

Harm-Peer Zimmermann (Hg.)

Blaubart – Parodien eines Potentaten

von Michael Hiltbrunner

JONAS VERLAG

Zürcher Schriften zur Erzählforschung und Narratologie (ZSEN)

Band 4

Herausgegeben von Harm-Peer Zimmermann und Simone Stiefbold

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2015 auf Antrag der Promotionskommission Herr Prof. Dr. Alfred C. Messerli (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Herr Prof. Dr. Harm-Peer Zimmermann als Dissertation angenommen.

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

© Jonas Verlag als Imprint von arts + science weimar GmbH, Kromsdorf 2018

www.asw-verlage.de

Covergestaltung: Franziska Stubenrauch
Reihenlayout: Satzzentrale GbR, Marburg
Satz: Sebastian Preiß, arts + science weimar
Druck in der Bundesrepublik Deutschland
Lektorat: Manuel Bonik

ISBN 978-3-89445-547-7

© Abbildungen: Morgan Library, New York; Bibliothèque nationale de France, Paris; Archives Jean Painlevé, Paris; Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Lausanne; Archiv des Evangelischen Kirchenverbands Köln und Region, Köln; Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf; Sammlung Michael Hiltbrunner

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Inhalt

Einleitung	9
Stand der Forschung	13
Kulturwissenschaftliche Erzählforschung	13
Kulturanalyse	13
Relevanz der Kulturanalyse	16
Politische Aspekte der Kulturanalyse	18
Intermediale Erzählforschung	20
Dialogizität	23
Transtextualität als Transposition	24
Lesarten und Leerstellen	26
Märchen in der Erzählforschung	29
Oralität und Neuschreibung von Märchen	32
Schlussfolgerung	34
Forschung zu Blaubart	37
Romanistik	37
Erzählforschung, Volkskunde	38
Germanistik	39
Anglistik	40
Andere Disziplinen	41
Fazit	42
Stoffgeschichte von Blaubart	45
<i>La Barbe bleüe</i> , Perrault, 1697	46
Pantomime, Satire, Arabeske	52
Komische Oper, Musikkomödie	56
Grimms Blaubart vs. Mr. Fox	59
Falscher Verdacht	61
Blaubart als Hochstapler	62
Gilles de Rais	65
Blaubarts Frau	67
Tragischer Geschlechterkampf	69
Weiblicher Blaubart	74
Künstler vs. Durchschnittstyp	77
Fazit	80

Barbe-Bleue und Blaubart um 1940	82
Zum Vorgehen.....	82
Bertrands und Painlevés Kampf gegen den Nationalsozialismus	86
René Bertrand – Künstler, Erfinder, Filmanimator	86
Jean Painlevé – Dokumentarfilmer mit politischem Engagement	90
Planung und Produktion von <i>Barbe Bleue</i>	95
Bertrands Kurzfilm <i>Barbe Bleue</i> von 1938.....	103
Aufführung und Rezeption des Films	107
Artauds «Théâtre de la cruauté»	113
<i>Barbe Bleue</i> – Grausamkeit und politische Brisanz	116
Fazit.....	119
Intimer vs. politischer Blaubart bei Natonek	121
Hans Natonek	121
Der Roman <i>Blaubarts letzte Liebe</i> , 1938–1944	124
Figuren und Motive des Romans.....	128
Geschlechterbeziehungen vs. Politik.....	134
Gilles de Rais als französischer Antiheld	139
Fazit.....	152
Ibert und die «Geistige Landesverteidigung» der Schweiz	155
Einleitung.....	155
Die Radiooper <i>Barbe-Bleue</i> von Binet 1940	161
Die Radiooper <i>Barbe-Bleue</i> von Ibert 1943	163
Das Verhältnis der Schwestern.....	165
Das Lachen der Melpomène	166
«Geistige Landesverteidigung» und künstlerische Ansprüche.....	169
Fazit.....	174
Heisellers christliche Vision des Verzeihens	177
Unterlagen zu Heisellers Schauspiel	177
Bernt von Heiseler und Erwin te Reh	179
Entstehung des Dramas.....	182
Die Kölner Stadtfeier und die evangelische Kirche nach dem Krieg	184
Heisellers Schauspiel <i>Das Haus der Angst</i> von 1950.....	187
Rezeption des Stücks.....	191
Stoff, dramatische Form und inhaltliche Absichten.....	193
Verbrechen, Gewalt und Erinnerungskultur in <i>Das Haus der Angst</i>	199
Fazit.....	202

