

Frauke Berndt / Christoph Brecht (Hg.)

Aktualität des Symbols



Rombach Litterae

Frauke Berndt/Christoph Brecht (Hg.)
Aktualität des Symbols

ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler

Band 121

Frauke Berndt/Christoph Brecht (Hg.)

Aktualität des Symbols

ROMBACH  VERLAG

Auf dem Umschlag: François Boucher: Ruhendes Mädchen (1752)

Gedruckt mit Unterstützung der Sparkassen-Finanzgruppe Hessen-Thüringen, der Wilhelm-Hahn-und-Erben-Stiftung sowie des Instituts für Deutsche Sprache und Literatur II der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

© 2005. Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorin: Dr. Edelgard Spaude
Umschlaggestaltung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Satz: post scriptum, Emmendingen/Hinterzarten
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Printed in Germany
ISBN 3-7930-9381-61

Inhalt

FRAUKE BERNDT

Symbol/Theorie	7
----------------------	---

Symbol und Wissen

DIETER MERSCH

Paradoxien der Verkörperung. Zu einer negativen Semiotik des Symbolischen	33
--	----

ROBERT STOCKHAMMER

Darstellung der Metamorphose, wissenschaftlich und poetisch. Ansätze zu einer anderen Theorie des Symbols bei Goethe	53
---	----

CORNELIA ZUMBUSCH

Der <i>Mnemosyne</i> -Atlas. Aby Warburgs symbolische Wissenschaft	77
--	----

STEFAN RIEGER

Scheinbilderfolgen. Zur Mediengeschichte des Symbolbegriffes ..	99
---	----

WOLFGANG STRUCK

Dokument/Symbol/Film. Der ruhige und kalte Weg des Beobachtens	115
---	-----

Symbol und Figur

HEINZ J. DRÜGH

»Allenthalben auf seiner Oberfläche«. Zur Präsenz des Körpers im klassizistischen Symbol	135
---	-----

JOACHIM JACOB

»Versinnlichung«. Das Symbol als Darstellung des Schönen und die Materialität der Literatur	161
--	-----

CHRISTOPH BRECHT

»Schneller als die Gegenstände selber dich vorüberfliehn«.
Zum Rückbau der Alternative von Allegorie und Symbol 185

FRAUKE BERNDT

Ästhetisches Licht und rhetorischer Schalter. Die Verhandlung
des Symbols in Eduard Mörikes *Auf eine Lampe* 207

Symbol und Institution

OLIVER MARCHART

Symbol und leerer Signifikant. Zum Verhältnis von Kulturtheorie,
Diskurstheorie und politischer Theorie 245

MORITZ BASSLER

Die kulturpoetische Funktion des Symbols. Ein Verwendungsvorschlag in Anknüpfung an Goethe 269

STEPHAN KAMMER

Natur, Ding, Sprache, Körper. Institution und De/Figuration
des Symbols bei Kleist 279

EVA GEULEN

Making Symbols – Doing Gender. Vor- und Nachgeschichte
des Symbols (G.W.F. Hegel, Judith Butler) 313

DIRK NIEFANGER

»Etwas anderes tun«. Symbol und *performance* in der deutschen
Popkultur 329

Lebensläufe 345

Symbol/Theorie

A rose is a rose is a rose.

I Kultur- und/oder Literaturwissenschaft?

Symbole sind allgegenwärtig! – Jede kulturelle Praxis ist stets und notwendig von Akten der Symbolproduktion und -lektüre begleitet, in denen eine Kultur »symbolische Ordnungen« stiftet, sich über sie verständigt und sich ihnen unterwirft. Diese Akte manifestieren sich sowohl in Handlungen als auch in Artefakten von je spezifischer Materialität – z. B. Gegenständen, Bildern, Filmen und Texten. Die Allgegenwärtigkeit, ja Unhintergebarkeit von Symbolen im kulturellen Raum spricht dafür, daß es neben der logischen eine genuin symbolische Funktion von Kultur geben muß – einen symbolischen Modus des Erkennens, Darstellens und Handelns, dessen Eigenschaften bisher noch nicht einmal im Ansatz geklärt worden sind.

In der *Philosophie der symbolischen Formen* (1923/1929) wertet Cassirer das rationalistische Verfahren einer »Kritik der Vernunft« zu einer »Kritik der Kultur« um,¹ indem er sein Interesse vom Begriff auf die *Anschauung*, von den Bedingungen der Möglichkeit des Denkens auf die Materialität und Medialität der *Darstellung*, vom Sagen auf das *Zeigen* verlagert. Seine Philosophie des Symbols knüpft dergestalt an die Philosophie der Darstellung des 18. und 19. Jahrhunderts an. Doch in den 1930er und 1940er Jahren ist dieses erkenntnis- und darstellungstheoretische Projekt wie vieles andere auch der Barbarei zum Opfer gefallen; die 1950er und 1960er Jahre frönten einem kulturpolitischen Konservatismus, der das Symbol als Garanten des Schönen, Guten und Wahren bestätigte; die 1970er und 1980er Jahre dekonstruierten dann schließlich nicht nur das Symbolkonzept ihrer Vordenker, sondern mit Hilfe ideologiekritischer, repräsentationslogischer oder diskurstheoretischer Instrumente auch alle Ansätze einer Philosophie des Symbols. Freunde und Feinde haben also gleichermaßen dafür gesorgt, daß das Symbol aus der Philosophie und den Kulturwissenschaften verdrängt worden ist.

¹ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Bd. 1 *Die Sprache*, Darmstadt 1994, S. 11. Vgl. Ernst Wolfgang Orth, *Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie. Studien zu Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Würzburg 1996; Barbara Naumann, *Philosophie und Poetik des Symbols*. Cassirer und Goethe, München 1998.

Erst heute, nach dem allmählichen Verblässen der poststrukturalistischen Bilderverbote, kann die von Cassirer markierte Systemstelle ›Symbol‹ neu besetzt werden.² Vierzehn Wissenschaftler/innen haben daher auf einer vom *Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften Wien* im April 2003 ausgerichteten Tagung den interdisziplinären Dialog von Philosophie, Literatur-, Medien- und Politikwissenschaften wieder aufgenommen und nach der ›Aktualität des Symbols‹ gefragt. Sie gehen einerseits davon aus, daß das Symbol dem annoncierten Projekt einer ›Kritik der Kultur‹ ein geeignetes Dispositiv an die Hand gibt; daß es andererseits auf ausgezeichnete Weise dazu geeignet ist, dem Ensemble der rezenten Text- und Kulturwissenschaften – den Wissenschaften des Symbols im doppelten Sinne – als Integral und Intermedium zu dienen.

Die verschiedenen Disziplinen trennt gegenwärtig ein höchst unterschiedliches Interesse am Symbol. Dort, wo das Vertrauen in die Verlässlichkeit der eigenen Methode gut ausgeprägt ist, beschränkt man sich meist darauf, Symbole als empirische Phänomene zu objektivieren. Dort, wo es an einem solchen Selbstvertrauen mangelt, versucht man nach Möglichkeit, der Thematisierung des Symbols zu entgehen. Diese Tendenz fällt vor allem bei jenen disziplinären Praktiken ins Gewicht, die im Zentrum des jüngsten *cultural turn* stehen. *Cultural Studies* sind, auch in ihren postkolonialen und *gender*-orientierten Varianten, vorzüglich mit der Interpretation und Dekonstruktion der verschiedenen Erscheinungsformen der symbolischen Funktion von Kultur befaßt, ohne diese Funktion jedoch selbst ins Zentrum einer systematischen Diskussion zu stellen. Das Ergebnis schlägt sich in einem heute geradezu mechanischen Rückgriff auf die von poststrukturalistischen Theorien angebotene Begrifflichkeit nieder, die um das Symbol zugunsten der vermeintlich unverdächtigeren Allegorie und anderer rhetorischer Formulare einen weiten Bogen macht.

Die traditionellen Philologien haben nun den sich neu formierenden Disziplinen der Kulturwissenschaft die historische Erfahrung einer fortlaufenden Debatte über das Symbol voraus – auch wenn diese Auseinandersetzung dadurch eine seltsame Eigengesetzlichkeit entwickelt hat, daß die Symboltheorie seit der Etablierung des Faches exklusiv auf das Goethezeitliche Konzept des Kunstsymbols verengt worden ist. Gerade weil die ideologi-

² Diese ›Aktualität des Symbols‹ spiegelt sich in einem langsam wieder erwachenden Forschungsinteresse wider. Vgl. Rudolf Schlögl (Hg.), *Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften*, Konstanz 2004.

schen Zumutungen, die sich sowohl mit dem Symbolkonzept als auch seiner Austreibung verbinden, zu einem nicht unbeträchtlichen Teil vor allem auf das Konto der Deutschen Philologie gehen, soll die Reformulierung dieses Konzepts auch einer der entschiedensten (und unterscheidbarsten) Beiträge werden, den die Vertreter/innen dieser – symbolerprobten – Disziplin zur Neuorientierung des kulturwissenschaftlichen Feldes leisten wollen.

Diese Reformulierung macht sich bei aller nötigen Theoriebereitschaft das reflexive Potential symbolischer Formen zunutze. Neben Gegenständen, Bildern und Filmen stellt nämlich vor allem der literarische Text ein »selbst-bezügliches Organon einer Kritik der Kultur in symbolischer Form« bereit.³ Einerseits macht diese Selbstreflexivität die Literatur zum privilegierten symbolischen Medium, das die »interaktionellen, diskursstrategischen und semantischen Dimensionen von textexternen [...] Diskurspraktiken« genrespezifisch modelliert.⁴ Andererseits verbindet die Literatur einen allgemeinen, mitunter sogar als »methodisch unbrauchbar« angesehenen kulturwissenschaftlichen Symbolbegriff,⁵ der jede Form sprachlicher oder sprachanalog strukturierter Herstellung des Realen umfaßt,⁶ mit einem besonderen, wie er im Kontext der Kunst- und Literaturwissenschaften diskutiert wird. Diese Schnittstelle von Kultur und Literatur steht mit dem Begriff des Symbols im Zentrum des Wiener Forschungsinteresses, das der Philosophie und Po(i)etik des Symbols gilt.

II Systematische Anschlußstellen

Im kritisch-reflexiven Medium der Literatur enthält Gertrude Steins Sentenz »A rose is a rose is a rose« die heterogenen Parameter einer Philosophie und

³ Naumann, Philosophie und Poetik des Symbols, S. 15.

⁴ Peter Kobbe, Symbol, in: Klaus Kanzog u. a. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 4, Berlin ²1984, S. 308–333, hier S. 321. Zur Wort- und Begriffsgeschichte vgl. Art. Symbol, in: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton 1993, S. 1250–1254; Roger W. Müller Farguell, Symbol, in: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin/New York 2003, S. 550–555; M. Seils, Symbol, in: Joachim Ritter u. a. (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 10, Darmstadt 1999, Sp. 710–739.

⁵ Kobbe, Symbol, S. 308.

⁶ In diesem Sinne argumentieren die gestaltpsychologischen ebenso wie die behaviouristischen, psychoanalytischen und sozialpsychologischen Symboltheorien. Vgl. Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, aus d. Schwed. von Märta Pochat, Köln 1983, Teil II Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft.

Po(i)etik des Symbols – Parameter, die sowohl für das einzelne, als Symbol bezeichnete Phänomen als auch für die symbolische Funktion von Kultur gelten:

- Symbole sind Darstellungen – die Zeichen;
- Symbole sind Gegenstände – die ›Rosen‹;
- Symbole sind paradigmatisch – die Klasse der Elemente;
- Symbole sind syntagmatisch – die Reihe der Elemente;
- Symbole sind (selbst-)reflexiv – die Wiederholung;
- Symbole sind evident – das Urteil;
- Symbole sind Institutionen – die Setzung.

In der folgenden Skizze sollen diese Parameter systematisiert werden. Dabei kann es weniger um eine Festlegung dessen gehen, was ein Symbol ist oder nicht ist, als vielmehr darum, die diskursiven Stellen zu markieren, an denen der Begriff des Symbols bestimmte Funktionen übernimmt.

Symbol und Semiotik

In der Geschichte der Semiotik ist der Begriff des Symbols unterschiedlich besetzt worden – als Synonym des konventionellen sprachlichen Zeichens (Peirce) oder in Abgrenzung dazu als natürliches Zeichen (Saussure). Die Etymologie beider Begriffe, des Symbols (*symbolon*) und des Zeichens (*semeion*), unterscheidet sich freilich. Während *semeion* die Konventionalität des Zeichens betont, verweisen *symbolon*, *symbollein*, ›zusammenwerfen‹, ›vereinigen‹, bzw. *symbollesthai*, ›(material und gedanklich) in Übereinstimmung bringen‹, auf dessen Materialität. Die Etymologie erinnert an den griechischen Brauch der Gastfreundschaft, Erkennungsmarken zu zerbrechen, damit man sich mit dem jeweiligen *symbolon* ausweisen kann⁷ – wobei dieser Brauch auf einen noch älteren Mythos zurückgehen mag. In Platons *Symposium* wird vom ursprünglich ungeteilten Menschen erzählt, den Zeus in zwei *symbola*, zwei zusammengehörige Hälften, geteilt habe, die einander seitdem suchen müssen.⁸

⁷ Vgl. Kobbe, Symbol, S. 308. Zur antiken Etymologie und Tradition vgl. Walter Müri, SYMBOLON. Wort- und sachgeschichtliche Studie, in: ders., Griechische Studien. Ausgewählte wort- und sachgeschichtliche Forschungen zur Antike, hg. von Eduard Vischer, Basel 1976, S. 1–44, hier S. 3 ff.

⁸ Vgl. Platon, Symposium, in: ders., Werke in acht Bänden, gr.-dt., übers. von Friedrich Schleiermacher, hg. von Gunther Eigler, Bd. 3, Darmstadt 1974, 191d.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts verbindet der Gedanke an diese Doppelseinheit das Symbol mit den rationalistischen Zeichenkonzepten, die auf dem Paradigma der Repräsentation basieren; es sieht vor, daß die Ordnung der Zeichen die Ordnung der Dinge verdoppelt. Das Kennzeichen dieser Logik hat Foucault in *Les mots et les choses* (1966) in jener Lücke gesehen, die das System begründet und ein Indiz für die Autonomie der Zeichen ist, aufgrund deren sie neben der ersten eine zweite Ontologie der Zeichen etablieren. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts übernimmt das Symbol auf der Grundlage dieser Repräsentationslogik wesentliche Funktionen innerhalb der Erkenntnistheorie, sobald es nicht mehr nur als logisch-abstraktes Zeichen begriffen wird: »Es ist ein von den neuern Logikern zwar angenommener, aber sinnverkehrender, unrechter Gebrauch des Worts symbolisch«, resümiert Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (1790), »wenn man es der intuitiven Vorstellungsart entgegensetzt«. In dieser auf die Gegenstände der Erfahrung abzielenden (sinnlichen) Erkenntnis hat das Symbol seinen Ort – und zwar als eine Möglichkeit der »Hypotyposen, d. i. Darstellungen (*exhibitiones*)«, mittels deren die Einbildungskraft einem Begriff eine Anschauung unterlegt.⁹ Wird diese Form der Erkenntnis semiotisch begründet, aktivieren die Konzepte um 1800 eine Reihe von Paradoxien und Aporien. Diese offenbaren sich vor allem im Symbolkonzept der Goethezeit, das ein intransitives, kohärentes, motiviertes und selbstreferentielles Zeichen voraussetzt.

Titzmann hat gewissermaßen leichtes Spiel mit der logischen Destruktion solcher Konzeptionen, die unter dem Schlagwort der »Natürlichkeit« den Zeichencharakter des Symbols, d. h. seine semantische, syntaktische und historische Dimension, angeblich leugnen, weil sie die »(partielle[]) »Anwesenheit« des Referenten (d. h. des vom S[ymbol] denotierten Sachverhalts) im S[ymbol]« behaupten.¹⁰ Solche historischen Konzepte kassieren mit dem Zeichen vor allem dessen Bedeutungsfunktion, indem sie das Symbol als selbstbezügliches *Sein* bestimmen (und diese Bestimmung dient noch der Germanistik des 19. und 20. Jahrhunderts als Garant der Symbolontologie).¹¹ Am eindeutigsten wird in dieser Hinsicht das sogenannte Natur-

⁹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., Werkausgabe, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, Bd. 10, S. 295.

¹⁰ Kobbe, *Symbol*, S. 308.

¹¹ Zu einer differenzierten Diskussion der historischen Symbolkonzepte um 1800 vgl. Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und in der Romantik*, Kopenhagen 1963; ders., *Die »zarte Differenz«. Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Schiller und Goethe*, in: ders., *Funde und Forschungen*, Odense 1997, S. 43–53; Tzvetan Todorov, *Introduction à la symbolique*, in: *Poétique* 3 (1972), S. 273–308; ders., *Théories du symbole*, Paris

symbol – z. B. die Farben weiß (Herder) oder rot (Goethe) – als eine sinnliche Verkörperung dessen begriffen, was es bedeutet. »Was als S[ymbol] bezeichnet wird«, resümiert daher Titzmann, »ist logisch unmöglich: S[ymbol] ist eine theoretische Größe, die es in der Realität nicht geben kann«.¹²

Goethes Definition des Symbols bringt diese »unlogische« Beziehung von Zeichen und Gegenstand auf den Punkt: »Es ist die Sache, ohne die Sache zu seyn, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch«.¹³ Das Argument der »Bildhaftigkeit« bürgt dabei für das ontologische Substrat des Symbols, was in den entsprechenden Konzepten dazu führt, daß das Bild – als (Ab-)Bildung einer »realen« oder ideellen Wirklichkeit – und die Plastik (Herder) zu zentralen Reflexionsfiguren des Symbols avancieren. Im »Bild« fallen Besonderes und Allgemeines zusammen, ohne daß diese Koinzidenz in den Theorien als Repräsentation oder rationalistische Begriffsarbeit gedacht wird. »Mit Ausnahme Kants argumentieren alle diese Autoren nicht, daß das S[ymbol] als Besonderes eine Idee oder ein Allgemeines ausdrücke« – d. h. sie argumentieren nicht semiotisch –, »sondern daß es die Idee, das Allgemeine ausdrücke. Sie können dafür denn auch Gott (Schelling, Solger), das Unendliche oder Absolute (Schelling, Ast, Hegel), das Unerforschliche (Goethe)« oder Natur (Moritz, Herder, Schiller) sagen.¹⁴ Lediglich in der Ambiguität vieler solcher Definitionen bricht sich in den frühen semiotischen Konzepten des Symbolbegriffs ein Problembewußtsein Bahn, das den engen Horizont ideologischer (Be-)Setzung überschreitet.

Doch erst im 19. Jahrhundert vollzieht sich ein grundlegender Paradigmenwechsel innerhalb der Semiotik, der die ontologische Fundierung des Repräsentationsparadigmas durchbricht. Peirce führt ein dreistelliges Zeichenmodell ein und versteht den Prozeß der Signifikation fortan als denjenigen einer unendlichen Semiose. Und selbst jene Modelle, die eine binäre Logik

1977; dt.: Symboltheorien, aus d. Franz. von Beat Gyger, Tübingen 1995; Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Paris 1974; dt.: Über Symbolik, aus d. Franz. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1975; Michael Titzmann, *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800–1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*, München 1978.

¹² Michael Titzmann, Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit, in: Walter Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*. DFG-Symposium 1978, Stuttgart 1979, S. 642–665, hier S. 655.

¹³ Johann Wolfgang Goethe, Nachtrag zu *Philostrats Gemälde*, in: ders., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt. Bd. 20 *Ästhetische Schriften 1816–1820*, hg. von Hendrik Birus, Frankfurt a. M. 1999, S. 536–540, hier S. 540.

¹⁴ Titzmann, *Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit*, S. 653.

beibehalten, definieren wie Saussure im 20. Jahrhundert den Wert des Zeichens innerhalb eines Systems differentieller Beziehungen als stets relationalen. Für dieses neue semiotische Paradigma verliert einerseits die Frage nach der Beziehung von Gegenstand und Zeichen auch im Hinblick auf das Symbol an Aktualität, weil das Modell der Stellvertretung durch komplexere Bedeutungsstrukturen ersetzt wird. In diesem Sinne reklamiert etwa Eco, daß das Symbol »offen für eine semiosische Verschiebung von Interpretant zu Interpretant« sei: Es habe »keinen autorisierten Interpretanten«.¹⁵ Andererseits verlagert sich das Interesse von den Bezeichnungs- und Bedeutungsfunktionen auf das Ereignis der Signifikation selbst.¹⁶ Dadurch tritt neben den funktional-relationalen ein ästhetisch-phänomenaler Zeichenbegriff, der sich allerdings bereits in den Symboltheorien seit 1750 angekündigt hat. Unter der Flagge der Darstellung wurden seit dieser Zeit nämlich semiotische Konzepte entwickelt, die sich weniger mit Fragen der Repräsentation als vielmehr mit solchen der Materialität und Medialität des Zeichens beschäftigten.¹⁷ Diese Interessenverlagerung trägt dem »semontologischen« Charakter des Symbols insofern in besonderer Weise Rechnung,¹⁸ als sich dieses nicht auf seinen Zeichencharakter reduzieren läßt.¹⁹

Symbol und Ästhetik

Das ästhetisch-phänomenologische Zeichen markiert den Übergang von der Semiotik zur Ästhetik des Symbols. Innerhalb dieses Argumentations-

¹⁵ Umberto Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, übers. von Christiane Trabant-Rommel u. Jürgen Trabant, München 1985, S. 237.

¹⁶ Zur Semiotik des Symbols und der Darstellung vgl. den Beitrag von Dieter Mersch in diesem Band. Vgl. ders., *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002; ders., *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002.

¹⁷ Zur Darstellung als Gegenbegriff der Repräsentation vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt a.M. 1994; Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*, München 1998; Dieter Mersch (Hg.), *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*, München 2003.

¹⁸ Vgl. Werner Hamacher, *pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel*, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Der Geist des Christentums. Schriften 1796–1801*, hg. von Werner Hamacher, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1978, S. 7–333, hier S. 262.

¹⁹ Vgl. Waltraud Wiethölter, *Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften**, in: DVjs 56 (1982), S. 1–64, Abschnitt V Mythologie der Wissenschaft, S. 55–64.

zusammenhangs wird es einerseits als anthropologisches Datum verhandelt – in diesem Falle betrifft es die Frage nach der Erkenntnis sinnlich wahrnehmbarer Gegenstände –, andererseits als metaphysisches Datum – in jenem Falle betrifft es die Frage nach dem Schönen. Als Wissenschaft des Erkennens zeichnet die Aisthesis stets eine doppelte, nämlich sowohl eine subjekt- als auch eine objektästhetische Perspektive aus. Denn diese Wissenschaft fragt sowohl nach der Beschaffenheit der materialen Gegenstände als auch nach derjenigen von deren Erkenntnis. Beide Perspektiven werden im 18. Jahrhundert dadurch vermittelt, daß die Gegenständlichkeit im besten Sinne als ›onto-logische‹ anerkannt wird. Denn seit Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758) wird der konstruktive Anteil des Subjekts am Sein des Objekts vorausgesetzt.

Anschauung und Empfindung, später Erlebnis und Erfahrung (Cassirer) fungieren daher gleichermaßen als Modi des Symbols, wenn die ästhetischen Theorien des 18. und 19. Jahrhunderts den subjektiven Anteil an der prägnanten Gestaltung des Objekts unterstreichen wollen, der im 20. Jahrhundert in den gestalt- und sozialpsychologischen sowie psychoanalytischen Symboltheorien weiterverfolgt wird.²⁰ Die subjektive Aktivität bezieht sich zunächst auf die (Teil-)Eigenschaften eines Objekts, die in der Perzeption zur tendenziell offenen Mannigfaltigkeit eines Gegenstandes zusammengesetzt werden.²¹ Diese Aktivität umfaßt darüber hinaus die Konnotationen und Assoziationen, die das Objekt mit seinem Kontext verbindet. Daher definiert Kant die ästhetische Idee als »diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann«.²²

Innerhalb ästhetischer Theorien kann also sowohl die Isolierung einer (Teil-)Eigenschaft des Objekts als auch die Isolierung des Objekts selbst nur innerhalb eines Syntagmas erfolgen – eines Satzes oder einer satzanalogen Struktur von Elementen. Der Befund ist vor dem Hintergrund einer Ideologie des Ästhetischen erstaunlich, die das Symbol bzw. die ihm zugeordneten Modi der Anschauung, Empfindung und Erfahrung als raum-

²⁰ Vgl. Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, S. 95–134.

²¹ Zur Theorie des Symbols im Zusammenhang der Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie vgl. den Beitrag von Cornelia Zumbusch in diesem Band. Vgl. dies., Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk, Berlin 2004. Zu Ernst Cassirers Wissenschaft des Symbols/symbolischer Wissenschaft vgl. Naumann, Philosophie und Poetik des Symbols.

²² Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 249 f.

und zeitlose Ereignisse verstanden wissen will. Diese Vorstellung wird vom ästhetischen Argument durchkreuzt, für das gilt: Ein Symbol operiert stets im Spannungsfeld von Syntagma und Paradigma; es handelt sich bei aller Punktgenauigkeit der kognitiven Operation um ein Phänomen der Reihe und Reihenbildung.²³

In diesem Sinne erachtet bereits Goethe als symbolische Gegenstände nur solche, die »eine gewisse Reihe fordern, ähnliches und fremdes in [s]einem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen«.²⁴ Dieses Problembewußtsein zeugt davon, daß sogar um 1800 und d. h. in der Episteme, die für Symbolkritiker unter stärkstem Ideologieverdacht steht, das Symbol mit einem zeitlich-räumlichen Index versehen ist. Aufgrund dieser Indizierung tritt das Symbol aber nicht nur in die Geschichte, sondern auch in die Geschichten ein, d. h. es wird auf den intertextuellen Raum des kulturellen Gedächtnisses und die dort deponierten (Vor-)Bilder und (Kon-)Texte hin geöffnet. Zeitlichkeit und Historizität sind daher das Komplement zu den Tendenzen symbolischer Stillstellung oder Auf-Dauer-Stellung des Gegenstandes.²⁵

Mit dem kognitiv-funktionalistischen Symbolbegriff zeigt die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, daß der symbolische Modus des Erkennens und Darstellens keineswegs die Angelegenheit einer Wissenschaft der schönen Künste, dafür vielmehr ein interdisziplinäres Datum ist. Die Aisthesis verankert ihren Gegenstand in anthropologischen, psychologischen, naturwissenschaftlichen und gesellschaftswissenschaftlichen Diskursen;²⁶ sobald die Ästhetik z. B. die Gegenständlichkeit des Symbols durchdenkt, macht sie Anleihen bei Physiologie und Physik.²⁷ Aufgrund dieser Interdisziplinarität findet die Theoriebildung des Symbols seit Goethes naturwissenschaftlichen Ver-

²³ Zur Kontextabhängigkeit von Symbolen in kulturpoetischer Perspektive vgl. den Beitrag von Moritz Baßler in diesem Band.

²⁴ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, in: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, 2. Abt. Bd. 4 Goethe mit Schiller. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 9. Mai 1805, hg. von Volker C. Dörr u. Norbert Oellers, Teil 1 Vom 24. Juni 1794 bis zum 31. Dezember 1799, Frankfurt a. M. 1998, S. 388–391, hier S. 389.

²⁵ Zur Korrektur des poetischen Symbolkonzepts durch ein (natur-)wissenschaftliches bei Goethe vgl. den Beitrag von Robert Stockhammer in diesem Band.

²⁶ Zur symbolischen Darstellung kapitalistischer Produktionsbedingungen am Beispiel des frühen Dokumentarfilms vgl. den Beitrag von Wolfgang Struck in diesem Band. Vgl. Renate Lachmann, Stefan Rieger (Hg.), Text und Wissen, Tübingen 2002.

²⁷ Zum Zusammenhang von Symbol und empirischer Naturwissenschaft im 18. Jahrhundert vgl. den Beitrag von Heinz J. Drügh in diesem Band.

suchen vor allem in außerästhetischen Diskursen statt. Der kognitiv-funktionalistische Symbolbegriff spielt in diesen Diskursen gerade dann eine wichtige Rolle, wenn es um die Darstellbarkeit des ›modernen‹ Weltbildes geht. Denn nur das Symbol kann abstraktem Wissen wie demjenigen über psychologische, physikalische oder soziale Zusammenhänge eine Anschauung unterlegen,²⁸ kann also deren Erfahrbarkeit garantieren.

Gleichzeitig gibt der kognitive Funktionalismus den Blick auch noch auf eine andere interdisziplinäre Relation frei. Spätestens seit Lessings *Laokoon* (1766) nämlich hat Ästhetik einen entschieden medienhistorischen Index. Weil medientheoretische Diskurse erheblichen Anteil an den (historischen) Symboltheorien haben, wird die Abhängigkeit der Rede über das Symbol von den Bedingungen und Möglichkeiten des Referenzmediums – z. B. des Bildes – deutlich. Im Zuge dieser Aufmerksamkeit muß vor allem die technisch-apparative Herstellung von solchen Bildern seit dem späten 19. Jahrhundert zur Angelegenheit der Symboltheorie werden.²⁹

Von diesen Aspekten der Aisthesis im weiteren Sinne, welche die Symbolkonzepte zu einer komplexen Angelegenheit im Spannungsfeld von Erkenntnis- und Medientheorie machen, ist eine Ästhetik des Symbols im engeren Sinne zu unterscheiden. Denn die Diskurse des Schönen und des Symbols können, sie müssen jedoch nicht notwendigerweise wie um 1800 zusammenfallen.³⁰ Die Frage nach dem Wesen der Schönheit ist Gegenstand der Metaphysik. Dieses Erbe tritt die Präsenzmetaphysik um 1800 an, die dem Symbol zutraut, ein unterschiedlich prädiiziertes Absolutes in seiner Totalität sinnlich zu vergegenwärtigen, und in dieser Leistung die Schönheit, Wahrheit und moralisch-sittliche Qualität des Symbols vermutet.

Die Wende von der Objekt- zur Subjektästhetik markiert schließlich vor allem Kants Analytik des ästhetischen Urteils. Das ›interesselose Wohlgefallen‹, welches das Subjekt am Objekt hat, ist der Effekt dieser Entkopplung vom Erkenntnisinteresse, während das Schöne bis dahin in heiliger

²⁸ Vgl. Christian Möckel, Anschaulichkeit des Wissens und kulturelle Sinnstiftung. Beiträge aus Lebensphilosophie, Phänomenologie und symbolischem Idealismus zu einer Goetheschen Fragestellung, Berlin 2003.

²⁹ Zur Mediengeschichte des Symbols im Zusammenhang moderner ›Weltbilder‹ vgl. den Beitrag von Stefan Rieger in diesem Band. Vgl. ders., Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen, Frankfurt a. M. 2001; ders., Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst, Frankfurt a. M. 2002; ders., Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität, Frankfurt a. M. 2003.

³⁰ Zu den Diskursen des Schönen und des Symbols vgl. den Beitrag von Joachim Jacob in diesem Band.

Allianz mit dem Objekt verbunden gewesen ist.³¹ Mit dieser Entkoppelung rücken vermehrt solche subjektiven Phänomene ins Zentrum der Symboltheorien, die als ästhetische Erfahrung bezeichnet werden und wiederum eine Grenze markieren – und zwar die erkenntnistheoretisch vermessene Grenze der Rede über Präsenz oder Ereignis, die Kant in der dritten Kritik als unpassierbare bestimmt hat.³²

Symbol und Rhetorik

Die in der Aisthesis des Symbols vorausgesetzte Gegenständlichkeit reguliert die Beziehung zwischen Symbol und Rhetorik unter der Voraussetzung, daß die Herstellung dieser Gegenständlichkeit zu den Bedingungen von sprachlichen oder sprachanalog strukturierten Medien als sinnlich-figurativer Vollzug erfolgt. Denn die Rhetorik vermittelt die Rede über die Objekte mit der Rede über das (sinnliche) Erkenntnisvermögen.³³

Dieser positiven Interferenz von Symbol und Rhetorik steht freilich die Geschichte ihrer negativen Beziehung gegenüber. Tatsächlich zeichnet vor allem die Symboltheorien um 1800 eine entschiedene Abwehr der Rhetorik aus;³⁴ ebenso »para-semiotisch« wie »anti-rhetorisch« sei das Symbol.³⁵ »Längst hat die Philosophie, sowohl in Zeichen überhaupt, als in Sprache und Kunst unterschieden«, erläutert Herder, »was *darstellende* und bloß durch einen Nebenbegriff *erinnernde* Zeichen, was *Denkmale* oder einer Sache anhaftende *Charaktere*, was Bild (εἰκὼν) Emblem oder bloße *Redefigur*

³¹ Vgl. Gregor Häfliger, *Vom Gewicht des Schönen in Kants Theorie der Urteile*, Würzburg 2002; Wolfgang Wieland, *Urteil und Gefühl. Kants Theorie der Urteilskraft*, Göttingen 2001.

³² Wenig überzeugend argumentiert in diesem Zusammenhang auf dem Hintergrund von Susanne K. Langers Symboltheorie in *Philosophy in a New Key* (1942) und John Deweys Theorie ästhetischer Erfahrung in *Art as Experience* (1934) Lothar van Laak, *Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003. Im Hinblick auf Kant vgl. Gernot Böhme, *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt 1999; Ursula Franke (Hg.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 2002.

³³ Zur Modellierung der symbolischen Erkenntnis nach den Bedingungen und Möglichkeiten rhetorischer Figuren vgl. den Beitrag von Frauke Berndt in diesem Band.

³⁴ Zur Rhetorik-Kritik ästhetischer Symbolkonzeptionen vgl. Titzmann, *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800–1880*, S. 187–262.

³⁵ Kobbe, *Symbol*, S. 311.

sei«.³⁶ Dieser Affekt gegen die Rhetorik ist ein antirationalistischer und antidiskursiver, der die Unfaßbarkeit des Symbols, seine Nicht-Paraphrasierbarkeit, ja Rätselhaftigkeit gegenüber dem rhetorischen, auf Wirkung bzw. Wirksamkeit bedachten Kalkül ausspielt. Das eine ist gemacht, das andere *ist* – auf diesen Nenner läßt sich die Opposition von Symbol und Rhetorik bringen.

Gleichzeitig bleiben die Symbolkonzepte jedoch von der Rhetorik abhängig, weil sie die unhintergehbare Sprachlichkeit des Symbols voraussetzen. Dabei wird die Beziehung von Rhetorik und Symbol einerseits von der Produktion bzw. vom Objekt her an der rhetorischen Systemstelle der *elocutio*, andererseits von der Rezeption bzw. rhetorischen Überzeugungsarbeit her an der rhetorischen Systemstelle der *persuasio* gedacht. Das *tertium comparationis* von Produktion und Rezeption ist die Evidenz, die als *self-evidence* des Symbols, d. h. als unmittelbares ›Sich-Zeigen‹, im Spannungsfeld von wahrheitsfunktionalen (Descartes) und rhetorischen Bestimmungen steht.³⁷ An der Systemstelle der *elocutio* hat die ›Bildhaftigkeit‹ des Symbols ihr Gegenstück in der Engführung des Symbols mit der sogenannten sprachlichen Bildlichkeit.³⁸ Zwei Figuren (Tropen) stehen im Zentrum der Auseinandersetzung, nachdem die Gleichsetzung von Symbol und Emblem von 1800 an weder in den historischen Konzepten noch in der Systematik eine Rolle mehr spielt:³⁹ die Synekdoche⁴⁰ und die Allegorie (inkl. des Rätsels);⁴¹ erstere als paradigmatische Figur – die Metapher spielt aufgrund der ihr impliziten Logik der Übertragung in der Diskussion nur eine nebengeordnete Rolle –, letztere als syntagmatische Figur.

³⁶ Johann Gottfried Herder, Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen, in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 8 Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800, hg. von Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt a. M. 1998, S. 641–964, hier S. 953.

³⁷ Vgl. A. Kemman, Evidentia, Evidenz, in: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, Tübingen 1996, Sp. 33–47. Zu den theologischen Implikationen der *evidentia*-Lehre vgl. Petra Bahr, Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A. G. Baumgarten und I. Kant, Tübingen 2004.

³⁸ Vgl. Gottfried Willms, Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989; Gerhard Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen ³1993.

³⁹ Vgl. Kobbe, Symbol, S. 308.

⁴⁰ Zur Gleichsetzung von Symbol und Synekdoche vgl. Robert Stockhammer, Spiraltendenzen der Sprache. Goethes *Amyntas* und seine Theorie des Symbols, in: Poetica 25 (1993), S. 129–154. Vgl. ders., Symbol, in: Bernd Witte u. a. (Hg.), Goethe-Handbuch, Bd. 4.2, Stuttgart/Weimar 1998, S. 1050–1053.

⁴¹ Vgl. W. Freytag, Allegorie, Allegorese, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 330–393; Peter-André Alt, Begriffsbilder. Studien zur literarischen

Das Verhältnis von Synekdoche und Symbol basiert nicht zuletzt deshalb auf einer Gleichsetzung, weil der Merksatz *pars pro toto* der Vorstellung von der partiellen Anwesenheit des Ganzen oder Allgemeinen im Teil oder Besonderen entspricht. Das Defizit der Synekdoche-Symbol-Konzeption besteht jedoch darin, daß sie das Symbol sowohl außerhalb seiner kontextuellen Beziehungen als auch ohne zeitlichen Index denkt. Beide Aspekte spielen indessen in solchen strukturalistischen Konzepten eine Rolle, die wie Jakobson sprachlich-kognitive Operationen in Analogie zu rhetorischen Figuren beschreiben: »Eine gewisse Rivalität zwischen den metonymischen und metaphorischen Darstellungsweisen kommt bei jedem symbolischen Prozeß [...] zum Vorschein.«⁴² Denn das Symbol leistet in der kognitiven Konstruktion nicht nur die Selektion, sondern auch die Kombination einzelner Eigenschaften eines Objektes und seines Kontextes.

Aufgrund der stärkeren Berücksichtigung der Kontextualität hat die Allegorie in der Debatte um den Zusammenhang von Figur und Symbol daher der Synekdoche den Rang abgelassen, auch wenn das Verhältnis von Allegorie und Symbol vor allem in poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Theorien unter negativem Vorzeichen steht. De Man stellt dieses Verhältnis in den Zusammenhang einer psychostrukturell grundierten Subjekthilosophie, indem er die Art und Weise betrachtet, in der Allegorie und Symbol auf jene die sprachliche Repräsentation konstituierende Zeitlichkeit reagieren. Daraus leitet er zwei sprachlich vermittelte Beziehungsmodi des Subjekts ab:⁴³ denjenigen des Identitätsbegehrens (Symbol) und denjenigen der Differenzakzeptanz (Allegorie),⁴⁴ so daß die »realistische« Allegorie in dieser Argumentation einen Sieg über das »narzißtische« Symbol davonträgt.⁴⁵

Allegorie zwischen Opitz und Schiller, Tübingen 1995; Heinz J. Drügh, Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen, Freiburg i. Br. 2000.

⁴² Roman Jakobson, Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik, in: Anselm Haverkamp (Hg.), Theorie der Metapher, Darmstadt 1982, S. 163–174, hier S. 173.

⁴³ Vgl. Joel Fineman, The Structure of Allegorical Desire, in: Stephen Greenblatt (Hg.), Allegory and Representation, Baltimore 1981, S. 26–59.

⁴⁴ Vgl. Paul de Man, Rhetorik der Zeitlichkeit, in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, aus d. Amerikan. von Jürgen Blasius, Frankfurt a. M. 1993, S. 83–130. Zur Auseinandersetzung mit de Mans Dekonstruktion des Symbols vgl. den Beitrag von Christoph Brecht in diesem Band.

⁴⁵ Vgl. Bernhard Fischer, Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von »Allegorie« und »Symbol« in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie, in: DVjs 64 (1990), S. 247–277; Heidi Krueger, Allegory and Symbol in the Goethezeit. A Critical Reassessment, in: Gertrud Bauer Pickar, Sabine Cramer (Hg.), The Age of Goethe Today. Critical Reexamination and Literary Reflection, München 1990,

Unter ein positives Vorzeichen könnte das Verhältnis von Allegorie und Symbol dann rücken, wenn de Man ihre phänomenale Ununterscheidbarkeit stärker berücksichtigen würde. Denn auch das Symbol tritt innerhalb eines textuellen Zusammenhangs auf, bedarf also eines Kontextes, in dem es als Wort *oder* Beschreibung hervortritt. Derselbe Mechanismus – die Verlagerung der Diskussion in den ideologischen Bereich des Ästhetischen –, der bei de Man zur Abwertung des Symbols führt, zeichnete deshalb auch dessen Aufwertung aus: Um 1800 löste das Symbol die Allegorie ab, die bis 1750 für die Bildlichkeit literarischer Rede zuständig war. Ideologisch wird diese Ablösung dadurch begründet, daß das Symbol als ideenbezogenes ›Bild‹ der Allegorie als lediglich begriffsbezogenem vorzuziehen sei. Dabei macht die klassizistische Umwertung der Allegorie zum Symbol Anleihen bei den spekulativ-theologischen bzw. metaphysischen Diskursen, um das Symbol als in sich geschlossenes und formal vollendetes Ganzes – seine Reflexionsfigur ist der Kreis⁴⁶ – von den Gesetzen der Sprachlichkeit zu suspendieren.

Man kann mit Fug und Recht an dieser Verlaufsgeschichte zweifeln, die literarische Diskurse bis 1800 auf das Modell der Allegorie, um 1800 auf dasjenige des Symbols und ab 1900 dann wieder auf das Modell der philosophisch aufgerüsteten Allegorie bezieht. Denn um 1800 macht z.B. die Frühromantik im Namen des Symbols eine ganz andere Rechnung als der Klassizismus auf. Das Ergebnis weicht nicht nur entschieden von dem in der Rezeption erheblich trivialisierten Gemeinplatz des Goethezeitlichen Symbols ab, sondern bietet auch der wohlfeilen Dekonstruktion keine Angriffsfläche mehr: Die Frühromantiker erheben (wie im übrigen auch Goethe in den naturwissenschaftlichen Schriften) statt des Kreises die offene, *ad infinitum* fortzusetzende Reihe zur Reflexionsfigur universaler Poiesis. Doch integrieren sie ihr sowohl eine lineare oder exzentrische allegorische Funktion als auch eine zyklische oder konzentrische symbolische.⁴⁷ Eine Theorie wie diejenige der progressiven Universalpoesie warnt also ebenso davor, Allegorie und Symbol einfach nur gegeneinander auszuspielen, wie sie noch

S. 50–68; Christian Moser, Sichtbare Schrift, lesbare Gestalten. Symbol und Allegorie bei Goethe, Coleridge und Wordsworth, in: Eva Horn, Manfred Weinberg (Hg.), Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 118–132.

⁴⁶ Vgl. Sørensen, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und in der Romantik, S. 75 pass.; Sabine M. Schneider, Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit, Würzburg 1998.

⁴⁷ Vgl. Waltraud Wiethölter, »Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung«. Zum Phänomen frühromantischer Zyklik, in: DVjs 75 (2001), S. 587–656.

einmal darauf verweist, daß Philosophie und Po(i)etik des Symbols Kunst und Kultur stets miteinander verschalten müssen.

Symbol und Pragmatik

Ästhetische Gestaltung sowie rhetorische Figuration implementieren den semiotischen Symbolkonzepten ein vollzugstheoretisches Argument, das die Grenze von Sprach- und Handlungstheorien markiert. Der Gegenstandsbereich der Theoriebildung verlagert sich daher bereits seit dem 18. Jahrhundert – wiederum unter dem Leitbegriff der Darstellung im allgemeinen bzw. der Theatralität im besonderen – vom Zeichen auf den Kontext der Zeichenverwendung. Bereits Herder hält die Institutionalisierung des Symbols für die Voraussetzung seiner Dauer und Verbindlichkeit: »Im Symbol muß entweder durch natürliche oder durch eingesetzte Bedeutung, Jeder, für den das Symbol ist, den dadurch bedeuteten Begriff anerkennen«. ⁴⁸ Ein Symbol liegt demnach nur dann vor, wenn etwas *als* Symbol *gilt*. Daraus folgt, daß alles Symbol sein kann, was dafür gehalten wird, und nichts, was nicht zuvor irgendeine Form der pragmatischen Indizierung ›Symbol erhalten hat.

Dieses pragmatische Argument fordert zunächst eine saubere Trennung von Herstellung und Interpretation, wie sie Ecos Hermeneutik des Symbols vorsieht. Denn in Erscheinung tritt dieses zunächst als Figuration einer kulturellen Handlung oder eines Artefakts, interpretiert wird es als Symbol. ⁴⁹ In der Konsequenz dieser Unterscheidung ändert sich jedoch die Perspektive auf das Symbol grundlegend, da es nun nicht mehr als Figuration im engeren Sinne, sondern als Praxis im weiteren angesehen werden muß. Dieser Erweiterung folgt die Ent-Essentialisierung des Symbolbegriffs, so daß selbst Hegel in den *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835/1838) dem Argument der symbolischen Performativität Vorschub leistet. ⁵⁰

⁴⁸ Herder, Kalligone, S. 952. Zur Institutionalisierung des Symbols im Zusammenhang der theologischen Symboldiskussion vgl. E. Buess, Symbol, in: Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6, Tübingen 1962, Sp. 540 f.; K. Wessel, Symbole, in: Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6, Tübingen 1962, Sp. 541-548; Henning Schröer, Symbol, in: Gerhard Krause, Gerhard Müller (Hg.), Theologische Realenzyklopädie, Bd. 32, Berlin/New York, 2001, S. 479-496.

⁴⁹ Vgl. Eco, Semiotik und Philosophie der Sprache, S. 240.

⁵⁰ Zur symbolischen Praxis im Zusammenhang von idealistischen sowie *gender*- und kulturwissenschaftlichen Symboltheorien vgl. den Beitrag von Eva Geulen in diesem Band.

Die kulturwissenschaftlichen Fragen zu dieser Praxis lassen sich nicht mehr im engen Horizont der Sprach- und Handlungstheorien beantworten.⁵¹ Vier Konzepte des Performativen hat die Symboldiskussion deshalb zu berücksichtigen: erstens das intentionalistische Konzept der Linguistik, Sprechakttheorie und Kommunikationsphilosophie; zweitens dasjenige von Strukturalismus und Dekonstruktion, die De- und Rekontextuierungen von Zeichenprozessen beschreiben; drittens dasjenige der Ereignis-Philosophien, die »auf die Singularität und Nichtwiederholbarkeit von Akten und Äußerungen abheben«; und schließlich viertens dasjenige der *Gender*, *Ritual* und *Cultural Studies*, die auf Inszenierungen und Aufführungen achten.⁵² Während die ersten drei Konzepte mit der Semiotik, Ästhetik und Rhetorik des Symbols interferieren, leitet das letzte die performative Wende der Symboltheorien ein. In Zuge dieser Wende verlagert sich die Aufmerksamkeit von den semiotischen, ästhetischen, rhetorischen und poetischen Aspekten auf die sozialen, politischen und *gender*-orientierten, die vor allem die Institutionalisierung von Symbolen betreffen.

Solche Ansätze gehen davon aus, daß jede soziale Praxis in Netzwerke von Machtverhältnissen eingebunden ist. Neben Theorien, für die das Symbolische gleichumfänglich mit dem Kulturellen ist, interessieren vor allem solche, die von einer allgemeinen Praxis der Signifikation eine besondere symbolische unterscheiden. Sie untersuchen den Prozeß, aufgrund dessen etwas Besonderes in einer hegemonialen Relation eine universale Funktion erhält.⁵³ Tatsächlich sind solche Setzungsakte aber eine Frage »realer« Machtverhältnisse. Ein Symbol wird deshalb zum Symbol, weil es einerseits wiederholbar, andererseits institutionalisierbar ist. Weil bzw. erst wenn das Symbol Macht erhält, kann es sämtliche symbolischen Ordnungen einer Kultur festlegen. Nur auf der Grundlage dieser Macht können Symbole

⁵¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Berlin 1998 (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 10); Christoph Wulf, Michael Göhlich, Jörg Zirfas (Hg.), *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim/München 2001; Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002; Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hg.), *Performativität und Praxis*, München 2003.

⁵² Dieter Mersch, Jens Kertscher, Einleitung, in: dies., *Performativität und Praxis*, S. 7–15, hier S. 9.

⁵³ Zu politischen und kulturwissenschaftlichen Symboltheorien vor dem Hintergrund von Foucaults Machttheorie vgl. den Beitrag von Oliver Marchart in diesem Band; Rainer Waßner, *Institution und Symbol. Ernst Cassirers Philosophie und ihre Bedeutung für eine Theorie sozialer und politischer Institutionen*, Münster/Hamburg/London 1999.

den kulturellen Raum strukturieren, d. h. rituelle Handlungen organisieren, religiöse Ordnungen ebenso wie soziale und politische konstituieren, die Grenze der Geschlechter sowie diejenige von Eigenem und Fremdem, Freund und Feind festlegen usw.

Die Tatsache, daß ein Symbol nur dann als Symbol funktioniert, wenn es zuvor als solches institutionalisiert worden ist, definiert schließlich auch das Verhältnis von Symbol und Symboltheorie. Letztere avanciert zum unhintergehbaren Bestandteil symbolischer Praxis und ihrer machtheoretischen Grundierung, die eine symbolische Handlung oder ein Artefakt voraussetzen. Diese wechselseitige Abhängigkeit auszustellen, bleibt vor allem solchen Medien vorbehalten, die wie die Literatur über entsprechende narrative oder gar reflexive Strukturierungsangebote verfügen, mittels deren sie das Symbol im buchstäblichen Sinne zur Verhandlungssache erklären.

Die dann als meta-symbolisch zu bezeichnenden Texte können die Mechanismen von Hegemonie und Institutionalisierung selbst zur Darstellung bringen⁵⁴ – wobei sich die Institutionalisierung, die z. B. die ästhetische Symboldiskussion um 1800 geleistet hat, zwar dem diskursiven Ort, aber nicht der Sache nach von anderen Institutionalisierungen unterscheidet, wie sie unter anderen diskursiven Vorzeichen, z. B. theologischen oder politischen, erfolgen. Wenn Literatur im besonderen, Kunst im allgemeinen freilich derart als meta-symbolische Praxis verstanden werden, dann verlagern sich seit der Moderne – vor allem in den Projekten der historischen Avantgarde(n) – die Inszenierungen des Symbols zunehmend in den gesellschaftlichen Raum. Das Symbol wird zur avantgardistischen *performance*, die als Kunst- und Alltagsphänomen nicht mehr auf eine bestimmte Institution, z. B. das Theater oder die ästhetische Inszenierung, beschränkt bleibt,⁵⁵ die jedoch selbst ›Kunst‹ institutionalisiert.⁵⁶

⁵⁴ Zur Institutionalisierung des Symbols bei Kleist vgl. den Beitrag von Stephan Kammer in diesem Band.

⁵⁵ Zum Begriff der Theatralität vgl. Erika Fischer-Lichte, Einleitung, in: dies., Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart/Weimar 2001, S. 1–19. Vgl. dies., Semiotik des Theaters, Tübingen ³1994; dies., Theater als kulturelles Modell, in: Ludwig Jäger (Hg.), Germanistik: Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung. Vorträge des deutschen Germanistentages 1994, Weinheim 1995, S. 164–184.

⁵⁶ Zur *performance* in der Gegenwartsliteratur vgl. den Beitrag von Dirk Niefanger in diesem Band.

III Topoi der Aktualität

In der Auseinandersetzung mit den systematischen Anschlußstellen der Semiotik, Ästhetik, Rhetorik und Pragmatik formatieren die Beiträge drei Topoi zur Reformulierung des Symbols:

- Der Untertitel *Symbol und Wissen* versammelt die Beiträge, die im diskursiven Kontext von Zeichen-, Medien- und Wissen(schaft)stheorien Gegenständlichkeit, Sinnlichkeit und Anschaulichkeit des Symbols überprüfen.
- Der Untertitel *Symbol und Figur* versammelt die Beiträge, die im diskursiven Kontext von Ästhetik, Rhetorik und Poetik den Anteil figurativer Operationen an der Konstruktion von Symbolen beschreiben.
- Der Untertitel *Symbol und Institution* versammelt die Beiträge, die im diskursiven Kontext von Hegemonietheorien, Theorien der *Gender*, *Ritual* und *Cultural Studies* sowie Theorien des Performativen symbolische Praktiken als das Ergebnis von Setzungen, Zuschreibungen und Institutionalisierungen untersuchen.

