96 zunächst nur an Cassirer und dessen Mitarbeiter im Hamburg. Eine Veröffentlichung erfolgte erst posthum durch das *Warburg Institute* in London 1938-39 und in der Originalsprache Deutsch 1988.

¹⁰ Warburg, Aby M., *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1992. Vgl. weiterführend zu den Grundthesen Warburgs: Böhme, Hartmut, „Aby M. Warburg (1866-1929)“, in: *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, hg. v. Axel Michaels, München 1997, S. 133-157 sowie in: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Warburg.pdf> (24.11.2008), S. 1-38, insb. S. 19 ff..

III. Ästhetik

Von der Annahme ausgehend, dass der Mensch grundsätzlich zunächst emotional auf etwas reagiert, durchleuchtet Cassirer, welche Konsequenzen daraus für die Bewusstseinsentwicklung des Menschen gezogen werden können. Der Prozess des Formens und Bildens von Symbolen, auf den Cassirer vom ersten Moment an abhebt, gewinnt in diesem Zusammenhang eine herausragende Stellung. Die Form- und Bildkraft selbst, die dafür nötig ist, nimmt dabei eine Schlüsselstellung ein. Über sie werden, wie aufgezeigt, die ursprünglich wahrgenommenen Bewegungsgestalten und Raumformen, vergleichbar den eigenen inneren Regungen, als mit einer je charakteristischen Seeleneigenschaft behaftet gesehen. Auch in sprachlich-analogisch und begrifflich-logisch argumentierenden Zusammenhängen bleibe, so Cassirer, diese Ebene immer mit enthalten.

Bemerkenswert für den hier in seiner Funktion bedeutsamen Bildbegriff gibt es laut Cassirer quasi eigene „Formen“, in denen der emotionale Gehalt einen unmittelbaren Ausdruck finden, bewahren und, was sich in dieser Stelle als wesentlich erweist, anschaulich werden kann: die künstlerischen. Diese Formen unterscheiden sich grundsätzlich von solchen, so lässt sich schließen, die aus einem mythischen Denken, religiösen Gefühl oder wissenschaftlichen Interesse entstanden sind, obwohl schließlich alle symbolischen Formen, entsprechend der von Cassirer beschriebenen Wandlung der Bewusstseinsleistungen, jeweils neu und anders verstanden werden können. Grundlage dafür ist die genannte Architektur einander fundierender menschlicher Formungsvermögen. Entsprechend unterscheidet Cassirer zwischen mimetischen (identifizierenden), analogen (verweisenden), anschaulich-ästhetischen (betrachtenden) bzw. kausal-logisch (reflektierenden) symbolisch wirksamen Auslegungsmodi. Diesen für den Bild- und in Abgrenzung dazu für den Kunstbegriff wesentlichen Zusammenhang gilt es im Nachfolgenden herauszuarbeiten.

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, kann mit Cassirer das mythische Denken als die erste Bewusstseinsform angesehen werden, in der der mit der Ausdruckswahrnehmung zu Charakteren verdichtete Erfahrungsschatz, das Ausdruckserlebnis bzw. das je spezifisch als gehemmt, übertrieben oder umständlich „Erfahrene“, als eine mythische Gestalt interpretiert wird. Das im mythischen Denken Entworfenen entpuppt sich insofern als eine eigene phantastische Welt. Diese erweise sich im Kern, entsprechend ihrer Ausgangsposition, nicht als eine erfundene (II, 7), sondern als eine schicksalhafte, als eine ursprünglich erlebte und erfahrene. (II, 9) So seien im mythischen Bewusstsein die Dinge empirisch nicht als gegeben wahrgenommen, was eine Distanz zu diesen impliziere, sondern das Wahrgenommene wird als „Für-

Wahr-Genommen“ (II, 46)¹¹ Es bestehe eine völlige Hingabe an den Eindruck, an die Präsenz, die in voller Intensität ergriffen werde. Das mythische Bewusstsein verhalte sich demnach weder kritisierend noch berichtend noch messend; es finde also keine Grenzziehung zwischen Raum und Zeit, Traum und Wirklichkeit, Leben und Tod statt. (II, 47) Der unmittelbare Eindruck ist die „Wirklichkeit“. Derart habe das Erfahrene einen direkten Einfluss auf das Vorstellungs-, Affekt- und Willensleben (II, 49): Seinsmäßiges („Sache“) sei zugleich Bedeutungsmäßiges („Bild“/„Vorgestelltes“). Seinen ursprünglichen Ausdruck finde diese Haltung daher zunächst weniger im Denken („Mythos“) als im Tun („Ritus“), das entwicklungsgeschichtlich entsprechend als das Frühere zu bestimmen sei:

„Wir müssen das, was am Mythos der theoretischen Vorstellungswelt angehört, was an ihm bloßer Bericht oder geglaubte Erzählung ist, als eine mittelbare Deutung desjenigen verstehen, was unmittelbar im Tun des Menschen und in seinem Affekt und Willen lebendig ist.“ (II, 51)

Das mythische Denken, das nach Cassirer insofern nicht als ein passives bezeichnet werden kann, könne entsprechend als ein Akt der Stellungnahme angesehen werden, der von einem Akt des Affekts und des Willens ausgehe. Die Bedeutung der Welt erschließe sich entsprechend aus einer Dynamik des Lebensgefühls: „Nur wo dieses Lebensgefühl von innen her erregt ist, wo es sich in Liebe und Haß, in Furcht und Hoffnung, in Freude und Trauer äußert, kommt es zu jener Erregung der mythischen Phantasie, die aus ihr eine bestimmte Vorstellungswelt erwachsen läßt.“ (II, 90) Die auf physiognomischen Erfahrungen beruhende Anschauungsweise, wie Cassirer später schreibt, grenzt sich damit deutlich von solchen ab, die auf Sinneswahrnehmungen und schließlich wissenschaftlichen Begriffen beruhen. (1944, 101 ff., 125)

Wie sich schließlich das mythische Bewusstsein zu einem entwickelt, das zu einer Beherrschung des Willens und des Triebes führt (vom „Schrecken zum Staunen“; II, 99) und neue Ordnungsformen von Raum, Zeit und Zahl ermöglicht, zeigt Cassirer nachfolgend auf. (II, 104-182) Der Weg zum Wissen und Wollen sei lang, so Cassirer. Er führe über mehrere „Krisen“ (II, 212): von

¹¹ Mit diesem Ansatz grenzt sich Cassirer deutlich von erkenntnistheoretisch geprägten Bestimmungen ab, etwa die des „Daseins“, ohne hier Heidegger beim Namen zu nennen: „Man nimmt freilich oft in erkenntnistheoretischen Betrachtungen als den Anfang aller empirischen Erkenntnis einen Zustand der reinen Unmittelbarkeit, der bloßen Gegebenheit an, in dem die Eindrücke nur in ihrer einfachen sinnlichen Beschaffenheit aufgenommen und in dieser Beschaffenheit ‚erlebt‘ werden sollen – ohne daß an ihnen schon irgendeine Formung, eine denkende Bearbeitung vorgenommen würde. [...] Aber man vergißt hierbei allzu leicht, daß die hier vorausgesetzte schlechthin ‚naive‘ Stufe des Erfahrungsbewusstseins selbst kein Faktum, sondern eine theoretische Konstruktion – daß sie im Grunde nicht anderes als ein Grenzbegriff ist, den die erkenntniskritische Reflexion sich geschaffen hat, es enthält implizit bereits jene Scheidungen und Trennungen, die in diesem in expliziter logischer Form hervortreten. [...] Denn jede schlichte ‚Wahrnehmung‘ schließt bereits ein ‚Für-Wahr-Nehmen‘ – also eine bestimmte Norm und einen Maßstab der Objektivität ein.“ (II, 46)

der (1.) „gefühlsmäßigen Reaktion“ (II, 240) auf die als „durchgeistert“ erfahrene Welt zur (2.) „schicksalsmäßigen Bindung“ (II, 241) an die Natur im Tun und Benennen (Kult und Name), und weiter hin zu einem (3.) „Akt des Schaffens“. (II, 247) Dieser letzte Schritt werde möglich durch die Vorstellung eines „Schöpfergottes“ statt vieler, so dass zugleich erstmals eine gewisse Macht über die Natur errungen werde. Wesentlich erweise sich auf diesem Weg, dass genauso wie der Mensch

„werkzeugbildend und werkbildend wird, das Gefüge seines Leibes und seiner Gliedmaßen verstehen lernt, so entnimmt er seinen geistigen Bildungen, der Sprache, dem Mythos und der Kunst die objektiven Maße, an denen er sich mißt und durch die er sich als einen selbständigen Kosmos mit eigentümlichen Strukturgesetzen begreift.“ (II, 260-261)

