

ISSN 1027-5657

Ernst Cassirer  
und das Problem der Kultur

**Sonderdruck**

**42/2014**

**Journal** — **Phänomenologie**

## System und Tonart Zur Rolle der Kunst bei Ernst Cassirer und Susanne K. Langer

Christian Grüny (Witten/Frankfurt am Main)

»Dann entstände eine philosophische Systematik des Geistes, in der jede besondere Form ihren Sinn rein durch die *Stelle*, an der sie steht erhalten würde, in der ihr Gehalt und ihre Bedeutung durch den Reichtum und die Eigenart der Beziehungen und Verflechtungen bezeichnet würde, in welchen sie mit anderen geistigen Energien und schließlich mit deren Allheit steht.«<sup>1</sup>  
Ernst Cassirer

»[E]ine adäquate, präzise Definition für das, was ›musikalische Bedeutung‹ ist, geben zu können, und zwar eine Definition in Hinblick auf künstlerische, nicht positivistische Zusammenhänge und in solcher Absicht, das wäre der Prüfstein für eine wirklich leistungsfähige Philosophie des Symbolismus.«<sup>2</sup>  
Susanne K. Langer

Es ist ein nicht unproblematisches Verfahren, aus ihren systematischen Zusammenhängen gerissene Sätze einander gegenüberzustellen – es setzt auf die unmittelbare Plausibilität des Kontrasts, als ließen sich hier die präzise Differenz und ineins damit die wesentlichen Züge der zitierten Autoren *in nuce* erblicken. Hier scheint mir das allerdings tatsächlich der Fall zu sein: Cassirer und Langer, die sich in ihrer grundlegenden philosophischen Orientierung mehr als nahe sind, unterscheidet doch einiges. Die beiden zitierten Sätze bringen es auf den Punkt: Auf der einen Seite steht der Systematiker, dessen Philosophie des Symbolischen von Anfang an mit dem Ziel einer, in Guido Kreis' Worten, »integrative[n] reflexive[n] Gesamttheorie unserer natürlichen und geistigen Selbst-, Sozial- und Weltverhältnisse«<sup>3</sup> formuliert wurde, auf der anderen die ehemalige Logikerin, die ihre Symboltheorie um die Kunst zentriert und ständig an ihr misst.

Es ist eben die Rolle der Kunst, um die es mir in meiner skizzenhaften Gegenüberstellung der beiden gehen soll.<sup>4</sup> Während sie auch für Cassirer wichtig war, in seiner ausgearbeiteten Philosophie aber ein eher nomadisches Dasein führt,<sup>5</sup> steht sie bei Langer im Zentrum.<sup>6</sup> Nach ihrer eigenen Auskunft war es die Begegnung mit Cassirers Philosophie, vor allem aber die intensiviertere Auseinandersetzung mit der Kunst, die sie von der früheren Orientierung an der mathematischen Logik zu einer umfassenderen Philosophie des Symbolischen gebracht hat.<sup>7</sup> Etwas zugespitzt und unter Berücksichtigung der Unterschiede, die die je verschiedene systematische Position mit sich bringt, könnte man sagen, dass Langer die Kunsttheorie vorgelegt hat, die Cassirer nicht schreiben konnte. Um dem nachzugehen, werde ich mich zuerst der Frage nach der Position der Kunst in Cassirers systematischem Entwurf zuwenden, um dann ihrer Rolle in Langers Philosophie des *feeling*<sup>8</sup> nachzugehen.

## 1. Kunst als symbolische Form

In der Einleitung des dritten Bandes der *Philosophie der symbolischen Formen* unternimmt Cassirer noch einmal einen Gang durch die Philosophiegeschichte, um seinen Begriff der symbolischen Form historisch zu verorten und zu begründen. Gleich im allerersten Satz findet sich eine jener Aufzählungen, auf die er immer wieder zurückgreift: »Wenn man die Sprache, den Mythos, die Kunst als ›symbolische Formen‹ bezeichnet...«<sup>9</sup> Es ist, so würde ich sagen, kein Zufall, dass derartige Reihungen sein gesamtes Werk durchziehen: Auch wenn es von einem systematischen Grundzug geprägt ist, ist der Ausgangspunkt aller Systematisierungen doch eine Bestandsaufnahme all dessen, was es an symbolischen Formen gibt bzw. was produktiv als solche beschrieben werden kann. Was das ist und auf welche Weise sich diese Formen in eine systematische Zusammenschau fügen, ist nicht von vornherein gesagt. Jede Systematik muss sich immer auch daran messen lassen, ob es in ihrem Rahmen gelingt, die jeweilige Spezifität der einzelnen Formen angemessen auszubuchstabieren. In jedem Fall gibt es für Cassirer niemals einen Zweifel, dass die Kunst den Status einer eigenständigen symbolischen Form beanspruchen kann; ihr systematischer Ort bleibt allerdings fraglich.

Die Reihung, die sich im zitierten Satz findet, ist aber in anderer Hinsicht bemerkenswert: Indem Sprache, Mythos und Kunst lapidar nebeneinander gestellt werden, wird suggeriert, sie lägen von der systematischen Rolle und Relevanz auf einer Ebene. Davon kann hier aber keine Rede sein. Die zwei vorhergehenden Bände hatten sich tatsächlich den ersten beiden der genannten Formen zugewandt: der erste der Sprache, der zweite dem mythischen Denken. Vom Beginn des dritten Bandes aus könnte man meinen, dieser sei nun der Kunst gewidmet. Tatsächlich aber lautet sein Titel *Phänomenologie der Erkenntnis*; er stellt den Versuch einer systematischen Genealogie der Erkenntnisformen in ihrer symbolischen Vermittlung dar, greift auf die Ergebnisse der ersten beiden Bände zurück und stellt sie noch einmal in einen systematischen Zusammenhang, der sich in die Tradition der Hegelschen *Phänomenologie des Geistes* stellt. Von der Kunst findet sich dabei kaum eine Spur, sie hat ihren Platz offenbar nicht finden können.