Symbol und Wissen

DIETER MERSCH überschreitet das semiotische Paradigma der Repräsentation in Richtung auf dasjenige der Verkörperung. Unter diesem Paradigma vereinen sich das Symbolische und das Mediale; zugleich gehört zum Körper die Dimension des Phänomenalen, mithin auch der Präsenz und des ›Sich-Zeigens‹. Dieser Fokus ruft drei Paradoxa auf den Plan, die für Verwirrung sorgen und die Brüchigkeit des Symbolischen, seine systematische Unbestimmbarkeit dokumentieren: Das Paradox der Referenz, das Paradox der Materialität und das Paradox der Performanz. Sie bezeugen die Unbegreiflichkeit des Bedeuten, der in ihrem Sinn noch genauer zu bestimmenden ›Ekstasik‹ der Materialität sowie der Ereignishaftigkeit der Setzung. Weist ersteres auf eine nicht auszuräumende Negativität, offenbaren letztere ein Überschußmoment: Das Symbol ist immer zugleich weniger und mehr, als es zu sein vorgibt.

ROBERT STOCKHAMMER verortet Goethes Symbolkonzeption im Spannungsverhältnis von Naturwissenschaft und Poesie, besonders im Zusammenhang der Schriften zur Morphologie. Im Gegensatz zu der geläufigen Rezeption von Goethes Symboltheorie als einer medienindifferenten, an

symbolischen Gegenständen orientierten Anschauungsform läßt sich zeigen, daß Goethe in mindestens zwei Bereichen seiner Tätigkeit außerordentlich bewußt die medialen Bedingungen des Symbolischen ausprobiert und reflektiert: in der poetischen Praxis sowie in den Reflexionen zur sprachlichen Darstellung naturwissenschaftlicher Tatbestände. Darum setzt die zweite Hälfte des Beitrags einen Akzent auf die Elegie *Metamorphose der Pflanzen* sowie auf einige sprachtheoretische Aussagen Goethes, in denen diese ›andere‹ Konzeption des Symbolischen sich immerhin andeutet.

CORNELIA ZUMBUSCH zeigt, daß Warburg in seinem *Mnemosyne*-Atlas nicht nur eine Kulturgeschichte der Symbole, sondern diese auch in Symbolen betreibt. Diese Wissenschaftspraxis basiert auf einem Symbolbegriff, den Warburg in frühen, noch unpublizierten Theoriefragmenten expliziert. – Der Beitrag rekonstruiert zunächst die Genese dieses Symbolkonzepts aus der Einfühlungsästhetik und seine Ausarbeitung zu einem kulturtheoretischen Symbolbegriff, der auf Cassirers Symbolphilosophie vorausweist. Hier wird Warburgs Bruch mit der im 20. Jahrhundert in Verruf geratenen klassisch-romantischen Symboltradition deutlich. Auf dieser Grundlage soll das Darstellungsprinzip des Bilder-Atlas als Übertragung methodischer Prämissen von Goethes Naturforschung auf die Kulturwissenschaft ausgewiesen werden, damit eine alternative Traditionslinie des Symbols in den Wissenschaften aufgezeigt werden kann.

STEFAN RIEGER richtet sein Interesse auf den Umstand, daß Medien den menschlichen Weltzugang nicht nur durch technische Äußerlichkeiten (Reproduktion, Erreichbarkeit, Kommunikation, Manipulation) bestimmen. Vielmehr modellieren sie auch die Weisen, wie Menschen sich Dinge vorstellen, veranschaulichen, plausibilisieren oder eben symbolisieren. Weil im Inneren psychischer Systeme nach Maßgabe technischer Medien verfahren wird, ist dieses Innere aber plötzlich auch durch Aussagen belangbar. Wie sehr Symbolisierungen und Symbole von technischen Medien abhängen, wird anhand einer Diskussion um das Symbol bzw. das Scheinbild in den Naturwissenschaften rekonstruiert, die in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts geführt wurde. Diese Rekonstruktion zeigt, daß Veränderungen im Umgang mit dem Symbol auf technischen Aprioris fußen. Als Beitrag zu einer Mediengeschichte des Symbols wird am Beispiel der Kinematographie nachgezeichnet, welche Konsequenzen die bewegten Bilder für einen veränderten Symbolbegriff erlangen.

WOLFGANG STRUCK erinnert daran, daß sich Goethes 1797 formulierte Symbolkonzeption einem fast trotzigem Beharren auf der Evidenz unmittelbarer sinnlicher Erfahrung verdankt. Dennoch kann diese Konzeption die Erfah-

rung der Unanschaulichkeit abstrakter semiotischer und sozialer Systeme nicht abweisen. In der Folge besteht die sozial- und kulturwissenschaftliche Attraktivität des Symbolkonzepts offenbar zu einem nicht geringen Teil in dem Widerstand, den das individuelle Element der Integration in das bedeutungsgenerierende System entgegensetzt. In der Geschichte und Theorie des Films sind es vor allem Fragen nach der Spezifik der Aufnahmeapparatur und der visuellen Repräsentation, in denen die Möglichkeiten und Grenzen ›bloßen Sehens‹ erneut zur Diskussion stehen. Insbesondere geht es dabei um den Dokument-Charakter, der dem photographischen Bild im Kontext des Films zukommt.

Symbol und Figur

HEINZ J. DRÜGHS Kritik richtet sich gegen die (post-)strukturalistische Perspektive, in der es lange Zeit als ausgemacht galt, daß das Goethezeitliche Symbolkonzept ein Zusammenfallen von Signifikant und Signifikat und damit von Ideellem und Materialem zu erschleichen sucht. Vorliebe und Aufmerksamkeit der Poststrukturalisten galten daher alleine dem Allegorischen als semiotischem Prototyp zeichenhafter Vermittlung. Dagegen richtet sich das Interesse auf die Valenzen im Diskurs über das Symbolische an der Schnittstelle von Ästhetik und Physiologie. Die Debatte um die Genese eines ästhetischen Symbolbegriffs bei Winckelmann, Herder, Haller und Hogarth erscheint dabei insofern aktuell, als in ihrem Fokus eine Form von Präsenz steht, die nicht als Selbst-Präsenz des Geistigen, sondern als sinnliche Zerstreuung zu denken ist.

JOACHIM JACOB wendet sich der Metaphysik des Symbols zu. Seit dem deutschen Klassizismus ist immer wieder die Auffassung vertreten worden, daß im Symbol ein engerer Bezug zwischen Symbol und Symbolisiertem als der eines bloßen Bezeichnens oder eines allegorischen Verweisens gegeben und daß ein solcher Bezug in ausgezeichneter Weise mit Schönheit verbunden ist. Die gesteigerten Erwartungen, die damit an eine ›symbolische‹ Darstellung bzw. Repräsentation der Welt gestellt werden: ihre besondere sinnliche Anschaulichkeit, Empiriehaltigkeit und zugleich synthetisierende weltbeseelende Kraft, schließlich ihre Schönheit, nötigen zu einer intensiven Reflexion des materialen Substrats dieser Beziehung. Diese These wird im Hinblick auf das sprachliche Zeichen vor allem am Beispiel der Symbolkonzepte Schillers, Volkelts und Vischers konturiert.

CHRISTOPH BRECHT schlägt de Man mit dessen eigenen dekonstruktiven Waffen. Er weist in einer kritischen Lektüre des 1969 erschienenen Essays

Rhetorik der Zeitlichkeit (Rhetoric of Temporality) nach, daß das Symbol keineswegs das logische Gegenteil der Allegorie darstellt. Tatsächlich schließen allegorische und symbolische Darstellungsweisen einander nicht aus, sondern treten in literarischen Texten regelmäßig in gemeinsamen Zusammenhängen auf und sind zur Erzielung bestimmter semiotischer Effekte geradezu aufeinander angewiesen. Weil sie einem ›Feindbild‹ aufsitzen, vermögen weder Ideologiekritik noch Dekonstruktion der falsch gestellten Alternative zwischen Allegorie und Symbol zu entkommen. Der Rückbau dieser Alternative stellt eine der vordringlichsten Aufgaben der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft dar.

FRAUKE BERNDT zeigt, wie Mörike in seinem berühmten Gedicht *Auf eine Lampe* (1846) die Symbolkonzeption um 1800 mit einem der Anakreontik entlehnten, vormodernen Verfahren der Gegenstandsherstellung konfrontiert. Staiger, Heidegger und Spitzer verhandeln unter Ausblendung dieses Verfahrens die (präsenz-)metaphysischen Interessen am Symbol. Diese Debatte offenbart, daß das klassische Symbol von den Bedingungen und Möglichkeiten eines vorklassischen, rhetorischen Symbols abhängt, das von der Diskursivitätsbegründung der neuzeitlichen Ästhetik um 1750 vorgesehen wird. Einen rhetorisch grundierten symbolischen Modus des Erkennens und Darstellens entwirft Baumgarten in der *Aesthetica* (1750/1758). Sie erweist sich im Hinblick auf die Symboltheorien am Ende des 20. Jahrhunderts, die wie etwa Eco das poststrukturalistische Verdikt über das Symbol durchbrechen, als überraschend anschlussfähig.

Symbol und Institution

OLIVER MARCHART geht der Frage nach, wo in politik-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskursanalysen, wie sie namentlich von Laclau, Fairclough und Hall entwickelt wurden, der Symbolbegriff konzeptuell lokalisiert werden kann. Vor allem die hegemonietheoretische Diskursanalyse Laclaus bzw. der *Essex School* stellt mit der Kategorie des ›leeren Signifikanten‹ einen diskursanalytisch produktiv operationalisierbaren Symbolbegriff bereit, der eine Antwort auf die entscheidende Frage zu geben vermag, wie die Kohärenz eines gegebenen Diskursensembles hergestellt wird. Im Anschluß an Laclau wird argumentiert, daß die Kohärenz einer diskursiven Formation nicht anders als durch den institutionell regulierten Universalisierungs- und Entleerungsprozeß eines Signifikanten zu einem Symbol zustandekommt. So plädiert der Beitrag für eine politische Reformulierung des Symbolbegriffs:

Ein Symbol ist ein Signifikant, der nichts anderes signifiziert als die eigene Leere und damit die (abwesende) Fülle der Gemeinschaft.

MORITZ BASSLER behauptet, daß sich Goethes Symbolbegriff im Zuge des *cultural turn* neues Interesse abgewinnen lasse. Als Verfahren der Lektüre komplexer Zusammenhänge ist dieser Symbol- dem Allegoriebegriff überlegen, wenn es um die Analyse von Kultur geht. – Einer knappen Diskussion von Goethes Konzept und den zeichentheoretischen Einwänden, die dagegen erhoben wurden, folgt eine Analyse der Funktionsweise des Symbols als Tropus der Naturalisierung. Insofern Naturalisierung als kulturpoetisches Konzept begriffen wird, läßt sich ein positiver Gebrauch des Symbolbegriffs skizzieren, der nicht hinter die Standards des *linguistic turn* zurückfällt.

STEPHAN KAMMER bemerkt, daß sich Kleist an den vielfältigen zeitgenössischen Auseinandersetzungen um den Begriff des Symbols explizit nicht beteiligt hat. Im Zentrum seines Œuvres steht, wie die jüngere Kleist-Forschung überzeugend dargelegt hat, die literarische Reflexion sprachlicher Darstellungsverfahren und kultureller Ordnungsmodelle sowie damit die kritische Beobachtung ihrer jeweiligen Vermittlungs- und Versöhnungsverprechen. Implizit aber läßt sich gerade an den Schnittstellen der genannten Reflexionsgegenstände eine spezifische Arbeit an den strukturellen Bedingungen des Symbolkonzepts beobachten: eine Symbolarchäologie, die nach den im klassischen Symbolbegriff verstellten und verdeckten Prozeduren institutioneller Setzung und rhetorischer Figuralität fragt.

EVA GEULEN rekonstruiert Hegels Symbolkonzept und verfolgt die beiden Absichten, die ihn im Rahmen seiner *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835/1838) beim Entwurf dieses Konzepts leiten. Einerseits lassen sich Hegels theoretische und praktische Schwierigkeiten, das Symbol zu definieren, als prototypisch für die aporetische Signatur aller theoriebildenden Bemühungen um einen prägnanten Symbolbegriff deuten. Andererseits könnten Hegels Überlegungen zu einer Symboltheorie als Ansatz dienen, der es aus seiner herkömmlichen Opposition zur Allegorie befreit, ohne die Spezifität des Symbols einem allgemeinen Zeichenbegriff preiszugeben. In der Absicht, diese These zu testen, wird die Anschlußfähigkeit wesentlicher Aspekte von Hegels Symbolkonzept an den Begriff der Performanz bei Judith Butler geprüft. Gegen eine Überführung von Hegels Konzept in zeitgenössische Performanztheorien spricht jedoch, daß letztere tendenziell der Universalisierung des Symbols Vorschub leisten, der sich Hegels Beschränkung des Symbols mit gutem Grund widersetzt.

DIRK NIEFANGER richtet sein Interesse auf die Inszenierungsakte der avantgardistischen *performance*, die keine konkrete Bedeutung außerhalb

ihrer selbst anstreben und das Fremde als Widerständiges »symbolisch« darstellen. Diese Spezies des Performativen gehört zu den zentralen Merkmalen der deutschen Popkultur im allgemeinen und der Popliteratur im besonderen; ihre symbolische Praxis verbindet die ältere Popliteratur der späten 1960er Jahre (Brinkmann und Rygulla) mit der neueren der 1990er (Kracht, von Stuckrad-Barre und Bessing). Nicht der Inszenierungsakt selbst als zentrales Äußerungsmittel der Popkultur unterscheidet die beiden Popgenerationen, sondern die jeweilige symbolische Kraft und das Wirkungsfeld ihrer *performances*.

Diese Revisionen des Symbols setzen an den systematischen Anschlußstellen der Semiotik, Ästhetik, Rhetorik und Pragmatik ungewohnte Akzente:

- Die *Semiotik des Symbols* verhandelte bisher eine para- oder protosemiotische Größe. Im Gegensatz zu diesem Konsens beachten die Beiträge zunächst die Ambiguität der Zeichenmodelle, damit das Symbol als Darstellung um Aspekte der Materialität bzw. Medialität erweitert werden kann. Dadurch gelingt es, jene Grenze zum »Anderen« des Zeichens zu denken, an der sich die semiotische Diskussion seit 1800 lokalisieren läßt, ohne daß die Argumentation dabei in die logischen und ideologischen Aporien der Präsenzmetaphysik gerät.
- Die Beiträge zur *Ästhetik des Symbols* setzen die vorschnelle Identifikation ästhetischer und metaphysischer Diskurse des Symbols ebenso aus wie die Gleichsetzung von Symbol und Kunst. Einerseits gilt die Aufmerksamkeit der Abhängigkeit wissenschaftlicher Diskurse vom symbolischen Modus des Erkennens und Darstellens, andererseits der Verschränkung kognitiver Funktionen und medialer Modelle. Wenn dabei Phänomene der ästhetischen Erfahrung in den Blick rücken, dann werden Konzepte wie diejenigen von Präsenzerfahrung, Ereignis oder Erlebnis nicht diesseits erkenntnistheoretischer Prämissen gedacht.
- Anstatt länger auf vertraute Oppositionen wie »Symbol vs. Allegorie«, »Idee vs. Begriff«, »Phänomen vs. Text« oder »Natur vs. Kultur« zu vertrauen, verfolgen die Beiträge zur *Rhetorik des Symbols* einerseits den Zusammenhang von Rhetorik und Erkenntnistheorie, d. h. sie befreien die Rhetorik von ihrem anwendungsbezogenen, zweckorientierten Status und werten sie zur Philosophie sinnlich-figurativer Praxis auf. Andererseits beschreiben sie innerhalb kultureller Figurationen im allgemeinen, literarischer im besonderen das Zusammenspiel von symbolischer und allegorischer Funktion.

- Vor allem die *Pragmatik des Symbols* erfährt eine deutliche Aufwertung. Während z.B. für die theologische Symboldiskussion sowohl die sinnlich-leiblichen Repräsentationsvollzüge selbst als auch der institutionelle Anteil am Funktionieren von Symbolen *conditiones sine qua non* darstellen, ist diese Institutionalisierung in den kunst- und naturwissenschaftlichen Diskussionen wie auch in den gestaltpsychologischen und psychoanalytischen ein vernachlässigter Faktor, dem die vorliegenden Beiträge ein neu begründetes Interesse entgegenbringen.

Mit ihren Um- und Neuakzentuierungen innerhalb der Systematik des Symbols erweitern die Beiträge also den Rahmen, in dem das Symbol bisher verhandelt worden ist. Das Interesse dieser neuen Diskussion gilt daher auch nicht *dem* oder *einem* Symbol bzw. Symbolkonzept, sondern der symbolischen Funktion von Kultur – dem symbolischen Modus des Erkennens, Darstellens und Handelns. Eine solche Profilierung schließt freilich ein vorschnelles, gar revisionistisches ›Zurück-zum-Symbol‹ von vornherein aus. Die Annahme einer wechselseitigen Bedingtheit von kultureller Praxis und symbolischer Funktion macht vielmehr den Gedanken unabweisbar, daß jegliches Programm der Human-, Sozial-, Kultur- oder Textwissenschaften eine Auseinandersetzung mit der symbolischen Funktion fordert, zu der die hier vorgestellten Theorien partikularer symbolischer Praktiken beitragen wollen. Damit eröffnen die Beiträge eine Diskussion, die in Zukunft – nicht zuletzt unter Einbeziehung weiterer, hier nicht zu Wort kommender Wissenschaften des Symbols – die Philosophie und Po(i)etik des Symbols fort-schreiben wird.

Symbol und Wissen

DIETER MERSCH

Paradoxien der Verkörperung Zu einer negativen Semiotik des Symbolischen

Der reine leidensfreie Geist befasst /
Sich mit dem Stoffe nicht, ist aber auch /
Sich keines Dings und seiner nicht bewusst /
Für ihn ist keine Welt denn außer ihm /
Ist nichts. – Doch, was ich sag', ist nur Gedanke.

Hölderlin, *Hyperion*
(Metrische Fassung 1794/95)

I Phänomenalität des Symbolischen

Von einer »Krise der Repräsentation« ist seit geraumer Zeit die Rede.¹ Nicht gemeint ist die Krise jenes klassischen Repräsentationsbegriffs, wie ihn Michel Foucault in seiner *Ordnung der Dinge* einem zweiseitigen Schema zuordnete; dessen binäre Struktur läuft auf eine Verdopplung des Ontologischen durch die Ordnung der Zeichen hinaus – eine Struktur, deren Zentrum fehlt. Was Foucault im Zuge seiner Interpretation von Diego Velázquez' *Las Meninas* und seinem Kapitel über die *Reduplizierte Repräsentation* entwickelte, beschreibt die innere Haltlosigkeit eines Systems, das seinen Grund ebenso verfehlt, wie es ihn nirgends einzuholen vermag.² Diesen klassisch zu nennenden Repräsentationsbegriff, der die Geltung seiner dyadischen Logik spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts einbüßte, hat Charles Sanders Peirce durch seine Begründung einer unendlich-iterierenden ternären Struktur ebenso überwunden wie Gottlob Frege durch die Ergänzung der »Bedeutung« oder »Referenz« durch die vielfachen Modalitäten des »Sinns«. Ähnliches gilt für Ferdinand de Saussures strukturelle Linguistik, der man zwar vorgeworfen hat, die überschrittene Zweiseitigkeit des Zeichenschemas durch den Algorithmus von Signifikant und Signifikat restituiert zu haben,³

¹ Vgl. Winfried Noth (Hg.), *Crisis of representation*, in: *Semiotica*, Sonderheft Nr. 143, 1/4 (2003).

² Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus d. Franz. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1971, S. 31 ff.

³ Vgl. Wilhelm Köller, *Der sprachtheoretische Wert des semiotischen Zeichenmodells*, in: Kaspar H. Spinner (Hg.), *Text, Zeichen, Sinn. Zur Semiotik des literarischen Verstehens*, Göttingen 1977, S. 7–77, bes. S. 19 ff.; Gerhard Schönrich, *Semiotik*, Hamburg 1999, S. 33 ff.

doch wird dort der Repräsentation allererst eine Stellung innerhalb einer komplexen Struktur differentieller Zeichen-Ketten zugewiesen, die in der Zeit fluktuieren, so daß es sich, wie bei Peirce, tatsächlich um ein mehrdimensionales Modell handelt.⁴

Die Diskussion um den Begriff der Repräsentation in den letzten Jahrzehnten hat hingegen eine besondere Wendung genommen, die den bis in die 1960er Jahre gültigen Debatten einen neuen Zug hinzufügte. Standen nämlich die Auseinandersetzungen der 1960er und auch noch der 1970er Jahre im Kontext einer pragmatischen Wende der Semiotik, so ist seit Anfang der 1980er Jahre vor allem eine Hinwendung zum Medienbegriff zu verzeichnen, der zugleich ein Übergang vom Begriff und den Strukturen der Repräsentation zum *Symbolischen* einerseits und der *Darstellung* andererseits entspricht.⁵ Darstellungen sind von Symbolisierungen zu unterscheiden: Sie gründen in Symbolisierungen, nicht aber umgekehrt. Darstellungen sind somit Weisen der Symbolisierung, Symbolisierungen wiederum deren Medien.⁶ Beide Begriffe heben jedoch am Zeichenprozeß anderes hervor als die Ordnung des Repräsentationalen. Denn die Logik der Repräsentation gehorcht vor allem dem Schema einer Relationalität, deren Kern eine Negation ausmacht: Zeichen stehen für etwas, was sie selbst nicht sind, das sie vergegenwärtigen, vorstellen oder bezeichnen (funktionaler Zeichenbegriff), bzw. wodurch die Signata sich voneinander abgrenzen oder in Unterschied setzen (struktureller Zeichenbegriff). Alle Unterscheidung fußt auf einer Negativität; hingegen eignet dem Symbolischen gleichwie der Darstellung ein affirmativer Zug. Nicht nur repräsentieren oder substituieren diese etwas, sondern mit ihnen kommt die Sache selbst in den Blick – nicht die Sache der Referenz, des Bezeichneten, sondern der Wirklichkeit des Symbolischen oder der Darstellung selber, ihre spezifische Materialität oder Medialität.

⁴ Vgl. Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 13 ff.

⁵ Vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgesmack*, in: ders. (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt a. M. 1994, S. 7–14.

⁶ In der Tat wird damit der Begriff des Symbolischen anders verwendet als in strukturalistischen Ansätzen etwa bei Jacques Lacan oder Julia Kristeva. Nicht ist nämlich von einer Struktur oder signifikanten Ordnung die Rede, sondern von Medialität und Materialität. Medien erzeugen und begrenzen; sie erweisen sich kraft ihrer Materialität als ebenso produktiv wie reduktiv, ebenso eröffnend wie verschließend. Zur Begrifflichkeit vgl. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura, Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002, S. 53 ff.; ders., *Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens*, in: ders. (Hg.), *Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*, München 2003, S. 9–49.

Nicht nur meinen nämlich die Ausdrücke ›Symbol‹ oder ›Darstellung‹ die Modalitäten des Symbolisierten oder Dargestellten, vielmehr kommt ihnen zugleich auch die Weise des ›Ausstellens‹, ›Zeigens‹ und ›Vorführens‹ zu. Dies legt bereits der Sprachgebrauch nahe. Zwar hat der Begriff des Symbolischen in der Geschichte der Semiotik unterschiedliche Auslegungen und Verwendungsweisen erfahren – mal wurde er überhaupt synonym mit dem entwickelten Zeichen (Peirce), mal in ausdrücklicher Differenz zum konventionellen Zeichen (Saussure) gebraucht –, doch leiten sich beide, *symbolon* und *semeion*, aus disparaten Etymologien her.⁷ Ruft der Ausdruck *semeion* eine thetische Definition des Zeichens auf, die auf Regeln und Konventionen fußt, verweist *symbolon* auf die Wurzel *syballein*, ›zusammenwerfen‹, was an den Brauch erinnert, Scherben oder Ringe zu zerbrechen, um am Zusammenpassen der Teile das zugehörige ›symbolische‹ Gegenstück zu erkennen.⁸ Nimmt man diesen Sinn des Symbolischen und weniger die auf die Sophistik zurückgehende Unterscheidung zwischen *thesis* und *physis*, welche die *semata* durchweg als konventionelle oder arbiträre Zeichen, die *symbola* hingegen als natürliche auffaßt und dadurch ihre Differenz ausschließlich im Semantischen lokalisiert, hat man es vorrangig nicht mit referentiellen Formaten zu tun, sondern mit sinnlichen: Die Kennung erfolgt nach dem Vergleich, dem Aussehen. Aussehen (*eidos*) aber ist an Wahrnehmungen (*aisthesis*) geknüpft, so daß es sich – wie bei den spätantiken und frühneuzeitlichen Signaturenlehren⁹ – um einen ästhetisch-phänomenologischen Zeichenbegriff handelt, nicht um einem relationalen. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Begriff der Darstellung, der – wie ›Herstellen‹ – vor allem ›etwas hinstellen‹ bedeutet: dorthin, wo es zur Sichtbarkeit gelangt, wo es wahrgenommen werden kann. D. h. auch: Darstellungen gehen – wie Symbolisierungen – nicht nur in ihrer formalen Relationalität auf, sei diese zwei-, drei- oder vielstellig terminiert; sie bringen vielmehr das von ihnen Dargestellte oder Symbolisierte jeweils zur Erscheinung. Im Erscheinen aber waltet, wie im Aussehen (*eidos*), keine Negativität, sondern die Affirmation des ›Daß‹ (*quod*) einer Setzung – mit einem Wort: der Augenblick von ›Ex-sistenz‹. Es gibt demnach eine Seite am Symbolischen und an Darstellungen – und darin drückt sich

⁷ Gleichwohl muß daran erinnert werden, daß auch schon Aristoteles in seiner *Peri Hermeneias* *symbolon* und *semeion* nahezu synonym verwandt hat.

⁸ Vgl. Walter Müri, SYMBOLON. Wort- und sachgeschichtliche Studie, in: ders., Griechische Studien. Ausgewählte wort- und sachgeschichtliche Forschungen zur Antike, hg. von Eduard Vischer, Basel 1976, S. 1–44, hier S. 2.

⁹ Vgl. Dieter Mersch, Die Sprache der Dinge, in: Martin Zenck (Hg.), Signatur und Phantastik, [voraussichtl. München 2004].

die philosophische Brisanz der Termini aus –, die inmitten von Semiotik und Semiologie, inmitten des Primats der Texturen und ihrer Schrift-›Spuren‹ wieder die Unverzichtbarkeit des Phänomenalen und damit auch des Phänomenologischen auftauchen läßt.

Der Umstand kann auch so formuliert werden: Was an Symbolisierungen und Darstellungen interessiert, sind ihre jeweiligen ›Verkörperungen‹. Mit der Seite ihrer ›Ex-sistenz‹, ihres Erscheinens wird so zugleich die Seite der Verkörperung, des Körpers relevant. Man könnte sagen: Verkörperung bildet die eigentliche Arbeit des Symbols, der Darstellung. Mit ihr gelangt anderes in die Sicht als nur ihr Sinn oder die Ordnungen des Bedeutens, nämlich deren nichtrepräsentierbare Präsentation. Hatte bereits Ernst Cassirer darauf hingewiesen, daß der Begriff der Repräsentation doppelsinnig anzuwenden sei, insofern er sich in die Bedeutung der Vorstellung oder Bezeichnung *durch* etwas anderes und der Darstellung oder Symbolisierung *in* etwas anderem aufteile,¹⁰ beruft sich die erste Verwendung des Ausdrucks auf die Negativität der Relation, die zweite jedoch auf deren Medialität, ihre Körperlichkeit. Unter dem Thema der Verkörperung vereinen sich deshalb das Symbolische und das Mediale. Zugleich gehört zum Körper die Dimension des Phänomenalen, mithin auch der Präsenz und des ›Sich-zeigens‹.¹¹ Das Thema ist also geeignet, von vornherein eine Komplexität und Verbindung zwischen den vielfältigsten Diskursen zu stiften, nämlich zwischen Semiotik, Phänomenologie und Medientheorie. Es ist zugleich geeignet, die wesentliche Spaltung, welche die Geschichte der Semiotik durchzieht, ihre Teilung in eine orthodoxe und eine heterodoxe Linie, ebenso zu überwinden wie rückgängig zu machen. Schrieb nämlich die erstere den Zeichen ausschließlich einen Gehalt zu, um sie in eine Ordnung des Sagbaren einzugliedern, dessen Bedeutungen eine interpretatorische Vernunft zu decodieren trachtete, erblickte die andere, vom dominierenden Strom des europäischen Denkens stets bekämpft und abweichend, im Sichtbaren lauter Bilder (*eidola*), die freilich ihr Geheimnis verbergen. Und führt die erste Linie auf die Logik der *repraesentatio*, die in den Gesetzen der Aussage oder der diskursiven Hermeneutik gründet und ihre Basis zuletzt in der Sprache findet, gelangt die zweite zu einem Spiel ununterbrochener ›Ana-logien‹; sie knüpft ein Band von Stimmigkeiten, das sich nirgendwo auf Gründe beruft, sondern ausschließlich auf sichtbare Formen, welche die Welt als ein ästhe-

¹⁰ Vgl. Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde., Bd. 1 Die Sprache, Darmstadt 1988, S. 18 f., 21 f., 33, u. bes. S. 41.

¹¹ Vgl. Mersch, Was sich zeigt, S. 355 ff.

tisches Ganzes enthüllen. Das symbolische Denken wie die Gestalten der Darstellung sind darin verortet; sie beschreiben keine Hermeneutik, auch keine dekonstruierbare Strukturalität, sondern eine *Ästhetik*.

II Drei Paradoxa

Allerdings stellen sich mit dem Paradigma der Verkörperung sogleich eine Reihe von Paradoxa ein, die für Verwirrung sorgen und die Brüchigkeit des Symbolischen, seine systematische Unbestimmbarkeit dokumentieren. In der Hauptsache handelt es sich um drei Paradoxa, die freilich alle schon den klassischen Zeichenbegriff durchfurchen, in ihrer eigentlichen Schärfe jedoch allererst durch den Begriff des Symbols und den Verkörperungsdiskurs hervortreten: (1) Das *Paradox der Referenz*, (2) das *Paradox der Materialität* und (3) das *Paradox der Performanz*. Der Ausdruck ›Paradox‹ meint hier keine logische Antinomie im strikten Sinne, sondern ein ›Unlösbares‹, wie auch das Mittelalter den Ausdruck verstand. Die These wird sein, daß diese Paradoxien nicht das Ungenügen des Verkörperungsbegriffs bezeugen, sondern die Unruhe des Symbolischen selber, seine chronische ›Unerfülltheit‹. Sie entspricht der Unerfülltheit oder besser: Unbegreiflichkeit des Bedeuten, der in ihrem Sinn noch genauer zu bestimmenden ›Ekstasik‹ der Materialität sowie der Ereignishaftigkeit der Setzung, die in ihrer Aktualität erst noch auszuloten wäre. Weist ersteres auf eine nicht auszuräumende Negativität, offenbaren letztere ein Überschußmoment: Das Symbol ist immer zugleich weniger und mehr, als es zu sein vorgibt.

II.1 *Paradox der Referenz*

Begonnen sei mit einigen knappen Bemerkungen zum Paradox der Referenz. Denn daß Zeichen paradoxe Gebilde sind, ist oft bemerkt worden. Ihre innere Paradoxie beruht darauf – und dies ist ein formales Kennzeichen aller Paradoxien –, daß sie eine Setzung mit einer Negation verbinden. Dies folgt schon aus der Definition des Zeichens: Es ›ver-gegenwärtigt‹ eine Nichtgegenwart. Es setzt somit – logisch – die Position dessen voraus, was es auf der anderen Seite wieder negiert. Das gilt zumal für Verkörperungen. Sie werden hin- oder aufgestellt, um etwas zu bezeichnen oder darzustellen, was sie nicht selbst sind – aber sie vermögen das ›Nicht‹ nicht mitzubezeichnen, bestenfalls wiederum nur zum Preis eines weiteren Zeichens, das die

Differenz vervielfältigt und die Negativität hinausschiebt. Anders gesagt: In der relationalen Logik der Signifikation oder Substitution vermag das Zeichen niemals das Substituierte zu ersetzen. Daraus folgt, daß sein Referenzpunkt beständig entwischt. Umberto Eco hat aus diesem Grund von einer »*fallacia referenziale*« gesprochen.¹² Sie läßt sich für sämtliche Zeichenbegriffe aufweisen, seien sie pragmatistisch im Sinne von Peirce, funktionalistisch im Sinne von Frege oder strukturalistisch im Sinne von Saussure verfaßt: Stets muß ein Anderes, ein dem Zeichen Entgegengesetztes, eine Differenz oder Opposition angenommen werden, die dem Zeichen, seiner Relation oder Ordnung seine Kontur verleiht, die jedoch zugleich mit dem Zeichen, seiner »Marke« niemals zur Deckung gebracht werden kann.

Damit wird allerdings im gleichen Maße der Unbedingtheit des Semiotischen seine Unbedingtheit aberkannt: Der Zeichenprozeß gründet in einer Beziehung, die eine ursprüngliche Teilung schon vorgenommen hat, nicht nur im Sinne eines formalen Stellensystems, sondern auch im Sinne einer Alterität, kraft deren die Zeichenrelation ihre Funktion allererst erfüllen kann. Das bedeutet: Das Paradox der Referenz ist der Definition des Zeichens – und zwar jeder Definition, auch jeder Erweiterung des Begriffs um die Dimensionen des Mediums, der Darstellung, des Symbols oder der Verkörperung – eingeschrieben. Sie wohnt seiner konstitutionellen Relationalität inne. Präziser: Insofern der Begriff des Zeichens ein Relationsbegriff ist, schließen sich dessen Relata im Modus der Relation wechselseitig aus. Relationalitäten sind nur wechselseitig aufeinander verweisend definierbar; sie verweigern buchstäblich ihr Absolutes. Kein Relatives kann deshalb gleichzeitig ein Universelles sein.

Mithin behält der Begriff des Zeichens eine chronische Instabilität ein. Es ist genau diese Instabilität, die bei Peirce zu seiner von Morris als zirkelhaft gerügten Definition des Zeichens führte,¹³ wonach das Zeichen durch sein

¹² Vgl. Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, autoris. dt. Ausg. von Jürgen Trabant, München 1972, S. 69 ff.; ders., Semiotik. Entwurf einer Theorie des Zeichens, übers. von Günter Memmert, München 1987, S. 88 ff. Dort wird auch von einem »Extensions-Fehler« gesprochen, der aus dem »Referenten-Fehler« folgt; vgl. S. 93 ff. »[F]allacia referenziale« wird allerdings beide Male inadäquat übersetzt, einmal mit »Mißverständnis der Referenz«, das andere Mal mit »Referenten-Fehler«, statt mit Referenz-Fehlschluß.

¹³ Vgl. Charles William Morris, Zeichen, Sprache und Verhalten, übers. von Achim Eschbach, Düsseldorf 1973, S. 368 f. Er hebt dagegen, in kritischer Absicht und einem Deskriptivismus folgend, einseitig den beobachtbaren Handlungscharakter von Interpreten ab. Unter Zeichen wird etwas verstanden, das nur dann ein Zeichen ist, »wenn es von einem Interpreten als Zeichen von etwas angesehen wird«. Vgl. ders., Grundlagen der Zeichentheorie, aus d. Amerikan. von Roland Posner unter Mitarb. von Jochen Rehbein,

Objekt und seinen Interpretanten bestimmt ist, jedoch so, »daß der Interpretant selbst ein Zeichen ist, der ein Zeichen desselben Objekts bestimmt usf.«,¹⁴ Der Zirkel nötigt zur unendlichen Rekursion. Das Paradox der Referenz wird dann gewissermaßen durch seine strukturelle Modifikation in einen infiniten Regreß transformiert. Analoges findet sich bei Saussure, wenn er von der vertikalen Differenz zwischen Signifikant und Signifikat, die als formale Differenz fungiert und innerhalb der Theorie die weniger relevante bezeichnet, zur horizontalen Unterscheidung zwischen *sème* und *parasème* übergeht, um benachbarte Stellen zu markieren.¹⁵ Sie lösen in ihrem voneinander ›Unter-Scheiden‹ eine unendliche Kette aus – eine Unendlichkeit, die freilich im Gegensatz zu Peirce' Zeichenprozeß weder ein Ziel hat, noch der einheitlichen Bahn einer wissenschaftlichen Approximation folgt: Sie breitet sich als Oberfläche aus.

Derrida hat daraus die Konsequenz gezogen, daß das Zeichen nur mehr als eine ›Marke‹ unter anderen ›Marken‹ (*marques*) aufzufassen sei, welche durch einen ständigen Platztausch regiert werde. Er hat dadurch die Saussuresche Figur eines differentiellen Systems von Signifikant/Signifikat dahingehend verschärft, daß er die Möglichkeit eines »transzendentalen Signifikats« überhaupt zugunsten eines unaufhörlichen Spiels von ›Marken‹ ausstrich.¹⁶ Es gibt, wie die *Grammatologie* nahelegt, kein ›Außerhalb‹ der Zeichen, kein ›Jenseits‹ ihrer ›Schrift‹; vielmehr erweist sich ihre Reihe als dicht, denn Verweise verweisen einzig auf Verweise. Diese lassen keinen Blick durch sich selbst

Frankfurt a.M. 1988, S. 21. Der Peircesche »Interpretant«, der als das Interpretierende den Zeichen Geltung verschafft, wird so zum Subjekt der Zeichenverwendung hin verkürzt. Entsprechend reduziert sich das Bedeutungsgeschehen auf ein rein empirisch beschreibbares »verbal behavior«. Morris dekupiert damit die Grundlagen der pragmatischen Semiotik, indem er sie auf ein Stück Behaviorismus zurückschneidet. Vgl. ders., *Zeichen, Sprache und Verhalten*, S. 92 ff., 129 ff., 143 ff., 324 ff., 350 ff., 365 ff.; ders., *Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie*, mit einer Einl. hg. von Achim Eschbach, übers. von Achim Eschbach u. Stefan Eschbach, Frankfurt a.M. 1977, S. 202 ff. Indessen hängt an der Unendlichkeit der Semiose die gesamte pragmatische Emphase der Peirceschen Philosophie.

¹⁴ Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, hg. von Helmut Pape, Frankfurt a.M. 1983, S. 64.

¹⁵ Vgl. Ferdinand de Saussure, *Linguistik und Semiologie*. Notizen aus dem Nachlaß, gesammelt, übers. u. eingel. von Johannes Fehr, Frankfurt a.M. 1997, S. 358 pass. Zu Saussure vgl. Mersch, *Was sich zeigt*, S. 283 ff.

¹⁶ Jacques Derrida, *Grammatologie*, aus d. Franz. von Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1974, S. 43 pass.; ders., *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M. 1976, S. 422–442, hier S. 425 f.

hindurch auf eine wie auch immer geartete andere Präsenz oder Wirklichkeit zu, welche die Unschuld ihrer Wahrheit oder die Unmittelbarkeit des Gegebenen verbürgte: Es sind die Zeichen, kraft deren erst eine Gegenwart *als* Gegenwart hervortreten kann, denn, wie Derrida in *Die Stimme und das Phänomen* schreibt, »wenn das Zeichen dem vorausginge, was man Wahrheit oder Wesen nennt, so hätte es keinen Sinn, von der Wahrheit oder dem Wesen des Zeichens selbst zu sprechen«. ¹⁷ Folglich finden die Zeichen – oder besser: »Marken«, denn Derrida legt Wert auf den Unterschied zwischen *signe* und *marque* – keinen Halt mehr, keinen Angelpunkt; sie lösen sich ganz in ihre Bewegung, ihre fortwährende Unruhe auf; sie bilden nicht nur eine Funktion oder Form, sondern eine »Drift«. Anders gewendet: Die Zeichen büßen ihr Zentrum ein; sie exzentrieren sich. ¹⁸

Die Lösung, die Derrida somit Peirce' Entwurf entgegenstellt, ist der Übergang von der unbefristeten Produktivität der Reinterpretation, die das pragmatische Programm an das hermeneutische eines unabschließbaren Verstehens anschließt, zur strukturellen Unentscheidbarkeit. Entscheidend ist: Der infinite Regreß, der eine fortgesetzte Iteration anzeigt, die gleichwohl das Versprechen eines beharrlichen Fortschritts, einer Konvergenz birgt, entspringt bei Peirce dem Riß, der dem Zeichen innewohnt. Dieser Regreß fordert zugleich nach anhaltender Deutung, die aber nicht einfach nur eine abschließende Bedeutung enthüllt, sondern auch eine Lektüre beinhaltet, die beständig von neuem gelesen werden muß – ein Prozeß, den Peirce auch als »reine Rhetorik« bezeichnet. ¹⁹ Der Begriff der Rhetorik, den Peirce hier anders als üblich verwendet, beruft sich dabei auf die klassische Trennung zwischen Grammatik und Poetik. Sie behält gleichwohl als Ideal eine Identitätsfigur ein, deren Schicksal sich bis zu Habermas' Konsensus-Theorie der Wahrheit weiterverfolgen läßt. Hingegen macht Derrida einen Rhetorik-Begriff geltend, der sie nicht im Unterschied zur Grammatik und d. h. damit

¹⁷ Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt a. M. 1979, S. 77.

¹⁸ Bei Derrida heißt es entsprechend: »Es ist dies auch der Augenblick, da infolge der Abwesenheit eines Zentrums alles zum Diskurs wird [...], das heißt zum System, in dem das zentrale, originäre oder transzendente Signifikat niemals absolut, außerhalb eines Systems von Differenzen, präsent ist. Die Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche.« *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, S. 424.

¹⁹ Das Problem bei Peirce – wie auch in der philosophischen Hermeneutik Diltheys – besteht darin zu glauben, es gäbe eine Annäherung, einen Fluchtpunkt, wohingegen es bei Gadamer lediglich um ein permanentes Andersverstehen geht. Entsprechend gibt es in einer radikalisierten Semiotik keine gelingende Ersetzung oder Substitution, sondern immer nur eine Ver-Setzung oder *Transposition*.

auch am Grammatischen orientiert begreift, sondern aus dem Spiel einer Figuration, das den Regreß, die nicht zu überbrückende Kluft der Zeichen aus der Vervielfältigung der Differenzen löst.²⁰ Diese schreiben sich buchstäblich ins Unendliche fort. Man könnte sagen: Die Logik – oder Grammatik – verweist das Paradox der Referenz an ein prinzipielles Scheitern oder eine Unmöglichkeit, die im Zeichen stets einen Spalt offenläßt, während die Rhetorik sie in eine unendlich-differierende Kreativität ummünzt.

Nichts anderes bedeutet der Prozeß der barocken Allegorese. Ihr Medium ist die Verkörperung. Im Repertoire von Verkörperung aber wächst das Paradox der Referenz ins Monströse. Ihm eignet eine immanente Wucherung, welche die allegorischen Erfindungen zu immer größeren, immer subtileren oder ausladenderen Formen zwingt. Walter Benjamin hat diese Monstrosität als Vergeblichkeit der Transzendenz beschrieben. Die »Apotheose der Allegorie« mit ihrer »endlos vorbereitenden, umschweifigen, wollüstig zögernden Art«, wie er schreibt,²¹ leidet am Riß der Repräsentation, der sie im Innern von sich trennt. Die Verwendung der Symbole, ihre »Faltung«, wie sich zudem Deleuze ausdrückte,²² ist ebenso Reaktion auf die Unmöglichkeit des Zusammenschlusses, der Versöhnung der Relata, wie ihre permanente Verlängerung. Es ist ein uferloses Verschwinden, ein Inszenieren, das die Kluft ebenso aufreißt und überdehnt, wie es diese nirgends aufzuheben, zu heilen oder zu überwinden vermag. Daher die Maßlosigkeit der Allegorie; sie verschiebt die Ankunft, die Erfüllung der Zeichen ins Unermeßliche, schiebt sie buchstäblich auf. Ihre Hauptfigur ist darum die Metonymie. In dieser Hinsicht ist die allegorische Verkörperung nicht endend: Sie verwandelt alles, »was sich ihr zeigt«, in ein unerschöpfliches *theatrum symbolicum*.

II.2 Paradox der Materialität

Das zweite grundlegende Paradox, das sich einstellt und mit der Monstrosität der Allegorese, ihrer chronischen Vergeblichkeit bereits angedeutet ist,

²⁰ Vgl. Paul de Man, *Semiologie und Rhetorik*, in: ders., *Allegorien des Lesens*, mit einer Einl. aus d. Amerikan. von Werner Hamacher u. Peter Krumme, Frankfurt a. M. 1988, S. 31–51, S. 36 ff.

²¹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.1, Frankfurt a. M. 1991, S. 358.

²² Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, aus d. Franz. von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a. M. 2000.

läßt sich als Paradox der Materialität bezeichnen. Denn das Versagen und gleichzeitige Überquellen des allegorischen Prozesses korrespondiert der Endlichkeit der Verkörperung; sie haftet an deren Material. Im Medium des Symbolischen, der Verkörperung ist das Zeichen selbst etwas, bekundet seine eigene Anwesenheit, seine Materialität – anders wäre das Auffinden des Gegenstücks, seine immanente Analogizität und damit auch sein Zeigecharakter nicht zu verstehen. Qua Verkörperung kommt deshalb dem Zeichen eine genuine Duplizität zu. Sie teilt es in Funktion und Träger, in seine Funktion oder Position innerhalb eines formalen Stellensystems einerseits und seine ›Spur‹, seine ›Gravur‹ oder ›Abzeichnung‹ auf einer Oberfläche, seine ›Ex-sistenz‹ andererseits. Im ersten Fall haben wir es mit einem Sinn, einer Bedeutung zu tun, und sei es in Form eines Effekts einer Strukturalität, die weniger das ›Was‹ des Bedeutens in den Blick nimmt, als vielmehr dessen ›Wie‹, wie Paul de Man gesagt hat;²³ im letzten Fall mit dem, was das Zeichen selbst in seine Präsenz, seine Stellung innerhalb der symbolischen Ordnung bringt, um ihm allererst eine sinnliche Anwesenheit zu verleihen.

Sämtliche semiotischen Modelle, seien sie pragmatisch, funktional oder strukturalistisch orientiert, haben im ersten Sinn allein den Fokus der Repräsentation oder aber die Frage nach der Struktur des Symbolischen und der Interpretation privilegiert; überall nehmen sie von der Autarkie des Zeichens, seiner Textualität ihren Ausgang, um das Soziale, die Phänomene der Kultur oder Wissenschaft und Kunst restlos in Phänomenen des Sinns oder den Wirkungen einer Struktur aufgehen zu lassen. Demgegenüber kommt mit der Materialität des Zeichens, seinem Körper und seiner Medialität anderes ins Spiel, das nicht wiederum auf den Sinn oder die Relata der Signifikation und ihrer Form zurückgeführt werden kann. Sie widerstehen im Zeichenprozeß der Bezeichnung, weil sie diese allererst austragen. Folglich bleibt, wie man auch sagen könnte, am Zeichenhaften stets ein Nichtzeichenhaftes. Weder gehen Zeichen in ihrer Funktion noch in ihrer Struktur ganz auf; sie werden vielmehr an ihrer Materialität, ihrer Oberfläche zugleich gebrochen und begrenzt. Dies läßt sich auch so ausdrücken: Die Materialität des Zeichens als seine spezifische Medialität markiert die Stelle des ›Rücktritts‹, woran die Zeichen *als* Zeichen allererst hervortreten und als solche wahrnehmbar werden. Erst vermöge dieser Duplizität ›gibt es‹ Zeichen, sind sie als solche in ihrer spezifischen Funktionalität oder Strukturalität lesbar und also auch reflektierbar.

²³ Vgl. de Man, *Semiologie und Rhetorik*, S. 34.

An Verkörperungen wären demnach nicht nur die Reihe der Relata oder ihre interne Strukturalität, sondern auch ihre Materialität zu dechiffrieren. Letztere ist freilich nicht wieder durch eine Verkörperung verkörperbar; sie entzieht sich dem Symbolischen, weil die Symbolisierung erst durch sie oder vermittels ihrer geschieht, sie behält sich als ein Unauflösbares, eine permanente ›Reserve‹ mit ein. Man kann sagen: Die Materialität spaltet die Semiosis. Zwar scheint der Begriff des Zeichens ebenso wie der des Mediums, mit dem er zahlreiche Verwandtschaften aufweist, seine materiale Seite einzuschließen, doch nennt die Zeichenfunktion genauso wie die Struktur lediglich das Formierende unter der Bedingung ihrer Materialität, nicht schon diese selbst. Vielmehr deutet diese Materialität auf eine Grenze, weil zum Zeichen, zum Medium, zum Ort innerhalb einer Struktur gehört, im Prozeß der Semiosis als Zeichen, als Medium oder Ort zurückzutreten, mithin deren eigenes Erscheinen zu verbergen.

Unter dem Titel der Materialität seien insonderheit diejenigen Bedingungen oder Voraussetzungen zusammengefaßt, die erfüllt sein müssen, damit ein Zeichen oder ein Symbol, eine Darstellung in Erscheinung treten können: dasjenige, was ihnen immer schon zuvorkommt und ihre ›Ex-sistenz‹ gewährt – und für das unser Bewußtsein heute im Zuge digitaler Codierung zu verschwinden droht. Zeichen im Sinne von Verkörperungen werden also durch zwei komplementäre Differenzen zerschnitten, der Differenz der Relata innerhalb ihrer Funktion bzw. innerhalb der Stellen ihrer Matrix einerseits sowie der Differenz zwischen Bedeutung und Materialität andererseits. Es läßt sich von einem Chiasmus sprechen, dessen beide Schnittpunkte ihre je eigenen Paradoxa erzeugen: im ersten Fall das Paradox der Referenz, das in seiner pragmatistischen Lösung auf eine Unendlichkeit und in ihrer strukturalistischen Lösung auf eine Unentscheidbarkeit hinführt, im letzten Fall das Paradox der Materialität, das besagt, daß kein Zeichen die Bedingungen seiner eigenen ›Ex-sistenz‹ mit einzuschließen bzw. abzubilden vermag.

Wir haben es folglich nicht mehr mit einer relationalen Paradoxie, sondern einer reflexiven Paradoxie zu tun, die strukturell der Russellschen Antinomie nicht unähnlich ist. Denn die Materialität des Zeichens, so läßt sich der Umstand auch ausdrücken, ist nicht Teil seiner Funktion, sowenig wie sie ein Element der Struktur darstellt; vielmehr geht sie beiden voraus. Und wie Wittgenstein in seiner Rekonstruktion der Russellschen Antinomie gesagt hat, daß keine Funktion ihr eigenes Argument sein kann, vielmehr sich bzw. ihre ›logische Form‹ anläßlich ihrer Anwendung auf ihre Argumente allererst ausstelle oder zeige, so läßt sich analog, sogar noch mit viel mehr Recht sagen – denn es handelt sich nicht um ein semiotisches bzw. strukturelles

Moment, sondern um ein phänomenologisches –, daß sich die Materialität des Zeichens bzw. Symbols kraft ihrer Funktionalität oder Strukturalität enthüllt: *Sie »zeigt sich«*.²⁴

Die derart aufgewiesene Differenz zwischen Bedeutung und Materialität kann dann mit Wittgenstein als Differenz zwischen Sagen und Zeigen reformuliert werden, wie sie im Zentrum seines *Tractatus logico-philosophicus* steht und bis heute zu dessen ungehobenen Schätzen zählt.²⁵ Der wesentliche, dort allerdings nur in bezug auf die Logik der Sprache entwickelte Gedanke ist, daß ein Satz, indem er *über* etwas spricht oder *von* etwas handelt, stets seine eigene Darstellungsweise mit sich führt, ohne diese selber explizieren zu können. D. h., er spricht, aber sagt nicht, *wie* er spricht – dieses »zeigt sich«. Eine kryptische Bemerkung fügt hinzu: »Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden«.²⁶ Nicht gemeint ist, daß das Zeigen auf keine Weise ausgesagt werden kann; wohl aber, daß sich beide – Sagen und Zeigen – in ein und derselben Sequenz ausschließen; bestenfalls läßt sich, »was sich zeigt«, durch eine *andere* Aussage beschreiben, die wiederum ihre eigene Differenz zwischen Sagen und Zeigen einbehält *et ad infinitum*. So entsteht in bezug auf die Bestimmung des Zeigens ein unendlicher Regreß, der offenbart, daß das Zeigen im Sagen chronisch unterbestimmt bleibt, daß beide nirgends zur Deckung gebracht werden können. Ähnliches hatte auch Lyotard, von Wittgenstein her, vermerkt:

Ein Satz stellt ein Universum dar. Was immer seine Form sein mag, er führt ein »Es gibt« mit, das in der Form des Satzes markiert ist oder auch nicht. [...] Die in einem Satz mitgeführte Darstellung wird nicht in dem von ihm dargestellten Universum dargestellt, ein anderer Satz kann sie darstellen, doch führt dieser wiederum eine Darstellung mit, die er nicht darstellt.²⁷

²⁴ Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Kritische Edition hg. von Brian McGuinness u. Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 1989, vor allem 3.262, 4.022, 4.12–4.1212, 4.126, 5.62, 6.12, 6.36 und 6.522. Vergleichende Sätze aus dem *Prototractatus*, den *Notes dictated to G. E. Moore* und den *Tagebüchern* werden aus dieser Ausgabe nach Seitenzahlen zitiert.