Doch ohne dass es Cassirer ausdrücklich hervorhebt, werden an dieser Stelle in der Untersuchung des mythischen Denkens die Unterschiede zur Sprach- und Schriftbildung erkennbar, die grundsätzlicher Natur sind und den Bildbegriff einer zunächst verwirrenden Doppeldeutigkeit aussetzen. (II, 284 ff.) Über die Funktion des Formens und Bildens hinaus wird damit auf den Bildmodus des Bildbegriffs im Gegensatz zu seinem Laut- bzw. Sprachmodus abgehoben. Denn die Verlautbarungen und schriftlichen Setzungen unterscheiden sich wesentlich von den konkreten bildlichen oder auch „nur“ sinn-bildlichen (den mit Bedeutung aufgeladenen Dingen). Die Weise des Ausdrucks ist eine verschiedene. Der Bezug zur ursprünglichen emotionalen Auffassung von Welt ist hingegen gleich. Vor diesem Hintergrund untersucht Cassirer, welche Bedeutung den Bildern innerhalb des Mythos, der Religion und schließlich der Ästhetik (Kunst) zugesprochen wird. Nach Cassirer durchlaufen die Form- und Bildekräfte im Bildmodus eine dem Modus der Sprache- und Schrift vergleichbare Entwicklung. Sie führen vom mimetischen (Identität von Form und Inhalt; Immanenz) über den analogischen (Verweisen mit Hilfe der Form auf den Inhalt; Transzendenz) zum schöpferischen Ausdruck (Trennung von Form und Inhalt; Ästhetik). (II, 280-311)

Jedes Tun, so lässt sich an dieser Stelle zusammenfassend festhalten – und damit ist bereits das Wahrnehmen von Welt im Modus der Ausdrucks-wahrnehmung gemeint, in der diese als eine von Emotionen bestimmte erfahren wird (Seeleneigenschaften) – erweist sich insofern als ein Akt des Symbolischen. Die Formen bzw. Bilder (im Unterschied zu den Lauten, der Sprache und der Schriftbildung), die von jedem Einzelnen in den jeweiligen „Akten“ geschaffen werden, haben demnach, auf diesem ersten von anthropologischen Grundkonstanten geprägten Auslegungsmodus aufbauend, je nach Bewusstseinsstand eine unterschiedliche Qualität. In unmittelbarer Einheit mit dem Erfahrenen gebunden, werden diese als mythische Gestalten ausgelegt (Immanenz) oder – mit größerem Abstand – als Verweis auf Göttliches gedeutet (Transzendenz); und erst auf der Ebene, in der das Erfahrene

als etwas Eigenständiges begriffen wird, vermag es „als Ausdruck der eigenen schöpferischen Kraft“ erkannt zu werden (Ästhetik).

Der Begriff der Ästhetik, den Cassirer hier entwickelt, konkretisiert insofern den Begriff der Wahrnehmung (*aisthesis*) im Hinblick auf ein Verstehen von Formen und Bildern, das sich in einem reinen Betrachten und Anschauen äußert. Dabei gewinnen die hervorgebrachten Bilder eine eigene immanente Bedeutsamkeit.¹² Das Verhältnis von „Bild“ und „Sinn“ verändert sich. Sie treten auseinander. Weder Immanenz noch Transzendenz bestimmen dieses Verhältnis, sondern *Distanz*. Eine Distanz, die nicht nur gegenüber dem Bild besteht, sondern gegenüber dem Sinn, in der beide als selbst geschaffene und nicht als bestehende oder vorgegebene erkannt werden.

„Der Mythos sieht im Bilde immer zugleich ein Stück substantieller Wirklichkeit, einen Teil der Dingwelt selbst, der mit gleichen oder höheren Kräften wie diese ausgestattet ist. Die religiöse Auffassung strebt von dieser ersten magischen Ansicht zu immer reinerer Vergeistigung fort. [...] Das ästhetische Bewusstsein erst läßt dieses Problem wahrhaft hinter sich. Indem es 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.“ (II, 311)

Entsprechend dieser Definition des Bildbegriffs als einer Tat- und Bildekraft, wie sie hier erkennbar wird, wird alles Wahrgenommene als ein Produkt der Gestaltung bzw. Formschöpfung verstanden, die sich in lautsprachlichen aber auch nur sinn-bildlichen (im Aufladen von Bedeutung von „Bestehendem“), in konkret bildlichen, in sprachlichen und schließlich schriftlichen Formen äußern kann und der zugleich eine spezifische Bedeutung zugesprochen wird (symbolische Form).

Mit Bezug auf die bildlichen oder auch nur sinn-bildlichen Formen fallen entsprechend der Unterscheidung Cassirers im Mythos dessen Gestaltung/Bild und Bedeutung zusammen. Das Wahrgenommene und damit Gestaltete/Bild, das selbst nicht als ein Gestaltetes begriffen wird, ist das „Heilige“. In der Religion hingegen lassen sich das Wahrgenommene bzw. Gestaltete/Bild und dessen Bedeutung voneinander unterscheiden (obgleich sie auf eine andere Weise doch zusammengehören). Mittels ersteren wird auf eine andere „Wahrheit“ („Heiliges“) verwiesen. (II, 286 ff.) Im Rahmen der Ästhetik, so Cassirer, wird das Wahrgenommene bzw. Gestaltete/Bild als ein Gestaltetes mit einer ganz eigenen Gesetzlichkeit und damit Wahrheit verstanden. In der Lösung von den ursprünglichen Bindungen liegt die Freiheit: Das