Das Schema, nach dem die symbolischen Formen in ihrer Entwicklung sortiert werden, hat in verschiedenen Texten unterschiedliche Benennungen, bleibt aber im Grunde dasselbe: Ausdruck, Repräsentation/Darstellung und Bedeutung bilden eine Abfolge, in der die bis zur Identifikation gehende Verkopplung von Sinnträger und Sinn immer mehr gelöst und damit einhergehend eine reflexive Distanz gewonnen wird, die bis zu den formalisierten, rein konventionellen

Zeichen wissenschaftlicher Formelsprache geht, die keine innere Beziehung mehr zu irgendeiner anschaulichen Wirklichkeit unterhalten.

Die Kunst steht dabei zwischen Mythos und Wissenschaft. Ähnlich wie die Sprache und anders als die beiden letztgenannten kann sie nicht eindeutig einer der drei Sinnformen zugeordnet werden, sondern macht eine innere Entwicklung durch, die sie durch alle dieser Formen führt; Cassirer spricht hier auf Goethe zurückgreifend von einer Abfolge von Nachahmung, Manier und Stil.<sup>10</sup> Wenn sie gegen die anderen Formen profiliert wird, wird ihr allerdings eine klarere Rolle zugewiesen, nämlich die einer Verfügbarmachung des Bildlichen als solchen, in der dieses zwar distanziert und damit handhabbar gemacht wird, aber nicht den Reichtum seiner inneren Artikulation verliert; sie ist damit vor allem eine Form der *Darstellung*. Das Bild als Inbegriff des Künstlerischen ist hier weder eine unmittelbar wirkmächtige Form des mythischen Lebens noch Mittel zum Zweck: »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.«<sup>11</sup> Nur auf diese Weise »vermag der Geist zu ihr [der Welt des Bildes] ein wahrhaft freies Verhältnis zu finden«<sup>12</sup>.

Dieser Positionierung entsprechend findet Cassirer hier ein Mit- oder Ineinander von Ausdruck und Darstellung. Dies hat offensichtlich kunsttheoretische Implikationen, indem sowohl eine Ausdrucksästhetik als auch eine reine Formästhetik zurückgewiesen werden kann, ohne dass die affektive und die formale Dimension der Kunst damit gelehnet werden müsste: Ausdruck ist als dargestellter zu fassen.<sup>13</sup> Indem so »das reine Gefühl und die reine Gestalt ineinander aufgehen und eben in diesem Aufgehen einen neuen Bestand und Inhalt gewinnen«<sup>14</sup>, wird auch die Alternative von Erfahrungs- und Werkästhetik in Bewegung gebracht, da Verwicklung und Distanzierung beide als Dimensionen der Kunst gelten müssen. Ich komme im Zusammenhang mit Langer noch darauf zurück.

Wenn so der Weg vom Mythos zur Kunst recht klar gefasst wird, kann von einem Übergang von der Kunst zur Wissenschaft nicht auf ähnliche Weise gesprochen werden. Die Klarheit, mit der das Bild als Bild isoliert gefasst wird, weist zwar in sehr allgemeiner Weise auf die Reinheit wissenschaftlicher Symbole voraus, die jede unmittelbare Beziehung zur Welt gekappt haben; ein entwicklungslogischer Zusammenhang lässt sich jedoch kaum behaupten. Vielmehr ist es die Sprache, die zwischen Mythos und Wissenschaft vermittelt, so wie sie überhaupt das übergreifende Paradigma der gesamten Konstruktion ist, während die Kunst in einem etwas unklaren Zwischenstatus verharrt.<sup>15</sup>

Bei allen Variationen der Entwicklungsschemata will Cassirer sie nicht als einsträngigen Verlauf verstanden wissen, bei dem die einzelnen symbolischen For-

men nacheinander aufgereiht sind: »Die Gesamtheit der möglichen Objektivationsstufen des Geistes läßt sich nicht auf eine einzige Gerade projizieren, ohne daß in dieser schematischen Darstellung wesentliche Züge verdunkelt werden.«<sup>16</sup> Die verschiedenen Formen haben teilweise parallele Entwicklungsgänge, verflechten sich auf unterschiedliche Weise, lösen einander niemals vollständig ab, sondern bestehen nebeneinander fort.

Über diese Einschränkung einer geradlinigen menschheitsgeschichtlichen Entwicklungslogik hinaus findet sich auch ein etwas anderes Schema, das im dritten Teil der *Philosophie der symbolischen Formen* nicht explizit aufgegriffen wird; die Reihung von Mythos, Sprache und Kunst scheint mir aber vor allem auf dieses Schema zurückzuführen. Am Ende der kurz zuvor erschienenen Abhandlung *Sprache und Mythos* (die im übrigen von Langer übersetzt und in den USA herausgegeben wurde) wird skizziert, wie sich die Sprache allmählich aus ihrer Verflechtung mit dem Mythos löst und sich in Richtung begrifflicher Konstruktion bewegt. Diese Bewegung wird hier durchaus ambivalent beschrieben: Auf der einen Seite ergibt sich der immer wieder betonte Zuwachs an Verfügbarkeit und Operationalisierbarkeit, auf der anderen bleibt von »dem konkreten Anschauungs- und Gefühlsgehalt, der ihr ursprünglich eignete, von ihrem lebendigen Körper [...] zuletzt nichts anderes als das bloße Gerippe«<sup>17</sup>. Genau hier tritt nun die Kunst ein (und wie meistens ist es die Dichtung, die Cassirer im Blick hat), die nun als Gegenbild zur Sprache fungiert, nämlich als »Gebiet des Geistes, in dem das Wort nicht nur seine ursprüngliche Bildkraft bewahrt, sondern innerhalb dessen es sie ständig erneuert«, wobei ihm »wieder die Fülle des Lebens«, und zwar eines »ästhetisch befreite[n] Leben[s]«<sup>18</sup>, zuteil wird.