²⁵ Vgl. auch Dieter Mersch, Das Sagbare und das Zeigbare. Wittgensteins frühe Theorie einer Duplizität im Symbolischen, in: *Prima Philosophia* 12 (1999), S. 85–94; ders., »Es gibt allerdings Unaussprechliches ...«. Wittgensteins Ethik des Zeigens, in: Ulrich Arnsward, Anja Weiberg (Hg.), *Der Denker als Seiltänzer. Ludwig Wittgenstein über Religion, Ethik und Mystik*, Düsseldorf 2001, S. 133–155.

²⁶ Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.1212.

²⁷ Jean François Lyotard, *Streitgespräche oder: Sätze bilden »nach Auschwitz«*, in: Elisabeth Weber, Georg Christoph Tholen (Hg.), *Das Vergessene*, Wien 1997, S. 18–50, hier S. 32 pass.

Der Chiasmus zwischen Sagen und Zeigen, zwischen Bedeutung und Materialität erscheint somit unlösbar. Die Zeichen bleiben sozusagen dauernd von sich getrennt. Verurteilt zu einem fortwährenden Spiel von Differenzen, das der Kluft zwischen Sagen und Zeigen entspringt und den Spielraum mit jedem Versuch ihrer Selbsteinholung weiter auseinander treten läßt, unterliegt die Semiosis einer prinzipiellen Verfehlung: Vorgängigkeit des Zeigens gegenüber dem Sagen wie ebenso Verspätung des Sagens gegenüber dem Zeigen und umgekehrt. Daß es sich dabei – strukturell – um dieselbe Schwierigkeit handelt, welche die Russellsche Antinomie determiniert, hat Wittgenstein ausdrücklich in seinen frühen Aufzeichnungen notiert: »This same distinction between what can be *shewn* by the language but not *said*, explains the difficulty that is felt about types«.²⁸ Nichts anderes bedeutet das Paradox der Materialität. Es tritt am Symbolischen, der Körperlichkeit seiner Verkörperung auch deswegen so unmißverständlich hervor, weil sich hier die Materialität des Zeichens explizit ausstellt, weil das Symbol gleichsam über seinen Körper funktioniert. Dem Zeigen kommt dann eine besondere Kraft zu. Mit anderen Worten: An Symbolisierungen ist auffällig, daß sie den Gegensatz von Sagen und Zeigen eigens ausspielen. Sie entfachen das Spiel von Präsenz und Sinn und halten sich auf diese Weise in einer eigentümlichen Waage oder Unauslotbarkeit. Sie bringen das Paradox buchstäblich ins Changieren: Sie performieren es.

II.3 Paradox der Performanz

Damit taucht eine dritte Stelle auf, die zum Symbol, zur Darstellung, ja sogar zu jedem Zeichen notwendig hinzu gehört: Der Gesichtspunkt der Performanz. Er wird insbesondere da relevant, wo es um das ›Zum-Erscheinen-Bringen‹ der Materialität des Symbolischen, ihrer ausdrücklichen Vorführung oder Ausstellung geht. Hatten wir bislang mit dem Begriff der Materialität zugleich den Aspekt eines unwillkürlichen oder beiläufigen Zeigens ausgemacht, geht es nunmehr um den Akt der Setzung selbst.²⁹ Er verbindet sich mit dem, was man die Performanz des Symbolischen nennen

²⁸ Wittgenstein, Notes dictated to G. E. Moore, S. 65.

²⁹ Vgl. Dieter Mersch, Das Ereignis der Setzung, in: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hg.), Performativität und Ereignis, Tübingen/Basel 2002, S. 41–56; ders., Ereignis und Respons. Elemente einer Theorie des Performativen, in: ders., Jens Kertscher (Hg.), Performativität und Praxis, München 2003, S. 69–94.

könnte. Dabei bedeutet Performanz zunächst das Ereignis der Setzung. Setzung ist hier nicht intentional gedacht; es genügt vielmehr anzunehmen, *dafs geschieht*. Symbole, Darstellungen wie auch Zeichen sind an solche Setzungen gebunden: Durch ihr Ereignen tritt der Körper ihrer Verkörperungen allererst zum Vorschein – wie umgekehrt das Performative kraft der im Spiel befindlichen Materialitäten aufscheint. Beide korrespondieren einander: Die Kraft des Performativen hat darum statt vermöge der Kraft von Verkörperungen, d. h. ihrer unverwechselbaren Präsenz. Ihr eignet die Magie einer Instantiierung. Der Ausdruck ›Präsenz‹ meint dabei freilich keine *essentia*, sondern die *existentia*: Setzung, *dafs (quod) ist*. Das Ereignis der Setzung weist entsprechend auf das Aktuelle, die *actualis*. Das bedeutet auch: Das Performative induziert die Macht einer Anwesenheit, der jener affirmativer Zug innewohnt, den wir zu Anfang in bezug auf das Symbolische und die Darstellung überhaupt hervorgehoben haben. Diese Affirmation hat jetzt einen Ort. Denn das Performative gründet nicht in Negationen, es wurzelt in keiner Relation oder Differenz, sondern in der affirmativen Kraft des Faktischen. Es ist noch nicht ›Setzung-als‹, sondern zuvor ›Setzung-dafs‹.³⁰ An Setzungen ist deshalb nicht in erster Linie wesentlich, was gesetzt wird, sondern die Tatsache der Setzung, das Faktum ihrer ›Ex-sistenz‹ selbst. Anders ausgedrückt: Jede performative Setzung bedeutet zunächst und zuerst eine Existenzsetzung.

›Ex-sistenz‹ aber ist kein Zeichen. So macht sich der Schatten eines weiteren Paradoxes bemerkbar, das eingangs als Paradox der Performanz apostrophiert wurde. Denn die Zeichen, ihre Verkörperungen gelangen nur in ihre ›Ex-sistenz‹ durch solche Setzungen, die wiederum kein Teil der Zeichen selber sind. Vielmehr eignet ihnen eine eigentümliche Passivität, ein Rückstand. Er erscheint semiotisch nicht einholbar; er geht ins Symbolische, in die Zeichen und ihre Verkörperungen ein, ohne abermals – wie in bezug auf ihre Materialität – von den Symbolen, Zeichen oder Verkörperungen selbst verkörperbar zu sein: Bestenfalls läßt sein Residuum sich ›remarkieren‹. Kein Gesetztes kann so den Akt seiner Setzung mit anzeigen. Ihm entgeht seine Performanz: Sie entzieht sich. Für die Kategorie des Performativen ist dieser Entzug grundlegend. Das kann auch so ausgedrückt werden: Der Akt einer Inszenierung verweigert sich ebenso seiner Inszenierbarkeit wie die Konstruktion ihrer Konstruierbarkeit. Anders gewendet: Nicht alles an Inszenierungen oder Konstruktionen ist beherrschbar. Ihrer Existenzsetzung inhäriert eine unwiderrufliche Grenze. Daher gehört zur Performativität ihre

³⁰ Vgl. Mersch, Ereignis und Aura, S. 245 ff.

Undarstellbarkeit, ihre – wie sich auch sagen läßt – Unverfügbarkeit: Sie hat den Charakter eines Ereignens.

Mithin ergibt sich eine verwandte Aporetik wie hinsichtlich der Materialität der Zeichen, freilich sowohl mit einem anderen Akzent als auch einem anderen Ergebnis. In der Relationalität der Zeichen, der Kluft ihrer Differenz bleibt nämlich die Kennzeichnung des ›Daß‹ (*quod*) stets prekär. ›Ex-sistenz‹ bedeutet das Vorausliegende, das Vorauszusetzende, allerdings so, daß dieses sich anhaltend unter Entzug hält. Der Akzent des Paradoxes der Performanz ist diese permanente Entzogenheit. Damit einher geht ein weiterer Punkt, der die gemeinte Paradoxie gleichsam von innen her verschärft. ›Daß‹ es Zeichen ›gibt‹, die ›Gabe‹ ihrer ›Ex-sistenz‹ sperrt sich ebenso sehr der Signifikation, wie sich die Zeichen, ihre Verkörperungen allererst von dort her ›geben‹. Angedeutet ist auf diese Weise ein Doppeltes, woran sich die ganze Brisanz und Schwierigkeit des Themas entzündet. Denn einerseits haftet den symbolischen Verkörperungen im Augenblick ihrer Setzung das an, was ihr Affirmatives genannt werden könnte: Es ›ist‹, ihre ›Ex-sistenz‹ läßt sich nicht verneinen, vielmehr stellt sie sich im Ereignis der Setzung materialiter aus, ›zeigt sich‹. Andererseits konfrontiert das Ereignis, insofern es sich seiner eigenen Bezeichenbarkeit entzieht, mit einer Undarstellbarkeit, einer Nichtverkörperbarkeit, d. h. abermals mit einer Negativität. Doch erschöpft sich diese – und das ist das Besondere – keineswegs im Negativen. Der Gedanke läßt sich nämlich auch umkehren. Zwar läßt sich die ›Ex-sistenz‹ – ihre Präsenz – nicht verkörpern, gleichwohl gewinnt sie *als* ›Ex-sistenz‹, *als* Präsenz immer nur durch eine Bezeichnung oder Interpretation ihre Bestimmung, die sie als solche jedoch verfehlt. Die Schwierigkeit ist folglich, daß die Symbole oder die Zeichen der Setzung bedürfen, um zu ›sein‹; aber der Modus der ›Ex-sistenz‹, der Gegenwärtigkeit ihrer Gegenwart ist kein Element ihrer Ordnung, ihrer Textur, wie sie auf der anderen Seite jedoch stets nur *als* Setzung, *als* Gegenwart im Medium des Semiotischen gegenwärtig werden können, so daß diese ebenso »Effekt der Repräsentation« sind, wie Jean-Luc Nancy zu Bedenken gegeben hat,³¹ wie gleichzeitig ihrer Anwesenheit – wenn auch undarstellbar – eine Kraft zukommt, die sinnlich angeht, anspricht, zufällt oder ergreift. Gleichermassen medial erzeugt, verweisen sie im selben Moment auf ein ›Entgegenkommendes‹, auf ein ›Nichtentschlagbares‹, eine ›Widerfahrnis‹. Freilich beschränken sich diese nicht auf die Negativität einer Leere, sondern bezeugen umgekehrt

³¹ Jean-Luc Nancy, Entstehung zur Präsenz, in: Hart Nibbrig, Was heißt »Darstellen«?, S. 102–106, S. 102.

den ›Augen-Blick‹ einer Fülle – einer ›Ekstasis‹. Dabei meinen das ›Ek-‹ der ›Ekstasis‹ und das ›Ex-‹ der ›Ex-sistenz‹ das gleiche: ›Herausstehen‹.

Die philosophische Aufmerksamkeit auf diesen Augenblick der Fülle, ihrer ›Ekstasis‹ sowie auf das Gewicht des ›Daß‹ (*quod*), der ›Unentschlagbarkeit‹ der ›Ex-sistenz‹ zu lenken, darin liegt m. E. die außerordentliche Relevanz des Paradoxes der Performanz. An ihm scheitert nicht der Zeichenbegriff, vielmehr verdankt er ihm allererst seine Prozessualität, seine Dynamik. Anders als in den logischen Diskursen kann dem Paradoxen deshalb kein repressiver Sinn, keine Rolle eines Ausschlusses oder einer Exekution von Aussagen zugemessen werden, sondern im Gegenteil eine Produktivität, eine sprengende Potenz, die darauf hindeutet, daß keine Theorie sich je selbst erfüllt, vielmehr daß sie notwendig am Anderen teilhat, das ihr entgeht.

III Restitution der ›Ex-sistenz‹

Die Liste der Paradoxa beschränkt sich somit nicht allein auf ein abstraktes logisches Register; vielmehr kommt ihr eine Reihe tiefgreifender philosophischer Konsequenzen zu, die den Begriff des Symbolischen in seinem Innern trifft. Jede Symbolisierung im Sinne einer Verkörperung wird durch die drei kardinalen Paradoxa durchfurcht – durch (1) das *Paradox der Referenz*, (2) das *Paradox der Materialität* und (3) das *Paradox der Performanz*. Alle drei Paradoxa verweisen auf eine Unmöglichkeit, eine Grenze, aber so, daß es sich nicht von vornherein um einen Mangel handelt, um kein Verfehlen; es sind nicht ausnahmslos Chiffren einer Negativität, die von einem prinzipiellen Versagen der Zeichen, ihrer Semiose künden, sondern ihr Resultat ist erstens die *Unbegreiflichkeit der Bedeutung*, zweitens die *Untilgbarkeit der Körper und ihrer Materialitäten* sowie drittens die *Undarstellbarkeit des Ereignens*. Alle drei gehören zusammen.

Unbegreiflichkeit der Bedeutung heißt: Symbole, Zeichen bedeuten etwas – aber was sich wiederum an Zeichen aufweisen läßt, ist einzig eine Struktur, ist ihre Iterabilität, ihre Relationalität, die sich unendlich fortpflanzt, weiterwuchert und unaufhörlich versetzt, umbesetzt oder verschiebt; doch verweisen diese bestenfalls auf Prozesse der Transformation oder Transposition in einem Sinne, wie Nelson Goodman gesagt hat: »Erschaffen« sei »Um-schaffen«.³² Folglich entgeht ihnen, was Bedeutung ›ist‹, wie sie sich aus

³² Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, übers. von Max Looser, Frankfurt a. M. 1990, S. 19.

einer Form, einer Syntax oder Struktur ›er-gibt‹ – woher wir, mit anderen Worten, die ›Gabe‹ des Sinns empfangen.³³ Keine der gängigen Theorien, weder die Semiotik noch die Linguistik, erklärt auch nur ansatzweise diese ›Gabe‹ des Sinns – vielmehr setzen sie diese entweder voraus oder weichen ihr in ein anderes Terrain aus. In dieser Hinsicht kann gesagt werden, daß das Semantische das Rätsel *per se* ist. Wir leben inmitten von Bedeutungen, erzeugen Sinn, transferieren ihn, suchen ihn zu lesen – aber was Bedeutung bedeutet, bleibt selbst ein Fremdes. Das Paradox der Referenz ist dieser Fremdheit geschuldet.

Damit einher geht die zweite Serie von Paradoxa – das Paradox der Materialität sowie das Paradox der Performanz. Beide markieren die jeweils selbst-referentielle Stelle, die sich semiotisch weder rekonstruieren noch einlösen läßt, von der her aber allererst die Zeichenprozesse ihren Anfang haben, sich ereignen. Man könnte sagen: Sie handeln vom Ereignis der ›Gabe‹, jener Stelle, woher sich die Zeichen wie ihr Gebrauch, ihre Praxis ›er-geben‹; sie erweist sich als unsagbar. Die Unsagbarkeit deutet auf die Position eines Entzugs. Sie bildet zugleich die Stätte ihrer Möglichkeit. Das bedeutet: Die Zeichen oder die Symbole haben ihre Herkunft, ihre Praktik in einem Anderen als sie selbst. Die mit ihren Verkörperungen notwendig verbundenen Momente: der Körper, dessen Materialität sowie die Geste der Performanz und die Performativität als Geste der Setzung verweisen darauf. Sie nötigen zu einem Themenwechsel von den Zeichen und Symbolen zu ihrem Anderen, Nichtsemiotischen, dem Ereignis, woher sich ihr Bedeuten bezieht.

Das leitet zum zweiten Punkt der Konsequenzen über: der *Unteilbarkeit der Körper*. Der heute kursierende Körperdiskurs und nicht zuletzt das Verhältnis von Symbolisierung und Verkörperung wie von Verkörperung und Entkörperung kreisen darum. Er deutet zugleich auf die Relevanz des Symbolbegriffs, auf die Notwendigkeit seiner Restituierung: Mit ihm kommt die Dimension der ›Unentschlagbarkeit‹ von Materialität ins Spiel. Denn mit der im Zuge der Digitalisierung virulent gewordenen Tilgung der Körper, der Kapriziosität des Immateriellen, die der Zeichenperspektive strukturell innewohnt und sich mit der Codierung virtueller Räume nur verschärft, ist gleichzeitig eine Geschichte verbunden, die weit ins Selbstverständnis der westlichen Kultur reicht: das Begehren nach der Erlösung vom Leiblichen,

33 Zur Verwendung des Ausdrucks ›Gabe‹ vgl. auch Jacques Derrida, *Zeit geben*, Bd. 1 *Falschgeld*, aus d. Franz. von Andreas Knop u. Michael Wetzels, München 1993; ders., *Den Tod geben*, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Gewalt und Gerechtigkeit*. Derrida – Benjamin, Frankfurt a. M. 1994, S. 331–445. Allerdings lotet Derrida vor allem die Paradoxa der Gabe in Ansehung ihrer Singularität aus.

dem Phantasma des Ersatzes, der Aufzeichnung und Konservierung des Flüchtigen, der Überwindung der Zeit und damit des Todes. So schrieb Carl Friedrich Gauß an Hans Wussing: »Möge der Traum [...] ein Vorge-schmack des wahren Lebens in unserer eigentlichen Haymath [seyn], wo den erwachten Geist nicht mehr die Ketten des trägen Leibes, die Schranken des Raumes« drücken.³⁴

Unsere Zeit wiederholt diesen Traum im Simulakrum des Technischen. Des-sen Ideal ist ein Denken ohne Leib, ein Fühlen, Wahrnehmen, Handeln ohne Körper. Die Entmaterialisierung der Zeichen folgt dabei sowohl dem christlichen Ethos der Entfleischlichung der Seele wie den Konstruktionen des Mathematischen, die deren eigentliche Erfüllung zu bieten scheinen. Daß wir körperlos denken und denken wollen, daß wir schließlich die Fes-seln des Wirklichen durch die Maschine, den reinen Algorithmus zu tran-szendieren trachten, bestimmt unser Schicksal spätestens seit dem Apriori des *cogito* bei Descartes, der Trennung zwischen *res cogitans* und *res extensa*, die im digitalen Netz und der Turingmaschine ihr Modell und ihre endgültige Realisierung gefunden hat. Ihnen korrespondiert ein Konstruktivismus, der heute die Körper selbst, den *bios* erreicht hat.

Der Tendenz kann mit Bezug auf das Paradox der Materialität widerspro-chen werden. Es erlaubt jene Grenze des Technologischen auszutarieren, die in der prinzipiellen Unüberwindbarkeit des Körpers besteht. An Verkörper-ungen ist eben dies relevant: Sehnsucht, dem Immateriellen einen Körper verleihen, ihm dadurch eine Anwesenheit, mithin auch eine Wahrnehmbar-keit, ein Sein zu erteilen. Umgekehrt bedarf aber das, was wahrnehmbar sein soll und will, der Leiblichkeit, denn die Wahrnehmung, so bereits Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft*, verbindet uns auf die vorzüglichste Weise mit den Erfahrungen von Existenz.³⁵ Keine Weise von Existenz genügt sich jedoch im Artifiziiellen. In deren Phantasmagorien ist umgekehrt der Wunsch beschlossen, sich mit den Körpern auch von der Last der Existenz zu befreien und sich in einen Text, eine »Spur«, eine körperlose Skriptur zu verwandeln und unendlich fortzuschreiben – eine fatale Illusion, die auf der nicht minder fatalen Unterstellung beruht, alles sei übersetzbar, transferier-bar, mediatisierbar, konstruierbar. Ihr entspricht die Bewegung vom je schon Zu-vorkommenden, vom Anderen, dem Entzug über die *imitatio* und die *ima-*

³⁴ Carl Friedrich Gauß, Brief 1802, in: Hans Wussing, Carl Friedrich Gauß, hg. von D. Goetz, Leipzig ²1976, S. 85.

³⁵ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in: ders., Werkausgabe, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, Bde. 3–4, Bd. 3, A 225/B 272 f., S. 252 f.

ginatio zur *simulatio*. An deren Ende steht der perfekte, von aller ›Ex-sistenz‹ gereinigte Körper, dessen Makellosigkeit die Idealität der Einheit von Materialität und Immaterialität, von Form, Geist und Materie wiederholt.

Offenbar träumt unsere Zeit den einstigen Traum des Idealismus auf andere Weise weiter. Wie die Hegelsche Kunstauffassung die christliche Perhorreszierung des Leiblichen ins Ästhetische fortsetzte, um die Kunst, die sich nicht erfüllen kann, weil sie stets des Körpers, der ›verunreinigenden‹ Materie bedarf, durch die Philosophie, den absoluten Geist zu überwinden, erfinden wir digitale Techniken, deren Absolutes das Mathematische, der Algorithmus, die Syntax der Maschinenzustände ist.³⁶ Sie schlagen wiederum auf die Technisierung des *bios* zurück, wenn die Lebensschrift zum Code wird, der beliebig weiterschreibbar und manipulierbar scheint. Was demgegenüber unter den Titel der ›Paradoxien der Verkörperung‹ gestellt und zu diskutieren versucht wurde, konfrontiert zuletzt mit der ganzen Vergeblichkeit, ja der Unmöglichkeit und Absurdität solcher Bemühungen.

Ein Letztes kommt hinzu: Denn das damit verbundene Thema des Performativen gestattet neben dem Perspektivenwechsel, der ein neues Licht auf alte Probleme zu werfen erlaubt, vor allem eine Wiederentdeckung des Ereignisses. Es ist dieser Aspekt, der schließlich bedeutsam wird und dem Symbolbegriff genuin eingeschrieben ist: Performanzen haben es mit Setzungen zu tun: Sie statuieren ›Ex-sistenz‹ im Sinne von ›Ekstasis‹. Keine Symbolisierung kann unabhängig von seinem ›Ex-sistenzmodus‹ betrachtet werden. Existenz ist freilich eine schillernde Kategorie. Versteht man sie mathematisch – und es kann kein Zweifel daran bestehen, daß die Abenteuer des technischen Zeitalters, besonders der Computerisierung, unter den Regimen des Mathematischen, des Syntaktischen ausgetragen werden –, dann bedeutet ›Existenz‹ lediglich eine Fiktionalisierung, die unter dem Titel des ›Es sei ...‹ steht.³⁷ Der Konjunktiv deutet eine Möglichkeit an, und zwar eine solche, die widerspruchsfrei gesetzt werden muß. Die mathematische Existenzkategorie ist mit ihr identisch. Demgegenüber setzen performative ›Ex-sistenzakte‹ Wirklichkeiten – egal, ob sie auf dem Papier, in Silizium oder in Stein gesetzt sind. Im Unterschied dazu dokumentiert das mathe-

³⁶ Das Ideal einer entmaterialisierten Kunst, die Peter Weibel als Ausgang aus der Enge des europäischen Leidens feiert, gehört noch ganz in diesen Kontext. Vgl. etwa Peter Weibel, Virtuelle Realität oder der Endo-Zugang zur Elektronik, in: Florian Rötzer, Peter Weibel (Hg.), Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk, München 1993, S. 15–46.

³⁷ In diesem Sinne beginnt auch George Spencer Brown sein »Kalkül der Form« mit der Aufforderung: »Draw a distinction«. Die Setzung des ersten Unterschieds erfolgt als erstes Performativ beliebig, vgl. George Spencer Brown, Laws of Form, London 1971.

matische ›Es sei ...‹, das sich tief in unseren gewöhnlichen Sprachgebrauch versenkt hat, daß nichts wirklich gesetzt wird, daß wir vielmehr beständig unter Vorbehalt setzen, daß wir experimentieren, mithin auch jederzeit *anders* können.

Der Verweis auf das Performative und folglich auf das Ereignis der Setzung, auf den Existenzakt erscheint damit keineswegs gleichgültig. Er verändert die Bedingungen jedes Idealismus und mathematischen Konstruktivismus, untergräbt deren Basis. Mehr noch: ›Daß *ist* und nicht nichts‹, jener einzigartige Akt der Performanz, der die Setzung einer Materialität einschließt, erlaubt eine Revision der in der Geschichte des europäischen Denkens seit je für irrelevant oder nichtig erklärten Kategorie der ›Ex-sistenz‹. Entsprechend geht dem Vergessen des Performativen ein Vergessen der ›Ex-sistenz‹ im Denken konform. Sein Spiegel ist die ›Wut‹ ihrer medialen, ihrer technischen Überschreibung. Statt dessen weist die Unverzichtbarkeit des Performativen darauf, daß etwas den Mediatisierungen und Technisierungen vorausgeht, etwas, das *vor* aller Gestaltung, Konstruktion oder Erfindung kommt, was als erste Geste immer schon ›im Spiel‹ ist: die Setzung ihrer ›Ex-sistenz‹.

Damit kommt ein letzter Aspekt in Betracht: die *Ethik des Symbolischen*. Er weist auf die Unersetzbarkeit des Ereignisses als Augenblick eines einzig verantwortbaren Erscheinens. Sie ist mit der ersten Setzung eines Symbols schon mitgegeben. Das bedeutet auch: Mit Bezug auf ihre Referentialität oder Strukturalität wird der Symbolisierung zwar eine *Semantik* erteilt und mit ihrer Materialität eine *Ästhetik*, mit dem Ereignis der Setzung jedoch eine *Ethik*. Alle drei verleihen dem Symbolischen allererst seine spezifische Kraft. Nicht nur hält es sich hinsichtlich seines Sinns in einer prinzipiellen Offenheit, der eine unendliche Interpretativität antwortet, und nicht nur ›zeigt sich‹ mit seiner Materialität eine Unerfüllbarkeit, worauf seit je die Kunst reagiert hat, um den sich darin abzeichnenden Chiasmus ebenso auszubeuten wie zu vervielfältigen, sondern mit dem Ereignis der Setzung trägt sich auch eine Singularität ins Geschehen der Symbolisierung ein, die ihm gleichermaßen eine Irreversibilität auferlegt. Ihr wäre allein ethisch zu entsprechen. Zugleich bezeugt sie, daß wir unsere Symbole nie vollständig in der Hand halten, daß wir nirgends über sie zu herrschen oder mit ihnen frei zu spielen vermögen, daß vielmehr ihrer Anwesenheit eine Macht entspringt, die von unseren Verständnissen weder besiegelt noch ganz umfaßt werden kann.

Darstellung der Metamorphose, wissenschaftlich und poetisch

Ansätze zu einer anderen Theorie des Symbols bei Goethe

Hätte Johann Wolfgang Goethe seine eigene »Laufbahn« am 9. Juli 1790 richtig eingeschätzt, so müsste die deutsche Literatur ohne die beiden *Wilhelm Meister*-Romane, ohne die *Wahlverwandtschaften*, ja ohne eine endgültige Fassung des *Faust I* auskommen – um von *Faust II* ganz zu schweigen. An jenem Tag nämlich schrieb der Vierzigjährige seinem Freund Carl Ludwig von Knebel, dem er kurz zuvor seine eben veröffentlichten Bücher *Faust. Ein Fragment* sowie *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* übersandt hatte:

Meinen Faust und das botanische Werkchen wirst du erhalten haben, mit jenem habe ich die fast so mühsame als genialische Arbeit der Ausgabe meiner Schriften geendigt, mit diesem fange ich eine neue Laufbahn an, in welcher ich nicht ohne manche Beschwerlichkeit wandeln werde. Mein Gemüth treibt mich mehr als jemals zur Naturwissenschaft, und mich wundert nur daß in dem prosaischen Deutschland noch ein Wölkchen Poesie über meinem Scheitel schweben bleibt.¹

Nichts also lag zu diesem Zeitpunkt ferner als die Möglichkeit, »Naturwissenschaft« und »Poesie« gleichzeitig zu betreiben, geschweige denn, beide zu einer neuen Einheit zu führen. Erst aus der Retrospektive, in Paratexten zur Neuausgabe seines Metamorphose-*Versuchs* in den *Heften zur Morphologie* von 1817, wird Goethe diese Unvereinbarkeit als eine beschreiben, die nicht er selbst, sondern seine Zeitgenossen unterstellten:

Vereinzelt behandelte man sämtliche Tätigkeiten; Wissenschaft und Künste, Geschäftsführung, Handwerk und was man sich denken mag, bewegte sich im abgeschlossenen Kreise. Jedem Handelnden war ernst in sich, deswegen arbeitete er aber auch nur für sich und auf seine Weise, der Nachbar blieb ihm völlig fremd und sie entfremdeten sich gegenseitig. Kunst und Poesie berührten einander

¹ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Carl Ludwig von Knebel, 9. Juli 1790, in: Goethes Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, Abt. 4, Bd. 9, S. 213. Im folgenden zitiert mit der Sigle WA. Vgl. Günter Peters, Das Schauspiel der Natur. Goethes Elegien *Metamorphose der Pflanzen* und *Euphrosyne* im Kontext einer Naturästhetik der szenischen Anschauung, in: *Poetica* 22 (1990), S. 46–83, hier S. 48.

kaum, an lebendige Wechselwirkung war gar nicht zu denken, Poesie und Wissenschaft erschienen als die größten Widersacher.²

[N]irgends wollte man zugeben, daß Wissenschaft und Poesie vereinbar seien. Man vergaß daß Wissenschaft sich aus Poesie entwickelt habe, man bedachte nicht daß, nach einem Umschwung von Zeiten, beide sich wieder freundlich, zu beiderseitigem Vorteil, auf höherer Stelle, gar wohl wieder begegnen könnten.³

Goethe selbst freilich trat, nach einer relativ kurzen Phase eingeschränkter literarischer Produktivität um 1790, in der zweiten Hälfte seines Lebens zumindest den Beweis an, daß man Dichter und Naturwissenschaftler in Personalunion sein könnte. Allerdings muß daraus nicht zwingend folgen, daß die beiden Tätigkeiten dieser einen Person dadurch schon in einer »lebendige[n] Wechselwirkung« zueinander stehen. Die »höhere[] Stelle«, auf der Wissenschaft und Poesie einander »gar wohl wieder begegnen könnten«, ist nicht so leicht zu lokalisieren. Vieles spricht dafür, daß Wissenschaft und Poesie einander nicht so sehr in gemeinsamen Aussagen über die Natur begegnen, denn vielmehr in einer Reflexion auf Aussagemöglichkeiten: in einer Problematisierung der Darstellung.

Schon die folgende Kurzcharakteristik des *Metamorphose-Versuchs* lenkt deshalb auf diesen Aspekt besondere Aufmerksamkeit und verortet ihn wissenschaftshistorisch. Der zweite Abschnitt dieses Beitrags rekapituliert den Zusammenhang von Goethes Morphologie mit seiner wirkungsmächtigsten Theorie der Darstellung, der Symboltheorie in ihrer medienindifferenten Gestalt. Die Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen* hingegen reagiert, wie im dritten Abschnitt zu zeigen sein wird, mit einer medienspezifischen, nämlich sprachbewußten Praxis auf ihren problematischen Ort im Verhältnis von Poesie und Wissenschaft. Diese Praxis läßt sich abschließend auf andere Aussagen Goethes beziehen, in denen eine andere Theorie des Symbols sich immerhin andeutet.

² Johann Wolfgang Goethe, *Andere Freundlichkeiten*, in: ders., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. 1, Bd. 24 *Naturkundliche Schriften*, Bd. 2 *Schriften zur Morphologie*, hg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt a. M. 1987, S. 454–459, hier S. 458.

³ Johann Wolfgang Goethe, *Schicksal der Druckschrift*, in: ders., *Schriften zur Morphologie*, S. 418–426, hier S. 420.

I Eine Krise im Verhältnis der Wörter zu den Dingen: Der Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären

Thema des *Versuchs* ist nicht eine bestimmte Pflanze oder eine bestimmte Art, sondern vielmehr ein Gesetz, dem alle Pflanzen unterliegen. Wenngleich er sein Untersuchungsgebiet im wesentlichen auf die einjährigen Pflanzen beschränkt (also Bäume und Sträucher weitgehend außer Betracht läßt), so geschieht selbst dies nur im Interesse, einen Gegenstandsbereich zu wählen, in dem die postulierten Gesetze besonders anschaulich erscheinen, während dieselben Gesetze doch auch, *mutatis mutandis*, für mehrjährige Pflanzen gelten sollen. Diese Gesetze betreffen einen allgemeinen Modus der Pflanzenentwicklung, der für eine Erfahrung verantwortlich sei, welche jeder halbwegs aufmerksame Beobachter beliebiger Pflanzen in der einen oder anderen, vorläufig betont unspezifizierten Form schon einmal gemacht habe. An diese Erfahrung appelliert der Text gleich im ersten der 123 kurzen Paragraphen:

Ein jeder, der nur das Wachstum der Pflanzen einigermaßen beobachtet, wird leicht bemerken, daß gewisse äußere Teile derselben, sich manchmal verwandeln und in die Gestalt der nächstliegenden Teile bald ganz, bald mehr oder weniger übergehen. (§ 1)⁴

Spezifisches, zunächst jedoch nur im Modus eines Beispiels, bringt der zweite Paragraph:

So verändert sich, zum Beispiel, meistens die einfache Blume dann in eine gefüllte, wenn sich anstatt der Staubfäden und Staubbeutel, Blumenblätter entwickeln, die entweder an Gestalt und Farbe vollkommen den übrigen Blättern der Krone gleich sind, oder noch sichtbare Zeichen ihres Ursprungs an sich tragen. (§ 2)

Die allgemeine, unspezifische und die beispielhafte, spezifische Erfahrung erscheinen als Anlaß zur Suche nach Gesetzen, den »Gesetze[n] der Umwandlung [...], nach welchen sie [die Natur, R. S.] Einen Teil durch den andern hervorbringt, und die verschiedensten Gestalten durch Modifikation eines einzigen Organs darstellt« (§ 3). Die Annahme eines Gesetzes geht einher mit derjenigen eines Täters, der diesen Gesetzen unterworfen ist, wenn er etwas bewirkt. Dieser Täter wird im Verlauf des ganzen weiteren

⁴ Johann Wolfgang Goethe, Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, in: ders., Schriften zur Morphologie, S. 109–151. Zitate werden durch Angabe des Paragraphen im fortlaufenden Text belegt, damit sie auch in anderen Ausgaben schnell auffindbar sind.

Textes ›Natur‹ heißen. Zur Bezeichnung dieses Sachverhalts greift Goethe auf ein – auch im Bereich der Naturgeschichte – bereits zur Verfügung stehendes, jedoch noch nicht mit einer genaueren Vorstellung besetztes Wort, »*Metamorphose*«, zurück (§ 4). Bemerkenswerterweise nimmt Goethe diesen Terminus zwar in den Titel des Aufsatzes auf, bestimmt ihn jedoch schon am Anfang durch eine Reihe von Synonyma weiter und ersetzt ihn zwischen den ersten und den letzten Paragraphen weitgehend durch diese anderen Wörter: ›Entwicklung‹, ›Umwandlung‹, ›Veränderung‹, ›Ausbildung‹, ›Verwandlung‹, ›Modifikation‹.⁵ Da Synonyma niemals gänzlich bedeutungsgleich sind, dient ihr Einsatz zur Ausbildung eines Hofes von Konnotationen. So etwa im vierten Paragraphen, der den Fachterminus einführt:

Die geheime Verwandtschaft der verschiedenen äußern Pflanzenteile, als der Blätter, des Kelchs, der Krone, der Staubfäden, welche sich nach einander und gleichsam aus einander entwickeln, ist von den Forschern im allgemeinen längst erkannt, ja auch besonders bearbeitet worden, und man hat die Wirkung, wodurch ein und dasselbe Organ sich uns mannigfaltig verändert sehen läßt, die *Metamorphose der Pflanzen* genannt. (§ 4)

Dieser einzige Satz legt, indem er »Verwandtschaft« und ›Entwicklung‹ überblendet, zunächst nahe, daß eine Entwicklung verschiedener Pflanzenteile »nach einander« auch als eine Entwicklung »aus einander« zu verstehen ist, Wachstum also als genealogische Abfolge begriffen werden kann. Gegen Ende des Aufsatzes wird Goethe sogar ausdrücklich statuieren, daß im Wachstum »gleichfalls eine Fortpflanzung geschehe, die sich von der Fortpflanzung durch Blüte und Frucht, welche *auf einmal* geschieht, darin unterscheidet, daß sie *sukzessiv* ist, daß sie sich in einer Folge einzelner Entwicklungen zeigt« (§ 113). Beobachtbar ist diese »Kraft« (§ 113 pass.) der Fortpflanzung (im doppelten Sinne), insofern sie nicht zuletzt eine semiotische ist: Bereits der zweite Paragraph beschreibt ja die Ähnlichkeit von Pflanzenteilen mit früher entstandenen, im Übergang etwa von Staubbeuteln zu Blumenblättern, als »sichtbare *Zeichen* ihres Ursprungs« (§ 2; Herv. R. S.). Als Scharnier von Bedeutungs- und Entstehungsbeziehungen, von semiotischen und generischen Verhältnissen funktioniert das Wort ›darstellen‹ in dem Satz, demzufolge die Natur »die verschiedensten Gestalten durch Mo-

⁵ Zum Verfahren der »Synonymenvariation« vgl. Uwe Pörksen, »Alles ist Blatt«. Über Reichweite und Grenzen der naturwissenschaftlichen Sprache und Darstellungsmodelle Goethes, in: ders. (Hg.), *Wissenschaftssprache und Sprachkritik. Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart*, Tübingen 1994, S. 109–130, hier S. 119 f.

difikation eines einzigen Organs *darstellt*« (§ 3; Herv. R. S.). »Darstellen« vereint hier die poetologischen Bedeutungen, wie sie, vor allem von Klopstock, bereits in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts entwickelt wurden, mit den chemisch-alchemistischen, die sich um 1800 herausbilden:⁶ »Darstellung«, beispielsweise diejenige des Sauerstoffs durch eine Analyse des Wassers, ist stets auch die Herstellung dessen, was zugleich schon dagewesen sein soll. Als Produzentin von Zeichen und Dingen zugleich zeigt die Natur Gestalten, indem sie diese hervorbringt. Und der Garant dieses Zusammenfalls von semiotischen und generischen Beziehungen ist die Identität eines (obgleich sich unablässig wandelnden) »einzigsten« (§ 3), »eine[s] und d[e]sselbe[n] Organ[s]« (§ 4) mit sich selbst.

Diese Selbstidentität des sich unaufhörlich Wandelnden ist nicht leicht auf den Begriff zu bringen:

Es versteht sich hier von selbst, daß wir ein allgemeines Wort haben müßten wodurch wir dieses in so verschiedene Gestalten metamorphosierte Organ bezeichnen, und alle Erscheinungen seiner Gestalt damit vergleichen könnten: gegenwärtig müssen wir uns damit begnügen, daß wir uns gewöhnen die Erscheinungen vorwärts und rückwärts gegen einander zu halten. Denn wir können eben so gut sagen: ein Staubwerkzeug sei ein zusammengezogenes Blumenblatt, als wir von dem Blumenblatte sagen können: es sei ein Staubgefäß im Zustande der Ausdehnung; ein Kelchblatt sei ein zusammengezogenes, einem gewissen Grad der Verfeinerung sich näherndes Stengelblatt, als wir von einem Stengelblatt sagen können es sei ein, durch Zudringen roherer Säfte ausgedehntes Kelchblatt. (§ 120)

Ebenso läßt sich von dem Stengel sagen; er sei ein ausgedehnter Blüten- und Fruchtstand, wie wir von diesem prädiert haben: er sei ein zusammengezogener Stengel. (§ 121)

»Es versteht sich hier von selbst«, daß wir es so verstehen müßten, wie wir es »gegenwärtig« nicht verstehen können, nämlich geronnen in »ein allgemeines Wort«. »[G]egenwärtig« können wir die Verhältnisse von Pflanzenteilen zueinander »eben so gut« in der einen wie in der anderen Richtung aussagen, niemals aber das »metamorphosierte Organ« von den Verhältnissen seiner verschiedenen Gestalten zueinander abstrahieren. Keineswegs schweigend jedoch lernt und lehrt Goethe den Verzicht, demzufolge kein Ding sei, wo das Wort gebriecht: Die Wörter über dieses gegenwärtige, ge-

⁶ Vgl. Winfried Menninghaus, »Darstellung«. Friedrich Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt a.M. 1994, S. 205–226; Art. Darstellung, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Neubearbeitung, Bd. 6, Leipzig 1983, Sp. 333 ff.

wohnungsbedürftige Stadium der Wortlosigkeit bleiben in den Ausgaben von 1790 und 1817, ja noch in der deutsch-französischen Neuausgabe von 1831 unverändert.

Im Frühstadium der Herausbildung seiner Metamorphosen-Hypothese, während der Italienischen Reise, hatte Goethe einmal notiert: »Alles ist Blatt, und durch diese Einfachheit wird die größte Mannigfaltigkeit möglich«. ⁷ Hier also entscheidet er sich für dasjenige Wort, welches eine Gruppe der Erscheinungen des einen Organs nahelegt und welches in den Komposita ›Stengelblätter‹, ›Samenblätter‹, ›Kelchblätter‹ und ›Blumenblätter‹ vorkommt, schwerlich aber mit ›Stiel‹, ›Griffel‹ und ›Staubfäden‹ assoziiert werden kann. Dementsprechend gibt Goethe die totalisierende Geste ›Alles ist x‹ später wieder auf, weil sie dem Anschaulichkeitsaxiom widerstrebt. Dazu würde, aus gegenläufigen Gründen, auch ein Neologismus (wie z. B. ›Blengel‹) führen: Während »Blatt« einigen spezifischen Gestalten des »metamorphosierte[n] Organ[s]« widerstreitet, würde ›Blengel‹ sich zwar vielleicht in allen Gestalten des Organs, aber zugleich in keiner einzigen wiederfinden lassen. Das Spezifische der Metamorphosen-Lehre ist gerade dies, daß es keine spezifische Perspektive geben kann, von der aus sie auf das Wort gebracht werden kann. Ihr charakteristisches Darstellungsaxiom ist das »[W]ir können eben so gut sagen«: $y = f(x)$ wie $x = f^{-1}(y)$, wobei f^{-1} die Umkehrfunktion zu f ist.

Die Unverfügbarkeit eines Wortes, selbst eines neuerfundenen, hat offensichtlich mit dem historischen Ort von Goethes Metamorphosen-Theorie zu tun, mit dem »Umstand, daß das genetische Denken hier wie zum ersten Mal auf die bis dahin fast statisch und räumlich geordnete, definitiv abgeteilte Pflanzenwelt angewandt wird und also eine neue Sprache auszuarbeiten ist«. ⁸ Oder in den Begriffen Michel Foucaults: Goethe versucht etwas zu beschreiben, was in der Episteme der Repräsentation, in der seine Bildung sich noch vollzogen hat, nicht zu beschreiben ist. Dieses Beschreibungsproblem läßt sich um so prägnanter historisch situieren, als ein Autor, dessen Werk bei Foucault exemplarisch für die Episteme der Repräsentation steht, zugleich einer ist, dessen Bedeutung für seine eigenen botanischen Studien Goethe in autobiographischen Zeugnissen belegt hat: Carl von Linné. Goethe berichtet von der Zeit, als er Herzog Karl Augusts Einrichtung botanischer Anstalten mitbetreute:

⁷ Johann Wolfgang Goethe, Notizen aus Italien, in: ders., Schriften zur Morphologie, S. 72–90, hier S. 84. Vgl. Pörksen, »Alles ist Blatt«, S. 109 u. S. 114.

⁸ Pörksen, »Alles ist Blatt«, S. 110.

Linnés Terminologie [...] begleitete[] mich auf Wegen und Stegen [...]. Linnés *Philosophie der Botanik* war mein tägliches Studium, und so rückte ich immer weiter vor in geordneter Kenntnis, indem ich mir möglichst anzueignen suchte, was mir eine allgemeinere Umsicht über dieses weite Reich verschaffen konnte.⁹

Linné ermöglicht diese stetig voranschreitende »geordnete[] Kenntnis« durch seine methodische Klassifikation von Pflanzen nach mehreren kombinierbaren Merkmalen. Diese Merkmale können isoliert werden, weil die Pflanzen »weniger in ihrer organischen Einheit als durch die sichtbare Heraustrennung ihrer Organe gesehen« werden. Da dies bei Pflanzen leichter ist als bei Tieren, beruht der Vorrang der Botanik gegenüber der Zoologie im 17. und 18. Jahrhundert, Foucault zufolge, auf dem allgemeinen Interesse dieser Episteme an Taxonomien:

Daher rührt der erkenntnistheoretische Vorrang der Botanik: der den Wörtern und Sachen gemeinsame Raum bildete einen für die Pflanzen in viel stärkerem Maße aufnahmebereiten Raster, der viel weniger »schwarzfeldig« war als für die Tiere; insoweit viele konstitutive Organe an der Pflanze sichtbar sind, die es bei den Tieren nicht sind, war die tax[o]nomische Erkenntnis ausgehend von unmittelbar wahrnehmbaren Variablen in der botanischen viel reicher und viel kohärenter als in der zoologischen Ordnung.¹⁰

Linné wählt zur Klassifikation ein *systema sexuale*,

das die Gesamtheit der Blütenpflanzen nach der Anzahl der männlichen Organe, der Staubgefäße, in dreiundzwanzig Klassen einteilt und jede davon wieder nach dem Typus der weiblichen Organe, der Fruchtknote, aufgliedert. Nimmt man zum Beispiel eine Herbstzeitlose, so bemerkt man sechs Staubgefäße, die drei kleine Griffel umgeben [...]. Betrachtet man dann einen Krokus, eine scheinbar ganz ähnliche Blume, findet man nur noch einen einzigen Griffel inmitten dreier Staubgefäße. Nach dem Linnéschen System gehört die Herbstzeitlose zu den *Hexandria Trigynia* (»sechs Männer, drei Frauen«), der Krokus zu den *Triandria Monogyna* (»drei Männer, eine Frau«).¹¹

Dies erlaubt eine Rasterung des gesamten Pflanzenreichs. »Jede Gruppe wird einen Namen erhalten. Auf diese Weise kann eine Art, ohne beschrie-

⁹ Johann Wolfgang Goethe, Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit, in: ders., *Schriften zur Morphologie*, S. 732–752, hier S. 737.

¹⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966; dt.: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus d. Franz. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1971 u. ö., S. 179.

¹¹ Jean-Marc Drouin, Von Linné zu Darwin. Die Forschungsreisen der Naturhistoriker, in: Michel Serres (Hg.), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris 1989; dt.: *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, aus d. Franz. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 1994, S. 569–596, hier S. 584.

ben werden zu müssen, mit größter Präzision durch die Namen der verschiedenen Gesamtheiten bezeichnet werden, mit denen sie verschachtelt ist«. ¹² Linné bestimmt den Botaniker vor allem als einen Nominator: als jemanden, der Pflanzen benennen kann. ¹³ Er vereinheitlicht die Namensgebung der einzelnen Arten, indem er die verschiedenen Namen für eine Pflanzenart konsequent auf solche reduziert, die zwei Elemente haben: den Gattungs- und den Artnamen. Aus der *Rosa sylvestris inodora seu canina*, die auch *Rosa sylvestris alba cum rubore, folio glabro* heißt (eine wilde Rose), wird dann etwa ebenso einfach wie eindeutig die *Rosa canina*. Jede Art also kann an einer bestimmten Stelle einer Tabelle verortet werden, ¹⁴ und für jede gibt es einen aus zwei Bestandteilen bestehenden Namen. Die Naturgeschichte wird mit der *mathesis* verbunden; sie »führt tatsächlich das ganze Feld des Sichtbaren auf ein System von Variablen zurück«. ¹⁵

Was Goethe unter dem Titel einer *Metamorphose der Pflanzen* in den Blick nimmt, bricht mit dieser klassifikatorischen Praxis nicht nur deshalb, weil hier ein Prozeß, nicht ein Zustand beschrieben werden muß. Linné hat sich durchaus auch mit Wachstumsvorgängen beschäftigt, und Goethe setzt sich mit seiner Theorie der Antizipation ausdrücklich auseinander (vgl. §§ 107–111). Ebenso wenig soll die genetische Perspektive die klassifikatorische einfach ablösen; Goethe betont ausdrücklich, er habe nicht die Absicht, »das durch die Bemühungen der Beobachter und Ordner bisher Abgesonderte und in Fächer Gebrachte zu verwirren« (§ 59).

Was sich jedoch mit dem Linnéschen Paradigma nicht vereinbaren läßt, ist das andere Verhältnis der Wörter zu den Dingen in der *Metamorphose der Pflanzen*. Auch Linné etwa notiert zwar die Synonyma, unter denen eine von ihm auf den binomischen Namen gebrachte Pflanze bisher bekannt war; er stellt sie jedoch in eine Klammer hinter den neuen binomischen Namen: als Spuren der Wissenschaftsgeschichte, die von der neuen Nomenklatur säuberlich getrennt sind. Goethe hingegen nutzt bei seinem Verfahren der Synonymenvariation – etwa in seiner Zusammenstellung der Namen ›Samen-

¹² Foucault, Die Ordnung der Dinge, S. 184.

¹³ »Botanicus est ille, qui Vegetabilia similia similibus, & distincta Nominibus [...] noscit nominare.« Carl von Linné, Genera plantarum eorumque characteres naturales secundum numerum, figuram, situm et proportionem, Halle/Magdeburg 1752, nicht pag. [Ratio operis, Abs. 3].

¹⁴ ›Tableau« – in Foucaults *Les mots et les choses* – ist sehr viel häufiger mit ›Tabelle« zu übersetzen, als dies in der deutschen Ausgabe geschieht, und ganz zweifellos in diesem Zusammenhang.

¹⁵ Foucault, Die Ordnung der Dinge, S. 178.

klappen«, ›Kernstücke«, ›Samenlappen«, ›Samenblätter« – den Konnotationsraum, der dabei entsteht. Das »[W]ir können eben so gut sagen«, mit dem Goethe das fehlende Wort umkreist, heißt auch: ›Wir müssen es immer einmal so, einmal umgekehrt sagen«. So wie »die Lehre der Metamorphose überhaupt nicht in einem selbständigen abgeschlossenen Werke verfaßt« werden kann,¹⁶ so kann auch das zentrale Organ nicht auf *ein* von allen anderen abgeschlossenes Wort gebracht werden.

Indem die *Metamorphose der Pflanzen* das Interesse von den Elementen der Pflanze auf deren Organisation verlagert, partizipiert sie an einer neuen Entwicklung, in deren Rahmen sich die Biologie überhaupt als Wissenschaft herausbildet – der Begriff wird erst um 1800 von Lamarck und anderen geprägt. Wenn die Biologie vorher nicht existierte, so weil »es dafür einen ziemlich einfachen Grund gab: das Leben selbst existierte nicht. Es existierten lediglich Lebewesen, die durch einen von der *Naturgeschichte* gebildeten Denkraster erschienen«.¹⁷ Wenn Linné etwa die Natur in drei Reiche teilt (Tiere, Pflanzen und Mineralien), so spielt die Dichotomie von Organischem und Anorganischem dafür keine entscheidende Rolle. Die »Morphologie« hingegen, jene Wissenschaft, deren Begriff Goethe selbst (erstmal in einem Tagebucheintrag von 1796) prägt,¹⁸ ist eine, die sich nicht auf alle drei Reiche, sondern nur auf die beiden Felder des Organischen, auf Pflanzen und Tiere, anwenden läßt; mit ihrem Interesse, »die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen«,¹⁹ beruht sie auf der vorgängigen Unterscheidung des Organischen vom Anorganischen.

In diesem Rahmen der Aufmerksamkeit auf die Organisation kommt es zu einer Änderung der Sichtbarkeitsbedingungen. Besonders in der Zoologie, die im 19. Jahrhundert wieder den Vorrang gegenüber der Botanik erhalten wird, »kommt es vor, daß die bedeutendsten Merkmale am verborgensten sind«.²⁰ Das Sichtbare muß dann »wie auf seine tiefe Ursache auf das Unsichtbare« bezogen werden, und das Merkmal ist wieder – wie dereinst in der Renaissance – ein Zeichen, »das auf eine verborgene Tiefe zielt«. Anders als diese Hermeneutik einst vorausgesetzt hat, deutet das Zeichen jedoch nicht auf einen »geheim[n] Text«, sondern auf »die kohärente Gesamtheit

¹⁶ Johann Wolfgang Goethe, Nacharbeiten und Sammlungen, in: ders., Schriften zur Morphologie, S. 459–470, hier S. 459.

¹⁷ Foucault, Die Ordnung der Dinge, S. 168.

¹⁸ Vgl. Dorothea Kuhn, Kommentar, in: Goethe, Schriften zur Morphologie, S. 1015.

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, Die Absicht eingeleitet, in: ders., Schriften zur Morphologie, S. 391–395, hier S. 391.