¹² Hinsch kennzeichnet Cassirers Ästhetische Theorie sehr konkret mit Bezug auf die Kunst als „einen dynamisch strukturierten Zusammenhang von verstehender Hermeneutik eines Kunstwerks und ästhetische Reflexion in Begriffen, [...] die die Eigenart ästhetischer Erfahrung und eine Theorie der Kunst zusammendenkt, ohne beides ineinander aufgehen zu lassen“. (*Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*, a.a.O., S. 276)

Wahrgenommene/Gestaltete wird als Produkt des Schaffenden begriffen, als Ausdruck von dessen schöpferischer Kraft.¹³

Vor dem Hintergrund, dass bei Cassirer die Welt zunächst basal über die Ausdruckswahrnehmung als Ursprungswahrnehmungsform in einer charakteristischen Bewegung erfahren wird, stellt sich hier nochmals, wie eingangs bereits angedeutet, die Frage der Sonderung in besonderer Weise. Hierzu stellt Cassirer grundsätzlich heraus: „Es [sc. das Mythische] ‚hat‘ den Gegenstand, indem es von ihm überwältigt wird; es besitzt ihn nicht, indem es ihn fortschreitend für sich aufbaut, sondern es wird schlechthin von ihm besessen.“ (II, 94) Doch gerade diese Ergriffenheit könne zugleich als das Merkmal angesehen werden, dass das mythische Objekt aus der bloßen Reihe des immer Wiederkehrenden heraushebt. Der Charakter der Offenbarung und zugleich des Geheimnisvollen, das dieses auszeichnet, präge nicht nur den mythischen, sondern auch den religiösen Inhalt. Insbesondere dieses Moment charakterisiere es als ein „Heiliges“, gebe ihm einen eigentümlichen „Akzent“, in Abgrenzung zum „Profanen“. (II, 95 ff.) Dasjenige, was hier das mythische Bewusstsein erregt und fesselt und zunächst als „einfacher Erregungslaut des mythischen Affekts“ hervortritt, entspreche dem Staunen, womit die wissenschaftliche Erkenntnis, aber auch, so lässt sich ergänzen, die Begegnung mit dem ästhetischen Objekt anhebt. Dieses „Staunen“ („Ergriffensein“) kennzeichne insofern allen Bewusstseinsäußerungen. Mit ihm „beginnt“ die Sonderung. In „primären Interjektionen“, spezifischen expressiven und appellativen Äußerungen, wie sie sich etwa in der Sprache

¹³ Hierin lassen sich Parallelen zu der jüngsten Unterscheidung in der von religionsphilosophischen Fragen motivierten Dissertation von Markus Höfner erkennen: *Sinn, Symbol und Religion*, Tübingen 2008. Demnach unterscheide Cassirer in der Beurteilung des Verhältnisses von Symbol und Wirklichkeit (Referenz) seit 1921 zwischen drei Typen der Symbolbildung: einem mimetischen, analogischen und symbolischen Ausdruck. Diese Differenzierung werde ab 1927 ersetzt bzw. nach anderen Forschungsansätzen ergänzt durch: Ausdruck, Darstellung und Bedeutung. (S. 79 ff, hier S. 87) Höfner stellt in diesem Zusammenhang heraus, dass wie die Untersuchungen hier bestätigen, alle drei Weisen mit je einem symbolischen Sinn ausgezeichnet seien, diese sich jedoch hinsichtlich Koinzidenz, Korrespondenz, Differenz unterscheiden. (S. 90, siehe hier auch Cassirers Unterscheidung von Immanenz, Transzendenz und Ästhetik) Gerade die Symbole der Kunst werden nach Cassirer, so Höfner, wie hier ebenfalls herausgearbeitet, durch Symbole des Ausdruckstyps bestimmt. Die Symbole der Sprache stehen mehr dem Typus der Darstellung nahe und die Symbole der naturwissenschaftlichen Erkenntnis der Bedeutung. (S. 93-94) Doch trotz der Nähe zur Wahrnehmungssymbolik (sinnliche Fülle und Affektgeladenheit) „erreicht die Kunst in ihrer Entwicklung ein klares *Symbolbewusstsein*, mit dem sie ihre Symbole als Symbole durchschaut, und steht darin in Differenz zu dem ebenfalls durch den Ausdruckstyp der Symbolbildung zu den Bedeutungssymbolen der (natur)wissenschaftlichen Erkenntnis.“ (S. 94) Pluralistische und teleologische Vorstellungen der Ordnung der Symbole treffen hier nach Höfner aufeinander. Wobei die (natur)wissenschaftliche Erkenntnis in für Höfner problematischer Weise ausgezeichnet werde, durch ein Höchstmaß an kognitiver Bestimmtheit, die sich aus der Befangenheit, wie sie die Sinnlichkeit auslöse, befreie. Im Prozess der *Selbstbewegung* und *Selbstentfaltung* manifestiere sich die menschliche Freiheit und zeige sich zugleich der Fortschritt. (S. 102 ff.)