In dieser Perspektive sind Sprache und Kunst nicht bloß parallele, aber weit- hin voneinander unabhängige Formen, sondern genau komplementäre Unternehmen, die überdies aus derselben Quelle stammen. Bild und Begriff sind die beiden Formen, die im Mythos noch ungetrennt sind und die sich in Kunst und Sprache ausdifferenzieren und dabei zu größerer Deutlichkeit und Konsequenz fortentwickeln. Distanz und Freiheit ist ihnen beiden eigen, wobei die Sprache auf Standardisierung und Operationalisierbarkeit setzt und die Kunst den Reichtum der Darstellung bewahrt und als solchen greifbar macht.<sup>19</sup> Im *Versuch über den Menschen* wird es in diesem Sinne später heißen: »Sprache und Wissenschaft sind Abkürzungen der Wirklichkeit; Kunst ist Intensivierung von Wirklichkeit.«<sup>20</sup> Dabei bleibt dies eine knappe Skizze, die mit anderen Systematisierungen konkurriert.

Mit dem *Versuch über den Menschen* haben wir nun aber denjenigen Text vor uns, der sich tatsächlich mit einiger Ausführlichkeit der Kunst zuwendet; was damit allerdings einhergeht, ist ein fast vollständiger Verzicht auf die großen Systeme

matisierungen, die Cassirer zuvor in immer neuen Anläufen unternommen hatte. Verhandelt werden Mythos und Religion, Sprache, Kunst, Geschichte und Wissenschaft. Mythos und Wissenschaft bilden wie gewohnt die systematische Klammer, für die dazwischen liegenden Formen aber wird kein weiterer Systematisierungsversuch unternommen – abgesehen von der Komplementärtheorie von Sprache/Wissenschaft und Kunst, die allerdings auch nur im Kapitel zur Kunst kurz aufgegriffen wird. Wenn auch weiterhin nach der »Einheit des schöpferischen Prozesses« gesucht werden soll, so gelten die einzelnen Formen doch nur noch als »Variationen über ein gemeinsames Thema«<sup>21</sup>.

Das abschließende Kapitel schließlich ist von Unentschlossenheit gekennzeichnet: Kultur insgesamt soll als »Prozeß der fortschreitenden Selbstbefreiung des Menschen«<sup>22</sup> beschrieben werden, wobei Sprache, Kunst, Religion und Wissenschaft (Mythos und Geschichte werden nun nicht mehr erwähnt) »Phasen« in diesem Prozess bilden sollen. Nun gibt es keinen Hinweis darauf, wie dieses Phasenmodell zu denken ist – und die Reihenfolge der Nennung sorgt für zusätzliche Irritation –, es wird aber auch nicht weiter verfolgt. Abschließend ist nur noch die Rede von »verschiedene[n] Richtungen« und »unterschiedliche[n] Perspektiven«, von »Vielfalt und Disparatheit«, die aber ein Verhältnis gegenseitiger Vervollständigung beschreiben sollen: »Jede von ihnen öffnet einen neuen Horizont und zeigt uns einen neuen Aspekt der Humanität.«<sup>23</sup> Aus dem »Kampf mit den anderen«, in dem jede symbolische Form »die ihr eigentümliche Kraft erweist«<sup>24</sup>, ist hier ein einträchtiges Nebeneinander geworden, für das nur noch von einem vagen Ergänzungsverhältnis gesprochen werden kann.

All dies legt nahe, dass Cassirers Ausführungen zur Kunst als symbolische Form skizzenhaft geblieben sind, gerade *weil* er für sie keinen systematischen Ort gefunden hat. Es ist kein Zufall, dass die Kunst in Guido Kreis' Studie, die sich ganz der Systematik verschrieben hat, eine noch geringere Rolle spielt als bei Cassirer selbst.<sup>25</sup> Die Frage ist, ob der Systemzwang einer differenzierten inhaltlichen Auseinandersetzung mit der Kunst unter dem Gesichtspunkt der symbolischen Form nicht eher im Weg steht, und ob sie sich selbst dann, wenn sich spezifische Bestimmungen in Abgrenzung zu Sprache, Mythos und Wissenschaft finden lassen, der Einordnung in ein Entwicklungsschema sperrt. Vor allem aber ist es die unangefochten zentrale Position der Sprache, die dem im Wege steht: In einer von der Sprache aus und um sie herum konstruierten »Allheit« kann die Kunst ihre »Stelle« nicht finden.

Schließlich muss man sagen, dass, wer inhaltlich etwas zur Kunst sagen will, über den Kollektivsingular und die Auseinandersetzung mit einzelnen Künstlern und Werken hinaus etwas zu den *Künsten* sagen, sich auf ihre je spezifischen Bedingungen und darüber hinaus auf konkrete Formen einlassen müssen wird.