²⁰ Foucault, Die Ordnung der Dinge, S. 282.

einer Organisation, die im einheitlichen Gewebe ihrer Souveränität das Sichtbare wie das Unsichtbare aufnimmt«, ²¹ Im Fall von Goethes zunächst eben »noch« an Pflanzen entwickelter Metamorphosen-Lehre betrifft diese Unsichtbarkeit ja keine der verschiedenen Gestalten des einen namenlosen Organs. Unsichtbar ist an jeder einzelnen Gestalt die Metamorphose.

II Die »symbolische Pflanze«: Sprache der Wissenschaft und Sprache der Poesie

In dem Maße, in dem Goethe als »Augenmensch« entworfen wird, ²² wird die Problematik dieser Unsichtbarkeit vor allem im Medium ikonischer Darstellung virulent. Denn ebenso wie »wir ein allgemeines Wort haben müssten[,] wodurch wir dieses in so verschiedene Gestalten metamorphosierte Organ bezeichnen« – und es doch nicht haben –, müßten wir dafür ein allgemeines Bild haben – das wir jedoch auch nicht haben. Goethe kommentiert diese Bilderlosigkeit, und zwar nicht an der Stelle einer editorischen Vorbemerkung oder eines Vorworts, sondern am Ende der Einleitung des *Versuchs*, wo dieser Hinweis einen bereits entwickelten Gedankengang unterbricht: »Ich habe es gewagt gegenwärtigen Versuch ohne Beziehung auf erläuternde Kupfer auszuarbeiten, die jedoch in manchem Betracht nötig scheinen möchten. Ich behalte mir vor, sie in der Folge nachzubringen« (§ 9). Auch diese Bemerkung bleibt noch in den Ausgaben von 1817 und 1831, noch 27 bzw. 41 Jahre nach dem Erstdruck, unverändert stehen: Bilder werden weiterhin nicht geliefert, aber auch weiterhin vage in Aussicht gestellt. So wie Goethe einmal ein allgemeines Wort erwogen hat (»Alles ist Blatt«), um es später wieder aufzugeben, so scheint er einmal auch ein allgemeines Bild entworfen zu haben, um es später wieder aufzugeben. Dies jedenfalls legt ein kurzer autobiographischer Text nahe, der das erste Heft *Zur Morphologie* von 1817 beschließt. In diesem Text mit dem Titel *Glückliches Ereignis* berichtet Goethe von dem Anlaß seiner näheren Bekanntschaft mit Schiller. Nach einem Vortrag in der *Naturforschenden Gesellschaft* im Juli 1794

trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor, und ließ, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entste-

²¹ Ebd., S. 283 f.

²² Zur Kritik an dieser Vorstellung vgl. John Neubauer, *Goethe and the Language of Science*, in: Elinor S. Shaffer (Hg.), *The Third Culture: Literature and Science*, Berlin/New York 1998, S. 51–65, insb. S. 52.

hen. Er [Schiller, R.S.] vernahm und schaute das alles mit großer Teilnahme, mit entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee. Ich stutzte, verdrießlich einigermaßen [...], ich nahm mich aber zusammen und versetzte: das kann mir sehr lieb sein daß ich Ideen habe ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.²³

Das Wort »symbolische Pflanze« tritt hier – aber vermutlich eben erst in der Erinnerung, kaum schon im erinnerten Zusammentreffen – an die Stelle des (seit 1787 belegten) Wortes »Urpflanze«, worunter Goethe eine Pflanze versteht, aus der all ihre Gestalten sich entwickeln und nach deren Muster sich alle anderen bilden.²⁴ Es wäre eine Art Standbild der Metamorphosen-Lehre, aus dem – wie es nicht einmal ein Film könnte – alle weiteren Bilder notwendig hervorgehen würden; es müßte den Doppelsinn des Wortes »Bildung« veranschaulichen, das nach Goethes eigener Bemerkung das »Hervorgebrachte[]« ebenso wie das »Hervorgebrachtwerden[]« bezeichnet.²⁵ Jedes Bildungsstadium müßte auf den Bildungsvorgang hin transparent sein. »[N]ur fürchte ich«, merkt Goethe selbstironisch zu diesem Bild an, »daß niemand die übrige Pflanzenwelt darin wird erkennen wollen«. ²⁶ »Die Skizze zu dieser symbolischen Pflanze ist nicht überliefert«, und »Versuche, vorhandene Skizzen in dieser Richtung zu deuten«, fallen ernüchternd aus.²⁷ Man mag auch daran zweifeln, ob Goethe die Rede von seinen »Federstrichen« wörtlich meint oder nicht doch eher die Pflanze vor Schillers »innerem« Auge hat entstehen lassen.

Gleichwohl: Etwas ist zu »sehe[n]«, sei es mit dem inneren, sei es mit dem äußeren Auge; und gerade dies ist das Skandalon für einen Kantianer, als welcher Schiller nach Goethes Darstellung reflexartig reagiert. Für diesen kann es natürlich keine unmittelbare Anschauung einer Idee geben; und Goethe seinerseits mag sich – die »korrekte« Wiedergabe dieses Zusammentreffens einmal vorausgesetzt – des Provokationspotentials seiner Antwort bereits bewußt gewesen sein. Der terminologische Wechsel, der jedenfalls 1817 aus der »Urpflanze« eine »symbolische Pflanze« macht, betont dieses Provoka-

²³ Johann Wolfgang Goethe, Glückliches Ereignis, in: ders., Schriften zur Morphologie, S. 434–438, hier S. 437.

²⁴ Vgl. Marie-Luise Kahler, Urpflanze, in: Bernd Witte u. a. (Hg.), Goethe-Handbuch, Bd. 4.2, Stuttgart/Weimar 1998, S. 1077–1080.

²⁵ Goethe, Die Absicht eingeleitet, S. 392.

²⁶ Johann Wolfgang Goethe, Neapel, 25. März 1787, in: ders., Italienische Reise, WA I.31, S. 75.

²⁷ Kahler, Urpflanze, S. 1079; vgl. die Abb. auf S. 1078. *Ex negativo* (oder vielmehr *ex positivo*) bestätigt diese Abbildung Goethes weise Entscheidung, den *Versuch* ohne Kupfer belassen zu haben.

tionspotential noch, weil er das Schlüsselwort eines Briefes an Schiller vom 16. August 1797 in den Bericht von einem 1794 stattgefundenen Gespräch mit Schiller einträgt. Damit verschränkt Goethe die Frage nach der Darstellung der Metamorphosen-Lehre mit seiner Symboltheorie. Der Brief an Schiller hatte, »wie ich kaum zu sagen brauche«, »eigentlich symbolisch[e]« Gegenstände bestimmt als

eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen.²⁸

Die »symbolische Pflanze«, in der schon alle Stadien und Varianten vorhanden sind und aus der sich alle weiteren Stadien und Varianten entwickeln, gehorcht diesen Kriterien, eine »Totalität in sich [zu] schließen« und »eine gewisse Reihe [zu] fordern«. Ebenso entspricht sie dem spezifischen »para-semiotischen«²⁹ oder »sem-ontologischen«³⁰ Charakter von »Symbolen«, die ja »Gegenstände« und »Zeichen« zugleich sein sollen, oder, umständlicher aber genauer: »Für-sich-Stände«, die gerade dadurch bedeutsam sind, daß sie als solche insistieren und nur indirekt bedeuten, indem sie den Anspruch mit sich führen, nicht auf ihren Zeichencharakter reduziert zu werden.³¹

Nun hat Goethe diese Symboltheorie bekanntlich auf mehreren Feldern entwickelt: zunächst, in dem Brief an Schiller, auf dem Feld der Alltagserfahrung, wie etwa bei einer Betrachtung des »Platz[es] auf dem ich wohne, der in Absicht seiner Lage und alles dessen was darauf vorgeht in einem jeden Momente symbolisch ist«;³² sodann, schon im folgenden Monat, auf

²⁸ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, WA IV.12, S. 243–247, hier S. 244.

²⁹ Peter Kobbe, Symbol, in: Klaus Kanzog u. a. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 4, Berlin/New York ²1984, S. 308–333, hier S. 324.

³⁰ Vgl. Werner Hamacher, *pleroma* – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Der Geist des Christentums. Schriften 1796–1801, hg. von Werner Hamacher, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1978, S. 7–333, hier S. 262.

³¹ »Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloß für sich zu stehen und sind doch wieder im Tiefsten bedeutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt«. Johann Wolfgang Goethe, Über die Gegenstände der bildenden Kunst [verfaßt im September 1797, R. S.], in: WA I.47, S. 91–95, hier S. 94. Vgl. Robert Stockhammer, Spiral Tendenzen der Sprache. Goethes *Amyntas* und seine Theorie des Symbols, in: *Poetica* 25 (1993), S. 129–154, hier S. 139.

³² Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, S. 245.

dem Feld der Bildenden Kunst; schließlich, retrospektiv, eben auf dem Feld der Naturforschung. Der nachhaltige Erfolg dieser Theorie, die fast zwei Jahrhunderte lang ästhetische Ideologien prägte und noch prägt, beruht vor allem auch auf dieser Möglichkeit, sie in verschiedenste Kontexte einzubauen. Dafür allerdings ist es notwendig, auch die spezifische Materialität oder Medialität dessen, was als ›Symbol‹ figuriert, offenzulassen. Ein Erfolgsgeheimnis der Symboltheorie liegt daher in ihrer *Medienindifferenz*. Sie beruht auf Gegenständen (bzw. eben ›Für-sich-Ständen‹), die entweder als zugegen vorausgesetzt werden (wie der Schutthaufen in Frankfurt oder eine durchgewachsene Rose im Metamorphose-*Versuch*) oder in einem künstlerischen Artefakt (einem Bild oder einem Gedicht) evoziert werden, stets jedoch so, daß nicht diese Evokation als solche, sondern das Evozierte den Symbolcharakter tragen soll.

In dieser Medienindifferenz besteht die Aktualität des Symbols für denjenigen Typus von Kulturwissenschaft, welcher sich, aus der Literaturwissenschaft entstehend, vor allem mit der Öffnung seines Gegenstandsbereiches auf andere Medien beschreibt. Wenn das Symbol sich damit dafür eignet, »dem gesamten Ensemble der rezenten Text- und Kulturwissenschaften als Integral und Intermedium zu dienen«,³³ dann besteht darin allerdings zugleich seine Gefahr, da eine mediengerechte Differenzierung allenfalls supplementär an diesen Theorietyp herantreten, nicht aus ihm heraus entwickelt werden kann. Statt einer »wechselseitigen Erhellung der Künste« droht eine »dilettantische Vernebelung von Sachverhalten«, die schon Curtius an einem früheren Typ von sprachvergessener Kulturwissenschaft diagnostiziert hat.³⁴

Und die Rezeption von Goethes Symboltheorie ist der exemplarische Fall einer solchen Vernebelung. Ironischerweise war ihr ausgerechnet auf dem Feld der Dichtungstheorie bzw. der literarischen Ästhetik die größte Wirkung beschieden, obgleich Goethe selbst in spezifisch poetologischen Zusammenhängen fast nie auf sie zurückgriff.³⁵ An dieser Erfolgsgeschichte partizipiert, ironisch in zweiter Potenz, noch die Dekonstruktion der Antithese von ›Symbol‹ und ›Allegorie‹, die vor allem die mediale und materiale Gestalt des literarischen *Textes* gegen die Sprachvergessenheit einer lange Zeit

³³ Frauke Berndt, Aktualität des Symbols, in: IFKknow (Newsletter des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften Wien), 2003, H. 2, S. 5.

³⁴ Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter (1948), Tübingen/Basel ¹¹1993, S. 21.

³⁵ Vgl. Stockhammer, Spiraltendenzen der Sprache, S. 136f.

herrschenden ästhetischen Ideologie ins Feld führt.³⁶ Schwerlich ist diese Sprachvergessenheit Goethe selbst nachzuweisen, gewiß nicht in seiner poetischen Produktion, aber auch nicht in seinen – übrigens bemerkenswert wenigen – explizit poetologischen Texten. Zwar partizipiert Goethe an der allgemeinen Rhetorik-Kritik seiner Episteme und rechnet dementsprechend zu den negativen Attributen der ›Allegorie‹, daß sie »meist rhetorisch« sei.³⁷ Wo er jedoch, wie in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans*, von der »Sprache als Sprache« handelt und konkrete Details der »poetische[n] Technik« analysiert,³⁸ dort operiert er selbst durchaus in der Tradition der Lehre von der *elocutio*, in der das ›Symbol‹ bekanntlich nicht (oder nur das Wort, mit einer anderen Bedeutung und an einer marginalen Stelle) vorkommt.

In der gleichen Linie, aber häufiger als im Bereich der Poetologie im engeren Sinne, reflektiert Goethe auf Fragen der Sprache im Bereich der Naturwissenschaft.³⁹ In den Ansätzen zum *Zweiten Versuch einer Metamorphose der Pflanzen*, die, obgleich wohl auch schon 1790 entstanden, in mehrfacher Hinsicht eine methodologische Reflexion unternehmen, setzt er sich erneut mit Linné auseinander. Da die Episteme der Repräsentation, für welche Linnés Taxonomien so paradigmatisch sind, mit einer Theorie der Sprache einhergeht, welche noch die Tropen über eine Analyse ihrer ›eentlichen‹ Bedeutungen auf ein Transparenzideal verpflichtet,⁴⁰ impliziert die Kritik an Linné eine tropologische Komponente. Goethe stört sich daran, daß Linné etwa »die Blumenblätter Vorhänge des hochzeitlichen Bettes nennt«, also an seiner berüchtigten ›Schlafzimmer-Allegorik‹, welche die »wahren physiologischen Verhältnisse« zu verwirren drohe. Wenn Goethe konzidiert, daß die-

³⁶ Vgl. Paul de Man, *The Rhetoric of Temporality* (1969), in: ders., *Blindness and Insight*, Minneapolis ²1983, S. 187–228.

³⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Nachträgliches* [Philostrats Gemälde], WA I.49.1, S. 136–148, hier S. 142.

³⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans*, WA I.7, S. 106.

³⁹ Zur Bedeutung der naturwissenschaftlichen Studien für die Herausbildung von Goethes Sprachkonzeption vgl. Neubauer, *Goethe and the Language of Science*, bes. S. 54; Pörksen, »Alles ist Blatt«, bes. S. 113.

⁴⁰ Vgl. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 117 u. S. 121. Zu einer prägnanten Beschreibung des für diese Entwicklung zentralen Buches von César Dumarsais (oder Du Marsais), *Des tropes ou différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot* (1730) vgl. Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, in: *Communications* 16 (1970), S. 158–171; dt.: *Die restringierte Rhetorik*, aus d. Franz. von Wolfgang Eitel, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 229–252, hier S. 231 f.

ses »artige Gleichnis einem Poeten Ehre machen würde«,⁴¹ resultiert daraus ein vermeintlicher Widerspruch: Derselbe Autor, dessen klassifikatorisches Verfahren um 1800 als (in einem laxen Sinne des Wortes) »zu unpoetisch« erscheint, ist doch zugleich in seiner Darstellungsweise »zu poetisch«.

Dieses Urteil ist jedoch insofern nicht widersprüchlich, als das »artige Gleichnis« offensichtlich einem anderen historischen Dichtungsverständnis angehört, einem, das grundsätzlich mit der Episteme der Repräsentation im Einklang steht – wenngleich es in diesem Fall freilich, mit Goethes Befund, Sachverhalte nicht nur schmückt, sondern damit auch zugleich verhängt. *Ex negativo* folgt daraus, daß Wissenschaft und Poesie einander nur dann »gar wohl wieder begegnen könnten«, wenn einer transformierten Konzeption von Wissenschaft eine transformierte Konzeption von Poesie entspreche. Die Veränderungen im Verhältnis der Dinge zu den Wörtern betreffen Naturwissenschaft *und* Poesie.

Diese Transformationsprozesse sind mit dem Oppositionspaar »Allegorie« und »Symbol« nicht hinreichend zu beschreiben. Zwar ist die transformierte Konzeption eine anti-allegorische, insofern die Linné-Kritik wohl nur oberflächlich auf die Verwirrung von Sachverhalten zielt, und man Goethe ebenso ungern die moralische Akzentuierung abnimmt, die er der Kritik an derselben Ausdrucksweise an anderer Stelle gibt: »[D]ie ewigen Hochzeiten, die man nicht los wird, wobei die Monogamie, auf welche Sitte, Gesetz und Religion gegründet sind, ganz in eine vage Lüstertheit sich auflöst, bleiben dem reinen Menschensinne völlig unerträglich.«⁴² Mindestens ebenso wie auf den unsittlichen Bildspender und seinen sachlich inadäquaten Transport auf den Bildempfänger zielt Goethes Kritik auf das *Verfahren* dieses Transportes als solchen: auf die Verwandlung des Begriffes in ein Bild, in dem der Begriff doch »immer noch begränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei«.⁴³

Die Konzeption des Poetischen, wie sie in der Reflexion auf das wissenschaftliche Sprechen sich abzeichnet, ist jedoch auch nicht einfach eine »symbolische« im Sinne der dominanten Rezeption. Dazu ist dem Methodologen der eigenen Metamorphosen-Lehre der sprachliche Charakter seiner Arbeit zu deutlich bewußt. Gerade im Feld der »botanischen Studien« entwirft er sich, wiederum im Kontext einer Auseinandersetzung mit der Linnéschen

⁴¹ Johann Wolfgang Goethe, *Metamorphose der Pflanzen*. Zweiter Versuch, in: ders., *Schriften zur Morphologie*, S. 152–161, hier S. 154.

⁴² Johann Wolfgang Goethe, *Verstäubung, Verdunstung, Vertropfung*, in: ders., *Schriften zur Morphologie*, S. 509–521, hier S. 514.

⁴³ Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, WA I.48, S. 205.

»fertige[n] Terminologie«, als »Dichter, der seine Worte, seine Ausdrücke unmittelbar an den jedesmaligen Gegenständen zu bilden trachtet, um ihnen einigermaßen genug zu tun«. ⁴⁴ Und für diese Frage der Wortbildung stellt die Symboltheorie in ihrer medienindifferenten Fassung keine Auskünfte bereit, da ihre basale Operation die Wahl der jedesmaligen Gegenstände selbst ist, das Trachten nach adäquaten Worten hingegen außerhalb ihres Zuständigkeitsbereichs liegt, und sie am wenigsten damit rechnet, daß ein solches Wort ganz ausbleiben könnte.

III Lehrdichtung um 1800? Die Elegie *Metamorphose der Pflanzen*

Und doch insistiert gerade dieses Ausbleiben eines Wortes: »[D]as lösende Wort« fehlt auch in dem Gedicht *Die Metamorphose der Pflanzen*, das Goethe am 17./18. Juni 1798 – also acht Jahre nach dem Erscheinen des *Versuchs* und ein knappes Jahr nach den ersten Ansätzen zur Symboltheorie – schreibt. Zu den ersten, die den Text erhalten, gehört erneut Carl Ludwig von Knebel, der inzwischen jedoch in einer anderen Funktion adressiert wird. Während nämlich Goethe in dem Brief von 1790 Naturwissenschaft und Poesie als disjunktive Alternative entwarf, reiht er sich jetzt in die wichtigste abendländische Gattungstradition ein, die beider Vereinbarkeit zu verbürgen scheint: in die Tradition des Lehrgedichts. Und Knebel arbeitete seinerzeit an einer Übersetzung des wirkungsmächtigsten Exemplars dieser Gattung, an derjenigen von Lukrez' *De rerum natura*, worauf Goethe Bezug nimmt:

Beyliegend erhältst du einen Versuch das Anschauen der Natur, wo nicht poetisch doch wenigstens rhythmisch darzustellen. Wer kann mehr Antheil daran nehmen als du, indem du es mit der Lucretischen Art vergleichst. Sage mir doch ja bald deine Gedanken darüber. ⁴⁵

In einem späteren Brief (22. Januar 1799) erklärt er sogar, er habe »seit dem vorigen Sommer [...] oft über die Möglichkeit eines Naturgedichts in unsern Tagen gedacht, und seit der kleinen Probe über die Metamorphose der Pflanzen« sei er »verschiedentlich aufgemuntert worden«. ⁴⁶

⁴⁴ Goethe, Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit, S. 744f.

⁴⁵ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Carl Ludwig von Knebel [Ende Juni.], WA IV.13, S. 199–201, hier S. 200.

⁴⁶ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Carl Ludwig von Knebel [undatiert], WA IV.14, S. 9f.

Das Versmaß dieser »kleinen Probe« auf dem Felde der Lehrdichtung führt zu der gattungshistorisch so komischen Rubrik *Elegien und Lehrgedichte* in der Hamburger Ausgabe, deren (weitgehende) Entsprechung in der Ausgabe letzter Hand schlicht *Elegien II* betitelt ist.⁴⁷ Erich Trunz wollte offenbar dem Sachverhalt Rechnung tragen, daß der metrische Fachterminus bereits um 1800 mit einer anderen Bedeutung aufgeladen war, und dem Einwand vorbeugen, ein Gedicht wie *Die Metamorphose der Pflanzen* verbreite doch keine elegische Stimmung. Indem er damit die schlampige Auffassung unterstützte, die Lehrgedichte wären keine richtigen Elegien, verschleierte er allerdings die mindestens ebenso komische Entscheidung von Goethe selbst, die eben darin besteht, ein Lehrgedicht im elegischen Versmaß zu schreiben. Denn selbstverständlich ist dies ein markanter Verstoß gegen genau die Tradition, in die Goethe sich stellt, diejenige der antiken, spätantiken und neulateinischen Lehrdichtung, die durchgängig in Hexametern verfaßt ist. Damit läßt Goethe die ersten Verse von Ovids erster Elegie (aus den *Amores*) nachklingen:

Arma gravi numero violentaque bella parabam
 Edere, materia conveniente modis.
 Par erat inferior versus; risisse Cupido,
 Dicitur atque unum surripuisse pedem.

Waffen in wuchtigem Takt und blutige Schlachten zu künden
 Schickt ich mich an, und dem Stoff sollte sich fügen die Form.
 Gleichlang reihte sich Vers an den Vers. Da hat wohl Cupido,
 Scheint es, da droben gelacht, stahl aus dem Vers einen Fuß.⁴⁸

Cupido, der aus dem Hexameter des ersten Verses im zweiten einen Pentameter macht und damit das heroische in ein elegisches Versmaß verwandelt, sorgt dafür, daß Ovid von der Liebe nur, statt von Waffen singen kann. Goethe geht es ähnlich: Metamorphosen der Pflanzen in wuchtigem Versmaß zu künden / schickt er sich an, doch dem Stoff | fügen die Verse sich nicht. Nicht nur wird eine Geliebte im ersten Vers »verwirret«, schon im zweiten hat sie ihn, den Vers, selbst verwirrt. Goethe markiert den fehlenden Fuß in den beiden ersten Pentametern deutlich genug: Schon die Zäsur »-gewühls | über« klingt barbarisch, und der zweite Pentameter sagt es dann auch:

⁴⁷ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Werke, hg. von Erich Trunz u. a., München ⁸1981, Bd. 1, S. 185–203.

⁴⁸ Publius Ovidius Naso, Liebesgedichte/Amores, lat.-dt. von Walter Marg u. Richard Harder, München ³1968, S. 6 f.

Dich verwirret, Geliebte, die tausendfältige Mischung
 Dieses Blumengewühls über dem Garten umher;
 Viele Namen hörst du an und immer verdrängt,
 Mit barbarischem Klang, einer den andern im Ohr. (V. 1–4)⁴⁹

Anders als Ovid jedoch, der sich dem metrisch-erotischen Schicksal fügt, hält Goethe daran fest, trotz Amors Eingriff Lehrdichtung zu schreiben. Anfangs noch läßt sich dies als pädagogischer Eros sublimieren, insofern die Geliebte als solche nur in der Position einer Adressatin vorhanden ist (durchgängig bis Vers 10, später noch in gelegentlichen Apostrophen), wie dies die Gattungskonvention des häufig adressierten Lehrgedichts durchaus vorsieht. Spätestens ab Vers 53 jedoch, noch eklatanter mit der mythologischen Anspielung »Hymen schwebet herbei« (V. 55), setzt eine Passage ein, aufgrund deren die Zeitgenossen die Elegie als Beitrag zur literarischen Mode eines »Liebeslebens der Blumen« verstanden haben⁵⁰ – und tatsächlich liegt die »vage Lüsternheit« von Linnés »ewigen Hochzeiten« nicht mehr fern, wenn gleich Goethe sich redlich um Monogamie bemüht:

Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,
 Zahlreich ordnen sie sich um den geweihten Altar.
 Hymen schwebet herbei und herrliche Düfte, gewaltig,
 Strömen süßen Geruch, Alles belebend, umher.
 Nun vereinzelt schwellen sogleich unzählige Keime,
 Hold in den Mutterschoß schwellender Früchte gehüllt.
 Und hier schließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte;
 Doch ein neuer sogleich fasset den vorigen an,
 Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge,
 Und das Ganze belebt, so wie das Einzelne, sei. (V. 53–62)

Lehrdichtung um 1800 hat, zumal seit Mendelssohns und Lessings *Pope, ein Metaphysiker!*,⁵¹ einen problematischen Ort, hier schon im buchstäblichen Sinne des Publikationsortes. Nicht nur steht die Elegie in der Ausgabe letzter Hand noch an einer zweiten Stelle, in der Rubrik mit dem bezeichnenden

⁴⁹ Johann Wolfgang Goethe, [Metamorphose der Pflanzen], abgedruckt in: ders., Schicksal der Druckschrift, S. 420–423.

⁵⁰ Vgl. Peters, Das Schauspiel der Natur, S. 49.

⁵¹ Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Pope ein Metaphysiker!, in: ders., Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1970 ff., Bd. 3, S. 631–670. Vgl. Bernhard Fabian, Das Lehrgedicht als Problem der Poetik, in: Hans Robert Jauss (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968, S. 67–90; vgl. auch die Diskussion, S. 549–557.

Namen *Gott und Welt*. Überdies rückt Goethe sie 1817 mit folgender Begründung in den Band *Zur Morphologie* ein:⁵²

Freundinnen, welche mich schon früher den einsamen Gebirgen, der Betrachtung starrer Felsen gern entzogen hätten, waren auch mit meiner abstrakten Gärtnerei keineswegs zufrieden. Pflanzen und Blumen sollten sich, durch Gestalt, Farbe, Geruch auszeichnen, nun verschwanden sie aber zu einem gespensterhaften Schemen. Da versuchte ich diese wohlwollenden Gemüter zur Teilnahme durch eine Elegie zu locken, der ein Platz hier gegönnt sein möge, wo sie, im Zusammenhang wissenschaftlicher Darstellung, verständlicher werden dürfte, als eingeschaltet in eine Folge zärtlicher und leidenschaftlicher Poesien.⁵³

Nicht umsonst gehört das Gedicht zum Kapitel *Schicksal der Druckschrift*. Der Ort der Lehrdichtung um 1800 wird nicht eben weniger problematisch, wenn man bedenkt, daß dieser Passus unmittelbar auf den Ausdruck der Hoffnung folgt, wonach Wissenschaft und Poesie einander, »zu beiderseitigem Vorteil, auf höherer Stelle, gar wohl wieder begegnen könnten«. Eher müssen sie, zu beiderseitiger *Notwendigkeit*, einander *ergänzen*. Statt Wissenschaft und Poesie zu vereinen, funktioniert das Gedicht einmal als supplementäres, ein andermal als supplementierungsbedürftiges Textstück: Ohne die belebende Kraft der Poesie verkommt die »wissenschaftliche[] Darstellung« zu einem »gespensterhaften Schemen«; ohne die Hilfe durch die wissenschaftliche ist die poetische Darstellung unverständlich. Die Lehre erweist sich als des andernorts stehenden Gedichts bedürftig, das Gedicht erweist sich als einer anderswoher beigebrachten Lehre bedürftig.

IV Tmesis Oder: Ansätze zu einer anderen Theorie des Symbols

Dabei ist keineswegs unmittelbar deutlich, inwiefern *Versuch* und Elegie einander bedürfen. Ihr Vergleich erbringt weder signifikante Abweichungen in der (vor allem im Mittelstück, V. 11–62) dargestellten Lehre noch auch überraschende Unterschiede auf der Ebene der *elocutio* – daß das Gedicht mehr Epitheta, Adverbien und Anthropomorphismen als der *Versuch* ent-

⁵² Zum Wandern der Elegie zwischen den Text-Ensembles vgl. Clark Muenzer, *Transplanting the Poem: Goethe, Ghosts, and the Metamorphosis of an Elegy*, in: Alexander Stephan (Hg.), *Themes and Structures: Studies in German Literature from Goethe to the Present. A Festschrift for Theodore Ziolkowski*, Columbia (SC) 1997, S. 39–77.

⁵³ Goethe, *Schicksal der Druckschrift*, S. 420.

hält,⁵⁴ ist ja durchaus erwartbar. Eher dramatisiert die Elegie ein Problem, das der *Versuch* verhältnismäßig nüchtern konstatiert, ein Problem im Verhältnis von Natur und Sprache. Die Elegie agiert dieses Verhältnis in einem Prozeß aus, der zwischen zwei verschiedenen Modellen des Zusammentreffens von Natur und Sprache verläuft: von einem Modell des Benennens der Natur zu einem des Sprechens (mit) der Natur. Die anfängliche »Verwirrung«, welche »[...] die tausendfältige Mischung / Dieses Blumengewühls [...]« (V. 1 f.) bei der Geliebten und Hörerin erzeugt, ist eine, welche durch »[v]iele Namen« nicht nur nicht behoben (V. 3), sondern offenbar auch noch verstärkt wird.

Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern;
 Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,
 Auf ein heiliges Rätsel. O, könnt' ich dir, liebliche Freundin,
 Überliefern sogleich glücklich das lösende Wort!
 Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze,
 Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht. (V. 5–10)

Ein Remedium gegen die vielen Namen, dessen Möglichkeit eine mit der Interjektion »O« beginnende Anrede an die »liebliche Freundin« erwägt, wären nicht andere Namen, sondern *ein* Wort, »das lösende Wort« (V. 7 f.; Herv. R. S.). Dieses Wort aber steht nicht zur Verfügung, sowenig wie jenes »allgemeine[] Wort« für das »in so verschiedene Gestalten metamorphosierte Organ« aus dem *Versuch*. Jedenfalls wird es nicht »sogleich glücklich« überliefert (V. 8); und der Spannungsbogen des Gedichts beruht auf der Frage, ob es später noch glücklich überliefert wird.

Der folgende Vers leitet diesen Spannungsbogen ein, indem er mit einem semantischen Hiat einsetzt, den er jedoch mit einer Konjunktion anbindet; sie suggeriert eine Folge: »Werdend betrachte sie nun« – wieso *nun*, wo doch eher *aber* zu erwarten wäre?⁵⁵ Das »nun« wird sich im folgenden mehrfach auf die Stadien der Pflanzenentwicklung beziehen, in Vers 63 jedoch wieder auf ein bestimmtes Stadium in dem didaktischen Prozeß: »Wende nun, o Geliebte, den Blick zum bunten Gewimmel«. Die Verwirrung der Schüle-

⁵⁴ Vgl. Reiner Wild, Die Poetik der Natur [zur Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen*], in: Bernd Witte (Hg.), Gedichte von Johann Wolfgang Goethe, Stuttgart 1998, S. 149–168, bes. S. 158–160.

⁵⁵ Das Argument der metrischen Verlegenheit wäre hier plausibel, da der Fuß ohnehin schon daktylisch ist – es ist aber ein grundsätzlich faules Argument, weil es dem Dichter die Faulheit unterstellt, daß er den Vers nicht ganz umorganisieren wollte, um ihn semantisch *und* metrisch befriedigend zu gestalten.

rin hat sich »nun« – so behauptet jedenfalls der Lehrer – aufgelöst. Und das nächste und letzte »nun« des Gedichts bezieht sich auf den Punkt, in dem die Pflanzen- und die Wissensentwicklung zusammentreffen: »Jede Pflanze verkündet dir nun die ew'gen Gesetze« (V. 65). »[N]un« hat sich zwar noch immer nicht »das lösende Wort« eingestellt (V. 8), aber ein neues Verhältnis von Gegenstand und Adressat der Lehre entwickelt: Die Natur hat die Rolle des Lehrers übernommen und spricht selbst: »Jede Blume, sie spricht lauter und lauter mit dir« (V. 66). Damit freilich droht, daß das Sprechen der Blumen in ein ähnlich barbarisch klingendes Gewirr mündet wie dasjenige der vielen Namen, das am Anfang gebannt wurde. Darum verschieben gleich die folgenden Verse die Verständigung mit der Natur ins stille und unvergängliche Medium der Schrift: »Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern, / Überall siehst du sie dann, auch in verändertem Zug« (V. 67 f.).

Der traditionsmächtige Topos vom »Buch der Natur« ist »hier« das Ergebnis einer Szene der Alphabetisierung, in deren Verlauf keineswegs schon die Natur selbst, sondern ein Naturlehrer spricht. Wenn diese Szene vom Sprechen der Blumen, der Sphäre der Mündlichkeit, auf die »Lettern«, das Medium der Schrift, übergeht, so entspricht diesem Schritt strukturell eine Akzentuierung dessen, was das Gedicht, als schriftliche Konstruktion einer mündlichen Szene der Alphabetisierung, ohnehin tut. Die deiktischen Elemente der Rede gewinnen dabei einen schillernden Status. Das »hier« des Entzifferns aus Vers 67 ist, mindestens ebenso wie auf ein buntes Gewimmel von Pflanzen, auf eben das bunte Gewimmel von Lettern zu beziehen, aus denen z.B. das Wort »Lettern« in Vers 67 besteht.

Und die vielen »nun« insistieren auch auf dem prozessualen Charakter des Lektürevorgangs. Sie betonen, daß der Zuwachs an Lesbarkeit keineswegs durch »das« anfänglich in Aussicht gestellte »lösende Wort« erfolgt (V. 8), sondern durch viele Wörter, die einander im Verlauf aufeinanderfolgender »nuns« abwechseln. »»Das lösende Wort«, das Wort, das das Rätsel löst, muß zum Gedicht, zum Lied, zum Text aufgelöst werden.«⁵⁶ Die vergebliche Suche nach *dem* Wort auf der paradigmatischen Achse geht in die Arbeit an der Verkettung vieler Wörter entlang der syntagmatischen Achse über. Goethes Formulierung vom »Dichter, der seine Worte, seine Ausdrücke unmittelbar an den jedesmaligen Gegenständen zu bilden trachtet«, läßt sich durchaus auch auf das Syntagma beziehen: »An den jedesmaligen Gegenständen« wären dann nicht nur die Adjektive und Substantive zu bilden, sondern vor allem auch all ihre Verkettungen mit Verben, Konjunktionen, Interjek-

⁵⁶ Peters, *Das Schauspiel der Natur*, S. 56.

tionen und Partikeln. Mindestens ebenso wichtig wie die Tropologie ist für eine solche Bildungskunst die Lehre von den Figuren im engeren Sinne der rhetorischen Tradition, wo sie als syntagmatische Kunst von der paradigmatischen Kunst der Tropen disjunktiv unterschieden ist.⁵⁷

Da die Natur selbst schon darstellend verfährt,⁵⁸ liegt es nahe, das Syntagma der Rede mit dem Zeitverlauf der Pflanzenbildung zu synchronisieren. Goethe unternähme dann, sowohl im *Versuch* als auch in der Elegie, eine »mimetische Nachbildung« der Metamorphose.⁵⁹ Schon »Einleitung und Schluß« der Elegie »aber durchbrechen von der Anlage her das Prinzip einer einfachen Mimesis an die Morphogenese der Pflanzen«.⁶⁰ Überdies prägt, was in der Makrostruktur des Gedichts noch auf die freie Wahl des Autors zurückgeführt werden kann, dessen Mikrostruktur aufgrund des bloßen Sachverhaltes, daß das Gedicht bestimmten Regeln der deutschen Grammatik und des elegischen Versmaßes unterliegt: »Durch die Sprache entsteht gleichsam eine neue Welt, die aus Nothwendigem und Zufälligem besteht«.⁶¹ Und diese »neue Welt« der Sätze und Verse entwickelt sich nicht wie die »alte« der Pflanzen. Beider Entwicklungsprinzipien können zueinander in Konflikt treten, so daß die Syntax permanent einer sprachlichen Zeitachsenmanipulation unterzogen wird. An manchen Stellen treten Inversionen ein, wird also die »natürliche« Satzreihenfolge umgekehrt, damit die natürliche Entwicklungsreihenfolge abgebildet werden kann – so etwa durch die Voranstellung des präpositionalen Adverbs in dem Vers: »Aus dem Samen entwickelt sie sich [...]« (V. 11). An anderen Stellen führt, umgekehrt, die konventionelle Syntax zu einer Inversion der Zeitachse – so etwa in dem Relativsatz, der ein früheres Stadium nachträgt: »[...] in Spitzen und Teile, / Die verwachsen *vorher* ruhten im untern Organ« (V. 27 f.; Herv. R. S.).

Will man solche syntaktischen Details in eine Symboltheorie eintragen, die dafür keinen ausdrücklichen Ort vorsieht, so ist daran zu erinnern, daß nicht nur die »Dichtung die dem Naturding in seiner symbolischen Qualität allein angemessene Redeweise« ist,⁶² sondern sich dieser Sachverhalt auch

⁵⁷ In einer gängigen, aber die rhetorische Tradition entstellenden Auffassung wird dieser Unterschied als derjenige zwischen Rhetorik und Grammatik begriffen.

⁵⁸ Vgl. obige Hinweise zum dritten Paragraphen des *Versuchs*.

⁵⁹ Pörksen, »Alles ist Blatt«, S. 118.

⁶⁰ Peters, Das Schauspiel der Natur, S. 56.

⁶¹ Johann Wolfgang Goethe, Symbolik, WA II.11, S. 167–169, S. 167. Vgl. Neubauer, Goethe and the Language of Science, S. 62.

⁶² Vgl. Wild, Die Poetik der Natur, S. 167. Letztere Einsicht ist dort so formuliert, als müßte sie gegen Goethes eigenes Selbstverständnis behauptet werden; mein Vorschlag hinge-

umkehren läßt: Erst die Darstellung des ›Naturdings‹ im Gedicht bringt das Symbol hervor. Wenngleich die Natur selbst schon darstellend, Zeichen und Dinge produzierend, verfährt, so hat sie damit dem Naturlehrer die Aufgabe der Darstellung noch keineswegs abgenommen. Erst die »neue«, notwendig-zufällige Welt der Sprache stellt her, was in der ›alten‹ der Natur schon dagewesen sein soll. Dies wäre Thema einer anderen Theorie von »Symbolik«, ⁶³ die bei Goethe ebenfalls, im Korpus der Reflexionen auf naturwissenschaftliches Schreiben, angelegt ist. Allerdings läßt sich diese medienge-rechte Fassung der Symboltheorie nicht bruchlos in die medienindifferente Fassung einfügen, welche in der Rezeption dominiert(e). Doch könnte sich eine solche andere Symboltheorie immerhin auch auf einen erratischen Satz aus dem Korpus von Goethes einschlägigen kunsttheoretischen Aussagen berufen, der den Darstellungscharakter der Darstellung betont. Denn in dem Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* wendet Goethe an einer Stelle den Akzent von symbolischen *Gegenständen*, also dem Dargestellten, auf die *Darstellung* selbst: »Wenn das Symbolische außer der Darstellung noch etwas bezeugt, so wird es immer auf indirecte Weise geschehen«. ⁶⁴

Diesem Satz zufolge bezeugt das Symbolische vor allem das Medium, in dem es konstruiert wird, im Falle eines Gedichts also die »Sprache als Sprache«. Und in einem Gedicht, in dem die Frage nach *dem* Wort in die nach der Verkettung vieler Wörter aufgelöst wird, dort bezeugt das Symbolische vor allem die syntagmatische Dimension dieses Mediums: die barbarischen Zäsuren und Zeitachsenmanipulationen im gespannten Verhältnis zwischen der alten Welt der Pflanzen- und der neuen der Wörterbildung. Neben der Inversion stellt dafür die Tmesis – das Auseinanderstellen von zusammengehörigen Wort- und Satzteilen – ein exemplarisches Verfahren dar. Diese Lieblingsfigur von Lukrez begegnet im Deutschen, wie es Simultandolmetscher immer wieder leidvoll erfahren, besonders als Auseinanderstellen von Verbstamm und -präfix. Im Vers läßt sich dies besonders prägnant akzentuieren:

Doch hier hält die Natur, mit mächtigen Händen, die Bildung
An [...]. (V. 34)

gen würde darauf hinauslaufen, daß diese Einsicht nur gegen eine bestimmte Rezeption von Goethes Symboltheorie behauptet werden muß.

⁶³ So lautet die Überschrift der bereits zitierten Notizen. Vgl. WA II.11, S. 167–169.

⁶⁴ Goethe, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, S. 94.

Der *Mnemosyne*-Atlas Aby Warburgs symbolische Wissenschaft

Eine Beschäftigung mit dem Symbol kann kaum umhin, die folgenreiche Opposition von Symbol und Allegorie, wie sie um 1800 formuliert wurde, zur Kenntnis zu nehmen. Goethe wertet in seiner bekannten Gegenüberstellung der beiden Bezeichnungsformen das Symbol auf Kosten der Allegorie auf. Die Allegorie bleibe willkürlich und konventionell, wo das Symbol die »lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen« biete.¹ Die Allegorie bezeichne direkt, das Symbol hingegen indirekt und andeutungsweise; die Allegorie sei deshalb rational auflösbar, während das Symbol anregend wirke, ohne ganz auf den Begriff gebracht werden zu können. So gerät das Symbol in die Nähe der ästhetischen Idee, wie Kant sie formuliert hat, und wird zum poetischen Prinzip *per se*, die Allegorie hingegen gilt als kalte Form der bloßen Bezeichnung. Damit geht bei Schelling und in seiner Nachfolge die Vorstellung vom »Eins-Sein« von Gegenstand und Bedeutung einher.² In Creuzers Zuspitzung auf das »plastische Symbol« der griechischen Götterskulptur wird der exklusive Bezug des Symbols auf das »Unaussprechliche« schließlich zur »Erscheinung des Göttlichen« stilisiert:³ Wo die Allegorie nur stellvertretend bedeute, sei das Symbol die »versinnlichte, verkörperte Idee selbst«.⁴

Die tendenziöse Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie wurde im 20. Jahrhundert in so unterschiedlichen Denkschulen wie Hermeneutik und Dekonstruktion fortgeschrieben – nun allerdings unter dem veränderten Vorzeichen einer Vorrangstellung der Allegorie aus denselben Gründen, die es vormals als ästhetisch weniger taugliche Darstellungsform erscheinen ließen. So verhält sich Gadamer etwa dem Symbol gegenüber skeptisch, weil es seine Herkunft aus der Gnostik nicht verhehlen kann; de Man spielt

1 Johann Wolfgang Goethe, Maximen und Reflexionen, in: ders., Werke, hg. von Erich Trunz u. a., München 121998, Bd. 12, S. 365–547, hier S. 471. Zur Geschichte dieser Unterscheidung informiert Bengt Algot Sørensen, Allegorie und Symbol, Königstein 1972.

2 F.W.J. Schelling, Philosophie der Kunst, in: ders., Sämtliche Werke, hg. von K.F.A. Schelling, Bd. I.5, 1859, S. 407.

3 Friedrich Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen, Leipzig 1819, S. 64.

4 Ebd., S. 70.

die allegorische Einsicht in die Uneinholbarkeit des Sinnes gegen die Präsenzmetaphysik des Symbols aus.⁵ Die klassisch-romantische Überhöhung des Symbols als Einheit von Erscheinung und Bedeutung wendet sich im 20. Jahrhundert also gegen es selbst. Lässt sich vor diesem Hintergrund ein ästhetischer Symbolbegriff überhaupt noch jenseits der strikten Oppositionsbeziehung von Symbol und Allegorie denken?

Abseits möglicher Wertungen bleibt zunächst festzuhalten, daß die Allegorie als diskursives Phänomen und genuin rhetorisches Verfahren gilt, das Symbol dagegen eng an die gegenständliche Erscheinung und die visuelle Bildform gebunden ist. Die Vermutung liegt nahe, daß man bei der Suche nach einer aussagekräftigen Symbolpraxis auf dem Gebiet der bildenden Kunst fündig werden wird. Der Ort der Symbolforschung in der Kunstgeschichte ist die Ikonologie, allerdings wird die ikonologische Methode meist als eine Art pragmatische Symbolgeschichte gehandhabt, die lediglich Bildmotive versammelt und entschlüsselt. Der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Warburg jedoch, der als Gründungsvater der ikonologischen Methode gilt, betreibt Ikonologie nicht als bloße Dekodierungspraxis. Die praktische Ikonologie des Spätwerks, für die vor allem das Großprojekt des *Mnemosyne*-Atlas entsteht, beruht auf theoretischen Vorgaben, die Warburg bereits drei Jahrzehnte früher formuliert hat. So fragt er in dem bislang unpublizierten Fragment *Symbolismus als Umfangbestimmung* von 1896 nach den anthropologischen Grundlagen der Symbolbildung. Dort bricht er mit der im Verlauf des 20. Jahrhunderts in Verruf geratenen klassisch-romantischen Symboltradition. Trotz oder vielleicht auch gerade wegen seiner Abkehr von einem Präsenzmetaphysischen Symbolbegriff wertet Warburg das Symbol auf. Symbolismus, so Warburgs Überzeugung, ist eine eigene ›Stufe des Denkens‹. Er ist der Auffassung, daß man es beim Symbolisieren mit einer eigenständigen und nicht begrifflichen Form der Weltaneignung zu tun hat.

Warburgs Symboltheorie ist von Interesse, da sie die Opposition von Symbol und Allegorie und damit die romantische Aufladung des Symbolbegriffs

⁵ »Der moderne Symbolbegriff«, so Hans-Georg Gadamer, ist ohne »seine gnostische Funktion und ihren metaphysischen Hintergrund gar nicht zu verstehen«. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen ⁶1990, S. 79. Paul de Man hält die Einheitsvorstellung für eine »hartnäckige Selbstmystifizierung« des Symbols: »Währenddem das Symbol die Möglichkeit einer Identität oder Identifikation postuliert, bezeichnet die Allegorie zunächst eine Distanz zum eigenen Ursprung, und durch ihren Verzicht auf den Wunsch und die Sehnsucht nach dem Zusammenfallen stellt sie ihre Sprache in die Leere dieser zeitlichen Differenz«. Allegorie und Symbol in der europäischen Frühromantik, in: Typologia Litterarum. Festschrift für Max Wehrli, Zürich 1969, S. 403–425, hier S. 424f.

umgeht. Statt dessen folgt Warburg dem von Theodor Fechner formulierten Programm einer ›Ästhetik von Unten‹, die in der Abgrenzung von der idealistischen Ästhetik Kunstproduktion und ihre Rezeption von ihren sinnesphysiologischen Voraussetzungen aus beschreibt. In diesen Rahmen gehört auch die Einfühlungsästhetik Friedrich Theodor und Robert Vischers, die der Symboltheorie im ausgehenden 19. Jahrhundert bereits eine neue Wendung geben. Die enge Bindung des Symbols an die sinnliche Wahrnehmung und an Formen der ästhetischen Erfahrung wird hier psychophysiologisch ausbuchstabiert und naturwissenschaftlich fundiert. Warburg nimmt mit seiner Symboltheorie aber nicht nur die wissenschaftsgeschichtlichen Strömungen der Einfühlungspsychologie auf und speist sie in die Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts ein. Auf dem Weg über die Ethnologie erweitert er seinen ursprünglich rein kunstwissenschaftlichen Zugriff und baut seine Symbolästhetik zu einer Kulturtheorie des Symbols aus. Warburg formuliert in seinen frühen theoretischen Versuchen die Überzeugung von einem symbolisch vermittelten Weltzugang und die Einsicht in die mediale Verfaßtheit von Kultur. Damit nimmt er m.E. wichtige Aspekte der Cassirerschen Symbolphilosophie vorweg und öffnet das Projekt der kunsthistorischen Symbolforschung auf eine Theorie der symbolischen Formen hin. In Warburgs Aufzeichnungen laufen Ästhetik, Wahrnehmungspsychologie und Ethnologie zusammen und formieren sich zu einem kulturwissenschaftlichen Symbolbegriff.

Im folgenden werde ich rekonstruieren, wie Warburg die einfühlungsästhetischen Positionen zu einem kulturtheoretischen Symbolbegriff umformt. Auf dieser Grundlage möchte ich nach der Bedeutung des Symbolischen für Warburgs kulturwissenschaftliche Praxis fragen. Warburg liefert nämlich nicht nur eine Wissenschaft *vom* Symbol, sondern auch eine Wissenschaft *in* Symbolen. Als Vorbild für diese symbolische Wissenschaft läßt sich überraschenderweise Goethe ausmachen, auf den sich Warburg in seinen Notizen zur *Mnemosyne* bezieht – allerdings nicht auf dessen Bemerkungen zum poetischen Symbol, sondern auf die besondere Empirie der Goetheschen Naturforschung. Warburgs Bilderatlas folgt einem Primat der Anschaulichkeit, der auch zu den Prämissen des Naturwissenschaftlers Goethe zählt. Die anschauliche Erkenntnis im *Aperçu* und die symbolische Darstellung des Wissens gehören zu den Einsichten Goethes, die Warburg von der Natur- auf die Kulturwissenschaft überträgt. Durch diese Übertragung kommt schließlich eine alternative Traditionslinie des Symbols in den Wissenschaften zum Vorschein, die auf eine poetische Überhöhung des Symbols verzichtet.

I Aisthesis und Ästhetik des Symbols

»Circa 80 Gestelle mit circa 1160 Abbildungen. Werde circa 6 Tafeln zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung aufstellen (A, B, C, D)«,⁶ notiert Aby Warburg 1929 kurz vor seinem Tod. Die Rede ist hier vom Bilderatlas *Mnemosyne*, mit dem er seine Forschungen zur antiken Bildüberlieferung in der Neuzeit zusammenfassen wollte. Zu den theoretischen Grundlagen des *Mnemosyne*-Projekts gehört dabei die Vorstellung von einem europäischen Bildgedächtnis. Einmal geprägte Bildformeln, so die Annahme, werden in verschiedenen Medien wie in einem kollektiven Gedächtnis gespeichert und durch wiederholte Aktualisierungen umgedeutet. Formal besteht der *Mnemosyne*-Atlas aus abphotographierten Bildtafeln, den »Gestellen«, auf denen Abbildungen von Kunstwerken – also Fresken, Tafelbildern, Skulpturen und Architekturelementen – mit Gebrauchsbildern – darunter Briefmarken, Werbegrafik oder Zeitungsbilder – montiert sind. Warburg hat aber weder die sechs Tafeln »zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung aufstellen« können, noch hat er den geplanten Textband geschrieben, der den Bildband *Mnemosyne* hätte begleiten sollen.⁷ Es ist zu vermuten, daß Warburg dort die Filiationen, Beziehungen und Verwandtschaften zwischen den Bildern erläutert und ihre Zusammenstellung zu einem Stück europäischer Kulturgeschichte gerechtfertigt hätte. Bereits in den Bildmontagen soll sich aber Kulturgeschichte zeigen, wie Warburg sie sieht: als Geschichte vom Einbruch und der schrittweisen Aneignung der Antike in der Neuzeit. Er ist der Ansicht, daß die Übernahme antiker Bilder und Symbole in der Kunst der Renaissance nicht nur von kunsthistorischer, sondern vor allem auch von kulturhistorischer Brisanz ist. Warburg forscht

⁶ Aby Warburg, Tagebücher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Horst Bredekamp, Michael Diers u. a., Bd. 7, Berlin 2001, S. 551.

⁷ Warburg sammelte von 1924 bis zu seinem Tod 1929 das Bildmaterial und arrangierte es auf Tafeln, die er auch zu Vorträgen und Ausstellungen nutzte. Zwar hat Warburg nicht alle 70 geplanten Tafeln fertiggestellt, Anlage und Aufbau des Atlas sind aber aus zwei abphotographierten Versionen von 1928 und 1929 weitgehend zu sehen. Seit dem Herbst 2000 liegt im Rahmen der *Gesammelten Schriften* eine Ausgabe des Atlas vor, welche die »letzte Serie«, die 1929 dokumentierte Vorversion mit 63 fertigen Tafeln, wiedergibt. Schlechter steht es um die Textteile: Neben den unveröffentlichten *Mnemosyne-Grundbegriffen* und *Mnemosyne-Notizen*, zwei Heftern mit handschriftlichen Vermerken, existiert als einziger Baustein für den Textband die *Mnemosyne-Einleitung*, abgedruckt in: Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg/Wien 1992, S. 171–173.

aber nicht nach vermeintlich archetypischen Inhalten der Bilder, sondern fragt nach den wechselnden Funktionen, die formal identische Bildmotive in verschiedenen Epochen und Kulturen übernehmen. Signifikant ist Warburg zufolge gerade die Arbeit an den in der Antike vorgeprägten Bildformen. Nach welchen Kriterien arrangiert er nun diese ungeschriebene Kulturgeschichte in Bildern?