Christian-Jaque und die Nachkriegsversöhnung	206
Christian-Jaque als Regisseur zwischen Vichy und «Libération»	206
Der Spielfilm <i>Barbe-Bleue</i> von Christian-Jaque von 1951	208
Aufführung und Rezeption des Spielfilms	211
Die deutschsprachige Version im Vergleich	214
<i>Juliette ou la clef des songes</i> von Marcel Carné	217
Erinnerungsarbeit bei Carné und Christian-Jaque	222
Fazit	226
Fünf Adaptionen im Vergleich	228
Anhang	232
Unveröffentlicht	232
Primärquellen	233
Sekundärliteratur	241
Dank	260
Abbildungen	262

Einleitung

Die Erzählung *Blaubart*, erstmals 1697 als Märchen von Charles Perrault erschienen, gilt als besonders ambivalent, dies auch durch Weiterschreibungen und Neuinszenierungen von Jacques Offenbach, Béla Bartók, Ernst Lubitsch, Pina Bausch, Angela Carter, Max Frisch oder Margaret Atwood. Die Figur Blaubart wurde dabei zu einer Metapher für Gewalt im Beziehungsleben, für den seriellen Frauenmord, für vergangene und nicht aufgearbeitete belastende Taten. Ein Aufsatz zur Blaubart-Verfilmung von Georges Méliès (1904) bot den Einstieg in die vorliegende Recherche.¹

Die Basis für diese Studie bildet eine Liste: Um den Blaubart-Stoff von seiner Entstehung bis in die Gegenwart verfolgen zu können, wurde ein möglichst vollständiges Verzeichnis aller Versionen von *Blaubart* angelegt, frei nach dem pataphysischen Motto: «la science est une question administrative.»² Die Suche nach allen Adaptionen der Erzählung in allen erreichbaren Epochen, Medien, Genres und Sprachen brachte rund 1200 Versionen zusammen. Der Prozess der Adaption ist zuweilen überraschend: Die gleiche Erzählung kann eine andere Geschichte erzählen

– die gleiche Geschichte kann in eine andere Erzählung gehüllt werden. Die Liste zeigt, wie sich verschiedene Traditionen der Weiterschreibung entwickelten, die teilweise kaum mehr etwas miteinander verbindet. Darauf basierend beginnt die Studie mit einem Überblick zur Rezeption der Erzählung. Darin zeigt sich, dass Blaubart im 18. und 19. Jahrhundert meist als Komödie aufgeführt, erzählt und gezeichnet wurde. Es gab einige Weiterschreibungen als moralische Märchen, doch auch bei diesen waren komische Adaptionen zahlreich.

Um 1900 gab es einen grundlegenden Wechsel: Blaubart wurde neu als tragische Erzählung interpretiert und auch als Mythos verstanden. Speziell im deutschen Sprachraum zeigt sich ein Interesse und ein Wandel in der Rezeption und Weiterschreibung, eine Abwendung von Blaubart als Kindermärchen, Komödie und Volkserzählung und eine Hinwendung zu mythischen und tragischen Auslegungen, zur Analyse der Frauenrollen und der psychologischen Betrachtungsweise. Im französischen Sprachraum seinerseits gibt es um 1880 gleichsam als Auftakt zu dieser ersten, tragischen Auseinandersetzung ein erstarkendes Interesse an der historischen Figur Gilles de Rais als einem Massenmörder, Sexualtäter und Ketzer, der dabei auch mit der Erzählfigur Blaubart zusammengebracht wurde. Diese Veränderung der Lesart von Blaubart als «tragic turn» zu einer tragischen und teilweise grausamen Erzählung, bei welcher das Beziehungsleben im Mittelpunkt steht, erklärt auch die Weiterschreibungen im 20. Jahrhundert.