Cassirer teilt diese Einschätzung: »Die Bestimmung einer Kunst liegt in dem, was sie kraft ihrer *spezifischen* Zeichen vermag, nicht in dem, was andere Künste ebensogut, wo nicht besser, vermögen.«<sup>26</sup> So deutlich dies aber auch ist, so ist er ihm doch über verstreute Bemerkungen hinaus<sup>27</sup> nicht nachgegangen; auf dem Vierten Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1931 erklärte er sich dafür für »weder befugt noch befähigt«<sup>28</sup>. Dafür ist der Satz eine präzise Beschreibung des vor allem in *Feeling and Form* ausgearbeiteten Ansatzes von Susanne Langer, zu dem ich nun übergehen möchte.

## 2. Darstellung in neuer Tonart

*Philosophy in a New Key*, das bis heute am meisten gelesene ihrer Bücher, markierte 1942 einen Wendepunkt in Langers Denken: War sie zuvor als Logikerin hervorgetreten und hatte von dort auf die Philosophiegeschichte geblickt, wandte sie sich jetzt einer erweiterten Symboltheorie zu und stellte die Kunst in den Mittelpunkt ihrer Arbeit. Die neue Art des Philosophierens, die sie in der Diskussion der vorangegangenen Jahrzehnte beobachtet, ist insofern zum Teil auch für sie selbst neu, und ihre Lektüre führt sie neben einer Reihe von recht heterogenen Philosophien, die Symbol, Bedeutung und/oder Semantik in den Mittelpunkt stellen – von Frege über den frühen Wittgenstein bis zu Cassirer –, zur Entwicklungspsychologie, Biologie, Ethnologie und Kunsttheorie. Im Zentrum stehen die von Cassirer gewohnten Formen Ritual und Mythos, Sprache und Kunst. Wissenschaft kommt nun nur noch am Rande in den Blick.

Langers systematischer Punkt ist dabei keine große Gesamtschau und auch keine Genealogie der Symbolformen, sondern vor allem die auch von Cassirer konstatierte Komplementarität von Sprache und Kunst. Dabei geht sie aber einen Schritt weiter, indem sie sie nicht nur als symbolische Formen unterscheidet, sondern ihnen zwei komplementäre Symboltypen zuordnet: diskursive und präsentative Symbole. Die Einführung letzterer kann wohl als der eigentliche Kern des Buches bezeichnet werden. Diskursive Symbole zeichnen sich durch ihren diskreten, linearen, systematisch geordneten, verallgemeinernden Charakter aus, sie bilden ein Vokabular aus und sind übersetzbar, während präsentative Symbole holistisch, konkret, ans Einzelne gebunden und trotzdem differenziert artikuliert sind. Damit geht es nicht mehr nur um die Funktion, sondern auch oder sogar primär um die innere Struktur der Symbole.<sup>29</sup>

Der überdeutlichen Fokussierung auf die diskursiven Symbolismen Sprache und Logik, die sie in der Tradition findet, setzt sie ihre Konzentration auf die präsentativen Symbole und die Kunst entgegen. Ziel ist, ganz in Cassirers Linie, eine nicht reduktive Theorie des menschlichen Geistes, die Rationalität nicht auf

das sprachlich Artikulierte bzw. Artikulierbare beschränkt, sondern alle Erfahrungsbereiche miteinbezieht und nach ihren spezifischen Artikulationsformen fragt. Man könnte vielleicht sagen, dass sie den sich abzeichnenden *linguistic turn* bereits als reduktiv erkennt und zu einem voll entwickelten *symbolic turn* ausgebaut sehen will. So lautet eine entscheidende Frage: »Wie lassen sich denn Gefühle als mögliche Bestandteile von Rationalität begreifen?«<sup>30</sup> Langers Antwort lautet: Indem man sie als selbst artikuliert begreift und die Kunst als den Bereich in den Blick nimmt, in dem ihre Artikulation beobachtet und betrieben werden kann.

Von hier aus erklärt sich auch der Titel des Buches, der das Neue an der symbolphilosophischen Wende als *Tonartwechsel* beschreibt.<sup>31</sup> Auch wenn der musikalische Begriff des *key*, der Tonart, hier eher lose metaphorisch eingesetzt wird, lohnt es sich doch, ihm etwas genauer nachzugehen: Eine Tonart ist ein systematischer Zusammenhang, der die Grundlage der konkreten Gestalt eines Musikstücks bildet. Ein Tonartwechsel ist nicht mit einer Übersetzung oder dem Wechsel in eine andere Sprache zu verdienen, sondern ist eher eine innere Gewichtsverschiebung, die jedes einzelne Ereignis prägt oder umprägt oder, um die Metapher zu wechseln, in ein verändertes Licht rückt. Einer der zentralen Begriffe des Buches bleibt der der *Form* – ein »unbewußte[r] ›Sinn für Formen« wird im Anschluss an die Gestalttheorie bereits in der Wahrnehmung ausgemacht und als »Schlüssel zur Rationalität«<sup>32</sup> verstanden –, aber es ist bezeichnend, dass ausgerechnet ein musikalischer Begriff als Leitmetapher gewählt wurde: Die systematische Vernachlässigung der Kunst, die noch bei Cassirer zu beobachten ist, kann für Langer nur durch ihre systematische Auszeichnung gekontert werden. Überdies löst nun die Musik als Leitdisziplin die Literatur – also *Sprachkunst* – ab, die traditionell der philosophische Referenzpunkt war.<sup>33</sup>

Auch wenn sich in *Philosophy in a New Key* nur zwei von zehn Kapitel primär mit künstlerischen Formen beschäftigen, prägt diese Orientierung das ganze Buch. Das folgende, *Feeling and Form*, ist ganz der Kunst gewidmet. Es gibt deutliche Anhaltspunkte dafür, dass man es ins Zentrum des gesamten (nachlogischen) Schaffens von Langer stellen kann: So bezeichnet sie dort das frühere Buch als »promise of a philosophy of art«<sup>34</sup>, also als Vorgeschichte, während das monumentale *Mind* als »philosophy of life guided by the vital image created by artists«<sup>35</sup>, also als Weiterentwicklung verstanden werden will, die gleichwohl den Fokus verschiebt und den Rahmen deutlich erweitert. Um dies möglich zu machen, nimmt sie eine grundlegende Transformation an Cassirers Systematik vor: Die großen systematischen Fragen werden ein gutes Stück in den Hintergrund gerückt,<sup>36</sup> vor allem aber löst, wie gesagt, die Kunst die Sprache als zentrale heuristische Form ab.