Warburg organisiert seine Bildgeschichte unter dem Aspekt der Statik und Dynamik künstlerischer Stilformen. Ein Kernthema des *Mnemosyne*-Atlas ist die Körperdarstellung in der bildenden Kunst. Im Zentrum stehen besondere, in der Antike bereits typisierte Körperumrißformen, die im Mittelalter zwar verdrängt, in der Frührenaissance aber wiederentdeckt werden. Es handelt sich um »Pathosformeln«, wie er die vorgeprägten Ausdrucksformen für extreme innere und äußere Bewegung nennt. Warburg arbeitet heraus, wie sich die Frührenaissance von den unbewegten Körperformen der mittelalterlichen Kunst mitsamt ihrem an der Stofflichkeit interessierten »Trachtenrealismus« ablöst und mit Hilfe der beweglichen Körperdarstellung der Antike in der Hochrenaissance zu einem neuen Idealstil gelangt.⁸ Dies mündet schließlich in eine manieristische Überbewegung und den stereotypen Einsatz bewegter Formen im Barock. Zwar bilden Realismus, Idealismus und Manierismus die konventionellen Kriterien, die Warburg zunächst an die historische Stilentwicklung anlegt. Die formelhafte Darstellung des »bewegten Lebens« bildet aber den eigentlichen Parameter, mit dessen Hilfe er die Abfolge herkömmlicher Epochenstile neu charakterisiert. Dem Problem der Darstellung von Bewegung geht Warburg bereits in der Dissertation zum »bewegten Beiwerk« in Botticellis *Primavera* von 1893 nach.⁹

Zur gleichen Zeit bemüht er sich, dieses Problem in den *Grundlegenden Bruchstücken zu einer monistischen Kunstpsychologie* auch theoretisch fester zu fassen. Die unpublizierte Aphorismensammlung der *Grundlegenden Bruchstücke* ist ein Selbstverständigungstext, in dem er sich über die wahrnehmungspsychologischen Grundlagen der Kunst klarzuwerden versucht. Wahrnehmung, so die Basisthese der *Grundlegenden Bruchstücke*, ist immer die Reaktion auf bewegte Objekte der Außenwelt. Bei der Kunst handelt es sich um eine Form, sich auf die wechselnden Eindrücke einzustellen. Unter der Überschrift »Kunst und Denken« notiert Warburg: »Die Kunst ist eine besondere

⁸ Warburg, Tagebücher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, S. 253.

⁹ Aby Warburg, Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, Berlin 1998, S. 1–60, hier S. 5.

Art wie man gegen die eingedrückten Bilder reagiert«. ¹⁰ Kunstproduktion ist nicht nur eine Reaktion auf Eindrücke, sie ist auch eine Ordnungsleistung, die dem wissenschaftlichen Zugriff vergleichbar ist: »Das Ideal in der Kunst und die Abstraction in d[er] Wissenschaft entstehen aus demselben Wunsche zu ordnen«. ¹¹ Die Idealisierungstendenz in der bildenden Kunst, also die Genese idealisierender Darstellungsformen in Antike und Renaissance, ordnet er dem Abstraktionsvorgang in den Wissenschaften gleich. »Kunstbild« und »Denkbild« unterscheiden sich aber, da das Kunstbild mit »Ideenassocationen« arbeitet, die im »Denkbild« unterdrückt sind. ¹² Unter »Ideenassocationen« versteht Warburg weniger den suggestiven oder konnotativen Aspekt der *Rezeption*, sondern vielmehr die »Theileigenschaft[en]« eines Objekts, die im Akt der *Produktion* »isoliert« und »dauerhaft« mit einem »Träger« verbunden werden. ¹³ Rhetorisch formuliert funktioniert die künstlerische Bildfindung also nach dem Prinzip der Synekdoche. ¹⁴

Wie Warburg bei der Arbeit an der *Mnemosyne* hervorhebt, verbindet das symbolische Kunstbild aber nicht nur Elemente, es verdichtet sie auch. »Jeder symbolische Akt«, so notiert sich Warburg 1927, vollzieht sich als »Verdichtung«. ¹⁵ Die Doppeldeutigkeit von Komprimierung und Poetisierung (»[]Dichtung«) hat Warburg im Manuskript selbst durch ein Trennungszeichen kenntlich gemacht. Damit sind die beiden Operationen benannt, die Freud als Mechanismen der Sprache des Unbewußten und nach ihm Jakobson als Sprachfunktionen überhaupt beschreibt. Verdichtung und Verschiebung, wie Freud die beiden »Werkmeister« der Traumarbeit in der *Traumdeutung* nennt, ¹⁶ nimmt Jakobson auf, faßt sie im strukturalistischen Vokabular

¹⁰ Aby Warburg, WIA [Warburg Institute Archive], III.43.1.2.1 Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (monistischen Kunstpsychologie), Aphorismus 48. Ich danke den Warburg Instituten für die Einsicht in Warburgs unpublizierte Schriften und für die Erlaubnis, daraus zu zitieren.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., Aphorismus 52.

¹³ Ebd., Aphorismus 53.

¹⁴ Warburgs Überlegungen zum bewegten Beiwerk bei Botticelli zeigen, welche Formen der metonymischen Verschiebung er im Auge hat. Laut Warburg überträgt sich hier die Darstellung der Körperbewegung auf das Haar und die flatternden Gewänder, die schließlich zum abstrakten Linienzug des Ornaments gerinnen. Georges Didi-Hubermann beschreibt diese Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Körper auf das »bewegte Beiwerk« in Botticellis *Primavera* mit Freud als »déplacement«. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, S. 295.

¹⁵ Warburg, Tagebücher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, S. 142.

¹⁶ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u. a., Frankfurt a. M. 1999, Bde. 2/3, S. 313.

als paradigmatische und syntagmatische Funktion der Sprache und bezieht sie von dort aus auf das Begriffspaar Metapher und Metonymie. Rekuriert nun Warburgs Rede von den »Ideenassoziationen« auf das metonymische Prinzip der Synekdoche, so bezieht er mit der Rede von der Verdichtung den komplementären Mechanismus der Metapher in seine Überlegungen mit ein. Seine strukturelle Beschreibung des Symbolisierungsaktes umfaßt damit sowohl die metonymische Verschiebung als auch die metaphorische Verdichtung.¹⁷ Das Symbol leistet die Isolierung und Verbindung, also die Selektion und Kombination einzelner Eigenschaften, die für ein Objekt entstehen. Die assoziationspsychologische Lehre von den »petites perceptions« und ihrer Verknüpfung,¹⁸ hier als eingedrückte Bilder firmierend, informiert dabei das Projekt seiner »monistischen Kunstpsychologie«. Symbolisieren heißt also, wechselnde Eindrücke durch Verschiebung und Verdichtung zu Bildern zu formen.

Dieser Ansatz ist im Rahmen einer Symboltheorie zumindest ungewöhnlich. Mit der Frage nach der Darstellung von Bewegung baut Warburg zunächst einmal auf einem starken Nachahmungsbegriff auf,¹⁹ denn er begreift bereits die graphische oder malerische Wiedergabe eines bewegten Körpers als eine Symbolisierungsleistung. Indem er aber die Formalisierung bewegter Körper in der bildenden Kunst mit dem Wahrnehmungsvorgang von bewegten Objekten parallelführt, beschreibt er künstlerische Nachahmung nach dem Vorbild der Objektbildung. Damit ist das Symbolisieren nicht mehr zeichentheoretisch als Verbindung von Bild und Bedeutung gefaßt, sondern zum Akt der Verarbeitung von wechselnden Eindrücken erklärt. Symbolisieren heißt für Warburg nicht, ein Bild an die Stelle einer Idee oder eines Begriffs zu setzen, sondern einen »Reiz« durch ein Bild zu substituieren. Angesichts dieser Gleichschaltung von Wahrnehmungsbild und Symbol bleibt zu fragen, ob Warburg die Leistung des ästhetischen Symbols angemessen beschreiben kann. Sein Verhältnis zu zwei wichtigen Referenz-

¹⁷ Damit rückt sein Symbolbegriff in die Nähe der strukturalistischen Sprachtheorie, denn auch Roman Jakobson stellt fest: »Eine gewisse Rivalität zwischen den metonymischen und metaphorischen Darstellungsweisen [...] kommt bei jedem symbolischen Prozeß zum Vorschein«. Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 163–174, hier S. 173.

¹⁸ Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, Aphorismus 241 b).

¹⁹ Folgt man Tzvetan Todorovs Darstellung der romantischen Symboltheorie, so geht die Aufwertung des Symbols um 1800 gerade mit einer Abwendung vom Nachahmungsbegriff einher. Zur »romantischen Krise« und dem »Ende der Nachahmung« vgl. Symboltheorien, Tübingen 1995, S. 146f.

texten, F. Th. Vischers Aufsatz *Das Symbol* und R. Vischers *Über das optische Formgefühl*, zwei Gründungsschriften der Einfühlungslehre, bietet hier weiteren Aufschluß.

In einem auf 1897 datierten Kommentar zu einer Aufzeichnung von 1890 bemerkt Warburg rückblickend: »[I]n diese Zeit fällt die Lektüre von Vischers *Symbol*«. Dazu vermerkt er, das »Metaphysische der Dichterphantasie« werde hier mit der Frage nach »Ideenassociation und Anthropomorphismus« in Verbindung gebracht.²⁰ Warburg sieht in der Einfühlungslehre offenbar die Möglichkeit, die idealistische Kunstmetaphysik auf eine empiristische Kunstpsychologie (»Ideenassociation«) zurückzusetzen.²¹ Dazu bezieht er sich auf den 1887 erschienenen Aufsatz F. Th. Vischers, der das *Symbol* aus seiner Beschränkung auf die Bildsprache herausnimmt und es zu einer Bestimmung des Ästhetischen überhaupt einsetzt. Das *Symbol* stellt für F. Th. Vischer eine Kategorie bereit, mit der er die Ästhetik nicht mehr als Lehre vom Schönen, sondern als Untersuchung der Bedeutungskonstitution in der Kunst betreiben kann. Er macht es für eine Ästhetik geltend, die keine bloße, sondern nur eine bedeutungsvolle, nämlich die im Akt der Einfühlung mit Bedeutung belegte Form kennt. Eine »inhaltslose Form«, so behauptet sein Sohn Robert, könne es überhaupt nicht geben, da wir als Betrachtende einer jeden Form »vermöge eines Aktes der Übertragung unseres eigenen Gefühles einen seelenvollen Inhalt zuschreiben«.²² Nicht das Kunstprodukt, sondern die aktive, einführende Kunsterfahrung ist mithin symbolisch.

Diese einführende Kunsterfahrung erklärt R. Vischer mit den Mitteln der Wahrnehmungsphysiologie. Einfühlung meint bei ihm die physiologische Wirkung der Nervenreize auf die Vorstellung. Weil sich das Denken in Nervenregungen vollzieht und die Nervenregungen ein Double des Wahrgenommenen herstellen, sollen sich Eindrücke im Wahrnehmungsvorgang symbolisch abbilden: »Wir werden annehmen dürfen, daß jeder geistige Akt in bestimmten Schwingungen – und wer weiß, welchen? – Modifikationen des Nervs sich in der Art vollzieht und zugleich reflektiert, daß diese

²⁰ Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, Aphorismus 50.

²¹ Damit trifft er die von F. Th. Vischer selbst angegebene Intention: »Der Symbolbegriff ist mit erneutem Interesse wieder aufgenommen worden, nachdem er in der Wissenschaft zur Zeit der Romantik zwar viel gegolten hatte, aber nicht mit der Nüchternheit behandelt worden war, wie wir jetzt verlangen; man hat insbesondere seine prinzipielle Bedeutung in der Ästhetik schärfer erkannt«. Friedrich Theodor Vischer, *Das Symbol* [1889], in: ders., *Kritische Gänge*, hg. von Robert Vischer, Leipzig² 1922, Bd. 4, S. 420–456, hier S. 420.

²² Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl* [1872], in: ders., *3 Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle 1927, S. 1.

sein Bild vorstellen, daß also ein symbolisches Abbilden schon im Innern des Organismus stattfindet«. ²³ Symbol meint hier nicht erst das sichtbare graphische Zeichen, sondern schon das innere Wahrnehmungsbild. R. Vischer schließt dabei die Bereiche von Motorik, Perzeption und Kognition kurz. Das perzipierte Objekt verbindet sich in der Vorstellung mit einer leiblichen Empfindung des Körper-Ichs, sei es motorisch oder sensorisch, so daß die wahrgenommenen Erscheinungen die »Selbstvorstellungen« in »sensitiver oder motorischer Form« auch wieder mobilisieren. ²⁴ Beim Sehen eines Linienzuges etwa bewegt sich das Auge, und diese Bewegung bewirkt »ein antreibendes Beleben der toten Erscheinung, ein rhythmisches Beschwingen und Flottmachen« der abstrakten Linie. ²⁵ R. Vischer bereitet die Einfühlungstheorie also neurophysiologisch auf und wandelt auf diese Weise die Symbolästhetik in eine Lehre von der Aisthesis um.

Im Anschluß an R. Vischer rückt auch Warburg die sinnesphysiologischen Voraussetzungen des Symbolisierens ins Zentrum. Den Akt der Symbolisierung – den »Vergleichsakt« – begründet er in einem Notat der *Grundlegenden Bruchstücke* wie folgt: »Die Beharrungstendenz der durch Wahrnehmung von Körperbewegungen empfangenen localisirten [sic] Vibrationen bei neuen Eindrücken bewirkt den Vergleichsakt«. ²⁶ Neue Bewegungsreize, welche die Nerven in Schwingungen versetzen, werden im Rückgriff auf bereits verarbeitete Wahrnehmungen abgefertigt. Im Vokabular der Neurophysiologie kann Warburg die Symbolbildung als Effekt der physikalischen Schwingungen der Sehnerven beschreiben. Damit bewegt er sich in der Tat auf dem Boden der Einfühlungstheorie, wie sie R. Vischer erarbeitet hat. Während er allerdings vom unbewegten Linienzug ausgeht, der beim Sehen belebt und in ein inneres Symbol übersetzt wird, behauptet Warburg die Korrespondenz von gesehenem, bewegtem Körper und der Bewegung des in Schwingung versetzten Nervensystems. R. Vischer setzt bei der ästhetischen Wahrnehmung und damit bei der Rezeption von Kunst an, wohingegen Warburg aus der Objektwahrnehmung Merkmale der Kunstproduktion ableitet. Die beiden gemeinsame Rückbindung ästhetischer Phänomene an leibliche Vorgänge wird in Notizen deutlich, die Warburg 1896 auf seiner Amerika-reise sammelt und in denen er R. Vischers stufenweise Ausdifferenzierung

²³ Vischer, Über das optische Formgefühl, S. 2.

²⁴ Ebd., S. 13. Die »sensitive Zufühlung« soll eine »unmittelbare geistige Sublimation der sinnlichen Erregung« darstellen, während die »motorische Nachgefühlung« im Sinne einer »Erinnerung an die Regsamkeit unseres eigenen Körpers« funktioniert. Ebd., S. 24.

²⁵ Ebd., S. 8.

²⁶ Warburg, Grundlegende Bruchstücke, Aphorismus 270.

des Einfühlungsvorganges in »Zuempfindung«, »Nachempfindung«, »Einpfindung« und »Anföhlung« in modifizierter Weise aufnimmt.²⁷ R. Vischers Einfühlungsarten nutzt Warburg dort zur Systematisierung der Rituale, der Symbolik und der Ornamentik der Puebloindianer als »I. Einverleibung (Medizinischer Zauber) / II. Hineinumverleibung (Thier) (Nachahmung) / III. Anverleibung (Gerätsymbolik) / IV. Zuverleibung (ornamentale Töpferei)«. ²⁸ Mit diesem Notat beginnt Warburg den zweiten Band seiner *Bruchstücke*, die er rückblickend umbenennt und nun unter dem Titel *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* führt. Die monistische Kunstpsychologie, so deutet der Titel an, wird in eine allgemeine Ausdruckskunde überführt, die nicht mehr auf die bildende Kunst beschränkt bleibt. Warburg will aus der Beobachtung der »religiösen Handlungen der Pueblo-Indianer« Hinweise auf das »Verhalten des primitiven [...] Menschen zur Aussenwelt« gewinnen. Damit begibt er sich keineswegs auf einen Nebenschauplatz, er hofft vielmehr, auf dem Umweg über die Ethnologie ins Zentrum seiner psychologischen Ästhetik vorzudringen. Den ersten Eintrag in die *Grundlegenden Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* schließt Warburg denn auch mit dem befriedigten Vermerk: »[D]en Ausdruck für mein psychologisches Gesetz endlich gefunden; seit 1888 gesucht«. ²⁹ Bei dieser neuen, ethnologisch inspirierten Kunstpsychologie handelt es sich noch dezidiert um eine Theorie des Symbols, als dies in der *monistischen Kunstpsychologie* der Fall ist. Die Amerikareise gibt nämlich den Anstoß, einige Notizen aus den *Grundlegenden Bruchstücken* auszulagern und sie in einer Symboltheorie zu konzentrieren. Es entsteht das weit kleinere Konvolut *Symbolismus aufgefaßt als primäre Umfangbestimmung*, in dem sich Warburg die systematische Grundlegung einer Symboltheorie vornimmt.

Für die Zusammenführung von Ethnologie und Symbolästhetik kann Warburg allerdings weit besser an die Arbeiten F. Th. Vischers anknüpfen als an R. Vischers Theorie des optischen Formgefühls. F. Th. Vischer gewinnt sein Einfühlungskonzept aus der mythischen Naturbeseelung, also aus Formen des Animismus und des Anthropomorphismus, bei denen Naturerscheinungen personifiziert und mit übernatürlichen Kräften ausgestattet werden. Der mythischen Einföhlung sattelt er ein dreistufiges Modell von Mythos, Symbol und wissenschaftlichem oder logischem Zeichen auf. Werden im Bereich des Mythos einerseits Bild und Bedeutung verwechselt und

²⁷ Vischer, Über das optische Formgefühl, S. 24 f.

²⁸ Warburg, Grundlegende Bruchstücke, Aphorismus 299.

²⁹ Ebd.

im wissenschaftlichen Zeichen andererseits vollständig getrennt gehalten, so bildet das ästhetische Symbol eine Zwischenstufe. Es vermittelt den »Wahrheitseindruck mythischer Gebilde«, ³⁰ ohne so bedingungslos geglaubt zu werden wie der Mythos. Die Einsicht in die Differenz von Bezeichnendem und Bezeichnetem ist in ihm »vorbehalten«. ³¹ So bildet das ästhetische Symbol eine herausgehobene Sonderform zwischen unwillkürlicher und willkürlicher Bezeichnung, zwischen Identifikation und Differenz. Mit diesem Schwebezustand macht F. Th. Vischer das zur positiven Bestimmung für das Symbol, was bis heute die Krux seiner Definition ist: nämlich an einem unbestimmbaren Ort zwischen Präsenz und Absenz, zwischen kultischer oder religiöser Einheitsvorstellung und logischem Zeichen zu stehen.

Die Auffassung von einer Mittelstellung des »vorbehalten[den]« Symbols zwischen Mythos und Logik nutzt Warburg für seine kulturwissenschaftliche Erweiterung der Symboltheorie, die sich in einem 1923 gehaltenen Vortrag über die Amerikareise abzeichnet. Warburg skizziert dort, ausgehend vom Schlangenritual der Hopi, eine kleine Geschichte des Schlangensymbols in der abendländischen Kunst. Die Schlange scheint ihm »ein sinnfälliger Maßstab für die Entwicklung von triebhaft-magischer Annäherung zur vergeistigenden Distanzierung« zu sein. ³² Bilden im Schlangenritual »Tänzer und das lebende Tier noch eine magische Einheit«, ³³ so wird diese Einheit bereits auf der Stufe der Ornamentik relativiert. Das Ornament tendiert zur »symbolischen Bilderschrift«, es soll »gelesen« werden und bildet damit eine »Zwischenstufe zwischen Wirklichkeitsbild und Zeichen«. ³⁴ Hier sieht Warburg den ersten Ansatz zu einer ästhetischen Aufhebung des mythischen Glaubens in der Kunst, den er mit einem Seitenblick auf das Schlangensymbol in der Kunst der Antike und der Renaissance untermauert. Den diagnostizierten »Sublimierungsprozeß« vom Aberglauben hin zu seiner Abschaffung läßt er schließlich bei der wissenschaftlichen Beherrschung der Natur enden: ³⁵ Der Diavortrag schließt mit einem Bild der Stromleitungen, die im elektrifizierten Amerika an die Stelle des mythischen Blitzsymbols der Schlange getreten sind. Die Einsicht in die Trennung zwischen Bild und

³⁰ »[E]in einst geglaubtes Mythisches, ohne sächlichen Glauben, doch mit lebendiger Rückversetzung in diesen Glauben und aufgenommen als freies ästhetisches, doch nicht leeres, sondern sinnvolles Scheinbild ist symbolisch zu nennen«. Vischer, *Das Symbol*, S. 431.

³¹ »Die Unterscheidung zwischen Bild und Sinn, die Einsicht in die Verknüpfung als bloß symbolische bleibt vorbehalten«. Ebd., S. 434.

³² Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hg. von Ulrich Raulff, Berlin 1988, S. 55.

³³ Ebd., S. 37.

³⁴ Ebd., S. 13.

³⁵ Ebd., S. 42.

Sache ist erst in der modernen Naturwissenschaft vollzogen, die über mythologische Denkweisen aufklärt. Dennoch stellt Warburg das logische Zeichen nicht als Gipfelpunkt einer Entwicklung dar, sondern gibt im Schlußsatz zu verstehen, daß er das künstlerische Symbol mit seiner ›Vorbehaltsstruktur‹ dem wissenschaftlichen Zeichen vorzieht. Es bewahrt nicht nur eine Bilderfülle, die dem logischen Zeichen fremd ist; das »vorbehalten[de]« Symbol schafft mit seinem Schwebezustand zwischen Einheit und Distanz auch einen ›Denkraum‹, welcher der wissenschaftlichen Weiterklärung abgeht. Während R. Vischer das Symbol als physiologischen Automatismus beschreibt, kommt Warburg mit F. Th. Vischer zur Auffassung vom Symbol als einem »Fortschritt in der Kultur«,³⁶ also einer genuin geistigen Leistung. Mit F. Th. Vischers dreistufigem Modell von Mythos, »vorbehalten[dem]« Symbol und Zeichen hat Warburg dabei ein Instrument an der Hand, mit dem er das Kunstsymbol in eine kulturgeschichtliche Betrachtung einfügen kann, ohne seine besondere Leistung nivellieren zu müssen. Er geht aber noch weiter. Das Symbol bildet, so zeigt sich in Warburgs *Symbolismus als Umfangbestimmung*, nicht nur eine Stufe auf dem Weg vom Mythos zum Logos; Mythos und Logik sind selbst Stufen des Symbolischen.

II Das Symbol als Medium der Kultur

Der 1988 unter dem Titel *Schlangenritual* erschienene Vortragstext hat sich in der Warburgrezeption als besonders wirkungsmächtig erwiesen. Allerdings spricht sich Warburg selbst entschieden gegen die Publikation des Vortrags aus, den er nicht für ein Fachpublikum, sondern für die Patienten der psychiatrischen Heilanstalt Kreuzlingen zusammenstellt. Die präsentierten »Dokumente zur Geschichte des symbolischen Verhaltens« hält Warburg noch für »zu formlos« und wünscht, daß sie neben seiner Frau und seinem Bruder nur »Professor Cassirer« zugänglich gemacht werden sollten. Auch regt er an, Cassirer möge »von den in Amerika angefangenen Fragmenten Kenntnis [...] nehmen«. ³⁷ Gemeint ist neben den *Grundlegenden Bruchstücken* wohl vor allem das Konvolut *Symbolismus aufgefaßt als primäre Umfangbestimmung*. Ich möchte im folgenden einige Hinweise darauf geben, in welchem Zusammen-

³⁶ »Mit dem, was wir Fortschritt in der Kultur nennen, verliert das Wesen, das die Hingabe erheischt, immer mehr seine ungeheuerliche Erfäßbarkeit und wird schließlich zum geistigen, unsichtbaren Symbol«. Ebd., S. 52.

³⁷ Ebd.

hang *Symbolismus als Umfangsbestimmung* mit der Bilderreihe der Amerikareise steht, und warum Warburg die Hoffnung hegt, daß sich gerade Ernst Cassirer seiner noch formlosen Symboltheorie widmen möge.

Entscheidend für das Verständnis der Warburgschen Symbolschrift sind m. E. die beiden Begriffsfelder »Vergleich« und »Verkürzung« sowie »Distanzierung« und »Vermittlung«.³⁸ Die symbolische Umfangsbestimmung, so die auf den ersten Blick wenig innovative Aussage, liefert einen »Vergleich«. Den scheinbar selbstverständlichen Begriff des Vergleichs verwendet Warburg aber in eigenwilliger Weise. Im »Vergleich« wird eine Sache durch ein Kürzel ersetzt, wobei die Komplexität des wahrgenommenen Gegenstandes »ver-glichen« im Sinne von »verworfen« oder reduziert wird. Symbole liefern visuelle oder gedankliche Abkürzungen von Eindrücken. Soweit bietet *Symbolismus als Umfangsbestimmung* eine Zusammenfassung der aus den *Grundlegenden Bruchstücken* bekannten Thesen, die er nun aber auf den Begriff der *Umfangsbestimmung* bringt. Mit »Umfangsbestimmung« meint Warburg einen strukturierenden Zugriff auf die Welt, der diffuse Eindrücke klar umreißt und konturiert. Die erkenntnistheoretische Grundfigur der »Umfangsbestimmung« nutzt Warburg zu einer kulturanthropologischen Überlegung. Symbolisches Verhalten beruht auf dem Wunsch »des Subjectes, zwischen sich und das Object [...] eine Entfernung zu legen«.³⁹ Der Mensch schiebt Symbole zwischen sich und seine Welt, um sich von ihr zu distanzieren. Je verkürzter und prägnanter die Umfangsbestimmung, desto größer ist der Reflexionsabstand zur Welt. In *Symbolismus als Umfangsbestimmung* beschränkt Warburg das Symbol schließlich nicht auf die Kunst, sondern vermutet in den »menschlichen Funktionen [...] Religion, Recht, Kunst, Physiognomik und Wissenschaft« »die verschiedenen Stufen des Symbolismus«. Diese Stufen des Symbolischen begreift er – F. Th. Vischers Dreischritt von Mythos, Symbol und Zeichen modifizierend – als Grade der Distanz zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem. Mit »fortschreitender Kultur« vergrößert sich aber nicht nur die Einsicht in die Distanz zwischen Signifikant und Signifikat, sondern auch das »Distanzgefühl« zwischen Objekt und Subjekt. Im Symbolisierungsakt bezieht sich das Subjekt nicht nur auf seine Welt, es festigt sich bei diesem Vorgang auch selbst. Es sind »verschiedene Grade [...] des Ichbewusstseins«, die sich auf den »verschiedenen Stufen des Sym-

³⁸ Zu einer ausführlichen Darstellung dieses Theoriefragments vgl. Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas* und *Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004.

³⁹ Aby Warburg, WIA, III.45.1 *Symbolismus als Umfangsbestimmung*, 1896–1901, S. 23.

bolismus« einstellen.⁴⁰ Ein höherer Differenzierungsgrad stabilisiert die Distanz zwischen Ich und Welt und erlaubt einen souveräneren Zugriff auf die Außenwelt. Symbolismus, der sich auf allen kulturellen Feldern äußert, formt und regelt also die verschieden gearteten Zugänge zur Welt.

Auffällig in Warburgs Symbolfragment ist die Vorstellung vom ›Dazwischen‹ und vom ›Mittleren‹ des Symbolischen, die Warburg ebenfalls von F. Th. Vischer übernimmt, nun aber nicht mehr für das ästhetische Symbol reserviert. Er spricht vom symbolischen Verhalten als einem »Zwischenzustand«⁴¹ und setzt dieses Dazwischen auch visuell um, wenn er die Symbolebene in seinen unterschiedlich beschrifteten Kreis- oder Halbkreisdiagrammen immer im Mittelstreifen platziert. Die symbolische Form, so legen diese schematischen Darstellungen nahe, ist ein Zwischending, das zwischen zwei Sphären vermittelt. Es bildet in dieser Zwischenstellung aber auch den gemeinsamen Nenner, über den sich verschiedene Formen der Welterklärung nebeneinanderstellen und vergleichen lassen. Symbolisches ist also Medium im doppelten Sinne: Es ist einerseits das Mittel, mit dem sich das *animal symbolicum* auf seine Welt bezieht, und es dient andererseits als Medium der kulturtheoretischen Betrachtung dieser Weltverhältnisse. Letzteres deutet sich bereits in einem frühen Aphorismus aus den *Grundlegenden Bruchstücken* an:

Denkbild und Kunstbild

Bei wissenschaftlicher Betrachtung wird das unterscheidende Merkmal zum allein herrschenden Gegenstand, bei künstlerischer Betrachtung ist der Träger der Eigenschaft mit dem vorgestellten Merkmal unauflöslich verbunden. Das Mittelglied ist das Symbol: Ein Kunstbild insofern, als die Eigenschaft mit Willen und Körper vorgestellt wird, ein Denkbild insofern die Ideenassoziationen aus d[em] Leben für die einzelne Figur unwirksam gemacht werden sollen.⁴²

Kunst und Wissenschaft werden hier als zwei unterschiedliche Weisen des Weltbezugs beschrieben, für die das Symbol als ihr »Mittelglied« den gemeinsamen Schlüssel bietet. Mit dieser Feststellung nimmt Warburg eine wichtige These der *Philosophie der symbolischen Formen* vorweg, die Cassirer im Kontakt mit dem Warburg-Institut ausgearbeitet hat. Auch Cassirer beschreibt das Symbolische als ein »mittleres Gebiet«, das »vermittelnde Funktion« hat.⁴³ Er benutzt den Symbolbegriff, um ein gemeinsames Struktur-

⁴⁰ Ebd., S. 11.

⁴¹ Ebd., S. 30.

⁴² Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, Aphorismus 52.

⁴³ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Bd. 1 *Die Sprache*, Darmstadt 1994, S. 17.

moment, ein »Mittelglied« und damit ein »Medium«⁴⁴ der Betrachtung der Kulturformen zu gewinnen. Der Begriff der symbolischen Form leistet es, die verschiedenen Kulturfunktionen wie Mythos, Wissenschaft, Sprache, Kunst, Technik vergleichbar zu machen und ihre jeweiligen Eigengesetzlichkeiten herauszuarbeiten.

Natürlich setzen Warburg und Cassirer an unterschiedlichen Ausgangspunkten ein. Cassirer schließt seine Symbolphilosophie an Kants Kritik der Vernunft an, die er zur Kritik der Kultur umbaut. Der Vorrang der Funktion vor der Substanz, der Tätigkeit vor dem Gegenstand fordert es dabei, den »Weltbegriff« zugunsten eines »Kulturbegriff[s]« aufzugeben. Der »Kulturbegriff« hat Cassirer zufolge vor dem »Weltbegriff« den Vorteil, daß er sich vom Implikat des Produzierens nicht lösen läßt: Das »Sein« der Welt sei nur im kulturellen »Tun« erfäßbar. In diesem Zusammenhang formuliert Cassirer einen weitgehenden Konstruktivismus: Es gehe nicht so sehr um »Gestaltungen der Welt«, sondern um »Gestaltungen zur Welt«.⁴⁵ Die Betonung liegt also, mit Nelson Goodman gesprochen, auf den Akten der Welterzeugung. Die Parallelen zwischen Warburgs fragmentarischer Symboltheorie und Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* liegen dennoch auf der Hand. Beide stellen den Begriff des Symbols in den Mittelpunkt einer Kulturtheorie, indem sie die kulturellen Sphären als Symbolsysteme auffassen. Die symbolischen Formen Religion, Kunst und Wissenschaft unterscheiden sich auch bei Cassirer durch verschiedene Weisen des Weltverhältnisses, gedacht als ein »Sich-Verhalten« in der »Richtung, die sich der Geist auf ein gedachtes Objektives gibt«.⁴⁶ Im Blick auf das symbolische Verhalten und auf das kulturelle Tun betonen beide die konstruktive Leistung des symbolischen Verhaltens. Die verschiedenen symbolischen Formen differenzieren Warburg wie Cassirer nach dem Kriterium der Einsicht in die Distanz zwischen Bild und Sache. Während sich Cassirer zufolge auf der Ebene des Mythos die engste Verknüpfung und Vertauschung von Zeichen und Bezeichnetem beobachten läßt, vollzieht sich der Gang der symbolischen Formen durch die wachsende Einsicht in die Differenz des Zeichens. Seine Wende vom Substanz- zum Funktionsbegriff ließe sich somit auch für Warburg geltend machen. Warburg erarbeitet, mit Cassirer gesprochen, einen funktionslogischen Symbolbegriff, der das Symbol von der Tätigkeit des Symbolisierens her denkt.

⁴⁴ Ebd., S. 16.

⁴⁵ Ebd., S. 11.

⁴⁶ Ebd., S. 9.

Zusätzlich zu der kulturtheoretischen Verbreiterung, über die sich Warburg und Cassirer einig sind, schafft Warburg innerhalb des Feldes symbolischer Formen aber noch Platz für einen starken Begriff des ästhetischen Symbols, der sich bei Cassirer so nicht ausformuliert findet. Für einen Band zur Kunst als symbolischer Form, den Cassirer nie geschrieben hat, hält Warburg seine eigene Arbeit am Bilderatlas deshalb auch für unerlässlich. 1928 bemerkt er anlässlich des drohenden Weggangs Cassirers aus Hamburg, daß die »Mnemosyne ihn [Cassirer, C.Z.] erst in den Stand setzen würde, seine Symbolik der Kunst zu schreiben«.⁴⁷ Ist das Symbol für Warburg bereits ein Mittelglied der vergleichenden Betrachtung der Kulturformen, so behauptet die Kunst als symbolische Form noch einmal eine privilegierte Mittelstellung zwischen Religion und Wissenschaft, zwischen Aberglaube und Logik. Deren Gegensätze immer wieder spannungsvoll aufeinander zu beziehen, hält Warburg für die Leistung und damit für das Charakteristikum der Kunst.

Kunstschaffen u. Kunstgenuß verlangen die lebenskräftige Vereinigung zweier seelischer Haltungsformen die sich beim Normal Menschen eigentlich ausschließen: leidenschaftliches Sich selbst verlieren bis zur völligen Verwandlung an den Eindruck und kühl distanzierende Besonnenheit in der ordnenden Betrachtung der Dinge. In der Mitte zwischen d. Chaos der leidhaften Erregung und vergleichend ästhetischen Tektonik ureigentlich das Künstlerschicksal.⁴⁸

Bezogen auf eine Kulturgeschichte des Symbols heißt dies, daß die antiken Bildformen, die nach Warburg noch Reste des antiken Kults transportieren, in der Kunst der Hochrenaissance angeeignet, umgewandelt und humanisiert werden, ohne zum ganz willkürlichen logischen Zeichen entzaubert zu werden. Diesen »Entdämonisierungsprozeß« führt der *Mnemosyne*-Atlas mit seinen Bilderreihen vor.⁴⁹ Warburgs ästhetisches Symbol fällt dabei weder mit dem romantischen Begriff einer Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem noch mit dem in der Semiotik etwa bei Peirce gängigen logischen Symbol zusammen. Sein Begriff des ästhetischen Symbols basiert zwar auf der erweiterten kulturgeschichtlichen Perspektive, welche die beiden gegenläufigen Definitionen umspannt, geht aber in dieser Entgegensetzung nicht auf. Die Kulturtheorie verschiedener symbolischer Formen gipfelt vielmehr in dem von F. Th. Vischer inspirierten Begriff eines

⁴⁷ Warburg, Tagebücher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, S. 272.

⁴⁸ Aby Warburg, WIA, III.111.2 Italian Festivals (Festwesen), 1928. Lecture to the *Handelskammer* (Hamburg Chamber of Commerce), 14. April 1928, S. 42.

⁴⁹ Warburg, *Mnemosyne*-Einleitung, S. 171.

»vorbehalten[den]« Symbols, das die Mitte zwischen mythischer Verwechslung und wissenschaftlicher Trennung, zwischen magischer Einheit und logischer Differenz hält.⁵⁰

III Warburgs symbolische Darstellung

Auf dem Vorsatzblatt nennt Warburg das Konvolut *Symbolismus als Umfangsbestimmung* ein »Symbol der fertigen Gedanken«. Inwiefern hat man es hier mit einer selbst symbolischen Theorie des Symbols zu tun? Über die Form der wissenschaftlichen Darstellung bei Warburg zu sprechen, scheint zunächst müßig, hält er doch einen großen Teil seiner Arbeiten selbst für »formlos« und nicht publikationsreif.⁵¹ Auch die Grundlegung in *Symbolismus als Umfangsbestimmung* hat Warburg nicht für die Öffentlichkeit, sondern für den »Safe« seines Vaters geschrieben.⁵² Liegt gerade in dem provisorischen Charakter auch seine Symbolizität? Symbolisch ist das Fragment *Symbolismus als Umfangsbestimmung* womöglich deshalb, weil es nur auf etwas vorausweist, was es selbst noch nicht ist. Tatsächlich fällt auf, daß Warburgs Symboltheorie nur in einer Serie aufeinander verweisender Texte zu haben ist. Zur Aufklärung der Thesen aus der Dissertation über Botticellis *Primavera* sieht man sich an die zeitgleich verfaßten *Grundlegenden Bruchstücke* verwiesen; die *Grundlegenden Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* gehen in die *Grundlegenden Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* über, die sich wiederum in *Symbolismus als Umfangsbestimmung* fortsetzen. Symbolisch wäre *Symbolismus als Umfangsbestimmung* also nur, weil es noch keine »fertigen Gedanken« vorstellt.⁵³

Darüber hinaus spricht m. E. aber auch einiges dafür, Warburgs Begriffe als »symbolische Umfangsbestimmungen« zu beschreiben. Charakteristisch für Warburgs Schreib- und Denkstil sind eigenwillige und zum Teil schwer ex-

⁵⁰ Damit greift die Kritik, die etwa Paul Ricœur an Cassirers Philosophie symbolischer Formen führt, in bezug auf Warburgs Symboltheorie nicht. Ricœur verwirft Cassirers Definition des Symbols, die jede beliebige Verbindung von Bild und Bedeutung einschließt, als eine zu weite Fassung. Er selbst will einen Begriff des poetischen Symbols erarbeiten, das an den Doppelsinn der Sprache und an den Vorgang der Interpretation gebunden ist. Paul Ricœur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt a. M. ⁴1999.

⁵¹ Warburg, *Symbolismus als Umfangsbestimmung*, S. 2.

⁵² Aby Warburg, WIA, III.2.4 Zettelkasten »Historische Synthese«, Karte 004 001252: »[M]eine allgemeinen Ideen zu offenbaren wider Willen gezwungen. Ich hätte sie gerne als posthume Hinterlassenschaft im Safe meines Vaters liegen lassen«.

⁵³ Warburg, *Symbolismus als Umfangsbestimmung*, S. 2.

plizierbare Begriffshybride. Das Symbol sei »der absorbierende Nährboden«, sei »appercipierende Masse«,⁵⁴ »Ausscheidungsprodukt« einer »Auslese«,⁵⁵ es sei »Causalitätsform«⁵⁶ oder »Reactionsform«,⁵⁷ um nur einige der Umschreibungen zu nennen. Wie die ständigen Umschriften dieser Begriffe zeigen, sind sie genauso unfertig und antizipatorisch wie das Fragment selbst. Bezeichnend ist auch, daß es sich bei seinen Begriffsbildungen um Übertragungen aus anderen Fachdisziplinen handelt. Begriffe und Modelle importiert Warburg nicht nur aus der Psychologie, sondern auch aus der Biologie und der Physik in die Kulturwissenschaft. Bei dieser Operation müssen ihre Kontexte freilich »ver-glichen«, also »verworfen« werden. Dabei folgen seine Begriffsbildungen dem Verkürzungskriterium auf weit konsequentere Weise, als es Warburgforschern lieb sein kann. Erläuterungen oder Ergänzungen zu seinen Begriffen finden sich in *Symbolismus als Umfangsbestimmung* nicht. So sind seine Begriffe symbolische Kürzel im Warburgschen Sinne: verkürzt, verknappt und formelhaft.

Die Verkürzung kennzeichnet nicht nur die einzelnen Begriffe, sondern auch die Gesamtform des Fragments. *Symbolismus als Umfangsbestimmung* ist eigentlich keine metonymische Fortschreibung der *Bruchstücke zur Ausdruckskunde*, es ist ihr Destillat. Bereits ausgeführte Sachverhalte werden hier komprimiert und verdichtet. Auch die Schemata, Tabellen, Skizzen und Diagramme zeugen von dem Versuch, Zusammenhänge nicht diskursiv auszubreiten, sondern formelhaft abzukürzen. Reduktion ist das anvisierte Ziel auch noch der späten Überlegungen zum *Mnemosyne*-Atlas. So bemerkt Warburg 1927 in den *Tagebüchern der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*: »Ich fand in Karlsbad die Möglichkeit (endlich!) meine kunstgeschichtlichen Ergebnisse auf das psychologisch »Formale« zu reduzieren«.⁵⁸ Anders als der Stil Cassirers läßt sich Warburgs Stil nicht als »Umweg« beschreiben,⁵⁹ sondern als Abkürzung. Seine Begriffe sind nicht nur vorläufig, sie sind vor allem symbolische Kürzel, die aus der Übertragung fachfremder Termini resultieren. Gerade beim Theorieimport aus den Naturwissenschaften ist sich Warburg aber des symbolischen Charakters seiner Erklärungen immer bewußt. Seine »psychologischen Ideen«, so gibt Warburg zu, sind bloße »Hilfsvorstellung-

⁵⁴ Ebd., S. 5.

⁵⁵ Ebd., S. 7.

⁵⁶ Ebd., S. 27.

⁵⁷ Ebd., S. 28.

⁵⁸ Warburg, *Tagebücher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, S. 95.

⁵⁹ Barbara Naumann, *Philosophie und Poetik des Symbols*. Cassirer und Goethe, München 1998, S. 19.

gen«⁶⁰ und seine Anleihen in Biologie und Physik dürfen, wie Saxl in einem Brief an Gombrich warnend formuliert, nur als »schönes Gleichnis« gelesen werden.⁶¹ Warburgs psychologische »Gesetze« dürfen daher durchaus mit dem »Wie der Metapher« versehen werden.⁶²

So kann man bereits im Hinblick auf *Symbolismus als Umfangsbestimmung* von einer Spielart der symbolischen Darstellung sprechen; sie wird aber im *Mnemosyne-Atlas* noch in eine andere Richtung weitergetrieben. In methodischen Vorüberlegungen zum Atlasprojekt stellt sich Warburg implizit in die Nachfolge des Naturforschers Goethe. Den Formenwechsel vom Mittelalter zur Frührenaissance beschreibt Warburg als eine Metamorphose des Stils, in der sich eine Metamorphose des historischen Bewußtseins abbildet. Diese Metamorphose des Geistes sei nun, so notiert Warburg zum »erkenntnistheoretischen Ort der Mnemosyne«, allein »im Phänomen der Gestaltung« zu erfassen.⁶³ Nimmt man die Anspielung an Goethes *Metamorphose der Pflanzen* ernst, so rücken die Bilderreihen des Atlas in die Nähe morphologischer Entwicklungsreihen. Auch mit dem Verweis auf die überragende Bedeutung des »Phänomen[s]« bewegt sich Warburg auf den Spuren Goethes. Für Goethe findet Erkenntnis im gleichsam »glücklichen« oder »fruchtbaren« Augenblick des *Aperçus* statt, in dem Anschauung und Begriff auf einmal zusammentreten. Will Goethe auf seiner italienischen Reise sowohl die Urpflanze als auch den Typus der Wirbeltiere entdeckt haben, so bringt Warburg von seinem Italienaufenthalt 1892 ein *Aperçu* mit, das eine lebenslange Forschung nach sich zieht. Die Nymphe, die ihm zuerst in Ghirlandajos Fresko der *Geburt des Johannes* auffiel und in der er plötzlich die Mänade des dionysischen Kults sah, hat den Status eines *aperçuhaften* Initialerlebnisses. Warburg feiert sein *Aperçu* aber nicht wie Goethe als Offenbarung, sondern beschreibt es als Krankheit, die sich nicht abschütteln läßt, bis sie ganz durchgestanden ist: »Ein entschiedenes *Aperçu* ist wie eine okulierte Krankheit anzusehen: man wird sie nicht los bis sie durchgekämpft ist.«⁶⁴ Das *Aperçu*, darüber sind sich Goethe und Warburg einig, schließt

60 Aby Warburg, Francesco Sassettis letztwillige Verfügung, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, Reprint d. von Gertrud Bing hg. Ausg. 1932, Berlin 1998, S. 127–158, hier S. 158.

61 Fritz Saxl, *Vom Triumph zum Seelendrama. Suchen und Finden oder Die Abenteuer eines Denklustigen*, in: Ilsebill Barta-Flieidl, *Die Beredsamkeit des Leibes*, S. 165–170, hier S. 170.

62 Warburg, *Lecture to the Handelskammer* (Hamburg Chamber of Commerce), 14. April 1928, S. 5.

63 Warburg, *Tagebücher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, S. 344.

64 Warburg, *Zettelkasten »Historische Synthese«*, Karte 004 001247. Während der Arbeit am Atlas scheint die alte Krankheit wieder auszubrechen, denn Warburg notiert sich: »[A]lte

die Forschung nicht ab, sondern stößt sie im Gegenteil erst an. Deshalb bleibt ein echtes *Aperçu* auch nie isoliert: »Alles wahre *Aperçu* kömmt aus einer Folge und bringt Folge. Es ist ein Mittelglied einer großen, produktiv aufsteigenden Kette«. ⁶⁵ Die Darstellungsform, die Warburg in seinem Bilderatlas entwickelt, folgt der Struktur der *aperçu*haften Erkenntnis und ihrem Korrelat in der »aufsteigenden Kette«.

Der *Mnemosyne*-Atlas, den Warburg selbst immer wieder als »Bilderreihen« bezeichnet, ⁶⁶ bedient sich der offenen Reihenbildung, die Goethe dem geschlossenen »System« vorzieht. Goethe votiert gegen das »System« und für die »Reihe«, weil nur die Reihe es jedem Betrachter aufs neue »freistellt«, die einzelnen Funde »nach seiner Art zu verbinden und ein Ganzes daraus zu bilden«. ⁶⁷ Zur Reihenbildung gehört zuerst die Häufung der Phänomene, dann ihre Verkettung: »Ein Phänomen, ein Versuch kann nichts beweisen, es ist das Glied einer großen Kette, das erst im Zusammenhange gilt«. ⁶⁸ Die verkettende Darstellung bildet eine tatsächliche Verkettung der Phänomene ab. Auch Warburg möchte mit seinen »Bilderreihen« Phänomene verketten. Beim Transfer von der Natur auf die Kunst verkehrt sich Goethes Anspielung an die *great chain of being* bei Warburg allerdings ins ironische Bild einer gespannten Wäschschnur. Es seien nun, so notiert er, »die Pfähle eingerammt, an denen wir unsere neue Wäscheleine der Stilentwicklung getrost aufhängen können«. ⁶⁹ Die Schnüre der Stilentwicklung sollen dabei nicht nur gespannt, sondern auch zur Textur verwoben werden: »Also werden jetzt endlich die Fäden zum Verweben angeknüpft«. ⁷⁰ Die lineare Verkettung eines einsinnigen Entwicklungsgangs wird zur Vorstellung von einer Webtechnik flexibilisiert, die synchrone wie diachronische Bezüge sichtbar macht. Dabei lassen die Atlastafeln verschiedene Formen der Lektüre zu. Ihr Bildgewebe schreibt keine einheitliche Leserichtung vor, sondern gibt den Anstoß, in der Betrachtung verschiedene Bezüge zu aktualisieren. Mit Goethes Aufmerksamkeit aufs Phänomen, der Programmatik des »*Aperçu*[s]« und

Ideen wurden wieder virulent«. Tagebücher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, S. 48.

⁶⁵ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, S. 414.

⁶⁶ Warburg, *Tagebücher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, S. 543.

⁶⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, in: ders., *Werke*, Bd. 13, S. 10–20, hier S. 20.

⁶⁸ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, S. 434. Oder auch: »Kein Phänomen erklärt sich an und aus sich selbst; nur viele, zusammen überschaut, methodisch geordnet, geben zuletzt etwas, das für Theorie gelten kann«. Ebd.

⁶⁹ Warburg, *Tagebücher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, S. 253.

⁷⁰ Ebd., S. 84.

der offenen, vom Betrachter in der Anschauung zu vervollständigenden »Reihe« ist also das Darstellungsprinzip des *Mnemosyne*-Atlas getroffen. Folgt man Goethes methodischen Prämissen, so stützt sich diese Wissenschaftspraxis auf eine Erkenntnistheorie des Symbols. Für Goethe hat die an die Anschauung gebundene Erkenntnis nämlich notwendig Symbolcharakter: »Das Wahre«, so schreibt er im *Versuch einer Witterungslehre* von 1825, »läßt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen«.⁷¹ Diese Überzeugung von der nur indirekten Naturerkenntnis findet sich, nun auf künstlerische Gestaltungsphänomene übertragen, in Warburgs Wissenschaftspraxis wieder. Angemessen scheint ihm nicht der Aufstieg zu den Ideen, sondern ein aufmerksamer Blick auf den Boden, dem die Symbole entstammen. In einem Brief an André Jolles unterstellt er dem Freund: »Es lockt Dich, ihr [der Nympha, C.Z.] wie einer geflügelten Idee durch alle Sphären im platonischen Liebeswunsche zu folgen, mich zwingt sie, den philologischen Blick auf den Boden zu richten, dem sie entstieg«.⁷² Dieser Blick auf den Boden variiert wiederum ein Thema aus der Harzreise, in der Goethe den Spekulationen über die Weltentstehung eine Wissenschaftshaltung entgegensetzt, die fest auf dem Boden der beobachtbaren Fakten steht. Goethe schreibt: »Mein Geist hat keine Flügel, um sich in jene Uranfänge hervorzuschwingen. Ich stehe auf dem Granit fest und frage ihn ob er uns einigen Anlaß geben wolle zu denken wie die Masse woraus er entstanden beschaffen gewesen«.⁷³ Ohne an Goethes Bemerkungen zum poetischen Symbol anzuknüpfen, setzt Warburg damit eine Form der symbolischen Wissenschaft fort, die Goethe initiiert hat. Zu ihr gehört die Aufmerksamkeit

⁷¹ Johann Wolfgang Goethe, *Versuch einer Witterungslehre*, in: ders., *Werke*, Bd. 13, S. 305–313, hier S. 305. Diese Stelle aus dem *Versuch einer Witterungslehre* von 1825 wie auch die letzte Zeile der Eingangsszene des *Faust II* – »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben« – gehen auf Beobachtungen am Rheinfluss von Schaffhausen 1797 zurück. Laut Albrecht Schöne wird der am »Wassersturz« erscheinende Regenbogen zum Sinnbild für die indirekte Wahrnehmung und damit überhaupt zum Bild für eine »an die sinnenhafte Wahrnehmung gebundene und zugleich doch über sie hinausdrängende Erkenntnisbemühung«. Kommentare, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. I, Bd. 7 *Faust*, Bd. 2 *Kommentare*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 1994, S. 411.

⁷² Aby Warburg, WIA, III.55.2 Warburg and A. Jolles: *Ninfa Fiorentina*. 1900. Notes and Fragments.