1 Vgl. Hiltbrunner 2009a.

2 Vgl. Michael Hiltbrunner: *Blaubart-Verzeichnis*, rund 1200 Versionen und Sekundärliteratur zu Erzählung *Blaubart* (1697), meist in deutscher, französischer und englischer Sprache. Zürich, 2006–2014. Die Versionen sind unterteilt in die Bereiche Bühne, Film, Animation, Literatur, Hörbuch, Illustration, Bildergeschichte, Bildende Kunst, Musik und Wissenschaft. Dazu gehört eine Sammlung mit fast 400 *Blaubart*-Versionen, Publikationen, Schallplatten, CDs, DVDs, VHS. Die Mehrzahl der Versionen richtet sich an ein erwachsenes Publikum.

Bei der Auswertung dieser Stoffgeschichte kam es zu einer überraschenden Beobachtung, wie sie Charles S. Peirce als Abduktion definiert: «*Abduktion* ist jene Art von Argument, die von einer *überraschenden Erfahrung* ausgeht, das heißt von einer Erfahrung, die einer aktiven oder passiven Überzeugung zuwiderläuft.»³ Im deutschen und französischen Sprachraum zeigt sich nämlich in der Zeit um den Zweiten Weltkrieg plötzlich eine starke Abnahme von Neuschreibungen der Erzählung und bei den verbleibenden eine eigentlich anachronistische Entwicklung, indem die im 19. Jahrhundert gängige Lesart von Blaubart als Komödienstoff und die Bloßstellung des Protzverhaltens von Herrscherfiguren wieder aufgegriffen wurde. Obwohl Blaubart ab 1900 meist als tragische und mythische Erzählung weitergeschrieben wird, gibt es also um 1940 eine Häufung von komischen Interpretationen. Während im angelsächsischen einzelne Adaptionen komisch sind, gilt das für Adaptionen im deutschen und französischen Sprachraum fast immer. Diese Abweichung von der sonst meist tragischen Rezeption seit 1900 wurde so bisher nicht besprochen, und es gibt auf den ersten Blick keine sinnvolle Erklärung für diese abweichende Gruppe.

Ich schloss aus dem Umstand, dass es sich «um eine Frage handelt, die man mit gutem Gewissen stellen kann», wie Peirce schreibt und weiter ausführt: «Dies bezeichnet man als das *Aufstellen einer erklärenden Hypothese*.»⁴ Diese erklärende Hypothese aufzustellen, bedeutete aber ziemlich viel Arbeit. Die Gruppe der Adaptionen, die hier im Mittelpunkt stehen, waren in der (klassischen) philologischen Erzählforschung von minderer Bedeutung, sie sind keine oralen Zeugnisse, sondern in unterschiedlichen Genres und Medien angesiedelt. Es gibt zwar Hinweise auf das Märchenhafte, doch genauso sind die Adaptionen anderen Genres verwandt, wodurch sie nur teilweise den philologischen Erzähltypen entsprechen. Statt einer philologischen Erzählforschung braucht es hier also eine (postklassische) kulturwissenschaftliche Erzählforschung. Die Erzählung steht zwar

im Mittelpunkt, es zählt aber ihre kulturelle Konnotation. Dies gilt auch für die Genrekritik, die hier ebenfalls kulturwissenschaftlich eingesetzt wird. Dennoch geht es hier um Erzählforschung. Es ist das Neu-Erzählen, welches aufgedeckt werden soll.