Bemerkenswert ist allerdings, dass sie ihr Unternehmen zunehmend klar in die Nachfolge Cassirers stellt: Im Vorwort zu *Philosophy in a New Key* werden Whitehead, Cassirer, Schenker, Reid, Goldstein »und viele andere«<sup>37</sup> als diejenigen genannt, deren gelegentliche Erwähnung ihren tatsächlichen Einfluss nicht widerspiegelt; *Feeling and Form* ist dem Andenken Cassirers gewidmet, der acht Jahre zuvor gestorben war; *Mind* schließlich blickt auf jenes Buch zurück und stellt es uneingeschränkt in die Nachfolge Cassirers: »There I have treated the arts in some detail under the rubric of non-discursive and non-systematic symbolic expression, an epistemological concept proposed and developed by Cassirer in his *Philosophy of Symbolic Forms*.«<sup>38</sup> Tatsächlich trifft dies auf Cassirer, wie wir gesehen haben, nur eingeschränkt zu: Zwar stellt die Philosophie der symbolischen Formen den Rahmen für die Einführung einer solchen nichtdiskursiven und nichtsystematischen Symbolform bereit, sie leistet diese Einführung aber nicht selbst. Das ist tatsächlich Langer vorbehalten gewesen.

Dabei ist das Ziel von *Feeling and Form* durchaus »the construction of an intellectual framework for philosophical studies, general or detailed, relating to art«<sup>39</sup>; entscheidend ist für sie die Art, wie diese Struktur gewonnen wird. Drei zentrale Punkte lassen sich nennen: Zum ersten geht es ihr ausdrücklich nicht um die Diskussion der kurrenten Allgemeinbegriffe, sondern um konkrete Probleme und Fragen der jeweiligen Kunst, von denen aus solche Begriffe gebildet bzw. transformiert werden sollen. Kriterium jeglicher Allgemeinbegriffe ist für sie ihre Anschlussfähigkeit, also die Frage, ob und in welchem Maße sie weitere Diskussionen und Forschungen inspirieren können.<sup>40</sup> Zweitens sieht Langer den Ansatzpunkt für die philosophische Arbeit zur Kunst in den Ateliers, also in einer reflektierten Anknüpfung an die Perspektive der Künstler, ohne dabei die der Rezipienten aus dem Blick zu verlieren. Sie fordert eben das, wofür Cassirer sich nicht kompetent und zuständig erklärt hatte, was er aber für die Physik geleistet hat: »The philosopher must know the arts, so to speak, ›from the inside‹.«<sup>41</sup> Dass das ein großer Anspruch ist, der kaum im einzelnen zu realisieren ist, weiß sie auch; dennoch macht es einen Unterschied, ob man sich an die künstlerische Praxis hält oder ausschließlich an deren philosophische Diskussion. Drittens und aus den ersten beiden Punkten folgend ist es nicht die präsumtive Einheit der Kunst, sondern die genaue Untersuchung ihrer Unterschiede, die für Langer am Anfang stehen muss, »to examine the differences, and trace the distinctions among the arts as far as they can be followed« – auch wenn die Einheit als regulative Idee am Horizont steht: »But there is a definite level at which no more distinctions can be made; everything one can say of any single art can be said of any other as well. *There lies the unity.*«<sup>42</sup>

Dass diese Einheit tatsächlich erst im Durchgang durch alle künstlerischen Disziplinen erreicht wird, darf angesichts der klaren These, die bereits *Philosophy in a New Key* vertreten hatte und die *Feeling and Form* bereits im Titel trägt, vielleicht bezweifelt werden: »Art is the creation of forms symbolic of human feeling.«<sup>43</sup> Dieser Satz fasst tatsächlich Langers Kunstphilosophie und damit auch all das zusammen, was an ihr zu Missverständnissen Anlass gibt – weder haben wir es mit einer Theorie zu tun, die sich auf Emotionalität als Bezugspunkt festlegt, noch mit einer semiotischen Ästhetik, die ästhetische Erfahrung als Dechiffrieren von Zeichen versteht.

Der Begriff des *feeling* war zuerst als Gegenbegriff zur diskursiven Geistigkeit angelegt und auch hier schon auf eine Art inneres Erfahrungsleben bezogen, das weit über Emotionalität hinausgeht. In den folgenden Büchern wird er hier anschließend sukzessive erweitert, bis er schließlich »in the widest sense, including emotions, sensations and even thoughts«<sup>44</sup> verwendet wird und so den menschlichen Geist im ganzen umfasst, der unter der Perspektive einer prozesshaften Lebendigkeit angesehen wird. Die Verschiebung von Denken zu *feeling* funktioniert analog zu derjenigen von der Sprache zur Kunst: Auf diese Weise die Referenzpunkte zu wechseln zeugt weniger von einer gegenläufigen hegemonialen Bestrebung als von dem Versuch, Rationalität in ihren Ausdrucksformen insgesamt in einem anderen Licht zu betrachten, denn »art has no ready-made symbols or rules of their combination, it is not a symbolism, but forever problematical, every work being a new and, normally, entire expressive form«<sup>45</sup>. Wenn so die konkrete, differenzierte, bedeutsame Artikulation, die immer wieder neu auf dem Spiel steht, und nicht die regelbasierte, allgemeine, referentielle sprachliche Form in den Mittelpunkt rückt, erscheint der Prozess der Gliederung und Artikulation von Welt bedeutsamer als der Katalog seiner Formen, denn dieser lässt sich nie feststellen und abschließen.