⁷³ Johann Wolfgang Goethe, *Granit I*, in: ders., *Sämtliche Werke*. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 25 *Naturkundliche Schriften*, Bd. 3 *Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie*, hg. von Wolf von Engelhardt u. Manfred Wenzel, Frankfurt a. M. 1989, S. 312.

aufs Phänomen im Aperçu und das Vorzeigen des Phänomens in der offenen Reihe – beide methodischen Prämissen setzen in hohem Maße auf die Anschaulichkeit. Der Primat der Anschauung bildet das Kernstück einer wissenschaftlichen Einstellung, die Goethe selbst seine »zarte Empirie« nennt. So kommt Goethe zu der Einsicht, daß »alles Faktische selbst schon Theorie ist«, ⁷⁴ wenn man es nur richtig ansieht. Warburgs Bildmontagen lassen sich in diesem Sinne als Versuch deuten, das Faktische zur Theorie zu erheben. Die Tragfähigkeit der Theoriefragmente, die lediglich Hilfsvorstellungen bieten, muß sich in der Zusammenstellung des konkreten Materials erweisen. Mehr noch: In der »zarten Empirie« des *Mnemosyne*-Atlas ist die Zusammenstellung der Bilder und die Aufstellung der Tafeln bereits Theorie. Warburgs Interesse am Symbol als unhintergehbarem kulturellem Medium findet sich also auf der Ebene der symbolischen Darstellung seiner Arbeit wieder. Dies realisiert sich zunächst in seinen symbolisch verdichteten Begriffsformeln in *Symbolismus als Umfangsbestimmung*, stärker aber noch in der Isolation der prägnanten Einzelphänomene und ihrer verknüpfenden Reihung im *Mnemosyne*-Atlas. Damit trägt er der frühen Einsicht in die Symbolizität der eigenen Modellbildungen auch in formaler Hinsicht Rechnung. Die symbolische Darstellung läßt sich als die konsequente Umsetzung seines kulturwissenschaftlichen Symbolbegriffs deuten, den er auf der Grundlage seiner Synopsis von Ästhetik, Psychologie und Ethnologie formuliert. Die Kulturgeschichte des symbolischen Verhaltens, die er als Aufstieg vom mythischen zum wissenschaftlichen Symbol konstruiert, verweist die präsenzmetaphysische Vorstellung von einer Anwesenheit des Symbolisierten im Symbolisierenden dabei auf die Stufe einer mythischen Einstellung. Der im Anschluß an die Einfühlungsästhetik gewählte wahrnehmungspsychologische Ansatz immunisiert ihn gegen die idealistische Aufladung des Symbols. Dennoch reserviert er dem ästhetischen Symbol eine Sonderstellung innerhalb eines Spektrums kultureller Symbolisierungsformen, wo sich R. Vischer mit seiner psychophysiologischen Fundierung der Einfühlungslehre dem Vorwurf eines zu simplen Kurzschlusses aussetzt. Mit seinem *Mnemosyne*-Atlas betreibt Warburg also eine symbolische Wissenschaft im doppelten Sinne: Sie handelt von der kulturgeschichtlichen Genese der symbolischen Formen und sie präsentiert sich selbst in symbolischer Form.

⁷⁴ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, S. 432.

Scheinbilderfolgen Zur Mediengeschichte des Symbolbegriffes

Am mathematischen Entwurf der Natur ist wiederum nicht primär das Mathematische als solches entscheidend, sondern daß er ein Apriori erschließt. Und so besteht denn auch das Vorbildliche der mathematischen Naturwissenschaft nicht in ihrer spezifischen Exaktheit und Verbindlichkeit für ‚Jedermann‘, sondern darin, daß in ihr das thematische Seiende so entdeckt ist, wie Seiendes einzig entdeckt werden kann: im vorgängigen Entwurf seiner Seinsverfassung.¹

I

Versuche, sich vorzustellen, sich nichts vorstellen zu können, enden naturgemäß fatal. Alleralltäglichsste Dinge wären dem Menschen als dem Subjekt der Vorstellung ebenso unzugänglich wie die an diese Dinge geknüpften Bewegungsabläufe. Wie sich etwa das Antriebspendel einer mechanischen Uhr bewegt oder wie sich ein Rad dreht, aber auch wie elektrischer Strom in einer Spule fließt oder wie sich elektromagnetische Wellen im Raum ausbreiten – all das wäre dem Vorstellungsvermögen verstellt und damit nicht handhabbar. Die beiden genannten Beispielfelder sind Bereichen des Wissens geschuldet, die ihrerseits einen Wechsel in der Politik der Vorstellung nahezu mustergültig verkörpern. Mit der Differenz zwischen Pendeln und Rädern einerseits und elektromagnetischen Vorgängen andererseits ist unter der Hand eine Grenze betroffen, an der die Vorstellbarkeit, die Darstellbarkeit und auch die Zustellbarkeit physikalischer Phänomene nachgerade topisch verhandelt werden. Es ist die Grenze zwischen einer klassischen Physik und dem, was Ernst Cassirer einmal titelgebend als *Moderne Physik* beschrieben hat.²

¹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁹1984, S. 362.

² Ernst Cassirer, *Zur modernen Physik*, Darmstadt ⁷1994; mit den beiden Abhandlungen *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie*, *Erkenntnistheoretische Betrachtungen* (1921) und *Determinismus und Indeterminismus in der modernen Physik. Historische und systematische Studien zum Kausalproblem* (1936).

Mit dem ersten Bereich ist die Welt von Newtons Mechanik aufgerufen, eine Welt ideal einfacher Gegenstände und ideal einfacher Wissenschaften, in der Geschlossenheit, lineare Zeitfolgen und das Kausalitätsprinzip vorherrschen, eine Welt, die in Ordnung war, weil die Dinge noch bei sich waren, eine Welt, in der einer Natur getrost aus Mathematiker- und Philosophenmund bescheinigt werden konnte, keine Sprünge zu machen. Die andere Physik betrifft mit ihren Gegenständen scheinbar einen Spezialbereich des Wissens, der aus diesen Kategorien ausschert und mit seiner Esoterik vermeintlich an keine Lebenswelt mehr anschlussfähig ist. Mit Einsteins Relativitätstheorie, mit Heisenbergs Unschärferelation und mit Plancks Quantenphysik ist die Vorstellung über das, was für Menschen überhaupt vorstellbar, was ihrer sinnlichen Wahrnehmung zugänglich und was mit welchen symbolischen Mitteln darstellbar ist, selbst an eine Grenze gelangt. Damit ist eine Lage gegeben, die aus den Gewohnheitsgründen der Semantik heraus gerne als »modern« bezeichnet wird: Modern an dieser Lage soll sein, daß in der Einlösung gerade von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und deren Komplexität die Vorstellbarkeit, also das Zurückführen auf ein Bild, in Abrede gestellt wird. Unzugänglichkeit und Modernität begründen so eine Art definitorisches Wechselverhältnis, das im Zeichen eines Verlustes an Unmittelbarkeit, an Erfahrung und an Evidenz auftritt. Die fraglichen Phänomene stehen selbst topisch für eine Moderne, deren vornehmlichstes Zeichen es aus Gründen gesteigerter Komplexität ist oder jedenfalls zu sein hat, immer unanschaulicher geworden zu sein.

Damit hat die Physik das Aussagesystem der Kultur erreicht, und das auf zwei unterschiedliche Weisen: zum einen über die Frage der Symbolisierbarkeit bestimmter Phänomene, zum anderen über ein Theoretisieren von Konzepten, die in den Naturwissenschaften in Gestalt der Relativität oder der Beobachterabhängigkeit ausgearbeitet wurden und dann zwangsläufig die Frage sowohl nach der Applikation als auch nach deren möglichen Konsequenzen auf nicht naturwissenschaftliche Gegenstände nach sich gezogen haben.³ Als solche betreffen diese Konzepte ganz zentrale Fragen der Beobachtung und Beobachtbarkeit von Kultur – um von Positionsbestimmungsbemühungen gar nicht erst zu reden, die der Zahl und den Stilen

³ So findet eine der prominenten Debatten über die Möglichkeit einer solchen Applikation zwischen Kybernetik und Strukturalismus statt. Vgl. Norbert Wiener, *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung in Lebewesen und Maschine*, Reinbek b. Hamburg 1968; Claude Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie I*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1997.

unterschiedlicher Wissenschaftskulturen gelten.⁴ Klammert man die kulturpessimistischen Aspekte aus, die topisch den Erfahrungsverlust an eine uneinsichtig gewordene Moderne adressieren, so gelangt etwas anderes in den Blick, nämlich die Frage nach dem Symbol unter Ausgangsbedingungen, die sich ihrerseits verändert haben, und damit verbunden die Frage nach seiner Aktualität. Wie also sind und wie also sollen Symbole von Gegenständen möglich sein, von denen es immer wieder gebetsmühlenhaft heißt, sie seien nicht oder eben nicht mehr länger symbolisierbar? Ein Grenzgänger des Wissens, der niederländische Biologe, Physiologe, Mediziner und Ausdruckstheoretiker Frederik J.J. Buytendijk, führt am Ort einer Wissensverschränkung, in den Prolegomena einer anthropologischen Physiologie, dazu einen Befund Werner von Heisenbergs selbst ins Feld:

Als Beispiel möge das folgende Zitat von *Heisenberg* dienen: »Atome [...] besitzen nicht mehr geometrische Eigenschaften als Farbe und Geschmack [...]. Das Atom der modernen Physik kann nur symbolisch durch eine partielle Differenzialgleichung in einem abstrakten mehrdimensionalen Raum vorgestellt werden [...]. Jede Form einer visuellen Vorstellung ist eo ipso falsch.«⁵

Mit solchen Absagen an das visuelle Vorstellungsvermögen, wie es Heisenbergs Verdikt bescheinigt, kann es aber nicht sein Bewenden haben. Immerhin gibt es trotz dieses Befundes Konstellationen, in denen Menschen aus welchen Gründen auch immer dazu gezwungen sind, dennoch über diese Vorstellungen Aussagen zu erheben, über sie zu reden, sie für andere oder für sich selbst anschaulich oder vorstellbar zu machen, kurz: sie in welcher Form auch immer in einen Raum der Aussagen zu überführen. Wer ein Physiklehrbuch schreibt oder gar aus unmittelbar pädagogischen Gründen in der Erklärungspflicht steht, verfällt zwangsläufig auf den Begriff des Symbols.⁶

Bei dessen neuerlichem Gebrauch kann es allerdings mit Heisenbergs Gleichsetzung von Symbol und mathematischem Formalismus nicht sein Bewenden haben. Des Physikers nachgerade bruchlose Ersetzung des Sym-

⁴ Vgl. Charles P. Snow, *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz*, Stuttgart 1967.

⁵ Frederik J.J. Buytendijk, *Prolegomena einer anthropologischen Physiologie*, Salzburg 1967, S. 280.

⁶ Zu den anthropomorphen Strategien der Veranschaulichung vgl. Stefan Rieger, *Manuale des Stroms. Der Elektromagnetismus und die Induktion des Wissens*, in: Renate Lachmann, ders. (Hg.), *Text und Wissen. Technologische und anthropologische Aspekte*, Tübingen 2003, S. 45–72.

bols durch eine partielle Differentialgleichung ist keine Aussage über das Symbol, sondern es ist eine Aussage über die Mathematik bestimmter physikalischer Phänomene. Mit dieser Einschätzung, mit der die Naturwissenschaften ein eigenes Reich der Abstraktion und Uneinsehbarkeit begründen (und von anderen Wissensformen auch abgrenzen), wäre das Symbol am Ende. Damit ist eine Situation gegeben, in der es zwei Möglichkeiten im Umgang mit ihm gibt. Das ist zum einen die Option Heisenbergs, der das Bild streicht, an seine Stelle einen mathematischen Formalismus setzt und das Ganze dennoch auch weiterhin Symbol nennt. Das ist zum anderen der Versuch, den Symbolbegriff nicht nur dem Schein nach beizubehalten und ihn statt dessen den veränderten Gegebenheiten anzunähern. Wie kann eine solche Annäherung aussehen, und worin liegen denn überhaupt die spezifischen Merkmale jener veränderten Gegenstandsbereiche, an die das Symbol im Zuge seiner Aktualisierung dann anzupassen wäre? Es handelt sich um Gegenstände, die vor allem wegen ihrer extremen Ablaufgeschwindigkeit, wegen der enorm hohen Zahl der Teile, wegen der Beobachterrelativität, wegen eines ausgesprochen hohen Grades an Abstraktion einfache Bilder verhindern, solche aber zugleich um so dringender erforderlich machen.

II

In diese Diskussion fügt sich eine Auseinandersetzung ein, die in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts im Zwischenfeld von Naturwissenschaft und Symboltheorie geführt wird. Es geht dabei um Begriff und Sache des ›Inneren Scheinbilds‹ oder ›Symbols‹, ein Konzept, das der Physiker Heinrich Hertz in die Diskussion um Vor- und Darstellbarkeit einbringt. Hertz, dem 1886 und damit ein Vierteljahrhundert nach der mathematischen Behauptung durch James Clerk Maxwell erstmalig der experimentelle Nachweis elektromagnetischer Wellen gelang, spielt dabei eine Doppelrolle auf der Bühne des Wissens und gerät so zunehmend ins Rampenlicht gerade auch erkenntnistheoretischer Überlegungen: Er agiert einmal als Physiker, zum anderen aber auch als Rhetoriker, präziser noch, als Theoretiker der bei der Beschreibung physikalischer Prozesse angewandten Veranschaulichungs- und Versprachlichungsstrategien. In seinem Namen und im Rückgriff auf dieses Versatzstück wird eine ganze Gruppe von Autoren argumentieren: Ernst Cassirer ebenso wie der ungarische Virtualitätstheoretiker Melchior Palágyi, der kaum bekannte Medienvordenker Otto Wiener ebenso wie sein bekannter Namensvetter Norbert, der Anthroposoph Rudolf Steiner

ebenso wie der logische Empirist Rudolf Carnap und der Philosoph Ludwig Wittgenstein – eine Liste, die beliebig zu erweitern wäre, bis sie dann endlich auch noch die Auseinandersetzung zwischen strukturaler Anthropologie und Kybernetik, bis sie also auch Claude Lévi-Strauss und Norbert Wiener betrifft.⁷

Was dabei jenseits aller Rezeptionsgeschichten zur Disposition steht, ist die Einschätzung von Hertz, man müßte um dieser Anpassung willen an der Vorstellung von Repräsentation ansetzen und darauf gründend an den Konzepten davon, was denn überhaupt ein Bild sein kann, was denn überhaupt als Bild veranschlagt werden soll.⁸ Dabei machen Veränderungen im Bereich optischer Medien und vor allem der Übergang von den statischen Bildern sowohl der bildenden Künste als auch der Photographie zu den Bewegungsbildern der Kinematographie ihren Einfluß geltend. Es wird sich als Fluchlinie ergeben, daß das Symbol in die Phase der Bewegungsbilder übergegangen ist (und damit auf verzwickte Weise die *Aktualität des Symbols* beim Wort genommen hat). Heinrich Hertz jedenfalls glaubt für den Gegenstandsbereich einer bestimmten Physik erklären zu können, daß und wie Menschen zu bestimmten Bildgebungen gezwungen sind, und zwar gerade im Angesicht von Phänomenen, die jeder Ansichtigkeit spotten und somit den Tatbestand eines modernen Erfahrungsverlustes mustergültig einlösen.⁹ Dazu entwickelt Hertz in den *Prinzipien der Mechanik* von 1894 seine Theorie der inneren Scheinbilder und Symbole, einen Passus, der nicht nur von Casirer besonders herausgehoben wird.¹⁰ Auffällig an Cassirers Rekonstruktion sowohl in der *Philosophie der symbolischen Formen* als auch in *Der Begriff der*

⁷ Für eine ausführlichere Rekonstruktion vgl. Stefan Rieger, *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt a. M. 2003.

⁸ Zur Generalisierung des Bildes vgl. Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München ³2001; Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, München ²2002; Bettina Heintz, Jörg Huber (Hg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Wien/New York 2001, dort bes.: Gottfried Boehm, *Zwischen Auge und Hand: Bilder als Instrumente der Erkenntnis*, S. 43–54.

⁹ Zum Scheinbild vgl. Wolfgang Hagen, *Funken und Scheinbilder. Skizzen zu einer Genealogie der Elektrizität*, in: VVS Saarbrücken (Hg.), *Mehr Licht*, Berlin 1999, S. 69–117.

¹⁰ Zum Status dieser Scheinbilder bei Heinrich Hertz und ihrer Weiterführung bei Ludwig Wittgenstein vgl. Wolfgang Hagen, *Zur medialen Genealogie der Elektrizität*, in: Rudolf Maresch, Niels Werber (Hg.), *Kommunikation Medien Macht*, Frankfurt a. M. 1999, S. 133–173, v. a. S. 154, mit weiterführender Literatur, die der Sprachphilosophie Wittgensteins gilt. Vgl. dazu die Texte von Peter Barker, *Hertz and Wittgenstein*, in: *Studies in the History and Philosophy of Science* 11 (1980), S. 243–256 und Andrew D. Wilson, *Hertz, Boltzmann and Wittgenstein reconsidered*, in: *Studies in the History and Philosophy of Science* 20 (1989), S. 245–263.

symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften ist die Tatsache, daß Hertz nicht nur paraphrasiert, sondern direkt und ausführlich zitiert wird.

Heinrich Hertz hat in den Vorbetrachtungen, mit denen er seine ›Prinzipien der Mechanik‹ einleitet, das neue Erkenntnisideal, auf das diese gesamte Entwicklung hinweist, auf den prägnantesten Ausdruck gebracht. Er bezeichnet es als die nächste und wichtigste Aufgabe unserer Naturerkenntnis, daß sie uns befähige, zukünftige Erfahrungen vorauszusehen: – das Verfahren aber, dessen sie sich zur Ableitung des Zukünftigen aus dem Vergangenen bedienen, bestehe darin, daß wir uns ›innere Scheinbilder oder Symbole‹ der äußeren Gegenstände machen, die von solcher Art sind, daß die denknotwendigen Folgen der Bilder stets wieder die Bilder seien von den naturnotwendigen Folgen der abgebildeten Gegenstände.¹¹

Cassirer nimmt das Hertzsche Erkenntnisideal zum Anlaß, um über Bilder und Repräsentation nachzudenken. Im Rekurs auf Hertz ist für Cassirer jedenfalls klar, daß Physik und physikalisches Weltverstehen sich im Modus von Bildern vollziehen. Diese stehen allerdings nicht stellvertretend als Abdruck der Gegenstände, sie fungieren also nicht als isolierte, statische Bildatome, sondern als Bildsequenzen mit einer ihnen eigenen und unhintergehbaren Dynamik, mit einer ihnen eigenen und unhintergehbaren Zeitlichkeit; »– und die Forderung, die wir an die Symbole der Physik stellen, ist nicht, daß sie ein einzelnes sinnlich-aufzeigbares Dasein abbilden, sondern daß sie untereinander in einer derartigen Verknüpfung stehen, kraft der denknotwendigen Folgen der Bilder, die Gesamtheit unserer Erfahrung systematisch ordnen und beherrschen können«.¹² Jenseits aller ästhetischen Sonderstellungen wird das Bild kurzerhand zur Generalinstanz eines geordneten Weltzugangs erklärt.¹³ Was dabei zum Tragen kommt, ist allerdings ein verändertes Bildkonzept, das von gängigen Modellen der Repräsentation ebenso wenig erfaßt wird wie von den sonst für das Bild zuständigen Disziplinen. Diese Bilder sind auf eine Weise miteinander verbunden, deren zentrales Kriterium in ihrer Zeitlichkeit und damit in dem besteht, was in einer bestimmten Mathematik eine Ableitung heißt. Sehr zur Freude des Symboltheoretikers Cassirer jedenfalls erklärt Heinrich Hertz alles Verstehen zu einer Operation, die auf einer unablässlichen Bildung von Bildsequenzen

¹¹ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Bd. 1 *Die Sprache*, Darmstadt 1997, S. 5. Vgl. ferner ausführlich Ernst Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1997.

¹² Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, S. 187.

¹³ Vgl. Rieger, *Kybernetische Anthropologie*.

fuß, die daher auf eine intrikate Weise mit der Zukunft zu tun hat und die in einem ständigen Vorlaufen in die Zukunft gründet.¹⁴

Das Symbol wird in diesem physiko-anthropologischen Rundumschlag zu jenem Ort erklärt, an dem die Notwendigkeiten der Natur und die Notwendigkeiten des Denkens übereinkommen. Unklar und offen bleibt in diesem Passus allerdings, ob dieses Übereinkommen der Modalität des Könnens oder der des Müssens entspricht, klar wird hingegen bereits in der Wortwahl der Bezug zur Infinitesimalmathematik des Barock, zur Integral- und Differentialrechnung bei Gottfried Wilhelm Leibniz – jenem Leibniz, demzufolge die Natur ein sprungloses Reich der Stetigkeiten begründet. Seit Leibniz und Newton ist Zukunft zu einer Sache der *Ableitung* geworden. Zwischen dem mathematischen Verfahren der Infinitesimalrechnung und der Kinematographie, zwischen der Handhabung von Bewegung im Symbolischen mathematischer Formalismen und im Technisch-Realen einer kinematographischen Wahrnehmung, zwischen der Semiotik des Barock und der Medientechnik der Moderne besteht somit ein eigenwilliges Verhältnis der Präfiguration, ein Verhältnis, das Friedrich Kittler auf die Formel der folgenden Gleichsetzung gebracht hat: »Das technische Medium aber, das Bewegung als Infinitesimalkalkül implementiert, heißt Film«.¹⁵ Endlich ist durch die Universalisierung eines Bild- und Symbolbegriffes im Menschen das Infinitesimalkalkül implementiert, endlich ist im Modus des bewegten Bildes die Mathematik von Leibniz zu einem Unbewußten eben dieses Menschen geworden. Der Mensch prozessiert sein Symbole und Bilder gebrauchendes Denken nach dessen Maßgabe.

Doch so genau und so wiederholt Cassirer den Stellenwert der Hertzschen Scheinbilder und Symbole bedenkt, und so sehr er sich der modernen Physik in ihren unterschiedlichen Aspekten auch immer wieder annähert, so unterschlägt der Symboltheoretiker doch in seiner Rekonstruktion jene Apparatur, mit der die denknötwendigen Zustandsänderungen ihrerseits allererst evident und vorstellbar werden können. Das technische Medium, in dem nach Kittler die Mathematik der Ableitungen implementiert heißen darf, bleibt selbst ungenannt. Was Hertz in seinen *Prinzipien der Mechanik* als

¹⁴ Vgl. Heinrich Hertz, *Prinzipien der Mechanik*: in neuem Zusammenhange dargestellt, Leipzig 1894.

¹⁵ Friedrich Kittler, *Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg*, in: Rolf Klopfer, K.-D. Möller (Hg.), *Narrativität in den Medien*, Mannheim 1986, S. 232–252, hier S. 242. Zur erkenntnistheoretischen Relevanz der Infinitesimalrechnung vgl. Hermann Cohen, *Das Prinzip der Infinitesimal-Methode und seine Geschichte. Ein Kapitel zur Grundlegung der Erkenntniskritik*, Frankfurt a. M. 1968.

Übergangsverhältnis von Anfangs- zu denknotwendigen Endzuständen veranschaulicht – wobei er den Status dieser Veranschaulichung auch eigens reflektiert –, ist im Bewegungsbild einer latent gelassenen Kinematographie implementiert und damit mediale, oder sollte man einfach nur sagen: anthropologische Realität geworden.¹⁶

Eine *Nachlieferung*, also ein apperatives Beim-Wort-Nehmen des von Cassirer und Hertz ausgesparten Kinematographen, der seinerseits die Nachlieferung oder Umsetzung eines Stückes Mathematik ist, erfolgt prompt und diskursiv stimmig durch einen frühen und weiteren Theoretiker dessen, was heute unter der Rubrik Medien gehandelt wird. Otto Wiener, wie auch Cassirer ein getreuer Leser von Heinrich Hertz und dessen Mechanik, rüstet 1900 die Theorie der inneren Scheinbilder und ihrer denknotwendigen Anordnung nach. Dazu nennt er sowohl die passende Apparatur als auch das entsprechende optische Medium beim Namen. Weil es dabei erstens um Bilder und zweitens um solche geht, die in Bewegung sind, kommt selbstredend nur die Kinematographie in Frage und somit neben allen Trivialitäten praktischer Unterhaltung das optische Dispositiv der Bewegungsaufzeichnung endlich auch zu theoretischen Ehren: Die Rede ist von nichts anderem als vom »theoretischen Kinematographen«, der Auskunft über den Symbolgebrauch und über den Menschen selbst liefern soll. So jedenfalls lautet die einigermaßen hochgeschraubte Erwartungshaltung Otto Wieners.

Dessen akademische Antrittsvorlesung, die er am 19. Mai 1900 unter dem Titel *Die Erweiterung unserer Sinne* gehalten hat, wird die wissenschaftliche Theoriebildung in der Eigenlogik virtueller Bilder und diese schlußendlich in einer optischen Apparatur namens Kinematographie begründet sein lassen. Und wie Cassirer läßt auch Otto Wiener Hertz mit seiner Auffassung über Symbole und innere Scheinbilder ausführlich selbst zu Wort kommen. Dazu verortet er sein Beispiel, die physikalische Theoriebildung, auch noch im Umfeld einer allgegenwärtigen Evolutionstheorie und setzt so einen Trend fort, dem auch andere seiner Arbeiten folgen.¹⁷ Die Theorieleistung in den Naturwissenschaften, also auf jenem Paradefeld für die moderne Unanschaulichkeit und den modernen Evidenzmangel, wird zu einem Diktat, zu einer Anweisung, die ausgerechnet im Menschen selbst verankert sein soll. Der physikalischen Theoriebildung wird nichts weniger als ein anthropologisches Substrat unterstellt. Abfolge und Programmgestaltung innerer Bilder

¹⁶ Zum Status der Informiertheit vgl. noch einmal Cassirer, *Zur modernen Physik*.

¹⁷ Vgl. Otto Wiener, *Physik und Kulturentwicklung durch technische und wissenschaftliche Erweiterung der menschlichen Naturanlagen*, Leipzig/Berlin 1919.

sind durch ein Moment des Unbewußten bestimmt, durch ein Moment unhintergebar und zugleich notwendiger Unwillkürlichkeit. Anders gesagt: Über die physikalische Theoriebildung als eine, aber eben nur eine Weise eines geordneten Weltzugangs führt die Kinematographie Regie.

Unsere physikalischen Theorien sind, vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, die Anweisungen zu innerlichen Anpassungsvorgängen an äussere Vorgänge. Unsere Umgebung erzeugt sie in uns ähnlich, wie das Licht in den Lebewesen das Auge, wie der Schall das Ohr geprägt hat. In ähnlicher Weise erzeugt auch der fallende Körper in unserem Innern eine Art kinematographisches Abbild derart, dass auf den Eindruck des losgelassenen Körpers unwillkürlich der Gedanke an den fallenden in uns auftaucht, wobei unter Umständen verhütende Reflexbewegungen zu stande kommen. Nur ist bei den physikalischen Theorien der Kinematograph verwickelterer Natur. HERTZ sagt treffend in seiner hinterlassenen Mechanik: [...] innere Scheinbilder oder Symbole der äusseren Gegenstände [...]. Unser Kinematograph muss also vermöge seines Mechanismus aus dem Anfangsbild ein Endbild hervorgehen lassen, das den Endzustand des äusseren Vorganges genau so gut abbildet, wie jenes Anfangsbild den Anfangszustand. Was dürfen wir nun von der fortgesetzten Erweiterung unserer Sinne und der Vervollkommenung unserer theoretischen Kinematographen erwarten?¹⁸

Auskunft erwartet Otto Wiener vom »theoretischen Kinematographen« vor allem über die Zeit und die Konsequenzen, die unterschiedliche Formen der Zeitlichkeit auf das Sein der Dinge haben. Damit nimmt er im Rückgriff auf die Kinematographie ein Argument vorweg, das im Zentrum der Kybernetik Norbert Wieners stehen wird.¹⁹ Weil sich am Kinematographen die Ordnung der Zeit nicht nur umsetzen, sondern durch eine Verkehrung der Zeitachsen auch direkt manipulieren lässt, wird an und mit diesen Manipulationen die Ordnung der Dinge selbst ablesbar.²⁰ Sichtbar wird so jene Veränderung in der Ordnung der Dinge, die von technischen Medien ausgelöst und hervorgerufen wird.

Anhand der Frage, ob bestimmte Gegenstände kinematographentauglich sind oder eben nicht, genauer noch, anhand der Frage, ob Gegenstände bei der – durch den Kinematographen ermöglichten – Verkehrung der Zeitachsen ihre Identität beibehalten oder schlicht andere werden, ob also ihre Zeitlichkeit reversibel oder irreversibel ist, unterscheidet Norbert Wiener

¹⁸ Otto Wiener, Die Erweiterung unserer Sinne. Akademische Antrittsvorlesung gehalten am 19. Mai 1900, Leipzig 1900, S. 23 f.

¹⁹ Vgl. Wiener, Kybernetik, v. a. das Kapitel über den Zeitbegriff bei Newton und Bergson.

²⁰ Vgl. Erhard Schüttelz, Höhere Wesen befehlen, in: Gerhart von Graevenitz u. a. (Hg.), Die Unvermeidlichkeit der Bilder, Tübingen 2001, S. 187–203.

zwischen Gegenständen mit und ohne Komplexität. Er greift im ersten Kapitel seiner Kybernetik – dem Kapitel über den Zeitbegriff bei Newton und Bergson – zum Kinematographen, um auf dessen Grundlage eine Theorie zu erstellen, die zum einen die Komplexität bestimmter Gegenstände zum Inhalt haben soll und die zum anderen auf der Grundlage unterschiedlich komplexer Gegenstände auch noch deren wissenschaftliche Beschäftigung in den Blick nimmt, somit also im Rückgriff auf die Komplexität von Gegenständen die Komplexität von Wissenschaften zu unterscheiden sucht. In Kürzestform differenziert er zwischen ideal einfachen Wissenschaften wie der Astronomie und komplexeren Wissenschaften wie der Meteorologie.²¹ Als Unterscheidungskriterium dienen ihm die Verlaufsform von Sternen und Planeten einerseits, die von Wolken (und elektromagnetischen Wellen) andererseits. Eine Überlegung, in der Wiener die theoretische Kinematographie seines frühen Namensvetters aufgreift, bringt so im Rückgriff auf die Kinematographie nichts weniger als Komplexität selbst zur Anschauung, macht Komplexität evident – allerdings um den Preis eines weiteren Ebenenwechsels, der zeigt, was im Denken der Medien alles möglich ist. Norbert Wiener übersetzt dazu den »theoretischen Kinematographen« Otto Wieners in ein Gedankenspiel, bei dem man sich vorstellen soll, was geschieht, wenn man bestimmte, in ihrer Komplexität unterschiedene Gegenstände wie Sterne oder Wolken filmt und diesen Film anschließend rückwärts ablaufen läßt. Sterne und Wolken, klassische Mechanik und moderne Physik haben in der Einführung der Kinematographie Kriterien ihrer Unterscheidung gefunden. Anders gesagt: Das chaotische Verhalten des Wetters kündigt jenen Kontrakt mit der Stetigkeit, jenen Kontrakt also, der die Natur davon abgehalten hat, Sprünge zu begehen.

Wenn wir also die Planeten filmen würden, um ein wahrnehmbares Bild ihrer Bewegung zu zeigen, und den Film rückwärts ablaufen ließen, so ergäbe sich noch, übereinstimmend mit der Newtonschen Mechanik, ein mögliches Bild der Planeten. Wenn wir dagegen die Turbulenz der Wolken in einem Gewitter filmten und den Film rückwärts ablaufen ließen, erschiene er gänzlich verkehrt. Wo wir Aufwinde erwarteten, würden wir Abwinde sehen, die Turbulenz würde an Intensität abnehmen, das Blitzen ginge den Veränderungen der Wolke, die ihm gewöhnlich vorausgehen, voran und so beliebig weiter.²²

²¹ Vgl. Norbert Wiener, *Kybernetik*, v. a. S. 53–69.

²² Ebd., S. 54. Zum Stellenwert der Kinematographie im Rahmen von Gedankenexperimenten, genauer noch: zu einer Konfrontation von Raum- und Zeitkonzepten vgl. Karl Gerhards, *Nichteuklidische Kinematographie*, in: *Die Naturwissenschaften. Zeitschrift für die Fortschritte der reinen und der angewandten Naturwissenschaften* 20

III

Diese Dinge haben selbstredend nicht nur mit Physik zu tun. Vielmehr wird der Umgang mit Bewegungsbildern zu einem Anthropologikum erklärt und kurzerhand im Menschen verankert: als Phantasie, als vitale Phantasie, die wie etwa in der philosophischen Anthropologie bei Arnold Gehlen gleich noch zum Grundbestand einer biologischen Theorie erklärt wird.²³ Solchen Entwürfen zufolge findet all das, was Menschen tun, im Zeichen von Bewegungsbildern und einer sie umsetzenden Instanz statt – gleichgültig, wie auch immer diese dann im einzelnen terminologisch gefaßt wird. Menschen werden so als Wesen ausgewiesen, die im Modus von Bewegungsbildern und damit im permanenten Vorgriff auf eine Zukunft operieren. Ganz gleichgültig, ob Menschen physikalische Theoriebildung treiben oder ganz einfach nur ihre Motorik steuern, ob sie wahrnehmen oder eine bestimmte Bewegung ausführen, ob sie tanzen oder turnen, ob sie hämmern oder hantieren, ob sie über Straßen gehen oder Flugzeuge lenken – alles unterliegt einer bildhaften Steuerung, alles ist Bewegungsentwürfen und einer sie ermöglichenden Generalinstanz zuzurechnen. Über alle Randständigkeit und über jegliche ästhetische Sonderstellung hinaus gerät eine dergestalt ausgearbeitete und weit gefaßte Theorie der Phantasie ins Zentrum einer Menschenwesensbestimmung, die trotz aller Diversifizierung und Regionalisierung des Wissens vom Menschen noch einmal den alten Anspruch der Anthropologie auf Ganzheit einlösen möchte.²⁴ Wie randständig die Vertreter der entsprechenden Theoriebildung auch immer sein mögen: Dieser anthropologische Universalismus hat Methode. Dazu muß in einem ersten Schritt die Phantasie aus ihrer ästhetischen Sonderstellung befreit und in einem weiteren Schritt zu einer Instanz verallgemeinert werden, die für nichts nicht zuständig sein soll. Arnold Gehlen hat diesen Weg exemplarisch beschritten, um am Ende seiner Version der Phantasie nichts weniger als ein anthropo-biologisches Fundament zu beschenken.

(1932), S. 925–928. Zum Faszinosum, gerade die Relativitätstheorie zum Gegenstand der Kinematographie zu machen und jene durch diese zu veranschaulichen, vgl. Edgar Beyfuss, Alfred Kossowsky (Hg.), *Das Kulturfilmbuch*, Berlin 1924, bes.: Schwerdt, Physikalische und mathematische Probleme im Film, S. 141–148; Hannswalter Kornblum, *Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitätstheorie als Lehrfilm*, S. 149–151.

²³ Vgl. Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden 1931/1997.

²⁴ Zur Universalisierung vgl. Hans Kunz, *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie*, 2 Bde., Basel 1946.

Nun mag wohl eine Anthropologie, die den Menschen von der Handlung aus begreift, dazu beitragen, die Leistung und Bedeutung der Phantasie sichtbar werden zu lassen. Denn vor allem kann so der Fehler vermieden werden, von vornherein zu hoch anzusetzen. Man denkt gerne in erster Linie an die dichterische oder künstlerische ›Verklärung‹, jedenfalls an die in der Sprache lebende oder die hochgezüchtete optische, musikalische Phantasie, also an Funktionen individueller und entlasteter Sublimierung, vielleicht auch noch an das Traumleben, aber selten daran, daß sie doch zuerst ein sehr reelles und vitales Geschehen ist.²⁵

Die Phantasie ist als vitale Instanz so allgegenwärtig, daß in ihrem Namen auch die Kasuistik physikalischer Phänomene ganz explizit unter die anthropologische Verallgemeinerung fallen kann und fallen muß. Der Versuch, die Kasuistik der Physik anthropologisch zu erden, erfolgt einmal mehr im Rückgriff auf Heinrich Hertz, erfolgt also vor dem Hintergrund von eben jenen physikalischen Phänomenen, die ob ihrer Uneinsichtigkeit vermeintlich an kein Menschenwesen mehr zu adressieren sind. Als Vorlagenlieferant zeichnet der ungarische Bildtheoretiker Melchior Palágyi verantwortlich, ein Autor, der mit Plessner, Gehlen, Scheler, Buytendijk unter anderem die philosophische Anthropologie und ihr nahestehende Theorieangebote auf eine universale Bildprogrammatisierung eingeschworen hat.²⁶ Es ist eine der eigentümlichen Pointen seines Ansatzes, daß er seine Theorie unter den Begriff der Virtualität faßt. Unabhängig von der Implementierung in Computern und den entsprechenden Aufregungen um digitale Kunstwelten liefert er so einen der vielleicht letzten Versuche, dem Menschen eine einheitliche Grundierung zuteil werden zu lassen. Ausgerechnet im Namen jener Virtualität, die nachgerade topisch ins Feld geführt wird, um den Menschen in der Moderne um die nur ein Aufschreibesystem vorher so liebgewonnenen Werte wie Eigentlichkeit, Wesen und Natur zu bringen, ausgerechnet im Zeichen dieser Kategorie soll dem Menschen seine Bestimmung zuteil werden. Das jedenfalls ist die Fluchtlinie von Palágyis *Naturphilosophischen Vorlesungen. Über die Grundprobleme des Bewusstseins und des Lebens*. Selbstredend darf seine dort vorgestellte Version der Phantasie auch vor der Elektrizität nicht halt machen, müssen universale Theorien doch auch alles erklären können. Wie

²⁵ Gehlen, *Der Mensch*, S. 316.

²⁶ Vgl. Benjamin Bühler, *Lebende Körper. Organologische Modelle in der Biologie, Philosophischen Anthropologie und Literatur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, [Ms. Konstanz 2003].

sehr sie das tun, zeigt ein Passus, der in der *Wahrnehmungslehre* den Abschnitt *Theorie der Phantasie* eröffnet.

Gewöhnlich denkt man, daß die wissenschaftliche Untersuchung der Phantasie bloß für die Ästhetik eine grundlegende Bedeutung habe, und merkt nicht, daß die Lehre von der Phantasie eines der prinzipiell wichtigsten Kapitel auch der Erkenntnistheorie bildet. [...] Mit andren Worten, es gibt ohne Phantasie gar keine Erkenntnis: weder eine mathematisch-naturwissenschaftliche noch auch eine solche, die in das Gebiet der Logik, der Ethik oder der sogenannten Geisteswissenschaften gehört. Ja, es gibt ohne Phantasie – und dies soll besonders betont werden –, auch keine Kenntnisnahme von dem, was uns in Wirklichkeit umgibt, also kein Sehen von Farben und Gestalten, kein Hören von Tönen und Melodien, keine Beobachtung körperlicher Dinge durch Tasten und Greifen, mit einem Worte: keine sinnliche Wahrnehmung und keine Art irgendeiner niederen oder auch höheren geistigen Tätigkeit.²⁷

Die *Naturphilosophischen Vorlesungen* machen darauf die Nagelprobe und nehmen dazu die besonders uneinsichtige Elektrizität zum Exempel. »Eine besondere Stellung kommt der Elektrizität zu, die überhaupt keine spezifische vitale Repräsentation hat und deshalb eine fundamentale Bedeutung für die mechanische Naturwissenschaft gewinnt«.²⁸ Ganz gegenläufig zu all den Argumenten des Evidenzmangels moderner Physik und des daraus geschlossenen Erfahrungsverlustes in eben jener Moderne argumentiert Palágyi umgekehrt, indem er kurzerhand den Begriff des Lebens den Seinsweisen physikalischer oder sonstiger Phänomene voranstellt. Er tut dies im Zeichen der Bewegung, die ihrerseits unhintergebar ist.

Es ist kein Zufall, keine Laune und auch keine Sache der zweckmäßigen Auswahl, was den Physiker bestimmt, alle mechanischen Vorgänge durch Bewegungsbilder faßbar zu machen. Alle Theorien, welche die Wärme, das Licht usw. durch Bewegungsbilder erläutern, sind *notwendige* Theorien. [...] Geniale Physiker wie *Maxwell* und *Hertz* stellten interessante Betrachtungen über den Gebrauch von anschaulich machenden analogischen Bildern in der Physik an. Insbesondere betont Hertz, daß unsere Wahrnehmung uns keine völligen Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten darbietet, und daß wir annehmen müssen, die Mannigfaltigkeit des wirklichen Geschehens sei unvergleichlich größer als die des wahrnehmbaren Geschehens. Von denjenigen Vorgängen nun, die der Wahrnehmung unzugänglich bleiben, müßten wir Bilder (bzw. Symbole) entwerfen, und zwar müssen

²⁷ Melchior Palágyi, *Wahrnehmungslehre*. (Mit einer Einführung von Dr. Ludwig Klages), Leipzig 1925, S. 69.

²⁸ Melchior Palágyi, *Naturphilosophische Vorlesungen. Über die Grundprobleme des Bewußtseins und des Lebens*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, Bd. 1, Leipzig 1924, S. 184.

diese Bilder so konstruiert werden, daß ihre dennotwendigen Folgen gleich auch Bilder der naturnotwendigen Folgen jener nicht wahrnehmbaren Vorgänge seien. Das Bild aber, das wir allen der Wahrnehmung nicht zugänglichen Geschehnissen unterlegen, ist Masse, die sich in Bewegung befindet.²⁹

Wie Palágyi weiter ausführt, gilt dieser Befund nicht nur für die individuellen Strategien der Veranschaulichung, sondern für die Struktur der Wissenschaften selbst. Nicht mehr geniale Einzelbegabungen und ihnen geschuldete Trouvaillen, sondern ein universaler Bildmechanismus soll dafür ausschlaggebend sein. Eine Wissenschaftsgeschichte auf dieser Grundlage hätte also weniger bei jenen Einzelvermögen anzusetzen, wie sie als besondere Befähigung zur Abstraktion etwa dem Mathematiker Felix Klein oder zur Bildgebung dem Chemiker Kekulé so gerne personal attestiert wurden. »Es liegt in der Natur der menschlichen Phantasie begründet, daß sie alle mechanischen Vorgänge nur in dem Bilde der Bewegung, d.i. der eingebil-detten Bewegung und der eingebildeten Empfindung, zu erfassen vermag«.³⁰ Es ist diese »Natur« der eben eingebildeten Bilder, die neben allen anderen alltäglichen Seins- und Weltbezügen auch den Wissenschaften ihre Struktur verleiht. Im Zuge eines Universalismus wird die Phantasie für die Wissenschaft systemkonstitutiv, sie unterliegt damit mehr als nur individuellen Bezugnahmen. Sie greift also nicht nur gelegentlich in das Geschehen der Evidenzerzeugung und Vorstellbarkeit ein, sondern sie tut dies ständig. Aufklärung über die Physik und Chemie kann daher in Palágyis Sicht der Dinge nur eine Lebenswissenschaft und eine in ihr begründete Theorie der vitalen Visualisierung leisten, oder, wie es an anderer Stelle der *Naturphilosophischen Vorlesungen* heißt: »Die Antwort auf diese Frage kann nur durch den Erkenntnistheoretiker im Vereine mit dem Biologen« und Lebenswissenschaftler »gefunden werden«.³¹ Zwischen Vitalität und Virtualität findet das Symbol seinen Ort – einen Ort, dessen Aktualität in Veränderungen der Episteme begründet liegt.

Was diese kleine Mediengeschichte des Symbolbegriffs zeigt, findet in den dominanten Redeweisen über Medien ausgesprochen wenig Beachtung. Me-

²⁹ Ebd., S. 184 f. Zur experimentellen Nachstellung vgl. Erich R. Jaensch, Jakob Schweicher, Experimentelle Untersuchungen über die Begriffsbildung im anschaulichen Denken (zugleich im Hinblick auf das »gegenständliche Denken« Goethes), in: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 1. Abt., 114 (1930), S. 185–226 (mit Abb.). Vgl. A. E. Dolbaer, Mechanical Conceptions of Electrical Phenomena, in: Nature. A Weekly Illustrated Journal of Science 55 (1896), S. 65–69.

³⁰ Palágyi, Naturphilosophische Vorlesungen, S. 184.

³¹ Ebd.

dien eröffnen Aussageoptionen, die weder in einer Technikgeschichte noch in einer Medienwirkungsforschung aufzugehen brauchen. Medien sind jenseits ihrer Inhalte und jenseits der Fixierung auf diese Inhalte immer auch und immer schon Modelle für kognitive Prozesse jeglicher Art. Als solche bestimmen sie den Weltzugang nicht nur durch technische Äußerlichkeiten der Reproduktion, der Erreichbarkeit, der Kommunikation, der Manipulation – wenngleich über diese am meisten gehandelt wird –, sondern sie bestimmen die Weisen, wie Menschen sich Dinge vorstellen, veranschaulichen, plausibilisieren oder eben symbolisieren.³² Im Inneren psychischer Systeme wird nach Maßgabe technischer Medien verfahren. Dieses Innere, die *black box*, deren Unzugänglichkeit nicht nur ein systemtheoretischer Allgemeinplatz geworden ist, stellt selbst kein Vakuum dar, ist selbst nicht unerreicht und unerreichbar. Die *black box* ist damit aussagenmäßig belangbar. Sie ist, weil an die Geschichte technischer Medien gebunden, selbst historisch variabel, sie kann von Relativität handeln, ohne selbst relativ sein zu müssen.

³² Das gilt auch für den Bereich des Erfindens selbst. Vgl. Stefan Rieger, *Scientia intuitiva* und Erfindungskunst. Zu einer Theorie des Einfalls und der Entdeckung, in: Stefan Metzger, Wolfgang Rapp (Hg.), *Homo inveniens*. Heuristik und Anthropologie am Modell der Rhetorik, Tübingen 2002, S. 179–195.

Dokument/Symbol/Film

Der ruhige und kalte Weg des Beobachtens

Ich habe, indem ich meinen ruhigen und kalten Weg des Beobachtens, ja des bloßen Sehens ging, sehr bald bemerkt, daß die Rechenschaft, die ich mir von gewissen Gegenständen gab, eine Art von Sentimentalität hatte, die mir dergestalt auf fiel, daß ich dem Grunde nachzudenken sogleich gereizt wurde.¹

Johann Wolfgang Goethes 1797 unternommene Reise aus dem abgeschiedenen Weimar in das großstädtische Frankfurt ist zugleich eine Zeitreise, zurück in die Vergangenheit der eigenen Biographie und voraus in die Welt der – im Vergleich zu der zur Heimat gewordenen kleinen Residenzstadt – fremden, modernen Urbanität. Das stellt unerwartete Anforderungen an den dem daheimgebliebenen Freund Schiller versprochenen Reisebericht, auf die Goethe schließlich mit seiner berühmten Konzeption des Symbols reagieren wird. Der Trümmerhaufen des – im Bombardement zerstörten, aber aufgrund gestiegener Grundstückspreise trotz oder vielleicht auch gerade wegen der Zerstörung immer noch einen größeren Wert als noch wenige Jahre zuvor repräsentierenden – großväterlichen Hauses, in dem Goethe zuerst ein »Symbol« der großen, »gewerbereichen Stadt« erkennt, bestätigt und verunsichert ihn gleichermaßen in seinem Vorsatz, (s)eine Reisebeschreibung am ehesten in einem »ruhigen und kalten Weg des Beobachtens, ja des bloßen Sehens« fundieren zu können.² Ist doch nicht allein das Symbolisierte, wie Heinz Schlaffer dem Reisenden vorrechnen wird, ein abstraktes ökonomisches Gesetz, das »nur gegen alle Anschauung richtig sein kann«,³ sondern auch das Symbolisierende kann überhaupt erst Evidenz gewinnen, weil »eine liebevolle Erinnerung dazu[kommt]« und es mit einem sehr persönlichen Aufmerksamkeitsindex versieht.⁴ Goethe gibt seine Hoffnung

¹ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, in: Emil Stai-ger (Hg.), Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Frankfurt a. M. 1977, Bd. 1, S. 439–442, hier S. 439.

² Ebd., S. 440f.

³ Heinz Schlaffer, Faust – Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981, S. 18f.

⁴ Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, S. 441.

auf eine Verallgemeinerungsfähigkeit seiner singulären Evidenzerfahrung jedoch nicht auf, sondern er suspendiert sie, legt sie gleichermaßen zu den Akten:

Man mag sich stellen, wie man will, so sieht man auf der Reise die Sache nur von Einer Seite und übereilt sich im Urteil, dagegen sieht man aber auch die Sache von dieser Seite lebhaft, und das Urteil ist in gewissem Sinne richtig. Ich habe mir daher Akten gemacht, worin ich alle Arten von öffentlichen Papieren, die mir eben jetzt begegnen, Zeitungen, Wochenblätter, Predigtauszüge, Verordnungen, Komödienzettel, Preiskurante einheften lasse und sodann auch das, was ich sehe und bemerke, als auch mein augenblickliches Urteil einhefte.⁵

Einer aufgeschobenen, späteren »poetischen« Bearbeitung bliebe es vorbehalten, aus solchen Akten wieder jene »eminente[n] Fälle« herauszufiltern,

die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen

und die daher »eigentlich symbolisch« heißen dürfen.⁶ Daß die Vermittlung des Gegensätzlichen, etwa der unmittelbaren Wahrnehmung und der aufschiebenden Verzeitlichung, des Konkreten und des Abstrakten, des Besonderen und des Allgemeinen, des Dinges und des Zeichens, dazu tendiert, eine solche »symbolistische« Poesie strukturell zu überfordern, ist oft beschrieben worden, etwa in einer prägnanten Formulierung von Michael Titzmann: »Mit Hilfe des S[ymbol]-Begriffs wird die Unterscheidung zwischen semiotischen Sachverhalten, die etwas bedeuten, und natürlichen Sachverhalten, die nichts bedeuten, aufgehoben«.⁷ Eine mit dem Symbol-Begriff verbundene Tendenz, in Umkehrung der gewohnten Semantik Natur als deutbar, Kunst dagegen als unausdeutbar zu denken, nähert beide Bereiche einander an und beschwört damit eine sich auflösende Einheit und Ordnung der Welt im Versuch, »zu integrieren, was schon längst nicht mehr zu integrieren ist«.⁸ Historisch bekommt das Symbol damit eine nostalgische Funktion des – vergeblichen – Widerstands gegen die Dynamik einer durch

⁵ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 22. August 1797, in: Staiger, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, S. 446–448, hier S. 447.

⁶ Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, S. 439 f.

⁷ Michael Titzmann, Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit, in: Walter Haug (Hg.), Formen und Funktionen der Allegorie, Stuttgart 1979, S. 642–665, hier S. 660.

⁸ Ebd., S. 661.

Komplexität und Abstraktheit charakterisierten Moderne zugewiesen. Seine Aktualität bezieht es aus seiner Unzeitgemäßheit. Daß Goethe sich der mit dem Konzept aufgeworfenen Ambivalenzen durchaus bewußt gewesen zu sein scheint, deutet die Fülle paradox anmutender Formulierungen an, die den Begriff eher umschreiben als definieren – »die Sache, ohne die Sache zu seyn, und doch die Sache«.⁹

Eine dieser Ambivalenzen, die sich in Goethes »Akten« besonders deutlich abzeichnet, ist die von Sehen und Lesen, der »Einbruch der Schrift in die Kontinuität der Erscheinungen«.¹⁰ Weder in der Sammlung von schriftlichen Dokumenten noch in der Verschriftlichung eigener Eindrücke ist die ursprüngliche Privilegierung des »bloßen Sehens« aufrechtzuerhalten, mit der Goethe den »kalten Weg des Beobachtens« und die Möglichkeit des Symbolisierens aufeinander bezogen hatte. Unabhängig davon, ob man es mit Goethe für ein sinnvolles Unternehmen hält, das symbolfähige Ding aus diesem Agglomerat von Schriftzeugnissen wieder herauszudestillieren, oder mit seinen Kritikern die Paradoxien eines solchen Vorhabens herausstreicht, ist das »Symbol« hier zum Teil einer symbolischen Ordnung geworden, des semiotischen Systems der Schrift, in das Goethe seine Beobachtung transformieren muß, da ihm kein optischer Speicher zur Verfügung steht. »Beobachtet« werden nur mehr – in metaphorischer Verschiebung des Ausdrucks – Vorgänge innerhalb dieses Systems, damit aber ist die Verbindung von Vorsemiotischem und Semiotischem, die das Symbol garantieren soll, gekappt – und somit ist auch die angestrebte Vorurteilsfreiheit nicht mehr gesichert.

Allerdings wird sich mit den technischen Medien des Visuellen – Photographie und Film – eine Möglichkeit abzeichnen, *dieses* Dilemma zu lösen. Mit ihrem Versprechen einer von individuellen wie kulturspezifischen Vorurteilen unverstellten Reproduktion der sichtbaren Welt scheint das Sehen jene Kälte zu erlangen, in der Goethe die »liebvolle Erinnerung« zu bannen versuchte. Und mehr als das: Mit der physikalischen Spur, die sich vom Licht reflektierenden Objekt bis zum entwickelten Photopapier oder zur

⁹ Johann Wolfgang Goethe, Nachtrag zu *Philostrats Gemälde* [*Ueber Kunst und Alterthum*. Zweyten Bandes drittes Heft], in: ders., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. 1, Bd. 20 *Ästhetische Schriften 1816–1820*, hg. von Hendrik Birus, Frankfurt a. M. 1999, S. 536–540, hier S. 540.