Gerade bei Blaubart ist sogar der mündliche Ursprung des Märchens nicht erwiesen, die erste bekannte Version wurde von Perrault veröffentlicht. Die traditionelle Idee vom Märchen mit mündlichem Ursprung steht hier deshalb nicht im Mittelpunkt – verglichen werden die Versionen anhand ihrer Manifestationen: sie wurden aufgeschrieben, erwähnt, aufgenommen. Bei Blaubart ebenfalls bemerkenswert ist die Autorschaft: Angeführt als Autor bei der Erstausgabe von *La Barbe bleüe* (1697) wird Pierre Perrault, erst später wird sein Vater Charles Perrault als Urheber genannt.⁵ Da diese Frage hier nicht beantwortet werden kann, Pierre Perrault aber genauso sehr wie sein Vater ein Anrecht darauf hat, genannt zu werden (und da er sehr jung starb, hatte er kaum die Möglichkeit, es einzufordern), wird in dieser Studie Perrault als Autor genannt – ohne Vorname.

Das Denken in großen Linien hatte zu den bekannten Auslassungen geführt, entsprechend geht es hier um Abweichungen im Kleinen, um das Aufzeigen von Mikromomenten, die etwa Roland Barthes als Punktum bezeichnet. Carlo Ginzberg, ein Vertreter der Mikrogeschichte, benutzt den Begriff der Spurensicherung und erläutert ihn anhand von Sigmund Freud, Sherlock Holmes und Giovanni Morelli.⁶ So wird hier eine auffällige Nebensache, ein kurzes Moment einer besprochenen Adaption, eingehend analysiert und verglichen. Zusammen mit dem übersichtlichen Studium der gesamten Adaption und deren Kontext soll eine vertiefte Aussage möglich werden, die Schlüsse auf das Gesamte zulässt. Die Vorgehensweise orientiert sich an Ginzburgs Ansatz, von einem kleinen Detail auf das Ganze zu schließen, was in mikro-historischen Studien ebenso verfolgt wird. Dies auch im Sinne der Para-

3 Peirce 1983, S. 95.

4 Ebd., S. 96.

5 Perrault 1697.

6 Vgl. Ginzburg 1983.

logie nach Jean-François Lyotard, dem Erarbeiten von anderem Wissen, von Kompetenz in einem bestimmten Bereich, die dann in Austausch mit der Wissenschaft gebracht werden kann.⁷

Die Verengung der Lesart von Blaubart um 1940 bildet die Basis für die vorliegende Studie, in welcher aus den wenigen aufgefundenen deutsch- und französischsprachigen Adaptionen fünf Beispiele vertieft betrachtet und verglichen werden. Es sind dies ein Knetfigurenfilm von René Bertrand (1938), ein Roman von Hans Natonek (1938–1944 verfasst), eine Radiooper von Jacques Ibert (1943), ein Schauspiel von Bernt von Heiseler (1950) und ein Spielfilm von Christian-Jaque (1951). Bei diesen Adaptionen sind Andeutungen auf politische Konflikte in dem zu dieser Zeit oder kurz zuvor von totalitären Regimes dominierten Europa nicht klar benannt, aber doch – so wird hier behauptet – Teil der Erzählung. Durch eine Vertiefung der Auseinandersetzung sollen diese politischen Allusionen detailliert freigelegt und vergleichbar gemacht werden. Blaubart, anfangs des 20. Jahrhundert noch allgemein als komische Figur der Oper von Offenbach (1866) bekannt, lieferte offenbar eine ideale Vorlage für die Auseinandersetzung mit der extremen Ungerechtigkeit und den Verbrechen, die besonders während des Nationalsozialismus und allgemein im Zweiten Weltkrieg begangen wurden.