Was *feeling* konkret umfasst, lässt sich nur an tatsächlichen Gestaltungen, also zuerst einmal an den einzelnen Künsten beobachten, die von ihren »primary illusions«, ihren grundlegenden Bezugspunkten und Verfahrensweisen her unterschieden werden: So wird die bildende Kunst – oder besser: werden die bildenden Künste – als virtuelle Räumlichkeit beschrieben, die Musik als gestaltete Zeit, der Tanz als gestisches Spiel virtueller Kräfte und die Literatur als virtuelles Leben. Diese vor allem in den ersten beiden Fällen sehr formal klingende Auffassung wird ständig auf eine Ebene energetischer Organisation bezogen, die die Form belebt bzw. ihr Substrat bildet. Die reine musikalische oder bildliche Form ist damit niemals wirklich rein, sondern bezogen auf ein virtuelles energetisch-affektives Geschehen, und es geht, wie Langer mit Bezug auf zahlreiche Äußerungen von Künstlern bemerkt, um das »life« of forms«<sup>46</sup> und nicht um ihre

Reinheit. Wie dieses »Leben« aussieht, muss im einzelnen betrachtet werden, und insofern führt der ständige Bezug auf *feeling* nicht zu einer Vereinheitlichung, sondern bildet den Boden für die größtmögliche Differenzierung.

Es ist interessant zu sehen, dass Cassirer im *Essay on Man* zu Beschreibungen greift, die direkte Zitate von Langer sein könnten, etwa wenn es heißt, die Kunst drücke »den dynamischen Prozeß des inneren Lebens selbst«<sup>47</sup> aus. Auch wenn dies gut mit seinen eigenen früheren Ausführungen zusammenstimmt, kann man doch hier vielleicht einen nun umgekehrten Einfluss vermuten, auch wenn Langer nicht explizit genannt wird – das Buch erschien zwei Jahre nach *Philosophy in a New Key* und drei Jahre, nachdem die beiden sich persönlich kennengelernt hatten.

Worin Langer ebenfalls mit Cassirer übereinstimmt, ist in der Insistenz auf dem Darstellungscharakter der Kunst: »what art expresses is *not* actual feeling, but ideas of feeling«<sup>48</sup>. »Idea« ist an dieser Stelle gleichbedeutend mit signifikanter Form (welchen Ausdruck Langer von Clive Bell übernimmt), und Form ist Darstellung bzw., bei Langer, Symbolisierung. Beide sind gleichermaßen darum bemüht, eine Ausdrucksästhetik zurückzuweisen, ohne aber die Ausdrucksdimension als solche abzuschneiden. So heißt es bei Cassirer, Kunstwerke jedweder Gattung seien »weder rein darstellend noch rein expressiv. Sie sind in einem neuen, tieferen Sinne symbolisch.«<sup>49</sup> Als präsentative Symbole weisen sie die Form dessen auf, was sie darstellen, verkörpern es – das ist bei Langer weitaus deutlich als bei Cassirer. Entscheidend ist dabei die erschließende Funktion dieser Formen: Wir lernen unsere affektiv geladene, sich zeitlich artikulierende Erfahrung eher durch Kunstwerke kennen, als dass wir uns durch sie bestätigt fühlen.

Die Auffassung dieser Formen durch die Rezipienten ist keine neutrale Kenntnisaufnahme, und insofern findet sich die »kommunikationstheoretisch und rezeptionstheoretisch reflektierte Werkästhetik«<sup>50</sup>, die Recki bei Cassirer beschreibt, ebenso bei Langer. Allerdings ist sie derart mit der gleichzeitigen Abwehr jeder Form von Erlebnisästhetik beschäftigt, dass sie die Verwicklung der Rezipienten in die Sache tendenziell herunterspielt und etwa für Dewey, dessen Ästhetik eine offensichtliche Nähe zu ihrer eigenen aufweist, nur harsche Kritik übrig hat. Auch wenn der Prozess des Fühlens für sie deutlich wichtiger ist als für Cassirer (oder vielleicht gerade *weil* es so ist), hat ihre Ästhetik einen deutlich stärkeren kognitivistischen Einschlag. Dennoch wäre sie verzeichnet, wenn man sie darauf reduzierte: Musik als Referenzkunst kann »logischer Ausdruck« von Gefühlen nur dort sein, »wo bloße Gegensätze von Ideen eine Resonanz hervorrufen, überall wo Erfahrungen reiner Form eine geistige Spannung erzeugen«<sup>51</sup> – wo also jemand durch sie bewegt wird.<sup>52</sup> Kunst als symbolischer Ausdruck von *feeling* im weitesten Sinne ist genau deswegen so bedeutsam für uns, weil wir ihre

Formen nicht nur interessiert zur Kenntnis nehmen, sondern in sie verwickelt werden, ohne dass die symbolische Distanz verloren ginge.