oder im mythischen Denken in dem Gegensatz von Tabu- und Manaformeln aufzeigen lassen, geben diese sich zu erkennen:

„Sie [sc. die einfachen Erregungslaute] bezeichnen jenes Staunen, jenes (δανμαξεν – leider ließ sich das zwei α nicht mit ' darstellen!) mit dem ebenso wohl der Mythos wie die wissenschaftliche Erkenntnis und die ‚Philosophie‘ anhebt. Indem der bloße tierische Schrecken zum Staunen wird, das sich in doppelter Richtung bewegt, das aus entgegengesetzten Zügen, aus Scheu und Bewunderung gemischt ist, indem auf diese Weise die sinnliche Erregung zum erstenmal einen Ausweg und einen A u s d r u c k sucht, steht der Mensch damit an der Schwelle einer neuen Geistigkeit. Diese seine eigene Geistigkeit ist es, die sich ihm nun im Gedanken des ‚Heiligen‘ gewissermaßen reflektiert darstellt.“ (II, 99)

Es ist dieses „Aufmerken“ bzw. „Staunen“ und schließlich „einen Ausdruck geben“ bzw. weiterführend „Reflektieren“ von etwas, dass, so Cassirer, als eine Form der Gestaltung, eine Formgebung aufgefasst werden könne (symbolbildender Akt). Die Richtung, in welche die jeweilige Formgebung sich bewege bzw. welcher Wert dieser jeweils beigelegt werde, sei entsprechend von den anderen Grundrichtungen des geistigen Bewusstseins scharf getrennt: mythische unterschieden sich von religiösen und diese wiederum von wissenschaftlichen Inhalten. Einen Zusammenhang zwischen allen Bereichen gebe es nur durch die gemeinsame Form der Gliederung nach Raum, Zeit und Zahl. (II, 101) Für die theoretische Erkenntnis erwiesen sich diese ebenso als Grundmittel wie als Stufen des Prozesses der Objektivierung. Eine vergleichbare Bedeutung mit einer ganz anderen inhaltlichen Ausrichtung haben diese auch für das mythische Denken, weil „alles Dasein in die Form des Raumes, alles Geschehen in die Rhythmik und Periodik der Zeit eingespannt ist; – wie umgekehrt der besondere Charakter des Inhalts der Stelle, an der er sich befindet, einen ausgezeichneten Charakter gibt.“ (II, 103). Der Übergang zur Repräsentation räumlicher Verhältnisse in ihrem „Auseinander“ und „Nacheinander“ sei, wie Cassirer im III. Band ausarbeitet, entwicklungsgeschichtlich ein recht später Schritt. Dafür sei es notwendig, „daß der Strom der sukzessiven Ereignisse gewissermaßen angehalten – daß ihr bloßes Nacheinander in ein ‚Zumal‘ umgebildet wird.“ Hierfür müsse jeder Erscheinung eine eigene Bedeutung bzw. „Valenz“ zugeschrieben werden, womit diese zugleich auf ein Bleibendes hinweise. Statt für etwas je Einzelnes, Konkretes zu stehen, verweise sie als ein Zeichen auf etwas, etwa ein „Ding“ oder auf einen festen Bezugspunkt im Raum. Damit vollziehe sich die Wende vom Ausdrucks-Raum zum Darstellungs-Raum bzw. Anschauungsraum. (III, 177 ff., 179)

„Das ‚Sehen‘ eines Bildes schließt also immer eine ganz bestimmte Auswertung desselben in sich: wir schauen es nicht in der Art an, wie es sich uns unmittelbar gibt, sondern wir stellen es in den Kontext der räumlichen Gesamterfahrung ein und geben ihm hierdurch erst seinen charakteristischen Sinn.“ (III, 181-182)