Bei den besprochenen Adaptionen wird also ein politischer Subtext vermutet. Die Blaubart-Komödie hatte männliche Machtanmassung aufs Korn genommen, und erstaunlich klar ist in den hier besprochenen Adaptionen der Bezug auf Diktatoren, Gewaltherrscher, Gewalttäter. Die scheinbar anachronistischen Adaptionen der Zeit um 1940 aus deutschem und französischem Sprachraum haben also durchaus zeitgemäße Aussagekraft. Wie die Analyse zeigt, kann eine Erzählung wie Blaubart dabei gegensätzliche Aussagen vertreten. Sie kann sowohl als Entschuldigung für die Menschheitsverbrechen im Zweiten Weltkrieg als auch für deren Anprangerung herangezogen werden. Trotzdem nivelliert dies die Erzählung

nicht, sondern sie weckt durch ihre Ambivalenz jeweils neu das moralische Nachdenken über Probleme des Zusammenlebens.

Die Erforschung von Blaubart hat den Wandel vom Komischen zum Tragischen zwar beachtet, aber durch die Konzentration auf Fragen des Märchens und später der Geschlechter nicht sonderlich vertieft. Entsprechend spielen dabei komische Adaptionen, wie die Bühnenstücke von André Grétry (1789) und George Colman the Younger (1798), der Roman von Eugène Sue (1842) oder die erwähnte Oper von Offenbach, die eigentlich die zeitgenössische Rezeption dominierten, darin keine zentrale Rolle. Märchenforschende wie Jack Zipes oder Maria Tatar, die durchaus auf die gesellschaftliche und soziale Relevanz von Erzählungen Rücksicht nehmen, fokussieren in ihren Analysen zu Blaubart, basierend auf psychoanalytischen und feministischen Herangehensweisen, auf geschlechtliche und somit eher persönliche Probleme. In der vorliegenden Studie zeigt sich nun Blaubart weniger als Erzählung von Macht und Gewalt, Fantasie und Abhängigkeit in der Mann-Frau-Beziehung, sondern als Anspielung auf Herrschende und Unterdrückte im politischen Sinn.

Es lohnt sich also ein antizyklischer Ansatz, um solche Abweichungen ausfindig zu machen und nicht nur mehrheitlichen Auslegungen zu folgen. Trotz dem Detailreichtum dieser Studie endet sie nicht in der «antiquarischen Historie», wie Friedrich Nietzsche die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts kritisiert, sondern provoziert einen neuen Blick auf geläufige Lesarten.⁸ Durch die Betrachtung von fünf meist unbekanntem Adaptionen der Blaubart-Erzählung ergibt sich eine Auseinandersetzung mit der Situation des Zweiten Weltkriegs, dem damaligen Europa des Totalitarismus und der Judenverfolgung, der Shoa. Es zeigt sich hier auch, dass Erzählungen – als Oper, Theater, Roman, Film oder Kinderbuch – durchaus etwas über die Gesellschaft und ihre Ideologien aussagen.

7 Vgl. Lyotard 2009.

8 Vgl. Nietzsche 1981.

Ein kritischer und gesellschaftsbezogener Blick auf populäres Erzählen bildete eine Kernkompetenz der 1968 gegründeten und 2006 dem jetzigen Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft (ISEK) der Universität Zürich angegliederten *Abteilung für Europäische Volksliteratur*. Max Lüthi (1909–1991) als Gründer leitete die Abteilung bis 1978 und Rudolf Schenda (1930–2000) als sein Nachfolger bis 1995; sie beide prägten die internationale Forschung zu Märchen beziehungsweise zu populärer Literatur je auf ihre Weise. Die Analyse populärer Literaturen und Medien bildet weiterhin einen Schwerpunkt des Instituts. Ausgehend von der herkömmlichen Erzählforschung sind eine Vielzahl von Ansätzen möglich – in den Gründungsjahren war dies etwa das Studium von literarischen Formaten, die in der Germanistik nicht anerkannt waren, später wurde der Fokus auf Texte ohne Autoren, Erzählungen in verschiedenen Medien und auf andere populäre Formate gelegt. Die Märchenforschung arbeitet durch diese Umstellung von «Volk» auf «Pop» nicht nur mit ganz anderem und aktuellem Material, sondern auch mit den entsprechenden genrekritischen, intertextuellen und sozialhistorischen Ansätzen.