¹⁰ Christian Moser, *Sichtbare Schrift, lesbare Gestalten: Symbol und Allegorie bei Goethe, Coleridge und Wordsworth*, in: Eva Horn, Manfred Weinberg (Hg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 118–132, hier S. 124.

Projektion auf eine Leinwand zieht, steht auch die Grenze zwischen Kunst und Natur erneut zur Diskussion. André Bazin etwa argumentiert, daß mit dem photographischen Objektiv nicht allein das (Künstler-)Subjekt aus seiner privilegierten Position im Repräsentationsprozeß verdrängt worden ist (das ist tendenziell bereits in Goethes »Akten« der Fall, die er selbst als intentionslose Sammlung beschreibt – eine Art *écriture automatique*), sondern auch Objekt und Bild einander ontologisch angenähert werden:

Die Fotografie profitiert von der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion. [...] Die logische Unterscheidung zwischen dem Imaginären und dem Realen wird mehr und mehr aufgehoben. Jedes Bild muß als Objekt empfunden werden und jedes Objekt als Bild.¹¹

Indem Bazin das mit dieser Eigenschaft – logisch und ontologisch Unvereinbares miteinander in Beziehung zu setzen – ausgestattete Bild zum technischen Apriori des Mediums Film erklärt, hebt er eine Analogie zur Diskussion um das Symbol hervor. In den semiotischen Prozeß des Films – »[a]ndererseits ist der Film eine Sprache«, lautet die lakonische Wendung, mit der Bazin seinen Aufsatz enden läßt¹² – dringt damit ein »Naturrest« ein, ein Fremdkörper in der symbolischen Ordnung.

Dieser Prozeß ist aber in zweierlei Hinsicht fragwürdig. Zum einen erscheint es bei Bazin eher so, daß dieser »Naturrest« weniger von der Individualität und Realität des Objekts, zu dem er die Verbindung aufrechterhält, Zeugnis abzulegen vermag, als daß er diese selbst in Gefahr bringt, von der symbolischen Ordnung aufgesogen zu werden. Zum anderen erscheint die Möglichkeit einer auf visuelle Evidenz gegründeten Repräsentation komplexer Sachverhalte, wie jenes ökonomische Gesetz, nach dessen Symbol Goethe gesucht hatte, fragwürdig, etwa in dem prägnanten Diktum Brechts:

Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus.¹³

11 André Bazin, *Ontologie des fotografischen Bildes* [Ontologie de l'image photographique, 1945], in: ders., *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*, hg. von Hartmut Bitomsky, Köln 1975, S. 21–27, hier S. 24, S. 27.

12 Ebd., S. 27.

13 Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*, in: ders., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21 *Schriften 1*, unter Mitarb. von Marianne Conrad bearb. von Werner Hecht, Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992, S. 448–514, hier S. 469.

Während das Abzubildende sich zu entziehen scheint, erweist sich der Abbildungsprozeß als weit entfernt von einem ›bloßen Sehen‹ jenseits von Kultur und Gesellschaft und deren symbolischen Ordnungen. Konsequenterweise etabliert sich Filmtheorie in erster Linie unter semiotischen und psychoanalytischen Prämissen in Abgrenzung gegen eine Vorstellung des ›bloßen Sehens‹, und ebenso konsequent erscheint es, daß das photographische Bild hier weitgehend in eine ähnliche Bedeutung einrückt wie das ›Symbol‹ in der Peirceschen Semiotik: die eines arbiträr-konventionalisierten Zeichens.

Dennoch ist die Debatte um die Spielräume filmischer Symbolik nicht erledigt. Einerseits ließe sie sich im Blick auf das führen, was Pierre Bourdieus *Soziologie der symbolischen Formen* als einen Akt der Usurpation beschreibt, in dem kulturelle Symbole ihren Systemkontext scheinbar auslöschen und dem Anschein nach als »konkrete Individualitäten« auftreten.¹⁴ Andererseits könnte mit Siegfried Kracauers *Theorie des Films* nach konkreten Widerständen gesucht werden, die das individuelle Element seiner Integration in das bedeutungsgenerierende System entgegensetzen vermag. Ich möchte dazu im folgenden einige Strategien betrachten, mit denen sich das Medium Film in seiner Frühphase selbst als Produzent von Symbolen empfiehlt und dabei sowohl der einen als auch der anderen Position Argumente liefert. Angesiedelt sind diese Strategien an eben jenen Grenzlinien zwischen Evidenz und Abstraktion sowie zwischen Homogenität und Heterogenität, die das Goethezeitliche Symbol überwinden sollte.

I Das Besondere und das Allgemeine: Ein Schornstein ist ein Schornstein ...

Gerade der von Goethe anvisierte Komplex der ökonomischen Moderne hat, trotz Brechts Verdikt, dazu angeregt, mit den Mitteln des Films ›emi-

¹⁴ Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, aus d. Franz. von Wolfgang Fietkau, Frankfurt a. M. ²1983: »Die Symbole, wie sie von den kulturellen Formationen, den Mythen oder Riten in noch stärkerem Maße als von der Sprache verwandt werden, besitzen nicht die artifizielle Reinheit der willkürlichen Symbole, wie eine formale Logik sie auffaßt. In höherem Grade noch als die Figuren der Geometrie stellen sie sich als konkrete Individualitäten dar, die eher an-und-für-sich als in Beziehung zur Gesamtheit der zur selben Klasse gehörigen Phänomene behandelt zu werden verlangen; die Mythen, Riten oder sogar philosophische und literarische Werke [...] sind gegen ihre Entschlüsselung vielleicht weniger durch den Anschein von Absurdität und Inkohärenz geschützt [...], als durch den Schein von Sinn, der bei einer bruchstück- und stichprobenhaften Lektüre entsteht« (S. 12).

nente Fälle« zu suchen, die sich photographisch abbilden lassen und doch abstraktere Sachverhalte symbolisieren können. Ein Beispiel dafür bietet die folgende Reihe imaginierter Szenarien (die tatsächlichen Filmen entnommen sind): Das Ruhrgebiet 1970; zu sehen sind Schornsteine, zunächst einzeln in schneller Folge, dann, den gesamten Bildraum ausfüllend, gruppiert zu einem panoramatischen Ensemble; Schornsteine, aus denen unablässig Rauch quillt, gelber Rauch, blauer Rauch, schwarzer Rauch, mit dem grauen Dampf von Kühltürmen zu einem undurchdringlichen Schleier vermischt, der den Himmel verdeckt. Dazwischengeschnitten: Kinder auf einem trostlosen Bolzplatz, der Ball ist im Dunst kaum zu erkennen (*Smog*, BRD 1973; Regie: Wolfgang Petersen). – Ein von Trümmern übersätes Fabrikgelände, Deutschland 1948: Die Kamera erfaßt einen zwischen Ruinen aufragenden Schornstein, fährt ihn von oben nach unten ab, verharret auf einem Schild am Sockel: »Rauchen verboten«. Eine Stimme kommentiert, es brauche noch viel »zäher Geduld und immer neuer Anstrengungen, damit die Schornsteine endlich wieder rauchen dürfen« (*Heute und vor ein paar Jahren*, BRD 1954; Produktion: Gerhard Garus). – Ein russisches Industriekombinat, Ende der zwanziger Jahre: Feuer und Funken, Maschinen in rasanter Bewegung, virtuos bedient von gestählt wirkenden Arbeiter-Körpern, zielicher fliegenden Arbeiterinnen-Händen, geschnitten in schnellem Rhythmus – die Produktion läuft auf Hochtouren. Dazwischen immer wieder der Blick hinauf an einem endlos in den Himmel ragenden Schornstein, aus dem schwarzer Rauch aufsteigt. Ein Mann klettert nach oben (*Der Mann mit der Kamera/Tschelowek s kinoapparatom*, UdSSR 1929; Regie: Dsiga Vertov). – Ein englisches Kohlerevier um 1910: Nach einer Reihe von Detailaufnahmen erfaßt eine Totale das Gelände, Fördertürme, Hallen, Verladeanlagen werden überragt von einem rauchenden Schornstein (*A Day in the Life of a Coalminer*, GB 1910; Produktion: Kineto Production Company).

Daß ein Schornstein nicht einfach nur ein Schornstein ist, nehmen alle vier Filme in Anspruch. Zugleich verdeutlicht aber die Sequenz, daß das Allgemeine, das symbolisiert werden soll – das Versprechen wirtschaftlicher Prosperität, die proletarische Kontrolle der Produktionsmittel, die Zerstörung der Welt durch eine unkontrollierbar gewordene Produktion –, ohne den jeweiligen syntagmatischen Zusammenhang der Filme und den umfassenderen kulturellen Kontext eben nicht »evident« ist. Damit etwas Allgemeines »gesehen« werden kann, müssen semantische Offenheiten reduziert und Alternativbedeutungen ausgeschlossen werden. Das zweite Beispiel etwa ist so in seine Wiederaufbau-Geschichte verstrickt, daß die Produzenten die durchaus naheliegende Assoziation eines Krematorium-Schornsteins

gar nicht in Betracht gezogen haben. Zugleich integrieren sich die Bilder in ein System aus Überzeugungen, Hoffnungen, Erwartungen, Befürchtungen und Ängsten, und erst in diesem eng geknüpften Netz aus Assoziationen vermögen sie einzustehen für einen kulturellen Mehrwert, der neben den jeweiligen industriellen Produkten noch fabriziert wird, so daß der Schornstein nicht allein *metonymisch* für den je spezifischen Produktionsprozeß steht, sondern *symbolisch* für einen diesen umfassenden und ihn in die Sphäre kultureller ›Verhandlungen‹ verschiebenden Zusammenhang. Dieser Integrationsprozeß kann jedoch auf Widerstände stoßen, die von den Bildern selbst ausgehen – das unterscheidet sie von ›reinen‹ Elementen einer semiotischen Struktur. Ein etwas näherer Blick auf den letzten, historisch frühesten Film meiner Beispielskette kann das verdeutlichen.

A Day in the Life of a Coalminer ist ein Industriefilm, 1910 produziert von der Kineto Production Company im Auftrag der britischen L.N.W. Railway. Umfassenderes Thema ist damit die Infrastruktur, etwa der Austausch zwischen den Waliser Kohlerevieren, den mittelenglischen Industriestädten und dem Handelszentrum London. Kohle nimmt hier eine doppelte Rolle ein, sowohl als Treibstoff als auch als Transportgut. Von diesem Entstehungszusammenhang her gesehen, ist der Film also nicht in erster Linie an der Biographie oder dem (Alltags- und Arbeits-)Leben jenes Bergmanns interessiert, auf den nicht nur der Titel, sondern auch die filmische Narration dennoch den Fokus legt. Ohne weitere Einleitung, die den angedeuteten Rahmen abstecken würde, beginnt der Film mit einem privaten Szenario. Von Frau und Tochter an der Haustür verabschiedet (während ein etwas älterer Junge im Hintergrund bleibt), macht sich ein Bergmann auf den Weg zur Arbeit; das Mädchen begleitet ihn noch durch den Garten bis zur Straße, kehrt dann mit der Mutter ins Haus zurück, während der Film seinem Protagonisten zum Werksgelände und schließlich bis in den Stollen ›unter Tage‹ folgt. Hier verliert er ihn – vorerst – aus den Augen, der einzelne verliert sich in der unüberschaubaren Menge der Arbeitenden ebenso wie im Gewirr der Arbeitsstätten. Eine lange Sequenz folgt nun dem Weg, den die geförderte Kohle nimmt, bis schließlich die beladenen Güterzüge in dichter Folge das Werksgelände verlassen. Erst jetzt kehren auch die Bergleute ans Tageslicht zurück, und allmählich gerät auch der uns bekannte Arbeiter wieder in den Fokus. Mit seiner Rückkehr zu Heim und Familie schließt sich der Kreis.

Damit ist der Film jedoch noch nicht zu Ende. »A cosy fireside«, kündigt ein letzter Zwischentitel an, und die folgende Einstellung zeigt eine Familie vor einem Kamin. Es ist jedoch nicht die Arbeiterfamilie, die wir in der vorangehenden Einstellung in ihrer Wohnung haben verschwinden sehen.

An ihre Stelle tritt nun – in identischer Konstellation: Vater, Mutter, kleine Tochter – eine großbürgerliche Familie, die sich vor einem Kamin versammelt, den gerade ein Dienstmädchen angeheizt hat. Motiviert ist dieser etwas abrupte Sprung natürlich durch die Kohle, die Produzenten und Verbraucher verbindet und damit auch die proletarische Welt der Arbeit und das großbürgerliche Familienidyll.

Es ist eine typische Strategie früher Industrie- und Werbefilme, das Produkt als Verkörperung des Produktionsprozesses erscheinen zu lassen. Welche Rolle dabei das Ideal industrieller Massenproduktion spielt, tritt vielleicht dort am deutlichsten hervor, wo man es – aus heutiger Perspektive – am wenigsten erwarten würde: bei der Produktion von Lebensmitteln. Auch über Dosenmilchfabriken rauchen Schornsteine, und, um noch einmal ein englisches, etwas vor *A Day in the Life of a Coalminer* entstandenes Beispiel heranzuziehen, *A Visit to Peek Frean and Co's Biscuit Works* (GB 1906; Produktion: Cricks and Martin) beginnt mit einem Blick auf Kohlehalden, mit denen riesige Öfen angeheizt werden, und schwenkt dann über eine Fabrikhalle, in der, zwischen Förderbändern, Dampfvolken und Kohlestaub, ebenso gut Automotoren oder Gasröhren von den an verschiedensten Maschinen und Fließbändern hantierenden Arbeitern und Arbeiterinnen montiert werden könnten. Erst nach diesem Überblick wendet sich der Film seinem spezifischen Gegenstand zu, und dazu zergliedert er, ähnlich wie *A Day in the Life of a Coalminer*, den Produktionsablauf in einzelne Schritte, von der Anlieferung der Rohstoffe, die zwar aus dem Haushalt vertraut sind, aber gerade deshalb in den hier zu sehenden Mengen spektakulär wirken, bis hin zu einer nicht enden wollenden Kette von Lieferwagen, die das Werks-gelände schließlich mit den gefüllten Keksdosen verlassen. Diese syntagma-tische Ordnung erscheint als natürlich – und so ist sie auch bis heute ein gängiges Darstellungsmuster für die filmische Dokumentation industrieller Prozesse geblieben. Aber *evident* ist sie gerade nicht, wie die anfänglichen Überblicksaufnahmen ebenso bestätigen wie die den Zwischentiteln zu entnehmende Tatsache, daß die Reihenfolge in der Präsentation der Auf-nahmen nicht ihrer Stellung im Produktionszyklus entspricht – so erfahren wir etwa, daß die am Ende gezeigten Lieferwagen die Fabrik bereits am Morgen verlassen haben. Was sich der Kamera ebenso wie dem uninfor-mierten Besucher tatsächlich präsentiert, ist eine verwirrende Gleichzeitig-keit sämtlicher Arbeitsschritte, die den industriellen Produktionsrhythmus charakterisiert. Erst die filmische Montage übersetzt ihn in eine syntagma-tische Ordnung, die den konventionellen, handwerklichen oder häuslichen Backprozeß widerspiegelt.

Diese Übersetzung macht den einzelnen *biscuit* gleichsam zum Protagonisten einer Erzählung – eines Entwicklungsromans –, der den gesamten Produktionsprozeß durchläuft und damit zum Garanten der Homogenität in einem heterogen erscheinenden Produktions-Universum werden kann. Darauf basiert auch der persuasive Effekt, der den Film als Werbefilm kennzeichnet. Er zeigt nicht nur nachdrücklich Kapital und Arbeit, die hier investiert, Energie und Dynamik, die freigesetzt werden. Er inkorporiert diese Kräfte dem einzelnen Produkt, und so wird der Keks zu einer Art Ding-symbol, in das nicht nur Butter und Mehl eingebacken sind, sondern auch Kraft und Dynamik, Masse und Komplexität des industriellen Fertigungsprozesses. Allerdings kann er das nur werden im und durch den Film, der die chaotischen Eindrücke zu einem Kontiguitätszusammenhang verbindet, der sich weder dem unvermittelten Blick in die Fabrikhalle erschließt, noch dem einzelnen Keks anzusehen ist – und ganz sicher nicht zu schmecken (was sicherlich auch niemand gewollt hätte, legen die Bilder doch nahe, nicht so sehr feine Backgerüche zu assoziieren als ein Aroma aus Maschinenöl, Kohlestaub und dem Schweiß der Arbeiter und Arbeiterinnen).

Eine ähnliche Übersetzung bestimmt nun auch die Struktur von *A Day in the Life of a Coalminer*. Denn im Wechsel von der proletarischen zur großbürgerlichen Familie manifestieren sich keine geographisch-räumlichen und sozialen Grenzen, sondern eher eine zwischen verschiedenen Seinszuständen, ein Gegensatz zwischen den Welten der Arbeit und der Familie, den der Film auf symbolträchtige Weise überformt. »Light after darkness«, ist die Szene der Rückkehr des Bergmanns in den Kreis der Familie übertitelt, und die Hell-Dunkel-Metapher ist nachdrücklich visualisiert: Das kleine Mädchen, das der Vater zur Begrüßung in seine Arme nimmt, trägt ein Kleid, das, am Abend noch ebenso blendend weiß wie am Morgen, die Bergmannskleidung geradezu anzuleuchten scheint, und auch die dunkle Kleidung der Frau ist weitgehend unter einer weißen Schürze verborgen. In der Konstruktion dieses Bildes konvergieren die beiden Modelle, welche die narrative Organisation des Films bestimmen: zum einen der Tageskreislauf, der zwischen Aufbruch und Rückkehr ein typisches, kaum ereignishaftes, sondern alltäglich wiederkehrendes Geschehen entfaltet, damit aber zugleich die Assoziation eines »natürlichen« Rhythmus aufrechterhält, und zum anderen die patriarchale Kleinfamilie als – normativ überhöhtes – Korrelat solcher »Natürlichkeit«.

Das Kaminfeuer der letzten Einstellung nimmt die Opposition von hell und dunkel auf und verbindet sie mit der von Wärme und Kälte, aber auch mit der von Intimität, Geborgenheit und Nähe im privaten Raum der Klein-

familie einerseits, der Abstraktheit und Ferne der Arbeitswelt andererseits. Indem aber die wärme- und lichtspendende Kohle zum Symbol des Familienidylls wird, verbindet sie beide Pole der Opposition miteinander. Sie ist das Produkt unendlicher Mühen, welche die Gesellschaft auf sich genommen hat, um der Familie – oder mit dieser dem Individuum – ein sicheres Refugium zu gewähren, ein (großbürgerliches) Familienidyll, das mit der Industrialisierung nicht nur vereinbar ist, sondern geradezu auch als deren Produkt erscheint. Und, so suggeriert die Parallelität der beiden Familien, dann auch rückübertragbar auf die proletarische Familie wird. Kohle ist nunmehr ein Integrationsmedium, das nicht nur die verschiedenen gesellschaftlichen Klassen miteinander verbindet, sondern auch die verschiedenen Lebensbereiche – Öffentlichkeit und Produktion einerseits, Privatheit und Freizeit andererseits. Und solcherart zum Medium erhoben, kann sie dann tatsächlich auch das eigentliche Transportmittel, die Eisenbahn – eine Eisenbahngesellschaft war es ja, die den Film in Auftrag gegeben hatte – symbolisieren.

Als Abschluß einer solchen Kontiguitätskette illustriert »A cosy fireside« das, was Siegfried Kracauer ein halbes Jahrhundert später in seiner *Theorie des Films* »fabrizierte Evidenz« nennen wird: »Diese Scheinbestätigungen sollen uns glauben machen, nicht sehen lassen«, ¹⁵ Glauben sollen wir in diesem Fall, daß tatsächlich die Parallelen die Differenzen überwiegen, daß also die proletarische Familie auf die gleiche Weise – wenn auch vielleicht nicht in gleichem Maße – die Segnungen des industriellen Fortschritts genießt wie die großbürgerliche, und daß der Ort dieses Genusses der schützende Binnenraum familiärer Nähe und Privatheit ist. Evident kann das nur erscheinen, weil der unvermittelte Sprung in den großbürgerlichen Haushalt dazu führt, daß der proletarische nicht nur nicht sichtbar, sondern daß er auch explizit verdeckt und ausgelöscht wird.

Zu *sehen* dagegen ist in dem Film vieles, was diesen Verdrängungsprozeß nachhaltig dementiert – etwa die im Bergwerk allgegenwärtige Frauen- und Kinderarbeit, die in den Einstellungen vom Produktionsprozeß keineswegs versteckt ist. Tatsächlich sieht man mehr Frauen als Männer teilweise schwerste körperliche Arbeit leisten, so daß der Bergbau zumindest »über Tag«, wie ein Zwischentitel kommentiert, als »Female industry« erscheint. Wer diese Frauen sind, was für Familien, was für ein Privatleben sie erwar-

¹⁵ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, vom Verf. rev., übers. von Friedrich Walter u. Ruth Zellschan, hg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M. 1985, S. 397.

ten, erfahren wir nicht. Die »natürliche« Dominanz des patriarchalen Familienmodells und mit ihm die Vorstellung, daß die Frau des Bergmanns nichts anderes zu tun haben könnte, als auf die Rückkehr ihres Mannes zu warten, und damit auch die Parallelität von proletarischem – sicher nicht zufällig unseren Blicken verborgen bleibendem – und großbürgerlichem Haushalt ist mit diesen Bildern ins Reich der Phantasie verwiesen. Auch der die Narration strukturierende Kreislauf natürlicher Tageszeiten könnte kaum eine ungeeigneterere Illustration finden als in der Arbeit »unter Tage« – tatsächlich käme der Bergmann ja eher aus der Dunkelheit des Stollens in die Dunkelheit der Nacht.

In solchen Widersprüchen scheitert der Versuch, im Besonderen des Tagesablaufs dieses Arbeiters das Allgemeine der modernen Industriegesellschaft *evident* werden zu lassen. Weder erreicht er die individuelle Realität dieses einen Arbeiters, noch gelingt der Versuch einer anthropologisierenden Verallgemeinerung. Die in der *Lektüre* des filmischen Syntagmas behauptete Einheit von Natur und moderner Gesellschaft erweist sich als lückenhaft, die »fabrizierte Evidenz« ist fadenscheinig. Eben das aber wird nun sehr wohl evident. Es sind solche Momente des Widerspruchs, die Kracauer veranlassen, neben die »fabrizierte« eine zweite Form der Evidenz zu stellen, die er als »materielle« bezeichnet und in einem mehr oder weniger großen »Naturrest« der apparativen, photographischen Grundlage des Films verankert. In ihr geht die Intentionslosigkeit von Goethes »Akten« eine Verbindung mit der von Bazin skizzierten »Ontologie« ein:

Indem das Kino uns die Welt erschließt, in der wir leben, fördert es Phänomene zutage, deren Erscheinen im Zeugenstand folgenswer ist. Es bringt uns Auge in Auge mit Dingen, die wir fürchten. Und es nötigt uns oft, die realen Ereignisse, die es zeigt, mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben.¹⁶

Die Metaphorik ähnelt derjenigen der »Akten«: Der Film wird hier zum Speicher von Dokumenten, die sich der Geschlossenheit einer semiotischen Struktur entziehen, das Kino wird zum Medium, in dem diese Dokumente kommunizierbar werden; es folgt einer Spur aus der semiotischen in die vorsemiotische Welt. Daß solche Zeugenschaft allerdings prekär ist, hat Kracauer explizit herausgestrichen, wenn er den »bestätigende[n] Bilder[n]«, die vorschnell in der semiotischen Struktur aufgehen, grundsätzlich mit Mißtrauen begegnet und seine Aufmerksamkeit allein auf die irritierenden, in Frage stellenden Bilder richtet. Er hat es aber auch implizit in einem – lite-

¹⁶ Ebd., S. 395.

rarisch-mythologischen – ›Bild‹ bestätigt, mit dem er das seine *Theorie des Films* abschließende Kapitel über *Materielle Evidenz* einleitet: Das »Haupt der Medusa«.

Nach einer knappen Nacherzählung der mythischen Narration, derzufolge Perseus die grauerregende Medusa überwinden konnte, weil er sich, den direkten Blick vermeidend, an ihrem Spiegelbild orientierte, gelangt Kracauer zu folgendem Fazit:

Die Moral des Mythos ist natürlich, daß wir wirkliche Greuel nicht sehen und auch nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht; und daß wir nur dann erfahren werden, wie sie aussehen, wenn wir Bilder von ihnen betrachten, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren.¹⁷

Die mit dem Medium der Kinematographie verknüpfte Eigenschaft, sichtbar zu machen, was dem bloßen Auge unsichtbar bliebe, wird von Kracauer auf eine spezifische, nicht physiologische, sondern psychologische Weise in Dienst genommen. Die Reproduktion soll eine Lähmung des Blicks, soll Angst und Schrecken überwinden helfen. Damit aber stellt sich die Frage, warum die Bilder weniger Schrecken auslösen, warum Perseus in der Spiegelung das Haupt der Medusa ansehen kann, ohne zu Stein zu erstarren. Zwei mögliche Antworten bieten sich an: Der Spiegel bietet keine adäquate Reproduktion; er liefert ein verzerrtes, um entscheidende Dimensionen, nämlich diejenigen, die den Schrecken auslösen, verkürztes Abbild, ein Simulakrum. Oder die Reproduktion entkontextualisiert und entpragmatisiert das Abgebildete, so daß es – als Fiktion –, befreit von unmittelbarem Handlungsdruck, betrachtet werden kann. Die zweite Möglichkeit bietet offensichtlich keine befriedigende Lösung für die Ausgangsfrage, denn für Perseus kommt es ja gerade darauf an, zu handeln. Aber auch die erste Antwort erscheint problematisch: Das verzerrte Bild würde gerade die entscheidende Frage offenlassen, nämlich was es ist, was den Beobachter erstarren läßt. Ist die Angst berechtigt, d. h. hat sie ihren Ursprung wirklich im Objekt, oder hat sie ihn im beobachtenden Subjekt, in Perseus, der seine Angst oder sein Vorurteil nur auf die Medusa projiziert? Die »Moral« wäre in diesem Fall eine Scheinmoral, die Abbildung verstellte das Abgebildete. Immerhin läßt der Medusa-Mythos ja einigen Raum für Skepsis: Der Schild, in dem sich die Medusa spiegelt, stammt von Athene, die offensichtlich ein Interesse an der Vernichtung der Medusa hat. Ist die Verlässlichkeit der Reproduktion also wirklich garantiert? Vor allem aber ist die Geschichte Teil einer spezi-

¹⁷ Ebd.

fischen Narration, einer Heldengeschichte, in der die Medusa auf die ganz spezifische Funktion des Monsters festgelegt ist – was sie zu ›bezeugen‹ hat, ist also von vornherein festgelegt. Die Logik des Gleichnisses bricht in beiden Fällen zusammen. Aber genau das ist konsequent. Denn es geht der *Theorie des Films* ja darum, konventionalisierte Bilder zu unterlaufen, und konventionell ist das mythische Bild ohne Frage: »Wir haben in der Schule die Geschichte vom Haupt der Medusa gelernt«, so beginnt Kracauer seine Nacherzählung.¹⁸ Auch das Wort »natürlich«, das Kracauers »Moral« begleitet, muß im Kontext der *Theorie des Films* verdächtig erscheinen, die doch immer wieder die »materielle Evidenz« des einzelnen photographischen Bildes gegen Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit usurpierende Bedeutungen – »Moral«! – aufruft. Jene verdeckten Spuren, denen die *Theorie des Films* nachspürt, könnte nur ein Bild der Medusa bewahren, das dem Regime der Konventionen entzogen wäre – für Kracauer ist es das photographische Bild, das Gegenstand einer symbolgenerierenden Lektüre werden kann, gerade weil es nicht das Ergebnis einer Symbolproduktion ist.

II »Rest in pieces«: Vom Schicksal des Körpers im Zeitalter seiner medialen Symbolisierung

Auch im Falle des photographischen Bildes bleibt die von Kracauer aufgeführte Zeugenschaft prekär. Wer vor Gericht erscheint, muß sich dessen Regeln unterwerfen. Das gilt wiederum bereits für Goethes Symbol-Konzeption: Indem das »natürliche«, reale, sichtbare Objekt für einen abstrakten Sachverhalt eintreten soll, gerät es selbst ins Reich der Abstraktion. Ein Haus oder ein Grundstück ist kein Raum mehr, den man ansieht oder betritt, in dem man lebt, feiert, stirbt, sondern ein Objekt finanzieller Spekulation; eine Stadt, die man bereist, präsentiert sich nicht als lebendiger Organismus geselligen Lebens, sondern als Gesamtheit von Schreib- und Verwaltungsakten. Unter den Vorgaben der Kinematographie wird nun auch der Mensch – d. h. der lange Zeit an der Spitze der symbolträchtigen Objekte stehende (schöne) menschliche Körper – zum auf die Wahrnehmung von Bewegung und Differenz trainierten »Unterschiedswesen«,¹⁹ oder er

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, in: Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung, Jahrbuch der Gehe-Stiftung, Bd. 9, Dresden 1903, S. 185–206, hier S. 188.

wird zum motorischen Apparat, wie ihn die Bewegungsphotographie eines Muybridge oder Marey zu vermessen verspricht, um so jenem »Optisch-Unbewußten« näherzurücken,²⁰ dessen Ausdruck der bewegte Körper sein soll. Das Symbol markiert nunmehr die Schnittstelle zwischen kinematographischem Apparat und kinetischem Körper.

Aber nicht nur der wissenschaftliche Film, sondern auch das frühe Unterhaltungskino zeigt eine unverhohlene Lust an der Destruktion des Körpers und reflektiert darin eben jene Funktionen, die auch Medientheorien dem Film – wie der Moderne insgesamt – zuschreiben werden. Indem es ihr in sadistischen und masochistischen Phantasien breiten Raum bietet, radikalisiert und konterkariert es die Zurichtung des Menschen zum Symbol des Mediums. *Explosion of a Motor Car* (GB 1900; Regie: Cecil Hepworth) etwa ist ein solcher Film, der den Bedrohungen der Moderne durch gesteigerte Drastik begegnet. Mittels eines Stopptricks (der Film wird während der Aufnahme in der Kamera angehalten, die vorfilmische Szene neu arrangiert, dann wird die Aufnahme fortgesetzt) wird ein Auto samt seiner Insassen in die Luft gesprengt; wo eben noch die Passagiere fröhlich in die Kamera winkten, regnen einen Augenblick später Leichenteile vom Himmel und drohen einen herbeigeeilten Schutzmann zu erschlagen. Die Szene endet schließlich damit, daß dieser in die Defensive geratene Hüter der Ordnung vergeblich versuchen wird, die Fragmente der Körper wieder zu sortieren. Das Szenario ähnelt der über den griechischen Dichter Simonides erzählten Legende, die am Ursprung der Mnemotechnik steht – mit dem Unterschied allerdings, daß Simonides sich bei der Identifikation noch auf die Identität des Raums verlassen konnte: Auch nachdem die einstürzende Decke der Festhalle die Körper der Erschlagenen bis zur Unkenntlichkeit entstellt hat, befinden sich diese doch noch am gleichen Ort, an dem sie vor der Katastrophe gesessen haben. Das *Automobil* schließt eine solche Kontinuität aus, da es den Raum selbst in Bewegung versetzt.

Was dem Schutzmann nicht gelingt, gelingt jedoch dem Film selbst. Bereits in ihrer ersten Vorführung ließen die Brüder Lumière eine eben eingerissene Mauer vor den Augen der Zuschauer wieder auferstehen, indem sie den Film einfach rückwärts durch den Projektor laufen ließen. Etwas aufwendiger ist die Erinnerungsarbeit in der 1903 von George Albert Smith inszenierten kleinen Burleske *Mary Jane's Mishap, or Don't Fool with Paraffin*. Es

²⁰ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1. Fassung, in: ders., Gesammelte Schriften, hg von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.2, Frankfurt a. M. 1974, S. 431–469, hier S. 461.

beginnt mit einer abgefilmten Varieté-Szene: Ein etwas ungeschicktes Hausmädchen versucht vergeblich, einen Ofen anzuzünden. Schon dabei gerät die durch den Körper garantierte Identität partiell in Unordnung. Kohlestriche auf dem Gesicht etwa führen zu einer Art *cross-dressing*, ein Effekt, den die junge Frau im Spiegel ausgiebig bewundert. Die filmische Umsetzung forciert diesen Auflösungsprozeß: Zeigt sie zunächst die gesamte Szenerie in bühnenartiger Perspektive, fokussiert und isoliert sie im weiteren Verlauf einzelne Körperteile. Einerseits erscheint dadurch das Ausdruckspotential des Körpers gesteigert, etwa in deutlicher hervorgehobenen Zeigeakten wie einer Wendung ans Publikum, mit dem die Schauspielerin Augenkontakt zu suchen scheint. Zugleich aber unterwirft der Film sich diesen Körper, indem er ihn fragmentiert und mit den neu entdeckten Mitteln der Filmmontage wieder zusammensetzt – in eine Einheit, die nun nicht mehr »natürlich« heißen kann, sondern eine filmische Rhetorik etabliert. Seine eigentliche Macht spielt der Film aber erst in dem Augenblick aus, als das Mädchen versucht, mit einem kräftigen Schuß Paraffin dem Feuer nachzuhelfen und dabei den Ofen zur Explosion bringt. Nach einem Schnitt zeigt der Film jetzt eine Außenansicht des Hauses, und dann sehen wir, wie inmitten einer Rauchwolke das Hausmädchen raketenartig aus dem Schornstein geschossen kommt und wie schließlich, wie bereits in *Explosion of a Motor Car*, die Teile ihres nunmehr zerfetzten Körpers vom Himmel regnen. Vor einer solchen Demontage muß erneut der traditionelle Totenkult versagen: »Here lies Mary Jane who lighted the fire with paraffin – Rest in pieces« ist auf dem Grabstein zu lesen, den die folgende Einstellung zeigt. Ihren Frieden findet die Heldin erst in einer filmischen Trick-Montage, die sie noch einmal ihrem Grab entsteigen läßt, wieder in der Ganzheit ihrer Erscheinung, aber durch eine Doppelbelichtung zum halbtransparenten Abbild entstofflicht. Jenes Medium, so ließe sich wohl die metakinematographische Botschaft dieser Szene formulieren, das den Körper in Fragmente zersprengt hat, besitzt auch die Macht, ihn wieder zusammenzufügen – allerdings nur innerhalb seines eigenen Universums, als körperloses Bild.

Daß diese Integration als Rückkehr zu einer vormodernen – und d. h. vor-kinematographischen – Natürlichkeit auch innerhalb des kinematographischen Bildraums unvollständig bleiben muß, davon zeugen nicht nur die arbeitenden Frauen in *A Day in the Life of a Coalminer*, sondern vor allem auch die Präsenz des kinematographischen Apparats selbst, die sich in der selbstbewußt ausgestellten Technik manifestiert. Dazu ein letztes Beispiel. *A Wonderful and True Story* verspricht der Untertitel eines Films, der die von Ernest Shackleton geleitete Expedition dokumentiert, die 1914 unter gro-

ßer öffentlicher Anteilnahme zur ersten Durchquerung des antarktischen Kontinents aufgebrochen war, sich aber, nachdem ihr Schiff bereits vor Erreichen des antarktischen Festlandes vom Packeis eingeschlossen und zerquetscht worden war, zu einer vielmonatigen Odyssee im südlichen Eismeer gestaltete. *South*, der Film, den Expeditionskameramann Frank Hurley 1919 aus dem von ihm gedrehten und mühsam geretteten Material – sowie aus ergänzenden Standphotographien und Zeichnungen – montierte, schildert den Überlebenskampf als Konfrontation mit einer ebenso grandiosen wie menschenfeindlichen Natur, die den Reisenden als das Andere jener technischen Moderne entgegentritt, von der sie sich Schritt für Schritt weiter entfernen, bis sie schließlich tatsächlich in einer anderen Welt angekommen sind. Zugleich entwirft der Film jedoch eine sehr genau kalkulierte Rhetorik, die beide Welten aufeinander bezieht. Bereits die Exposition stellt die Expeditionsteilnehmer in einen doppelten Rahmen. Wie die Schauspieler in zeitgenössischen Spielfilmen erscheinen zunächst einzeln die wichtigsten von ihnen, freigestellt und vor neutralem Hintergrund, in charakteristischer Pose, aber losgelöst aus dem Handlungskontext. Es folgt eine zweite, analoge Sequenz, in der die Porträtierten ihre Uniformen oder Alltagskleidungen, in denen man ihnen auch in London auf der Straße begegnet sein könnte, mit Polarkleidung vertauscht haben, in der sie nun vor einer stilisierten Eislandschaft posieren. Diese Doppelung markiert zugleich Differenz und Identität; die Vorgestellten sind zugleich Teil der anderen und der einen Welt: *wonderful and true*. Als wahrheits- und identitätsverbürgende Rhetorik kann man auch die Sorgfältigkeit deuten, mit der die Dokumente von der Fahrt ins und durch das Eis in den Kontext ihrer Produktion eingebettet werden. Eine lange, vom weit vorragenden Bugspriet aus aufgenommene Einstellung etwa zeigt, wie der Schiffsrumpf sich seinen Weg durch die Eisdcke bricht; Bilder, die, an romantische Erhabenheitstopoi erinnernd, noch heute eine faszinierende Ambivalenz entfalten. Diese Bewegung strahlt eine grazile Leichtigkeit auf der graphischen Oberfläche aus und benennt doch zugleich die unendlichen Mühen im Kampf mit den elementaren Naturgewalten und nicht zuletzt die Mühen, mit denen diese Bilder selbst gewonnen worden sind. Diesen Aspekt greift die folgende Einstellung auf, in der man sieht, wie ein Mann mit einem Kasten (einer Kamera?) auf den Bugspriet klettert und schließlich genau die Position einnimmt, aus der die vorangehende Einstellung aufgenommen worden sein muß. Für diese Aufnahme wiederum muß sich die Kamera auf dem Mast befunden haben, der in der folgenden Einstellung zu sehen ist – ein metonymisches, durch die Technik der Filmproduktion zusammengehaltenes Verweissystem, das sich tenden-

ziell bis zur Position des Publikums im Kinosaal verlängern ließe und somit einen kontinuierlichen, homogenen Raum konstituiert, in dem sich die ›andere‹, wunderbare Welt und die ›eine‹, ›wahre‹ berühren.

Gleichzeitig wird jedoch die unaufhebbare Differenz dieser beiden Welten betont. Sie bekommt durch die Zäsur, die der Erste Weltkrieg zwischen die Reise und ihre filmische Repräsentation gelegt hat, zusätzlich auch eine zeitliche Dimension: Die Naivität der Abenteuerwelt erscheint noch weiter fortgerückt, das Territorium zugleich, durch den nachrichten- und verkehrstechnischen Innovationsschub, den der Krieg mit sich brachte, dagegen nähergerückt. Damit aber geht die metonymische Repräsentation dann doch in eine symbolische über. Der kinematographische Apparat selbst ist es, dem dabei die paradoxe Leistung zugemutet wird, zugleich Differenz und Identität zu bezeugen, er selbst wird also zum Symbol. Ob er damit auch zum Ordnungsprinzip in einer heterogener erscheinenden Welt avanciert, erscheint allerdings fragwürdig. Aber eben diese Fragwürdigkeit charakterisiert bereits das von Goethe in die Diskussion gebrachte Symbol. Zumindest kehrt in Kracaurs *Theorie des Films* die Vorstellung eines beobachtenden Reisenden zurück, der sich nicht der Dichotomie von Sehen und Lesen fügt:

Film ist, zusammen mit Fotografie, tatsächlich die einzige Kunst, die ihr Rohmaterial zur Schau stellt. Die besondere Kunst [...] muß auf die Fähigkeit [...] zurückgeführt werden, im Buch der Natur zu lesen. Der Filmkünstler gleicht einem phantasievollen Leser oder einem Entdecker, der von unstillbarer Neugierde getrieben wird.²¹

²¹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 392.

Symbol und Figur

»Allenthalben auf seiner Oberfläche« Zur Präsenz des Körpers im klassizistischen Symbol

I Noch einmal: Allegorie und Symbol

Der topische Auftakt einer Abhandlung über das Symbol besteht in dem nicht gerade ermutigenden Hinweis, daß schon seine Definition kaum lösbare Probleme bereitet. »In der Tat«, schreibt Ernst Cassirer zu Beginn seines Vortrags *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, »gibt es wohl keinen anderen Begriff der Ästhetik, [...] der sich so schwer in die Grenzen einer festen definitorischen Bestimmung einschließen und sich in seinem Gebrauch und seiner Bedeutung eindeutig festlegen läßt«.¹ Cassirers Bemerkung ist mehr als ein rhetorischer Hinweis auf den Stellenwert der eigenen Herkulesarbeit am Symbolbegriff, sondern besitzt durchaus ein Fundament in der Sache, hat das Symbol doch seit jeher verwirrende, mehr noch: widersprüchliche Definitionen erfahren.² Zunächst ist da die Verwendung des Begriffs im Sinne eines *natürlichen Merkmals* zu nennen, wie sie beispielsweise in Platons *Symposion* begegnet.³ Dort wird in dem bekannten Mythos des Aristophanes über die erotische Attraktion als *symbolon* dasjenige Gegenstück bezeichnet, das jedes menschliche Wesen sucht, um sich mit ihm zu einem ursprünglich zweigeschlechtlichen Kugelwesen wiederzuvereinen. Ein *symbolon* wäre demnach *natürlicher Teil* eines organischen Ganzen. Dem entgegen steht das Verständnis des Symbols als eines *willkürlichen Sprachzeichens*, wie es sich in Aristoteles' Abhandlung *De interpretatione* findet. Zeichen, weiß schon Aristoteles, funktionieren gerade »nicht aufgrund eines natürlichen Zusammenhangs, sondern aufgrund einer Übereinkunft«.⁴ Auf

1 Ernst Cassirer, *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, in: ders., *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927–1933*, hg. von Ernst Wolfgang Orth u. John Michael Krois, Hamburg 1985, S. 1–21, hier S. 1.

2 Vgl. Stephan Meier-Oeser u. a., *Symbol*, in: Joachim Ritter u. a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Darmstadt 1998, S. 710–739.

3 Platon, *Symposion*, in: ders., *Werke in acht Bänden*, gr.-dt., übers. von Friedrich Schleiermacher, hg. von Gunther Eigler, Bd. 3, Darmstadt 1974, 191d.

4 Meier-Oeser u. a., *Symbol*, S. 712 f., vgl. Aristoteles, *De interpretatione*, gr.-dt., übers. u. hg. von Hans Günter Zekl, Hamburg 1998, 16a, 3–4.

der einen Seite findet sich also eine Position, die das Symbol als natürliches Element eines umfassenden Ganzen begreift, einer Einheit, die vom Symbol *nicht bezeichnet* wird, sondern an der es *organisch teilhat*. Auf der anderen Seite läßt sich das Symbol in der Tradition von Aristoteles' Neubestimmung mit dem Begriff des Zeichens übersetzen, eine Verwendung, die bis heute etwa in der Linguistik, Musik oder Mathematik in bezug auf ihre jeweiligen Notationsweisen geläufig ist. Für die Karriere des Symbols in der ästhetischen Theorie ist diese zweite Bedeutung freilich hinfällig. Ins Rampenlicht rückt es nämlich erst, als es im 18. Jahrhundert zu einem spekulativen Gegenstück der Allegorie aufsteigt.⁵

Die Allegorie stellt in der Ästhetik, Poetik und Rhetorik seit der Antike gewissermaßen den Prototyp eines willkürlichen, lediglich per Konvention bedeutenden Zeichens dar. So weist – um einen besonders einflußreichen Theoretiker zu nennen – Augustinus in seiner rhetorischen Lehrschrift *De doctrina christiana* nachdrücklich auf den Zeichencharakter des (oft dunklen und daher methodisch, mit Hilfe der Allegorese, auszulegenden) Bibeltex-tes hin: »Auch die von Gott gegebenen, in der Heiligen Schrift enthaltenen Zeichen sind uns wieder nur durch die Menschen, die sie aufschrieben, kund geworden«. ⁶ Neben die Schrift tritt als zweite Form der Offenbarung die göttliche Schöpfung, die in allegorischer Tradition als Buch der Natur ebenfalls mit deutlichem Akzent auf ihre Zeichenhaftigkeit verhandelt wird. Denn auch ein natürliches Zeichen, daran läßt Augustinus keinen Zweifel aufkommen, »ist [...] eine Sache, die außer ihrer sinnenfälligen Erscheinung aus ihrer Natur heraus noch einen anderen Gedanken nahe legt«. ⁷ »Om-nis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est et speculum«, ⁸ lautet der entsprechende Lehrspruch des Scholastikers Alanus ab Insulis. Auch die natürlichen Geschöpfe, die Pflanzen, Tiere und nicht zuletzt der Mensch selbst haben demzufolge Zeichenstatus, d.h. sie *verweisen* auf ein göttliches Substrat, während sie abseits ihrer Anzeigefunktion, in ihrer materialen

⁵ Vgl. Michael Titzmann, Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit, in: Walter Haug (Hg.), Formen und Funktionen der Allegorie, Stuttgart 1979, S. 642–665, hier S. 650.

⁶ Aurelius Augustinus, Vier Bücher über die christliche Lehre [De doctrina christiana], in: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte praktische Schriften homiletischen und katechetischen Inhalts, übers. von P. Sigisbert Mitterer, München 1925, II 2, S. 50.

⁷ Augustinus, De doctrina christiana, II 1, S. 49.

⁸ [Jedes Geschöpf der Welt ist für uns gleichsam Buch, Bild und Spiegel]. Zitiert nach Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern ⁶1967, S. 323.

Hülle, strenggenommen zu vernachlässigen sind. An diesem Punkt setzt das Symbol einen anderen Akzent, und zwar insofern, als bei ihm die *körperliche Realität* des betreffenden Gegenstandes, seine Form, auf das engste mit dem Bedeuteten assoziiert bleibt: »Simbolice, id est per similitudines corporales divina repraesentantes«, formuliert der mittelalterliche Theologe Johannes Gerson.⁹ Das Symbol, so Wilhelm Emrich, »verharrt im Besonderen«.¹⁰ Diese grundsätzliche Differenz zwischen Symbol und Allegorie – ersteres als Verkörperung und zweite als arbiträre Zeichenverweisung – wird in markanter und für das literaturwissenschaftliche Verständnis prägender Weise im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts funktionalisiert. Robert Stockhammer hat zu Recht darauf hingewiesen, daß »die besondere Attraktivität des antiken [d. i. des platonischen, H. D.] Symbolbegriffs« für die »Ästhetik um 1800« in seiner »gerade nicht auf Sprache angewiesenen Gegenständlichkeit« beruht. In seinem den »kalten« Rationalismus überwindenden Interesse am Sinnlichen beerbt das Symbol »die semiotische Kategorie des »natürlichen Zeichens«,»¹¹ wie sie der Abbé Du Bos in den sensualistischen *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719) im Hinblick auf die Differenz von bildlichen und sprachlichen Zeichen wieder in Umlauf bringt. Dabei liegt im Unterschied zu Augustinus die Betonung aber auf Natürlichkeit statt auf Zeichenhaftigkeit:

Les signes que la Peinture employe [...] ne sont pas des signes arbitraires & institués, tels que sont les mots dont la Poésie se sert. La Peinture employe des signes naturels, dont l'énergie ne dépend pas de l'éducation. Ils tirent leur force du rapport que la Nature elle-même a pris soin de mettre entre les objets extérieurs & nos organes [...].¹²

⁹ Zit. nach Meier-Oeser, *Symbol*, S. 716 [Symbolisch, das heißt, mittels körperlicher Analogie das Göttliche repräsentierend].

¹⁰ Wilhelm Emrich, *Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes Wanderjahre*, in: DVjs 26 (1952), S. 331–352, hier S. 331.

¹¹ Robert Stockhammer, *Symbol*, in: Bernd Witte u. a. (Hg.), *Goethe-Handbuch*, Bd. 4.2, Stuttgart 1998, S. 1030–1033, hier S. 1030. Vgl. Peter Kobbe, *Symbol*, in: Klaus Kanzog u. a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 4, Berlin ²1984, S. 308–333, hier S. 312 f. Vgl. Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, aus d. Schwed. von Märta Pochat, Köln 1983, S. 11–32.

¹² Jean-Baptiste Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Nachdr. d. 7. Aufl., Paris 1770, Genf 1967, I.40, S. 414 f. [Die Zeichen, welche die Malerei benutzt, sind nicht arbiträr oder verabredet wie die Worte, deren sich die Dichtung bedient. Die Malerei verwendet natürliche Zeichen, deren Wucht nicht Effekt eines Lernprozesses ist. Sie beziehen ihre Kraft aus dem Verhältnis, in das die Natur selbst die äußeren Objekte und unsere Sinnesorgane gesetzt hat].

Der Abbé fragt sich folglich, ob er mit dem Zeichenbegriff nicht sogar eine ganz unpassende Kategorie in bezug auf Bilder bemüht, impliziert diese doch, ob man will oder nicht, einen Prozeß der Vermittlung:

Je parle peut-être mal, quand je dis que la Peinture employe des signes : c'est la Nature elle-même que la Peinture met sous nos yeux. Si notre esprit n'y est pas trompé, nos sens du moins y sont abusés. La figure des objets, leur couleur, les reflets de la lumière, les ombres, enfin tout ce que l'œil peut apercevoir, se trouve dans un tableau comme nous le voyons dans la Nature ; elle se présente dans un tableau sous la même forme où nous la voyons réellement.¹³

Damit ahnt Du Bos eine Konsequenz, wie sie Michael Titzmann mit strukturalistischer Schärfe zieht: Wer den Begriff des Zeichens in Anschlag bringt, der bekommt es unweigerlich mit einem zweistelligen Gebilde zu tun, einem Bezeichnenden und einem Bezeichneten, die nicht zur Deckung zu bringen sind. »Die Identität von Bedeutungsträger und Bedeutung« ist eine »logische Unmöglichkeit«, eine »Paradoxie«.¹⁴

Wie die Theorie des Symbols geradezu zwangsläufig in solche Fährnisse gerät, läßt sich exemplarisch an den Bemerkungen ihres bedeutendsten und wirkungsreichsten Fürsprecher, Johann Wolfgang Goethe, ablesen. Zwar tadelt Titzmann die Germanistenzunft für ihre, wie er meint, »unbegründete[] Überschätzung Goethes nicht nur als Theoretiker, sondern auch als historiographischem Gewährsmann«, und nicht zu Unrecht weist er darauf hin, daß Goethes Ausführungen zum Symbol »nur in isoliert-aphoristischer Form vor[liegen] [und] über einen großen Zeitraum verstreut und auf heterogenste Kontexte verteilt« sind. Daraus jedoch zu folgern, Goethe gehöre zur Sorte jener bloßen »Literaten«, die im Unterschied zur Spezies des »Philosophen« lediglich zu »punktuell[er]«, nicht aber zu systematischer Erhellung spekulativer Themen in der Lage seien,¹⁵ unterschätzt die Hellsicht von Goethes Äußerungen wie den Reflexionsgehalt des Literarischen überhaupt.

¹³ Ebd., S. 415 [Vielleicht drücke ich mich schlecht aus, wenn ich sage, daß Malerei sich der Zeichen bedient: es ist nämlich die Natur selbst, welche uns die Malerei vor Augen ruft. Wenn auch unser Geist dadurch nicht getäuscht wird, so werden doch zumindest unsere Sinne (davon) hintergangen. Die Gestalt der Objekte, ihre Farbe, das Spiel des Lichts, die Schatten, kurz und gut: alles, was das Auge wahrnehmen kann, findet sich in einem Gemälde genauso, wie wir es in der Natur sehen; sie präsentiert sich also auf dem Gemälde in derselben Form, wie wir sie auch realiter sehen].

¹⁴ Titzmann, Allegorie und Symbol, S. 655.

¹⁵ Ebd., S. 642f.