Bezüglich der zeitlichen Ordnung lassen sich laut Cassirer vergleichbare Beobachtungen machen. Mit der Aufhebung der Bindung der Zeit an den Seinsbegriffs, d.h. daran, dass das Wahrgenommene real existieren muss, um an ihm sein Sein in der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft zu bestimmen, verändert sich grundlegend das Verständnis von Welt. Nicht drei heterogene Seins-Modi in ihrem „An-Sich“, die voneinander abgesondert werden können, bestimmen demnach die Zeit, sondern „nur“ das *Wissen* darum. Insofern erweist sich die Bestimmung der Zeit nicht länger als eine Seins-, sondern eine *Bewusstseinsfrage*. Demnach hat die Zeit, als Gegenwart verstanden, drei verschiedene Aspekte und Bestimmungen: „Es gibt Gegenwart vom Vergangenen, Gegenwart vom Gegenwärtigen und Gegenwart vom Zukünftigen.“ Mit Augustinus, an den Cassirer an dieser Stelle anknüpft, heißt „die Gegenwart vom Vergangenen [...] Gedächtnis, die vom Gegenwärtigen heißt Anschauung, die vom Zukünftigen heißt Erwartung.“ (III, 195) Der „Gegenstand“ des Anschauungsraums ist uns, wie es Cassirer des Weiteren in Auseinandersetzung mit Leibniz zeigt, schließlich nur in der Erfahrung gegeben. Präsenz hängt von der Repräsentation ab, Darstellung vom Inhalt beziehungsweise Daseiendes vom Symbol. (III, 199) Insofern liegt im Zeitbewusstsein ein originär schöpferisches Moment. (III, 208-209) Den Rückblick in die Vergangenheit, das heißt Geschichte und Kultur, als sinnvoll zu begreifen, schließt, so Cassirer, den Vorgriff auf die Zukunft mit ein:

„Er ist gleich sehr auf das Streben und auf die Tat, auf die Tendenz zum Künftigen, wie auf die Betrachtung und Vergegenwärtigung des Vergangenen gestellt. Nur ein wollendes und handelndes, ein in die Zukunft hinausgreifendes und ein die Zukunft kraft seines Willens bestimmendes Wesen kann eine ‚Geschichte‘ haben; kann von Geschichte wissen, weil und sofern es sie ständig erzeugt.“ (III, 211)

Grundlage dafür ist, dass der Mensch von Tatkraft und Bildekraft bestimmt sei. Dies zeige sich darin, dass das Ich imstande sei „ein zukünftiges Sein im Bilde vor sich hinstellen und alles einzelne Tun auf dieses Bild zu richten.“ Das Symbol (die Repräsentation) eilt insofern der Wirklichkeit (Präsenz) voran, weist ihr den Weg und macht die Bahn erst frei. Die Bedeutung der Vorschau (des symbolischen Akts) liegt nun nicht länger in ihrem Ertrag, sondern „im Prozeß des Wirkens und Gestaltens selbst“, der eine neue Grundrichtung des Verstehens von Welt ausmacht. Im Vollzug des Handelns tritt die Einheit der Sinnrichtung hervor. Unterscheiden, Wählen und Richten sei zugleich ein Sich-Ausrichten, ein Sich-Erstrecken in die Zukunft. (III, 211-213) Beides, sowohl Künftiges im Bilde vor sich hinstellen als auch Vergangenes in ein Bild zu verwandeln, bekundet und bestätigt die Urfunktion der „Vergegenwärtigung“ und der „Repräsentation“ (III, 219-221):

„Die echte Intuition der Zeit kann nicht in bloßer rückschauender Erinnerung gewonnen werden, sondern sie ist zugleich Erkenntnis und Tat. [...] [I]st doch dieses Begreifen nicht das als bloß-äußerliche Umgreifen einer fertigen, an sich

vorhandenen Form, in welche das Leben gepreßt wird, sondern die Art und Weise, in der es sich seine Form gibt, um sie in eben diesem Akt des Gebens, der tätigen Gestaltung, zu verstehen.“ (III, 221)

Mit dem Aufmerken (Staunen) und der Selektion setzt insofern ein Prozess ein, in dem die Bilde- und Formkräfte tätig werden. Mit der Gliederung insbesondere des Raumes und der Zeit lassen sich deren schöpferischen und zugleich sinnbildenden Qualitäten näher bestimmen, nämlich als zugleich ordnungsstiftende. Es ist demnach die Wahrnehmung selbst, die hier „kraft ihrer eigenen immanenten Gliederung eine Art von geistiger Artikulation gewinnt – die, als in sich gefügte, auch einer bestimmten Sinnfügung angehört.“ Dieser Zusammenhang wird von Cassirer im Terminus der „symbolischen Prägnanz“ gegriffen. Auf die Anfangsbestimmung zurückkommend, bedeutet dies, dass jedes Wahrnehmen zugleich ein Gestalten beziehungsweise Formen ist und von daher schon immer ein Leben „im“ Sinn (III, 235).