Stand der Forschung

Eine Erzählung entwickelt mündlich, als Text, Film, Bild, Ton oder Aufführung je andere Eigenschaften. Der Vergleich der verschiedenen Versionen soll die jeweiligen künstlerischen Qualitäten und Absichten, aber auch zeitgeschichtliche Ideen sichtbar machen. Um dies zu ermöglichen, soll hier nicht nur der Forschungsstand aufgezeigt, sondern auch das Potential einer kulturwissenschaftlichen Erzählforschung skizziert werden. Im Abschnitt zum Stand der Forschung zu Blaubart wird dann auch sichtbar, wie sich die Erzählforschung jeweils an breiteren gesellschaftlichen Fragen orientiert und von diesen leiten lässt.

Kulturwissenschaftliche Erzählforschung

Statt durch einen einzelnen Text definiert sich eine wiederholt adaptierte Erzählung erst zusammen mit ihrer Rezeption in einer Vielzahl von Texten, Bildern, Tönen und Ereignissen. Die jeweiligen Autoren nutzen dazu unterschiedliche Schreibweisen, Darstellungsarten und Medien. Verschiedene wissenschaftliche Disziplinen haben zur Erforschung dieser Sachverhalte teilweise widersprüchliche Lösungen anzubieten. Es drängt sich auf, diese Positionen für die Analyse fruchtbar zu machen, ohne sie gegeneinander auszuspielen.

Im Folgenden wird nun ein Vorgehen vorgeschlagen, welches ausgehend von der Kulturwissenschaft, mögliche Ansätze zur Analyse von Erzählungen in der Literaturwissenschaft, der

Erzählforschung und der Genrekritik zusammenbringt. So soll sich zeigen, inwiefern sich eine eigentliche Komparastitik der verschiedenen Formate, Genres, Medien und Sprachen entwickeln lässt, die für die hier vorliegende Studie sinnvoll ist.

Kulturanalyse

Die heutige Kulturwissenschaft beruft sich unter anderem auf Moritz Lazarus (1824–1903), einem Begründer der damaligen Völkerpsychologie.⁹ Für Lazarus können die Ideen der Menschen über die kulturellen und geistigen Tätigkeiten erkannt werden, wie er 1856 in *Das Leben der Seele* schreibt:

Das Wesen des menschlichen Geistes offenbart sich in seiner Thätigkeit; Inhalt und Ziel derselben ist die Entwicklung mannigfach gearteter Idealität, d.h. die Erkenntniß von Ideen und ihre Verwirklichung. [...] Das Weltbild, das im Geiste entsteht, ist kein passives Spiegelbild, sondern das Erzeugniß andauernder und aufsteigender schöpferischer Thätigkeit.¹⁰

Dieses dauernd in Veränderung begriffene Bild der Ideen der Menschen zeigt sich in immer wieder anderen Formen. Dies gilt insbesondere für die Kunst, welche sich in Disziplinen und Genres aufteilt und oft über ästhetische, also formale Kriterien differenziert. Die Form allein sagt nichts über den Inhalt aus, wie Lazarus betont:

9 Zu Kulturwissenschaft vgl. Böhme u.a. 2000.

10 Lazarus 1876–1882, S. 95.

Die Form empfängt nicht ihre ästhetische Bedeutung oder ihren idealen Werth durch den Inhalt, dessen Form sie ist, noch auch durch die Beziehung derselben auf den Inhalt. Noch weniger aber besteht der ästhetische Werth der Form darin, daß diese den Vorzug hat, den Inhalt auf eine vollkommene Art auszudrücken oder darzustellen, oder daß der Inhalt seine höchste reale, inhaltliche Geltung und Wirksamkeit in dieser Form findet.¹¹