Das Ausgeführte kann nicht mehr als eine Skizze der komplexen Kunstphilosophie Langers sein und schon gar nicht Cassirers Philosophie der symbolischen Formen gerecht werden. Das primäre Ziel war ja auch ein anderes, nämlich eine Gegenüberstellung der systematischen Rolle der Kunst in den Philosophien Cassirers und Langers und die Frage, was sich daraus an inhaltlichen Implikationen ergibt. Langer selbst beschreibt Cassirer als denjenigen, der den Grundstein der Kunstphilosophie »gehauen« habe, den sie nur an seinen Platz gebracht und eingepasst habe.<sup>53</sup> Dies beschreibt die Seite der offensichtlichen Kontinuität zwischen den beiden recht gut. Aber es geht nicht nur um unterschiedliche Grade der Ausarbeitung, sondern auch um das Verhältnis der systematischen Reichweite im Ganzen und den Differenzierungsgrad im einzelnen. Hier sind Stärken und Defizite zwischen den beiden komplementär verteilt. Die begrifflichen Unschärfen Langers, die hier weitgehend ausgespart wurden – die problematische, aber durchgängige Berufung auf Wittgensteins Motiv der »logischen Form«, die eigenwillige Bestimmung von Abstraktion u.a. –, müssen ebenso diskutiert werden wie systematische Defizite. Wenn es allerdings, wie mir scheint, heute viel eher darum geht, »die theoretische und methodische Intuition Cassirers aufzugreifen und gegen die Hypertrophie eines transformierenden Einheitsdenkens [...] geltend zu machen«<sup>54</sup>, als darum, neue Systematiken zu entwickeln, ist Susanne K. Langer eine wichtige Verbündete.

grueny@me.com

#### Anmerkungen

- 1 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Erster Teil: Die Sprache (ECW 11), Hamburg 2001, S. 12.
- 2 Susanne K. Langer: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt/M. 1984, S. 216f.
- 3 Guido Kreis: *Cassirer und die Formen des Geistes*, Berlin 2010, S. 11.
- 4 »Die Kunst« als generischer Singular steht hier für die Vielfalt der unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen. Zur Problematik dieser Verallgemeinerung s.u.
- 5 Vgl. ausführlich dazu Marion Lauschke: *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst* (Sonderheft 10 der ZÄK), Hamburg 2007. In Lauschkes detaillierter Untersuchung zeigt sich der Reichtum von Cassirers Äußerungen zur Kunst, gleichzeitig wird aber deutlich, dass eine systematische Rekonstruktion auf eine extensive Spurensuche angewiesen ist. Hilfreich ist hier auch Birgit Recki, »Die Fülle des Lebens. Ernst Cassirer als Ästhetiker«, in: Josef Früchtel u. Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Sonderheft 8 der ZÄK) Hamburg 2007, S. 225-239. Der frühe Aufsatz von Katharine Gilbert (»Cassirer's Placement of Art«, in: Paul Arthur Schilpp (Hg.): *The Philosophy of Ernst Cassirer*, New York 1958) ist deutlich unterkomplex.

- 6 Vgl. hierzu und insgesamt zu Langer die bislang einzige deutschsprachige Monographie: Rolf Lachmann: *Susanne K. Langer. Die lebendige Form menschlichen Fühlens und Verstehens*, München 2000.
- 7 Vgl. Susanne K. Langer: »On a New Definition of ›Symbol‹«, in: dies.: *Philosophical Sketches*, Baltimore 1962, S. 54-65, hier 58.
- 8 »Feeling« ist der – scheinbar unproblematische – Zentralbegriff der Langerschen Philosophie. Übersetzt man ihn schlicht mit »Gefühl«, so geht die prozesshafte Seite verloren, auf die es entscheidend ankommt; das angemessenere »Fühlen« ist dafür wenig eingängig. Im Folgenden werde ich den Begriff daher unübersetzt lassen.
- 9 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis (ECW 13), Hamburg 2002, S. 1.
- 10 Ernst Cassirer: »Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften« (1923), in: ders., *Aufsätze und kleine Schriften 1922-1926* (ECW 16), Hamburg 2003, S. 75-104, hier 86f.
- 11 A.a.O., S. 94.
- 12 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Zweiter Teil: Das mythische Denken (ECW 11), Hamburg 2002, S. 32.
- 13 Vgl. hierzu deutlich Ernst Cassirer: »Das Symbolproblem im System der Philosophie« (1927), in: ders., *Aufsätze und kleine Schriften 1927-1931* (ECW 17), Hamburg 2004, S. 253-282, hier 267f. In diesen Zusammenhang gehört die komplementäre Auseinandersetzung mit Fiedler und Croce (vgl. dazu Lauschke: *Ästhetik im Zeichen des Menschen*, a.a.O., S. 218ff.)
- 14 Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen I*, a.a.O., S. 24.
- 15 In diesem Sinne sehr deutlich eine Notiz aus dem Nachlass: »Einheit von Mythos, Sprache, Wissenschaft als Momente der Erkenntnis – / sie bauen eine Welt von ›Gegenständen‹ auf – / sie gehen auf die ›Wirklichkeit‹ – / die Kunst gehört dieser Linie nicht an – / sie steht für sich.« (Ernst Cassirer: *Zur Metaphysik der symbolischen Formen* (Nachgelassene Manuskripte und Texte, Bd. 1), Hamburg 1995, S. 246)
- 16 Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen III*, a.a.O., S. 62.
- 17 Ernst Cassirer: »Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen«, in: ders., *Aufsätze und kleine Schriften 1922-1926* (ECW 16), Hamburg 2003, S. 227-312, hier 311.
- 18 Ebd.
- 19 In diesem Sinne ist in einem Manuskript von 1942 die Rede von der Kunst als »another symbolic universe beyond the universe of speech
- 20 Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Frankfurt/M. 1990, S. 221; die Manuskripte des Nachlasses fügen dem nichts Entscheidendes hinzu (vgl. Ernst Cassirer: *Mythos, Sprache und Kunst* (ECN 7), Hamburg 2011). Birgit Recki spricht in diesem Zusammenhang von einer »Kompensationstheorie des Ästhetischen« und nennt Joachim Ritter und Odo Marquard als ihre Erben: »Die Fülle des Lebens«, a.a.O., S. 234ff.
- 21 Cassirer: *Versuch über den Menschen*, a.a.O., S. 114, 115.
- 22 A.a.O., S. 345.
- 23 A.a.O., S. 346.
- 24 Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Erster Teil, a.a.O., S. 11.
- 25 Kreis selbst beschreibt die Schwierigkeit folgendermaßen: »Ein Hauptproblem dürfte wohl darin liegen, daß ungeklärt bleibt, wie die anderen symbolischen Formen in dieses System einzuordnen sind – oder ob die Systematisierung von Kunst, Technik, Recht und Sittlichkeit nicht vielmehr einen völlig anderen Systembauplan erforderte.« (Guido Kreis: *Cassirer und die Formen des Geistes*, Frankfurt/M. 2010, S. 404)
- 26 Cassirer: »Das Symbolproblem im System der Philosophie«, a.a.O., S. 270.
- 27 Vgl. neben dem zitierten Text etwa Ernst Cassirer: *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, in: ders., *Aufsätze und kleine Schriften 1941-1946* (ECW 24), Hamburg 2007, S. 357-486, hier 375.