IV. Bild- versus Kunstbegriff

Der Bildbegriff, wie ihn Cassirer hier entwickelt und der im Besonderen in seiner funktionaler Verfasstheit zu greifen ist, konkretisiert sich, insofern mit ihm, d.h. mit den Tat- und Bildekräften, ein „Bild“ von etwas entsteht, bzw. dieses „symbolische Prägnanz“ gewinnt. Diese „symbolische Prägnanz“ bzw. die symbolische Form hängt im Wesentlichen, wie sich zeigte, von dem jeweiligen Bewusstseinsstand ab, aus dem sie entstanden ist bzw. rückblickend verstanden wird. Mimetische, analogische und/oder anschaulich-ästhetische bzw. logisch-reflektierende Auslegungen geben dieser symbolischen Prägnanz jeweils einen anderen und je neuen symbolischen Sinn. Entsprechend können die symbolischen Formen des Mythos, der Religion, der Kunst oder die der Wissenschaften sowohl als je eigene symbolische Formen angesehen werden, als auch je nach Einstellung neue Bedeutungen gewinnen. Doch im Hinblick darauf, dass erst im ästhetischen Bewusstseinsmodus, wie sich hier gezeigt hat, die über die Tat- und Bildekräfte geschaffenen Formen nicht nur anschaulich – und dementsprechend, so lässt sich schließen, bezüglich ihrer logischen Verknüpfung hinterfragbar – sondern auch „erfahrbar“ werden können, gewinnen insbesondere die Künste, wie Cassirer deutlich macht, an privilegierter bzw., wie hier eingangs behauptet, an exemplarischer Bedeutung.

Denn es ist nach Cassirer, wie er in seiner Spätschrift ausführlich herausarbeitet, insbesondere der Künstler, sei es ein Dichter, ein Musiker, ein Komponist oder ein Bildender, dem es gelinge, die ursprüngliche, für die Tat- und Bildekräfte grundlegende, affektiv-emotionale Wirkungsweise in für den Rezipienten wahrnehmbare bzw. erfahrbare konkrete (künstlerische) Bilder umzusetzen. Denn für den Künstler werde die Macht der Leidenschaft, die in der ursprünglichen affektiven Weltauffassung liegt, „zu einer bildenden,

formgebenden Kraft“ – wobei der tragische Dichter, den Cassirer als Beispiel wählt, „nicht Sklave, sondern Herr seiner Gefühle“ sei. (1944, 228-229) Mit dem Werk, so wird deutlich, erfährt der ursprüngliche emotionale Gehalt einen Gestaltwandel, der auch für den Rezipienten bedeutsam wird. Den Leidenschaften werde ihre dingliche Bürde genommen, da die Bindung an einen spezifischen Sinn, wie er durch die „Dingwelt“, aber auch, so lässt sich anschließen, durch das mythische oder religiöse Bewusstsein vorgegeben wird, fehlt. So werden die Leidenschaften von der Kunst in Handlungen, in Motion statt Emotion, in einen dynamischen Prozess inneren Lebens, der den Betrachter/Zuhörer bewegt, verwandelt. (1944, 212-234)

„In seinem Werk [sc. des tragischen Dichters] werden wir von unseren Gefühlen nicht überwältigt. Ästhetische Freiheit bedeutet nicht Abwesenheit von Leidenschaft, nicht stoische Apathia, sondern das Gegenteil davon. Sie bedeutet, daß unser Gefühlsleben seine größte Kraft gewinnt und gerade in dieser Kraft seine Form wandelt. [...] In dieser Welt erfahren unsere Gefühle ihrem Wesen und Charakter nach eine Art Gestaltwandel. Den Leidenschaften selbst wird ihre dingliche Bürde genommen.“ (1944, 228-229)

Dasjenige, was sich vermittelt, ist schließlich nicht nur Ausdruck, es ist ebenso Darstellung und Deutung: „Kunst ist Intensivierung von Wirklichkeit“, in der diese neu entdeckt werde. Hierin liegt die konkrete symbolische Leistung der Bildwerke bzw. der Kunst.

„Die Wissenschaft sucht nach dem zentralen Merkmal eines bestimmten Gegenstandes, aus dem sich seine Besonderheiten ableiten lassen. [...] Die Kunst indessen [...] gibt uns eine Anschauung von der Form der Dinge. Aber auch dies ist keineswegs bloße Wiederholung von etwas bereits Vorhandenem. Es ist vielmehr eine wirkliche authentische Entdeckung.“ (1944, 221)

In Übereinstimmung mit Warburg ist es für Cassirer demzufolge entscheidend, dass Bildwerke ein „reflexives“ Potential besitzen, über die eine Emotion für den Betrachter als Motion „anschaulich“ werden kann. Warburg bezieht, wie bereits erwähnt wurde, diese Wirkungsweise jedoch sogleich auf den Betrachter selbst und dessen von Emotionen (insbesondere Ängsten) getriebenes Wesen zurück, das damit über die Bilder Ruhe findet: „Du lebst und tust mir nichts“. Das gestaltete Bild vermag für ihn derart zu einem „Denkraum des Symbolischen“ zu werden.¹⁴ Cassirer hebt in diesem