Man muss den Inhalt an diesem selbst bestimmen. Damit widerlegt Lazarus Ideen zur «Idealität der Form» und kommt zu einer dritten Inkonstanten, nämlich die des Forschers selber, welcher ein Kunstwerk analysiert und mit seinem Urteil versieht:

auch die psychologische Analyse dessen, was wirklich in unserem Gemüthe bei dem Anblicke einer solchen Wohlgestalt vorgeht, aus welchen Elementen sich das Urtheil oder Gefühl des Wohlgefallens zusammensetzt, bleibt nothwendig zuletzt auf das eigene Innere des Forschers beschränkt.¹²

Bei Lazarus offenbart sich das Wesen des menschlichen Geistes also über dessen *Tätigkeit* – die nicht auf eine Form festgelegt ist und in der Wahrnehmung immer *subjektiv* bleibt. Somit ist die Kultur wie ihre Erforschung dauerndem *Wandel* ausgesetzt.

Eine Methode zur Analyse der Kultur entwickelte Ernst Cassirer in seiner 1929 abgeschlossenen *Philosophie der symbolischen Formen*, bei welcher der Symbolgehalt als Sinngeber des kulturellen Schaffens im Zentrum steht.¹³ Zentral beim Nachdenken über kulturelle Formen ist für Cassirer, dass diese mitreflektiert werden, wie Barbara Naumann erläutert: «Sprache und Kunst sind in dieser Philosophie nicht nur Gegenstand der Erkenntnis, sondern selbstbezügliches Organon einer Kritik der Kultur in symbolischer Form.»¹⁴ Die «vollkommene Erkenntnis» findet sich dabei

in der Kultur selbst, wie Cassirer ausführt: «Der Mythos, die Sprache, die Religion, die Dichtung: das sind die Objekte, die der menschlichen Erkenntnis wahrhaft angemessen sind.»¹⁵ Deren Funktionen sollen nun mittels symbolischer Formen nicht von ihrem Gegenstand, sondern von der Funktion her bestimmt werden. Cassirer schreibt dazu: «Es handelt sich darum, den symbolischen Ausdruck, d.h. den Ausdruck eines «Geistigen» durch sinnliche «Zeichen» und «Bilder», in seiner weitesten Bedeutung zu nehmen».¹⁶

Kulturelle Praktiken wie Mythos, Sprache, Religion und Dichtung werden laut Cassirer durch das Denken vereinheitlicht und reflektiert: «An die Stelle der unbestimmten Vielheit der mythischen Erklärungsversuche [...] tritt die Vorstellung von der durchgängigen Einheit des Seins, der eine ebensolche Einheit des Grundes entsprechen muss. Diese Einheit ist nur dem reinen Denken zugänglich.»¹⁷ Dabei ist der Verlust des Ursprungs dem Denken eingeschrieben:

Die bunten und vielfältigen Schöpfungen der mythenbildenden Phantasie werden jetzt der Kritik des Denkens unterworfen und damit entwurzelt. Aber an diese kritische Aufgabe schliesst sich die neue positive Aufgabe. Das Denken muss, aus eigener Kraft und aus eigener Verantwortung, wieder aufbauen, was es zerstört hat.¹⁸

Symbole, also sinnliche Zeichen und Bilder, ermöglichen Cassirer, Kultur zu vergleichen und zu denken und somit zu *rationalisieren*. Zwei Aspekte ragen bei ihm laut Naumann als richtungsweisend hervor: Erstens spielt bei Cassirer das Prinzip der *Reihung* eine zentrale Rolle, nämlich als Moment des Übergangs: «Die Anordnung in Reihen, mithin eine differentielle Bestimmung der Relation aber markiert den Übergang von der Empirie zur Organisation und symbolischen Darstellung des Wissens.»¹⁹ Zweitens bedarf Kultur bei Cassirer

11 Ebd., S. 99.

12 Ebd., S. 100.

13 Vgl. Cassirer 2010.

14 Naumann 1996, S. 162.

15 Cassirer 2011, S. 12.

16 Cassirer 1983, S. 174.

17 Cassirer 2011, S. 5.

18 Ebd., S. 5f.

19 Naumann 1996, S. 165.