- Lauschke vermerkt Cassirers »Unentschiedenheit, auf welcher Ebene die symbolische Form der Kunst anzusiedeln sei: auf der Ebene des Werkes, der Gattung, einer Epoche, der Ebene der verschiedenen Künste oder der Kunst insgesamt« (Lauschke: *Ästhetik im Zeichen des Menschen*, a.a.O., S. 213). Wie auch immer die Entscheidung schließlich ausfallen mag: Ohne einen komparativen Durchgang durch die unterschiedlichen Künste wird es nicht gehen.
- 28 Ernst Cassirer: »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum«, in: ders.: *Aufsätze und kleine Schriften 1927-1931* (ECW 17), Hamburg 2004, S. 411-432, hier 423.
- 29 Vgl. Langer: *Philosophie auf neuem Wege*, a.a.O., S. 100ff.; Lachmann: Susanne K. Langer, a.a.O., S. 62ff.; Elvira Panaiotidi, »Zwischen Gefühl und Illusion. Die Immanenz der musikalischen Bedeutung bei Susanne K. Langer«, in: *Musik & Ästhetik* 13, 50 (2009), S. 59-73. An dieser Stelle hat später Goodman angeschlossen, ohne allerdings den Bezug zu Langer explizit zu machen: Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt/M. 1997; Katrin Eggers, »The Matrix of Mentality. Susanne K. Langers Symboltheorie der Musik in Abgrenzung zu Nelson Goodman«, in: *Musik & Ästhetik* 14, 53 (2010), S. 20-36.
- 30 Langer: *Philosophie auf neuem Wege*, a.a.O., S. 105.
- 31 Der Titel der deutschen Übersetzung ignoriert dies vollständig. Insgesamt weist die deutsche Ausgabe – die einzige, die es bislang überhaupt von einem Werk Langers gibt – deutliche Mängel auf.
- 32 A.a.O., S. 96. Auf Cassirers Motiv der symbolischen Prägnanz, das an dieser Stelle ein erhellen-der Anknüpfungspunkt wäre, geht Langer nicht ein.
- 33 Von hier ausgehend ist Langers symbolische Ästhetik auch in der Philosophie der Musik am stärksten rezipiert worden – wobei sie fast durchgängig kritisch gesehen wird (vgl. etwa Malcolm Budd: *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, London u. New York 1992, Kap. VI; Stephen Davies: *Musical Meaning and Expression*, Ithaca 1994, S. 123ff.). Mir scheint allerdings, dass hier das letzte Wort noch nicht gesprochen ist.
- 34 Susanne K. Langer: *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953
- 35 Langer: *Mind*, a.a.O., S. xix.
- 36 Auch die systematische Klärung des Zusammenhangs der Künste wird auf ein späteres, allerdings nie geschriebenes Buch verschoben Langer: Vgl. *Feeling and Form*, a.a.O., S. xi, 410 Fn. 26.
- 37 Langer: *Philosophie auf neuem Wege*, a.a.O., S. 10.
- 38 Susanne K. Langer: *Mind. An Essay on Human Feeling*, Bd. 1, Baltimore 1967, S. xv.
- 39 Langer: *Feeling and Form*, a.a.O., S. ix.
- 40 Vgl. a.a.O., S. 7ff.
- 41 A.a.O., S. ix.
- 42 A.a.O., S. 103.
- 43 A.a.O., S. 40.
- 44 Langer: *Mind*, a.a.O., S. 5.
- 45 A.a.O., S. 81.
- 46 A.a.O., S. 79.
- 47 Cassirer: *Versuch über den Menschen*, a.a.O., S. 230.
- 48 Langer: *Feeling and Form*, a.a.O., S. 59.
- 49 Cassirer: *Versuch über den Menschen*, a.a.O., S. 225.
- 50 Recki: »Die Fülle des Lebens«, a.a.O., S. 231 (Hervorhebung getilgt).
- 51 Langer: *Philosophie auf neuem Wege*, a.a.O., S. 116, 124.
- 52 Vgl. hier anschließend Christian Grüny: *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014, Kap. 2.
- 53 Vgl. Langer: *Feeling and Form*, a.a.O., S. 410.
- 54 Dirk Rustemeyer: *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie*, Weilerswist 2009, S. 51.