¹⁴ So hält Warburg im Zusammenhang mit dem Reich der Mythologie in seinem Aufsatz zum Schlangenritual noch fest: In ihr werde „nicht nach dem kleinsten Erreger der Gesetzmäßigkeit im naturgesetzlichen Ablauf gesucht, sondern es wird um der Faßbarkeit willen ein möglichst mit dämonischer Kraft gesättigtes Wesen eingesetzt, um die Ursache der rätselhaften Geschehnisse wirkliche packen zu können“. Mit der Religion wandelt sich die Einstellung zur Erfassung dieses Wesens hin zu einer andächtigen Hingabe. Das als ungeheuerlich Angenommene „wird zum geistigen, unsichtbaren Symbol“ (*Schlangenritual*, a.a.O., S. 54 f.) Und erst mit dem Maschinenzeitalter zerstört die Rationalisierung, das, so Warburg, »was sich die aus dem Mythos erwachsene Naturwissenschaft mühsam errang, den Andachtsraum, der sich in den Denkraum verwandelte.“ (Ebd., S. 58 f.). Nach Böhme, sehe

Zusammenhang mehr auf den ästhetischen Gewinn ab, indem die Welt durch die Vermittlung des Künstlers in neuer Weise erfahren wird. Mit den Augen des Künstlers vermag so etwa der Betrachter eines Landschaftsbildes, Landschaft ganz neu zu sehen:

„[I]ch 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.“ (1944, 233-234)

Wesentlich für die von einem Künstler gestalteten Bilder ist demnach, dass diese als Brennpunkte verstanden werden können, in denen einerseits sowohl die dauernde Gestalt (das Ausdruckserlebnis als Symbol) als auch die „Affektionen“ (lebendigen Formen) als Motion (statt Emotion) erfahrbar werden. Hierin liegt jedoch zugleich – mit Bezug auf den aktuellen Diskurs, der an dieser Stelle abschließend aufgegriffen werden soll – deren „Gefahrenpotential“. Denn Bilder vermögen insofern nicht nur von der Welt zu künden („Kunst ist Intensivierung von Wirklichkeit“), sondern, so lässt sich schlussfolgernd mit Cassirer festhalten, zu Handlungen und damit Entscheidungen zu bewegen (Motion statt Emotion), die schließlich gezielt spezifischen Zwecken Einzelner oder ganzer Gemeinschaften dienen können. Werden diese Konsequenzen, die sich im Anschluss an Cassirers Ansatz eröffnen, in solcher Weise aufgefasst (und in der Realität scheinen diese längst gezogen worden zu sein, wie die Bilderflut bezeugt) dann gewinnt gerade die von Cassirer nicht weiter vertiefte Frage nach der Moral, wie Recki bereits herausstellte, an herausragender Bedeutung.¹⁵ Denn, wenn es weder die (wie auch immer zu verstehende) Wirklichkeit ist, noch die mythischen Gestalten und die religiösen Gehalte, die über die Bildwerke vermittelt werden, sondern dasjenige, was vom Künstler oder einem möglichen Auftraggeber „frei“ gesetzt wird, dann wird neben der offenen Frage *wie*, die an anderer Stelle

Warburg die Aufgabe der Religion und Kunst in der Entwicklung „kultureller Techniken der Leib- und Affektbemeisterung“ („Aby M. Warburg (1866-1929)“, a.a.O., S. 20 f.)

¹⁵ Eine Frage, der sich indirekt auch Gerald Hartung in seiner weit reichenden Untersuchung zu Cassirer gestellt hat, indem er nach dem Maßstab für die Handlungsweisen des Menschen fragt, (*Das Maß des Menschen, Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers*, Weilerswist 2004, siehe auch: www.libreka.de/bookviewer/9783938808221, S. 289 ff., hier S. 293-294, und das abschließende Kapitel S. 357 ff.) Hartung hebt in diesem Zusammenhang auf das Maß an Verantwortung ab, das aus den Horizonten Cassirers Philosophie erkennbar werde, wonach „im Akt der Selbstbesinnung die Endlichkeit menschlicher Existenz überwindbar ist, mit der Verantwortung jedes einzelnen Menschen.“ (S. 365) Cassirer selbst stellt dazu heraus: Mit dem Fortschreiten der Kultur, die der Mensch durch seine formbildenden Kräfte hervorbringt, lerne dieser seine ‚eigene subjektive Verantwortung‘ kennen.“ (Cassirer, Ernst, „Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie“, in: *Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets Samhälles Handlingar, Femte Följeden*, Ser. A., Band 7, N: 0 3 Göteborg, 1939, S. 28)

verhandelt werden soll,¹⁶ die Frage *für was* die Emotionen bzw. die Motion des Zuhörers oder Betrachters mit dem Werk in Bewegung gesetzt wird, wesentlich.

¹⁶ Vgl. hierzu erste Untersuchungen von mir: Sauer, Martina: *Cézanne, van Gogh, Monet. Genese der Abstraktion*, Bühl 2000 und weiterführend: dies., *Anselm Kiefer. Deutschlandbilder. Orte kultureller Wertebildungen* (erscheint demnächst).