Zunächst einmal streicht Goethe in seinen ersten, tastenden Bemerkungen über das Symbol in dem berühmten Brief an Friedrich Schiller vom 16. August 1797 die entscheidende, an der naturwissenschaftlichen Methodologie geschulte Rolle der Empirie, der sinnlichen Wahrnehmung hervor: »den kalten Weg des Beobachtens, ja des bloßen Sehens«. Implizit vertritt er dabei eine Art Kohärenztheorie der Wahrheit. Solange sich Beobachtetes in das Archiv des Für-wahr-Gehaltenen, des akkumulierten Wissens, eingliedert, läuft der Wahrnehmungsprozeß ungestört ab: »Das, was ich im allgemeinen sehe und erfahre, schließt sich recht gut an alles übrige an, was mir sonst bekannt ist, und ist mir nicht unangenehm, weil es in der ganzen Masse meiner Kenntnisse mitzählt und das Kapital vermehren hilft«. ¹⁶ Dasjenige, was Goethe »symbolisch« nennt, zerreißt hingegen den angenehmen Gang des Gewohnten, es versetzt den Wahrnehmenden in »eine Art von *Empfindung*«, eine »scheinbare Sentimentalität«, eine »poetische Stimmung [...] bei einem Gegenstande, der nicht ganz poetisch ist«. ¹⁷ Dies impliziert für Goethe aber nicht etwa einen anhaltenden Zustand der Verwirrung. Vielmehr erweist sich die extraordinäre Wahrnehmung – zu Goethes eigenem Erstaunen – zu nichts Geringerem befähigt als zu einer Repräsentation des gesamten Systems von Gewußtem und Erfahrbarem:

Ich habe daher die Gegenstände, die einen solchen Effekt hervorbringen, genau betrachtet und zu meiner Verwunderung bemerkt, daß sie eigentlich symbolisch sind. Das heißt, wie ich kaum zu sagen brauche, es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen [...] und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen. ¹⁸

Man könnte in diesem Fall also mit Ernst Cassirer von »symbolische[r] Prägnanz« sprechen, von einem »sinnliche[n] Erlebnis«, das »zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen ›Sinn‹ in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt«. ¹⁹ Mit diesem gleichsam vom Numinosen umwehten ›Sinn‹ ist in der Konzeption des Symbolischen »tendenziell

¹⁶ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, in: Bengt Algot Sørensen (Hg.), *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1972, S. 126–128, hier, S. 126.

¹⁷ Ebd., S. 126 f.

¹⁸ Ebd., S. 127.

¹⁹ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Dritter Teil: *Phänomenologie der Erkenntnis*, Oxford ²1954, S. 235.

eine hierarchisch höchste und allumfassende Entität« gemeint²⁰ – so Goethe selbst in den *Maximen und Reflexionen*: »Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentirt, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.«²¹ Das Symbol rangiert mithin an der Schnittstelle zwischen der »millionenfachen Hydra der Empirie« und einem idealistischen Absoluten, es bündelt »viele tausend anderer Fälle« und bringt diese in Kontakt mit einem das gesamte System umgreifenden Höchsten.²²

Die Vermittlungsleistung, die dem Symbol dabei zugemutet wird, gilt als dezidiert nicht-signifikativ. Während »das Allegorische«, so Goethe in den ebenfalls aus dem Jahr 1797 stammenden Reflexionen *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, lediglich »indirekt«, d. h. über eine semiotische Kluft hinweg, mit dem Bezeichneten verbunden ist, erstrahlt das Symbol in »direkt[er]« Beziehung auf seinen Referenzpunkt.²³ Goethe ist sich der Aporie eines solch *direkten* Zeichens allerdings nur zu bewußt, wenn er schon im Brief an Schiller kurz und knapp betont, daß man symbolischen Gegenständen »keine *poetische* Form«²⁴ geben, sie also sprachlich überhaupt nicht realisieren könne. Ungeachtet dieser nicht genug zu betonenden Absage an die Möglichkeit literarischer Symbole, wird Goethe jedoch nicht müde, die Paradoxie seiner Auffassung vom Symbol auch in bezug auf das Literarische in immer neue Formulierungsschrauben zu treiben: »Es ist die Sache ohne die Sache zu sein, und doch die Sache«, vermerkt er in der Abhandlung *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden*²⁵ über das Symbol, und in den *Maximen und Reflexionen* geheimnist er: »Wer nun dieses Besondere [der Natur der Poesie, H. D.] lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.«²⁶ Goethes Begriffspolitik bleibt nicht ohne Erfolg. So gießt etwa Friedrich Creuzer in der zweiten Auflage seiner *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1819) den »Unterschied zwischen symbolischer und allegorischer Darstellung« in die Form eines sachlich nicht weiter pro-

²⁰ Titzmann, Allegorie und Symbol, S. 653.

²¹ Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Nr. 59, in: Sørensen, *Allegorie und Symbol*, S. 134.

²² Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, S. 128.

²³ Johann Wolfgang Goethe, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: Sørensen, *Allegorie und Symbol*, S. 129–130, hier S. 130.

²⁴ Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, S. 127.

²⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden*, in: Sørensen, *Allegorie und Symbol*, S. 132–133, hier S. 133.

²⁶ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Nr. 53, S. 134.

blematisierten Lehrsatzes: »Diese [Allegorie, H.D.] *bedeutet* bloß einen allgemeinen Begriff, oder eine Idee, die von ihr selbst verschieden ist; jene [die symbolische Darstellung, H.D.] *ist* die versinnlichte, verkörperte Idee selbst« [Herv. H.D.].²⁷

II Aktualisierung des Symbols

Das Verdikt gegenüber dem Symbolkonzept von seiten einer strukturalistisch geschulten Literaturtheorie lag auf der Hand. Es lautet: Mangelnde Semiotizität, erschlichene Direktheit. Während die Allegorie der durchgängigen Zeichenhaftigkeit der Welt Tribut zollt – der Tatsache, daß Semiosis auf einem dreistelligen Konstrukt beruht, bei dem das Zeichen in die nie zur Deckung zu bringende Doublette Signifikat und Signifikant zerfällt, ein Pärchen, das seinerseits auf einen ihm stets äußerlich bleibenden Referenten verweist –, scheint das Symbol die Semiose durch die Suggestion eines Zusammenfallens dieser Positionen, durch die Vorspiegelung präsenten Sinns ideologisch stillzustellen. Der entscheidende Unterschied, erkennt Walter Benjamin, liegt also in der differenten Handhabung der »Kategorie der Zeit«: »Das Zeitmaß der Symbolerfahrung«, formuliert er, »ist das mystische Nu«,²⁸ woraus, so knüpft Paul de Man an, ein »Kult des Augenblicks« entsteht, eine »Sehnsucht des Identischwerdens«. Auf solches verzichtet dagegen die allegorische Darstellungsweise, bedingt durch ihre Verhaftung in dem nicht zu beendenden zeichenhaften Verweisspiel.²⁹ Was blieb einer entsprechend eingestimmten Literaturwissenschaft folglich anderes zu tun, als ein um das andere Mal vorzuführen, wie »angeblich symbolisch verfaßte[] Gegenstände[] oder Texte[]« doch immer wieder »allegorische Strukturen« aufweisen;³⁰ als zu zeigen, daß bei allem Verlangen nach einem Unmittelba-

²⁷ Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1819), zit. nach Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.1, Frankfurt a.M. 1991, S. 341.

²⁸ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 342.

²⁹ Paul de Man, *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, übers. von Jürgen Blasius, Frankfurt a.M. 1993, S. 83–130, hier S. 100 u. 104.

³⁰ Stockhammer, *Symbol*, S. 1033. Vgl. S. Heidi Krueger, *Allegory and Symbol in the Goethezeit: A Critical Reassessment*, in: Gertrud Bauer Pickar, Sabine Cramer (Hg.), *The Age of Goethe Today. Critical Reexamination and Literary Reflection*, München 1990, S. 50–68; Christian Moser, *Sichtbare Schrift, lesbare Gestalten: Symbol und Allegorie bei Goethe, Coleridge und Wordsworth*, in: Eva Horn, Manfred Weinberg (Hg.), *Alle-*

ren, Direkten oder Absoluten für ästhetische oder kulturelle Artefakte doch immer nur als Textprozesse beschreibbare Vermittlungen herauspringen, in denen – so Waltraud Wiethölter kritisch im Hinblick auf gewisse interpretatorische Automatismen – eine mit entsprechendem textanalytischen Geschick »jederzeit reaktivierbare[] unendliche[] Semiose« schlummert.³¹

Das Unbehagen an den genannten Befunden nährt sich durch die Tatsache, daß sie »irgendwie« immer stimmen. Wenn aber eine Erkenntnis- oder Interpretationsmaschine wie geschmiert läuft, ist man am wenigsten gefeit vor einer gewissen Betriebsblindheit. Als Literaturwissenschaftler wird man an einem solchen Punkt im günstigen Fall zunächst einmal »müde [...], immer zu der gleichen Pointe zu gelangen«, die in bezug auf das Symbol diagnostiziert: »Jede Präsenz ist von ihren Implikationen her dekonstruierbar«,³² d. h. in »allegorische« Zeichenprozesse auflösbar. »La méfiance à l'égard du stéréotype«, so Roland Barthes in *Le Plaisir du Texte*, kann sich dann nur in einem »principe d'instabilité absolue« Bahn brechen, »qui ne respecte rien (aucun contenu, aucun choix). La nausée arrive dès que la liaison de deux mots important *va de soi*. Et dès qu'une chose *va de soi*«, formuliert Barthes eine auch für Wissenschaftler von Zeit zu Zeit zu beherzigende Maxime, »je la deserte: c'est la jouissance«.³³

Sehr zu begrüßen also, daß eine Revision des Symbols auf der Tagesordnung der Literaturwissenschaft steht, eine Überprüfung auf seine ästhetischen wie theoretischen Valenzen, die von der auf die Allegorie konzen-

gorie. Konfiguration von Text, Bild und Lektüre, Opladen 1998, S. 118–132; Heinz J. Drügh, Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen, Freiburg i. Br. 2000, S. 410.

³¹ Waltraud Wiethölter, »Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung«. Zum Phänomen frühromantischer Zyklik, in: DVjs 75 (2001), S. 587–656, hier S. 655. Entsprechend lockt Wiethölter mit einiger Lust an der Provokation gegen den Stachel (post-)strukturalistischer Sprachregelungen, wenn sie das Vermögen des Symbols herausstreicht, »ein Zeichen zu setzen, das sich dem Vorwärtsdrang der metaphorisch-metonymischen Bewegung zu entziehen vermag, um die mobilisierten Energien, die semantischen Aufladungen zu bündeln und in einer Form darzubieten, die im Unterschied zur negativ infizierten Allegorie [...] den Eindruck einer semiotisch stabilisierten Synthesis verbreitet«. Ebd.

³² Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des achtzehnten Jahrhunderts, München 1999, S. 345 f.

³³ Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2 1966–1973, hg. von Éric Marty, Paris 1994, S. 1493–1529, hier S. 1516; dt.: Die Lust am Text, übers. von Traugott König, Frankfurt a. M. 1990, S. 64 f. [Das Mißtrauen gegenüber dem Stereotypen [...] ist ein Prinzip absoluter Labilität, das vor nichts Respekt hat (vor keinem Inhalt, keiner Wahl). Ekel stellt sich ein, wenn die Verbindung zweier wichtiger Wörter *sich von selbst versteht*. Und sobald eine Sache sich von selbst versteht, lasse ich sie fallen: das ist die Wollust].

tierten Dekonstruktion womöglich nicht erledigt, ja nicht einmal adäquat wahrgenommen oder thematisiert worden sind. In den Fokus des Interesses rückt dabei der Umstand jener merkwürdigen symbolischen Wucht, jener wie immer gearteten Präsenz, auf welche die Dekonstruktion mit immer derselben argumentativen und letztlich reduktiven Schlaufe geantwortet hat. Mehr und mehr regt sich der Verdacht, daß die Erzeugung von Präsenz – zumal in Zeiten florierender Illusionsmedien – nicht nur ein unausrottbar erfolgreiches Darstellungsziel ist, sondern daß sich auch im Blick auf ihre Geschichte und Systematik Aspekte offenbaren, die Aufschlüsse bis hin zu zeitgenössischen Kunstphänomenen zu liefern vermögen. Es gilt also, neu über die Präsenz nachzudenken.

Zu diesem Zweck möchte ich einen Blick auf die unmittelbare Vorgeschichte des Goethezeitlichen Symbolbegriffs bei Winckelmann, Herder, Haller und Hogarth werfen. Dabei werde ich darlegen, daß das Symbolkonzept neben seinen angedeuteten und nicht wegzudiskutierenden metaphysischen Aspekten in einer Tradition steht, die sich – gegen den Nominalismus, wie er sowohl im Dunstkreis des Allegorischen als auch im Theorieset des Strukturalismus vorherrscht – das Interesse an Formationen des sinnlich Direkten auf die Fahnen geschrieben hat. Solch sensuelle Intensitäten implizieren aber gerade *kein* Walten hermeneutischen Sinns. Die Sinnlichkeit, so mein Eindruck, verfolgt vielmehr in ihrer ureigenen Domäne, der Ästhetik, eine bisweilen unterdrückte Karriere, die einen Kollisionskurs mit Versuchen geregelter Semantisierung beschreibt und damit nicht zuletzt auch in die Vorgeschichte der Modernität einzurechnen ist.

III Gezappel auf der Oberfläche – Die klassizistische Vorgeschichte des Symbols und die Physiologie

Der bekennende Allegoriker Johann Joachim Winckelmann gilt mit Recht als Wegbereiter des Goethezeitlichen Symbolkonzepts.³⁴ Die rationalistische Prägung seiner Ekphrasen antiker Kunstwerke, wie sie besonders prägnant gegen Ende der *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* zum Ausdruck kommt, stellt nämlich nur die eine Seite seiner Beschreibungskunst dar: »Der Pinsel, den der Künstler füh-

³⁴ Vgl. bereits Curt Müller, Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung, Leipzig 1937. Als Ursache dieser vermittelnden Stellung wird freilich im Unterschied zu meinen Ausführungen beider Neuplatonismus angesehen.

ret«, schreibt Winckelmann dort, »soll im Verstand getunckt seyn« (G 50).³⁵ Auf der anderen Seite gilt sein Interesse aber schon der möglichen Naturalisierung eines solchen Verfahrens. So beeilt er sich hinzuzufügen, daß die allegorische Darstellung bei aller Rationalität nicht ängstlich werden dürfe. Dieser Gefahr kann der Künstler nur dann entrinnen, wenn er »seine Gedancken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernt hat« (G 50). Im *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* spitzt Winckelmann daher zu: »Die Allegorie soll [...] durch sich selbst verständlich sein, und keine Beischrift vonnöten haben«.³⁶ Dies ist freilich ein merkwürdiges Statement, gilt Winckelmanns Okkupation doch bekanntlich nichts anderem als dem Verfassen eben solcher »Beischriften«. Die natürliche Deutlichkeit der künstlerischen Allegorie bleibt denn auch, sieht man sich Winckelmanns Kunstbeschreibungen an, bloße Forderung.³⁷

»Zween Theile« soll die Ekphrasis einer jeden Statue haben, postuliert Winckelmann in der *Beschreibung des Torso im Belvedere*, die »erste in Absicht des Ideals, [die] andere nach der Kunst« (T 174). Letztere, die Beschreibung nach der Kunst, kann dabei als eigentliche Geburtsstätte der modernen kunstwissenschaftlichen Archäologie gelten, widmet sie sich doch in einer bis dahin nicht dagewesenen Akribie der Verzeichnung feinsten stilistischer Merkmale, mit deren Hilfe eine präzise historische Einordnung der Kunstwerke angestrebt wird. Auch noch »von dem geringsten Stücke«, notiert Winckelmann in seinen Vorstudien, ließe sich »eine gantze Beschreibung machen«. Mit gutem Grund befürchtet Winckelmann allerdings, daß eine derartig verstandesgetränkte Ekphrasis nur »wenig Menschen dienen möchte« (T F 171). Denn die minutiöse Durchmusterung der Statue bedingt eine Art von Beschreibungstext, der ob seiner aufzählenden Verzeichnung von Kleinigkeiten nicht eben geschmeidig daherkommt. Folglich konzentriert sich

³⁵ Die Zitate im Text folgen der Ausgabe: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller (Hg.), *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Frankfurt a.M. 1995, mit den Siglen G = *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, S. 9–50; A = *Apollo-Beschreibung* (aus: *Geschichte der Kunst des Altherthums*, 1764), S. 149–166; T = *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* (aus: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1762), S. 167–185. Die Hinzufügungen P und F bezeichnen jeweils Vorstufen der Texte aus dem Pariser bzw. Florentiner Manuskript; die arabische Ziffer gibt die Seitenzahl an.

³⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, in: ders., *Kleine Schriften und Briefe*, hg. von Wilhelm Senff, Weimar 1960, S. 177–196, hier S. 178.

³⁷ Vgl. aber Bernhard Fischer, *Kunstaufonomie und Ende der Ikonographie*. Zur historischen Problematik von »Allegorie« und »Symbol« in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie, DVjs 64 (1990), S. 247–277, hier S. 251.

Winckelmann in der veröffentlichten Version seiner Torso-Beschreibung in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* auf das Gegenstück der Beschreibung nach der Kunst und zielt darin »nur auf das Ideal der Statue« (T 174). Eine solch ästhetisch-ideale Art der Darstellung impliziert um 1750 – in Lessings Worten – die Erweckung derart lebhafter »Ideen« im Rezipienten, daß er »die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glaub[t]«. ³⁸ Entsprechend sucht die Apollo-Beschreibung, den Leser gleichsam bei der Hand zu nehmen und ihm nicht nur die Wahrnehmung der Statue, sondern auch des von ihr Dargestellten zu verschaffen:

Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst [...]. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, [...] und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die Lycischen Hayne, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit. (A 166)

Diese Verlebendigung, in deren Rahmen Winckelmann nicht nur ausgiebig durch imaginierte antike Landschaften streift, sondern häufig – vor allem im Fall des Torso – Details erwähnt, die überhaupt nicht zu sehen sind, neigt aber ebenso wie die Beschreibung nach der Kunst zu einer gewissen Überfrachtung. Die »Fülle der Assoziationen«, der »allegorisierenden Bezüge und mythischen Versatzstücke«, die sich Winckelmann aus dem Fundus des kulturellen Gedächtnisses aufdrängt, bewirkt letztlich nichts Geringeres als eine Dissoziation der Anschauung in einem ³⁹ – wie Helmut Pfotenhauer

³⁸ Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5.2, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 9–206, hier S.124.

³⁹ Vgl. Helmut Pfotenhauer, Kommentar, in: ders. u. a., Frühklassizismus, S. 526. Auf eine Dissoziation des integralen Statueneindrucks läuft die Auslegung nach dem Ideal auch noch in anderer Hinsicht hinaus, nämlich in der Angewohnheit Winckelmanns, die Einheit des Standbildes durch Reminiszenzen auf eine Reihe anderer Gottheiten zu zer setzen. So schreibt Winckelmann über das Gesicht Apollos: »[D]ie einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier, wie bey Pandora, in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiters, die mit der Weisheit schwanger ist, und Augenbranen [sic], die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbet, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der Branchus die Wollüste eingeflößt. Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheint gesalbet mit dem Oel der Götter, und von den Gratien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden« (A 166). Pfotenhauer spricht in diesem Zusammenhang mit Recht von einer »Entkonturierung« der Statue, einem »nachgerade a-mimetischen Idealbild«. Ebd., S. 520.

pointiert – »hermeneutische[n] Delir«.⁴⁰ Wonach die klassizistische Kunstauffassung eigentlich strebt: die Vermittlung eines organischen Eindrucks der Statue wie aus einem Guß, zerbröselt dabei in Sprache – so auch der Tenor der Kritik von Karl Philipp Moritz: »Winckelmanns Beschreibung«, befindet dieser, »zerreißt [...] das Ganze [des] Kunstwerks [...]. Denn die Beschreibung durch Konturen ist ja an sich selbst schon bedeutender und bestimmter, als jede Beschreibung durch Worte. Umrisse *vereinigen*. Worte können nur auseinander sondern«.⁴¹ In einer ganz ähnlichen Formulierung, wie sie Winckelmann für seine Rechtfertigung der Allegorie verwendet hat, fordert Moritz daher für Kunstwerke im allgemeinen, »daß ein Teil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird – daß es sich selbst erklärt – sich durch sich selbst beschreibt«.⁴² Moritz spielt in dieser Äußerung mit dem Doppelsinn des Wortes »Beschreibung«: Nicht die deskriptive Nachzeichnung bildet dabei sein ästhetisches Orientierungsbild, sondern die Art, wie die Statue selbst durch ihre Umrisse, ihren Kontur beschrieben wird. Mit der klassischen antiken Statue gerät also eine Kunstauffassung zum Modell, derzufolge das Darstellende nicht mehr bloß ein repräsentierendes Zeichen für ein Dargestelltes ist, sondern *in sich selbst vollendet dasteht*: das »Wesen des Gebildeten allenthalben auf seiner Oberfläche durchschimmern läßt«.⁴³ In dieser Präention liegt der Kerngedanke jenes Gebildes, das die ästhetische Debatte nach Winckelmann und Moritz als Symbol bezeichnet: Ein Gegenstand wird in der Wahrnehmung isoliert und gleichsam instantan mit Bedeutung aufgeladen, ohne daß diese Bedeutung über den Weg einer Semiose erst mühsam gesichert werden müßte – wie im Falle der Allegorie.

Bei näherer Inspektion dieses Sachverhalts läßt sich allerdings daran zweifeln, ob beim Symbol tatsächlich eine semantisch fixierbare Bedeutung im

⁴⁰ Helmut Pfotenhauer, Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte, in: ders., Gottfried Boehm (Hg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 313–340, hier S. 326.

⁴¹ Karl Philipp Moritz, Die Signatur des Schönen. Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?, in: ders., Werke, hg. von Horst Günther, Frankfurt a. M. 1981, Bd. 2, S. 579–588, hier, S. 588.

⁴² Moritz, Die Signatur des Schönen, S. 580 f.

⁴³ Ebd., S. 582. Zu den ästhetischen Implikationen einer solchen Ästhetik der Darstellung vgl. Winfried Menninghaus, »Darstellung«. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt a. M. 1994, S. 205–226; Inka Mülder-Bach, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert, München 1998.

Darstellenden aufgeht, ob es mit Erfolg ein metaphysisches Modell der Vermittlung von Übersinnlichem und Irdischem, Ideellem und Materialem etabliert. Der Verdacht, daß die Ästhetik des Symbolischen zu einer solchen Brückenfunktion eventuell weniger beizutragen hat, als die germanistischen Adepten dies lange Zeit gerne gehabt hätten, trieb bereits Walter Benjamin um. Seine Kritik am Symbol ist nämlich, genauer besehen, anders motiviert als Paul de Mans dekonstruktive Nonchalance. Benjamin ist vielmehr ein negativer Metaphysiker, dessen Vorwurf an das Symbolische nicht zuletzt darin besteht, daß es sich allzu naiv mit dem bloß Menschlichen arrangiert und folglich in Sachen dialektischer Verhandlung mit dem Absoluten zu enthaltsam bleibt. »Im plastischen Symbol« der antiken Statue, moniert Benjamin mit den Worten von Friedrich Creuzer, »strebet das Wesen nicht zum Überschwenglichen hin, sondern, der Natur gehorchend, füget es sich in deren Form, durchdringt und belebet sie«. Sieht Creuzer in dieser »freiwilligen Verzichtleistung auf das Unermeßliche [...] die schönste Frucht alles Symbolischen« erblühen, so geißelt Benjamin darin den Mangel an »dialektische[r] Bewegung«, die im Gegensatz dazu für die von ihm bevorzugte Allegorie kennzeichnend sei.⁴⁴ Anders gesagt: Das Symbolische prätendiert zwar, daß in ihm ein wie immer geartetes übersinnliches Wesen seinen Ausdruck finde. Sein Fokus ist aber derart auf die körperliche Realität der Darstellung gerichtet, daß die vermeintlich repräsentierte Entität aus dem Blick gerät.

Es läßt sich daher zuspitzen: Systematischer Fluchtpunkt des klassizistischen Symbolbegriffs ist die schiere Ereignishaftigkeit, die nicht mehr verweisende Präsenz des Zeichenkörpers. Der Präsenz eignen im diskursgeschichtlichen Vorfeld des Symbols also ganz andere Valenzen als diejenigen, welche die Dekonstruktion ein um das andere Mal als Idee geistiger Selbst-Präsenz oder »self-identity of the *Logos*« angegriffen hat.⁴⁵ Mit der ereignishaften Präsenz des Symbols stehen vielmehr »nicht hermeneutische Aspekte von Einzigartigkeit und Materialität«, von »Kontingenz« und »Akzidentalität« zur Debatte,⁴⁶ wie sie sich mit einem Blick auf Johann Gottfried Herder, den großen Anwalt des Körpers und der Sinne, erhärten.

⁴⁴ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 341.

⁴⁵ Jacques Derrida, Deconstruction and the other, in: Richard Kearney (Hg.), States of Mind. Dialogues with Contemporary Thinkers on the European Mind, Manchester 1995, S. 156–176, hier S. 167.

⁴⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, Die Schönheit des Mannschaftssports: American Football – Im Stadion und im Fernsehen, in: Gianni Vattimo, Wolfgang Ivers (Hg.), Medien-Welten. Wirklichkeiten, München 1997, S. 201–228, hier S. 211 u. S. 213.

In bezug auf Herder kann man von einer Geburt des ästhetischen Symbolbegriffs aus dem Geiste der Physiologie sprechen. »Denn«, so Herder in der 1774er Variante seiner Untersuchungen *Übers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele*, »der Körper ist nur lebendwürkendes *Symbol*, Formel, Phänomenon der Seele. Ohne alle Mystik und im schärfsten Philosophischen Verstande ist der innere Mensch dem äußern durch und durch einwohnend« [Herv. H. D.].⁴⁷ Nun könnte man einwenden, daß bei einer solchen Sprachregelung sehr wohl das Immaterielle, die Seele, eindeutige Priorität besitzt und der äußere Mensch nur insofern von Interesse ist, als sich der innere, wesentliche, und d. h. seelische in ihm symbolisiert. Herders Suggestion zielt in der Tat in diese Richtung. Schwer bleibt allerdings begrifflich zu machen, wie eine Entität, die eine andere *durch und durch* symbolisiert, überhaupt noch in der Lage ist, auf etwas anderes als auf sich selbst zu verweisen. Herders Interesse gilt denn auch im besonderen der für sich selbst stehenden Empirie: als eigentlicher »Vertraute[r]« des inneren Menschen gilt ihm kein Künstler, Theologe oder Philosoph, sondern der Star-Physiologe seiner Zeit, der »große[] Forscher« Albrecht von Haller: »*A priori*«, schreibt Herder, »wissen wir von der Seele nichts«.⁴⁸

Daß der epistemologische Primat des Körperlichen indes nicht ohne Konsequenzen für den ontologischen Rang des sogenannten Immateriellen bleibt, läßt sich auch in den Schriften des Gepriesenen nachweisen. Nimmt man etwa Hallers Vorlesungen *Von den empfindlichen und reizbaren Teilen des menschlichen Körpers* (1753), in denen er seine physiologische Grunderkenntnis vorstellt – die Unterscheidung zwischen irritablen, d. h. motorisch stimulierbaren, und sensitiven, d. h. schmerzempfindlichen Teilen des Körpers –, so finden sich dort Passagen, die den Körper in auffälliger Weise autonom setzen: »Alle Muskeln sind reizbar; sie zappeln, soviel mir bekannt, ohne Ausnahme, nach dem Absterben alle von sich selber, und zittern, ziehen auch wechselweise sich zusammen, und lassen wieder nach«. Und Haller fährt fort:

Es [ist] eine alte Erfahrung, die auch den gemeinen Leuten bekannt ist, daß das Fleisch der Tiere nach dem Tode zappelt: und es läßt sich auch leicht aus der tödlichen Ruhe wieder in Bewegung bringen, man mag nun den in den Muskel laufenden Nerven reizen, oder den Muskel selbst mit dem Messer oder mit Gift angreifen.⁴⁹

⁴⁷ Johann Gottfried Herder, *Übers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele* (1774), in: ders., *Werke*, Bd. 2 *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, hg. von Wolfgang Pross, München 1987, S. 545–579, hier S. 563.

⁴⁸ Ebd., S. 563 u. S. 590.

⁴⁹ Albrecht von Haller, *Von den empfindlichen und reizbaren Teilen des menschlichen Körpers*, hg. u. eingel. von Karl Sudhoff, Leipzig 1922, S. 43.

Wie, so ist zu fragen, läßt sich aber eine Seele noch als zentraler Motor des Körpers denken, wenn die Muskeln auch nach dem Tod munter vor sich hin zucken? Es liegt also nahe, die Seele eher als Appendix der Körperbeindlichkeit zu verstehen als umgekehrt: »Ich bin daher ich, und kein anderer, weil dasjenige, welches man ich nennet, von allem dem verändert wird, was meinen [sic] Körper und dessen Teilen widerfährt«. ⁵⁰ So folgert der Wissenshistoriker Philipp Sarasin:

Nicht eine im Dunkel des Körpers verborgene Seele, sondern das, was auf der freigelegten Oberfläche der seziierten Gewebe als Zucken und Zusammenziehen sich zeigt, ist das Wesen des Lebendigen – wenn man, wie Haller, davon absieht, über die verborgene innere Ursache der Irritabilität zu spekulieren. ⁵¹

⁵⁰ Ebd., S. 37.

⁵¹ Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt a. M. 2001, S. 56. Daß Haller ganz gegen seinen Willen in die Nähe des philosophischen Materialismus gerät, dokumentiert sich auch darin, daß Julien Offray de La Mettrie – wie Haller ein Schüler des Leidener Anatomen Boërhawe – bereits 1747 in seinem berühmigten Traktat *L'homme machine* Hallers Erkenntnis vorformuliert hatte: »Alles Fleisch der Tiere zuckt nach dem Tode [...]. Die vom Körper getrennten Muskeln ziehen sich zusammen, wenn man sie reizt«. J. O. de La Mettrie, *L'homme machine/Die Mensch Maschine*, hg. u. übers. von Claudia Becker, Hamburg 1990, S. 97. Daraus hatte La Mettrie geschlossen, daß »die Seele« in diesem neurophysiologischen Zusammenhang »nur ein leerer Begriff« (S. 97) ist, ein »Kunstgriff« oder eine »stilistische List, um die Theologen« das »Gift« der faktischen Selbstbewegung der Materie »schlucken zu lassen« (S. 125). Haller dagegen wirft La Mettrie zuallererst vor, seine Erkenntnisse schlicht bei ihm abgeschrieben zu haben (vgl. Haller, *Von den empfindlichen und reizbaren Teilen des menschlichen Körpers*, S. 57). Den Streit zwischen Haller und La Mettrie rekonstruiert Ursula Pia Jauch in ihrer klugen Studie: *Jenseits der Maschine. Philosophie, Ironie und Ästhetik bei Julien Offray de La Mettrie (1709–1751)*, München 1998, mit – für den deutschsprachigen Wissenschaftskontext – ungewohnt starken und in gleichem Maße erfrischenden Sympathien für die Seite La Mettries (vgl. ebd., S. 288). Wie sehr sich das 18. Jahrhundert (und nicht nur dieses) am Materialismus-Theorem reibt bzw. dem Vorwurf des Materialismus nachgerade ängstlich zu entgehen sucht, dokumentiert Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, S. 92. Haller selbst stilisiert die Reizbarkeit gewisser Muskelfasern auch nach dem Tode folglich zu einem Beleg für die Existenz einer immateriellen Seele als bewegender Kraft: »Da Teile wie Herz und Darm sich auch losgelöst vom Körper reizen ließen, war widerlegt, daß die Seele hier irgendeinen Anteil haben konnte, so daß – entgegen La Mettries Auffassung – kein Grund bestand, Irritabilität mit Seele gleichzusetzen«. Urs Boschung, *Neurophysiologische Grundlagenforschung. »Irritabilität« und »Sensibilität« bei Albrecht von Haller*, in: Heinz Schott (Hg.), *Meilensteine der Medizin*, Dortmund 1996, S. 242–249, hier S. 248. Zu Hallers Abgrenzungsversuchen gegenüber La Mettrie vgl. Sandra Pott, *Säkularisierung in den Wissenschaften seit der Frühen Neuzeit*, Bd. 1 *Medizin, Medizinethik und schöne Literatur*, Berlin 2002, S. 114 ff.

Die »Selbstbeschreibung des Körpers«, die Moritz in der *Signatur des Schönen* als Domäne des Symbolischen feiert, ist also – vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Physiologie – nicht als Modell für die Re-Präsentation eines Übersinnlichen zu werten. Im Gegenteil erweist sie sich als Ausdruck einer Denkform, in der eine autonom bewegte, nicht mehr von einem immateriellen Wesen bestimmte Körperlichkeit an Geltung gewinnt.

Dies läßt sich auch in Winckelmanns Versuch einer Abkehr von den angesprochenen allegorisierenden Beschreibungsverfahren hin zu einer direkten, sinnlich getönten Perzeption des Statuenkörpers nachvollziehen. Über den Herkules-Torso heißt es nämlich:

Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannichfaltigen Reichthum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie dessen luftige Höhen sich mit einem sanften Abhang in gesenkte Thäler verlieren, dahier sich schmälern und dort erweitern: So mannichfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des *Mäanders*, krümmen, die weniger dem Gesichte, als dem Gefühle, offenbar werden. (T 177)

»Das Sinnliche«, bemerkt Pfothenhauer zu dieser Wendung, »das durch den allegorisierenden Bezug auf die diversen Mythologeme verlorenzugehen« drohte, »wird [...] durch die Versenkung in die Details des Leibes, den Gegenstand in der Vorstellung abtastend, handgreiflich wiedergewonnen«. Die stellenweise »hochfahrende[] Abstraktion« der Beschreibung nach dem Ideal werde so mit einer »detailfreudige[n] erotisierende[n] Versenkung« konterkariert.⁵² Man kann jedoch skeptisch sein, ob diese Perzeptionsweise wirklich »ein Maximum an Authentizität in der Präsenz« gewährleistet,⁵³ wie Hans Adler formuliert; zumindest erscheint dies fraglich, insofern Authentizität zu einer »Wahrheit« im philosophischen Sinne erklärt wird, die anders als der vermeintliche »Sinnpessimismus« oder gar »Nihilismus« des Neostrukturalismus »unmittelbar präsent« sei.⁵⁴

Ein genauerer Blick auf das zur Diskussion stehende Zitat aus der Torso-Beschreibung läßt vielmehr auf den semiotisch prekären Status der sinnlichen Präsenz aufmerksam werden. Die Muskelformation wird nämlich

⁵² Pfothenhauer, Kommentar, S. 526.

⁵³ Hans Adler, *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie* bei J. G. Herder, Hamburg 1990, S. 102.

⁵⁴ Braungart, *Leibhafter Sinn*, S. 1 u. 107.

»dem Strome des *Mäanders*« verglichen (T 177). Dieser ob seiner vielen Windungen »berühmte[] Fluß in Klein Asien« wurde zum Inbegriff für ein ornamentales Verfahren,⁵⁵ dessen »Grundbestimmung« im »Ausschluß des Bild[-]« und damit des Gestalthaften liegt: »[E]inem Mäander kann weder ein Oben noch ein Unten zugesprochen werden noch eine Richtungsfixierung«,⁵⁶ er suggeriert vielmehr ständige Bewegung. Kein Wunder also, daß er systematisch in die Nähe der manieristischen *figura serpentinata* gerückt wurde, jenes »S-Schwunges«, den man mit seinem »Hin und Her des Bewegungsflusses«, so Maurer, in ästhetischen Traktaten seit dem 16. Jahrhundert immer wieder empfohlen und variiert findet.⁵⁷ In seiner selbstbezüglichen Verspieltheit scheint dieses ästhetische Konzept freilich denkbar weit von Winckelmanns avisiertem Klassizismus entfernt zu sein, in dem das Material des Kunstwerks, seine Ausschmückung, niemals zum Selbstzweck werden, der Signifikant sich nicht auf Kosten des Signifikats spreizen darf.

Der Mäander als *per definitionem* kompliziertes und nicht verweisendes Ausdrucksmittel ist jedoch kaum zufällig in Winckelmanns Text gelandet. Zieht man nämlich zum Vergleich eine parallele Stelle aus dem Florentiner Manuskript heran, dann fällt auf, daß die Vorstellung des Konturs dort ebenfalls mit einem Verfahren verwoben wird, das man auf den manieristischen Begriff »Ondeggiare«:⁵⁸ Wogen oder Wallen, bringen kann:

Die Umkreise dieses g<an>tzen Körpers sind so wunderbarlich, daß {ihm} im nachzeichnen niemand sich der Richtigkeit versehen kan, indem eine immerwährende Ausfließung einer Form in die andere alle Striche regieren muß<.> Wie der Fluß Achelous. Es würde dem Zeichner gehen, wie dem Herkules, da er Achelous überwinden wolte. Meereswellen. (T F 170)

Der Acheloos ist wie der Mäander ein Fluß, und zwar der wasserreichste und längste Griechenlands.⁵⁹ Sein Delta, d. h. seine Mündungsverzweigung, so geht die Sage, ist von niemand anderem reguliert worden als von Herku-

⁵⁵ Vgl. Art. Mäander, in: Zedlers Großes vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 19, Nachdr. d. Ausg. Halle/Leipzig 1739, Graz 1961, S. 151–152.

⁵⁶ Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der Frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984, S. 7f. Vgl. auch Art. Mäander, in: dtv Lexikon der Kunst, München 1996, Bd. 4, S. 435–436.

⁵⁷ Emil Maurer, *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*, München 2001, S. 37.

⁵⁸ Vgl. Maurer, *Manierismus*, S. 21.

⁵⁹ Vgl. Art. Acheloos, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 1, Stuttgart 1996, S. 72–73.

les – eine Sage, deren sachlicher Kern auch die mythische Begegnung zwischen ihm und dem phrygischen Flußgott Acheloos bestimmt. Diese treffen als Bewerber um Deianeira aufeinander, wobei sich Acheloos in einen Stier und eine Schlange verwandelt, also auch hier für das Prinzip des Unsteten und Gewundenen entsteht. Acheloos gehört mithin zu jener Gruppe von »wilden und gefährlichen Tieren [...] oder ungeheuren Menschen«, mit denen Herkules in einer Art von »zivilisatorische[m] Auftrag« kämpft.⁶⁰ Vor diesem Hintergrund ist die Gedankenführung von Winckelmanns Text erstaunlich. Denn ausgerechnet jenes figurale Prinzip, für das Acheloos steht: die »immerwährende Ausfließung einer Form in die andere« (T F 170), wird nun auf den Körper des Herkules selbst projiziert. Und in dessen Rolle als Überwinder des ungreifbaren Antipoden gerät unversehens derjenige, der die Statue zu zeichnen respektive zu beschreiben sucht.

Die jüngere Forschung hat zu Recht immer wieder gegen das Vorurteil der vermeintlich gipsernen Konfliktlosigkeit klassizistischer Ästhetik geschrieben. »Die Harmonie des schönen Ganzen«, betont Pfotenhauer, »enthält immer als ihre Kehrseite das leidvoll Disharmonische mit«⁶¹ – sinnfällig abzulesen am demolierten Körper des Torso. Diese These, so würde ich vorschlagen, ist semiotisch zu erweitern. Neben der geschlossenen Einheit, die im Hinblick auf den antiken Statuenkörper wieder und wieder betont wird, gerät in Winckelmanns Ekphrasis auch dessen zeichenhafte Unaus-schöpfbarkeit und Ungreifbarkeit in den Blick: Das Gewirr von Formen, das Winckelmanns Schüler Herder als den dunklen Fond der ästhetischen Erfahrung begreift oder das der rationalistische Philosoph Christian Wolff einmal abschätzig als »wueste[n] Klumpe[n]« bezeichnet,⁶² steht indes jederzeit in der Gefahr, sich sehr weit in das Gebiet des von den offiziellen

⁶⁰ Art. Herakles, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 5, Stuttgart 1998, S. 387–394, hier S. 389.

⁶¹ Helmut Pfotenhauer, »Die Signatur des Schönen« oder »In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?« Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik, in: ders. (Hg.), Kunstliteratur als Italienerfahrung, Tübingen 1991, S. 67–83, hier S. 77. Pfotenhauer bezieht diese Bemerkung auf den überaus blutigen Philomelen-Mythos, den Karl Philipp Moritz zu Beginn seiner Abhandlung über die *Signatur des Schönen* thematisiert. Seine Bemerkung: »Man müßte ein tiefes Befremden gewaltsam unterdrücken, wollte man dies als bruchlose Erzählung des beisehseienden Schönen begreifen« (ebd.) läßt sich allerdings auch auf den Torso oder auf die Laokoon-Statue übertragen. Vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001, S. 31–49.

⁶² Christian Wolff, Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele der Menschen, auch allen Dingen überhaupt (Deutsche Metaphysik), in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 1.2, hg. von Charles A. Corr, Hildesheim 1983, § 112, S. 58.

klassizistischen Verlautbarungen geschmähten Manierismus zu wagen.⁶³ »Die gestalthafte Einfachheit und Stabilität des Bildes«, so Winfried Menninghaus' glückliche Formulierung, »weicht« in Winckelmanns Torso-Lektüre, »wie ein unendliches Wackelbild, einer offenen Sequenz von De- und Rekonfigurationen«.⁶⁴

In diese Lesart fügen sich schließlich auch die Überlegungen einer weiteren – für viele erstaunlichen – Inspirationsquelle Winckelmanns. Die Rede ist von William Hogarth und seiner *Analysis of Beauty* (1753). Schon Carl Justi fand einen »gewisse[n] Humor« in dem Umstand, daß ein wichtiger Aspekt »des Systemas des Lehrers der Griechenkunst wahrscheinlich von Hogarth stammt«, jenem »Chronist Londons und seines feinen und groben Pöbels«, jenem (was seine Sujets anbelangt) »erbarmungslose[n] Realist[en]«, der bei den Klassizisten »übel angesehen war«.⁶⁵ Bei näherer Betrachtung drängt sich Hogarth freilich geradezu als systematisches Vorbild für die Klassizisten auf, bemüht er sich doch ebenso wie diese – so Ernst Gombrich – um eine »vernunftbetonte[]« Umsetzung der manieristischen *figura serpentinata*: »Seine Absicht ist, psychologisch zu erklären, warum das menschliche Auge Kurven liebt, aber nicht einen bestimmten Dekorationsstil zu befürworten«.⁶⁶ Die von den Wellenlinien der *figura serpentinata* geformten Körper hält Hogarth denn auch für »extremely beautiful and pleasing to the eye; in many cases more so, than [...] solid bodies«.⁶⁷

Bei der Darstellung von Muskeln ist folglich darauf zu achten, daß durch die »variety of their situations, must always be allow'd elegant forms«.⁶⁸ So darf etwa ihre Anspannung nicht auf Kosten der »intricate delicacy« gehen, würde das doch bedeuten, daß die Muskeln »are too distinctly traced by the eye«. Gerade im Hinblick auf den Herkules – Hogarth bezieht sich ebenso wie Winckelmann auf den Torso im Belvedere [Abb. 1] – ist die Aufgabe der bildenden Kunst mithin genau bezeichnet: In der Darstellung seiner »thick

63 Vgl. zu diesem Verdacht auch die Untersuchung von Wolfgang Lange, Watteau und Winckelmann oder Klassizismus als antik drapiertes Rokoko, in: DVjs 72 (1998), S. 376–410.

64 Winfried Menninghaus, Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M. 1999, S. 89.

65 Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Dritter Band, Leipzig 1923, S. 191 u. 195 f.

66 Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982, S. 35.

67 William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753). With an Introductory Note by Richard Woodfield, Nachdr. d. Ausg. London 1753, Hildesheim 2001, S. 54.

68 Ebd., S. 56.

swelling muscles« sind »elegance and greatness of taste« zu wahren. Dies ist nach Hogarth aber nur dann zu gewährleisten, wenn die Muskelpakete in der plastischen Darstellung durch »serpentine-lines« zusammengehalten werden.⁶⁹

Dieser Gedanke lässt sich durch die konkreten Hinweise weiterführen, die Hogarth in bezug auf die als »most intricately varied« bezeichnete Gestaltung der herkulischen Muskelpartien macht.⁷⁰ Hogarth will zeigen, was dessen »poco piu«, sein »little more«, ausmacht, »which in reality distinguishes the original master-pieces at Rome from even the best copies of them«. Zu diesem Zweck wählt er ein kleines Segment der Figur aus:

I have chosen, for this purpose, a small piece of the body of a statue [Abb. 2], representing part of the left side under the arm, together with a little of the breast, (including a very particular muscle, which, from the likeness its edges bear to the teeth of a saw, is, if consider'd by itself, void of beauty) as most proper to the point in hand, because this its regular shape more peculiarly requires the skill of the artist to give it a little more variety than it generally has, even in nature.⁷¹

Zum Vergleich mit dem Torso zieht Hogarth zwei weitere Gestaltungen aus einem Anatomiebuch [Abb. 3] und aus einer nicht genannten Quelle [Abb. 4] heran. Während Figur 77 durch eine »sameness [...] in the shapes of all the teeth-like insertions of this muscle« sowie dadurch gekennzeichnet ist, wie »regularly the fibres, which compose it, follow the almost parallel outlines of the ribs they partly cover«,⁷² vermag Figur 78 die Härte dieser Abbildung durch den »use of the natural covering of the skin« zu mildern – man denkt dabei auch an Winckelmanns Formulierung von der »fettlichen Haut« (T F 169), mit der die Muskeln des Torso überzogen sind. Zu einem wahren Kunstwerk vermag aber auch diese Maßnahme die Abbildung nicht zu machen: »Tho' the hard and stiff appearance of the edges of this muscle is taken off by that covering, yet enough of its regularity and sameness remains to render it disagreeable«. ⁷³ Und Hogarth schließt an:

As regularity and sameness, according to our doctrine, is want of elegance and true taste, we shall endeavour in the next place to show how this very part (in which the muscles take so very regular a form) may be brought to have as much variety as any other part of the body whatever. [...]

⁶⁹ Ebd., S. 57.

⁷⁰ Ebd., S. 61.

⁷¹ Ebd., S. 62.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd., S. 63.

Thus let the parts mark'd 1, 2, 3, 4, (which appear so exactly similar in shape, and parallel in situation in the muscular figure 77) and not much mended in fig. 78, be first varied in their sizes, but not gradually from the uppermost to the lowest, as in fig. 79 [Abb. 5], nor alternately one long and one short, as in fig. 80, for in either of these cases there would still remain too great a formality. We should therefore endeavour, in the next place, to vary them every way in our power, without losing entirely the true idea of the parts themselves. Suppose them then to have changed their situations a little, and flip'd beside each other irregularly, (some how as it is represented in fig. 81, merely with regard to their situation) and the external appearance of the whole piece of the body, now under our consideration, will assume the more varied and pleasing form, represented in fig. 76, easily to be discern'd by comparing the three figures 76, 77, 78, one with another; and it will as easily be seen, that there were lines to be drawn, or wires to be bent, over these muscles, from one to the other, and so on to the adjoining parts; they would have *a continued waving flow*, let them pass in any direction whatever. [Herv. H.D.]⁷⁴

Die Wellen- oder Schlangenlinien-Manierismen sorgen also nach Hogarth nicht nur für die erwünschte Abwechslung in der Darstellung, sondern dienen auch als vereinigendes Prinzip. »Nicht unterbrochen zu werden«, schreibt Menninghaus, »ist das Hauptmerkmal der schönen ›Linien‹ im einzelnen und im ganzen des Körpers«.⁷⁵ Und in Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* steht entsprechend zu lesen: »Je mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen, und in der Ausfließung einer aus der andern ist, desto größer ist das Schöne des Ganzen«.⁷⁶ Es ist freilich nur zu deutlich, daß die beschworene ästhetische Einheit, das ästhetikgeschichtlich bedeutungsvollste Modell für das Goethezeitliche Symbol, kein hermeneutisch Ganzes, keinen dingfest zu machenden Sinn evoziert. Vielmehr ist sie aus durchaus lustvoller sinnlicher Zerstreuung gewoben, aus dem »Reiz«, so Justi, »jenes leichten, unmerklichen Anschwellens, jenes Wechsels einer auch im kleinsten Raum nie einförmigen Oberfläche, jenes täuschenden Labyrinths, durch welches das unstete Auge schwindelnd gleitet, ungewiß, wo es haften und wohin es geführt wäre«.⁷⁷

In der Vorgeschichte des Goethezeitlichen Symbols trifft man also, so ist zu resümieren, auf das Konzept einer Präsenz heischenden, sinnlichen Erfahrung des Statuenkörpers. Diese hat jedoch wenig mit jenem Präsenzkonzzept

⁷⁴ Ebd., S. 63 f.

⁷⁵ Menninghaus, Ekel, S. 78.

⁷⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Nachdr. d. Ausg. Dresden 1764, Baden-Baden 1966, S. 152.

⁷⁷ Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, S. 191.

zu tun, das Poststrukturalismus oder Dekonstruktivismus als Metaphysik attackiert haben. Winckelmanns sinnlicher Nahkontakt mit den antiken Statuen, allen voran mit dem Torso, trifft vielmehr auf eine *instabile Welt der Sinnlichkeit*, die sich einem definiten *begrifflichen Sinn* verweigert. Der Fluchtpunkt von Winckelmanns Unternehmung, die den Boden für das Goethezeitliche Symbolkonzept bereitet, ist gerade *nicht* totalisierenden Charakters, sondern bekommt es mit jenem »chaotische[n] Wirbel der Sinne« zu tun, der – wie seit einiger Zeit auch im poststrukturalistischen Theorieset eingehender beachtet wird – »niemals zu Einheit, Bewahrung und Identität« gelangt.⁷⁸ Das zur Debatte stehende Erlebnis von Präsenz, das für die Vorgeschichte des Symbols kennzeichnend ist, trifft also nicht auf die Manifestation eines wesenhaften Prinzips, sondern ist dezidiert »nicht-hermeneutisch[en]« Charakters.⁷⁹

⁷⁸ Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M. 1998, S. 67. Vgl. Jean Luc Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford 1993; Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

⁷⁹ Gumbrecht, *Die Schönheit des Mannschaftssports*, S. 213.

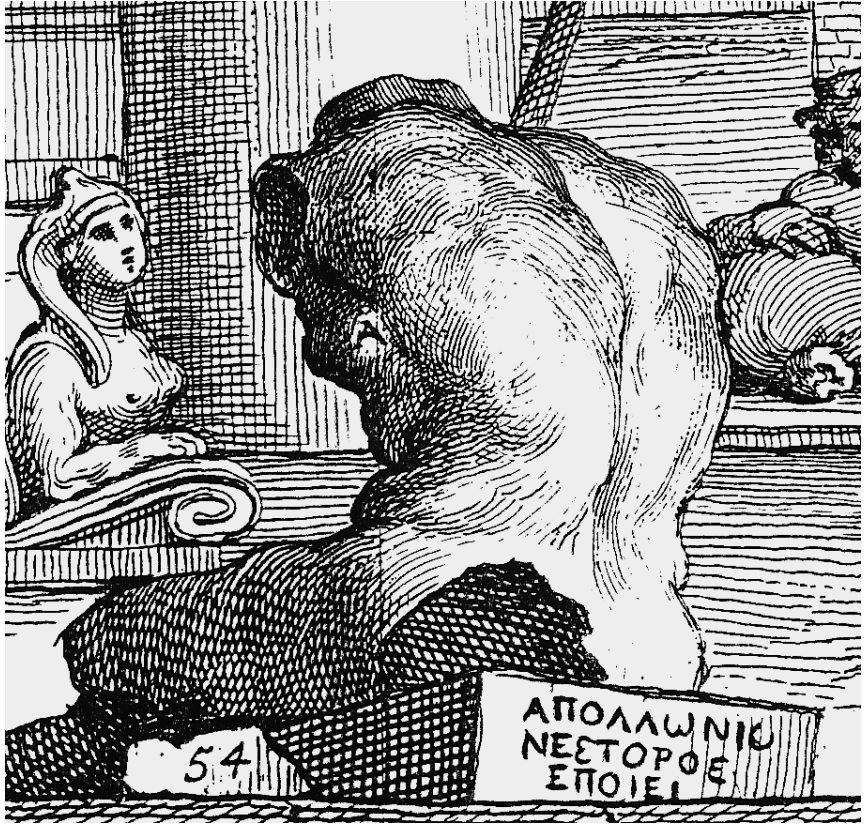


Abb. 1 William Hogarth: The Analysis of Beauty (1753).
 With an introductory note by Richard Woodfield,
 Hildesheim 2001 [Reprint], Plate I

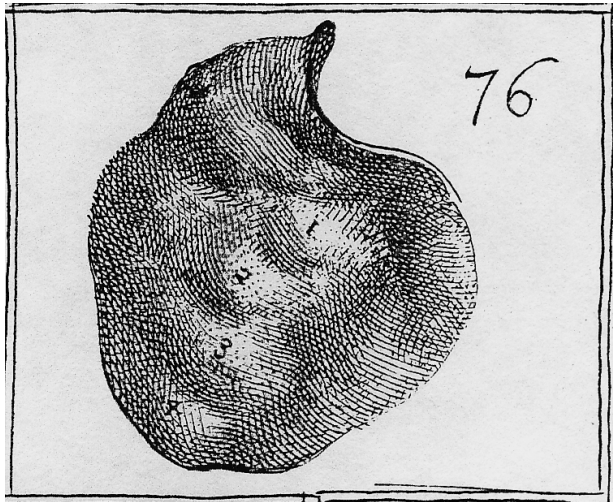


Abb. 2 I. c. Plate II

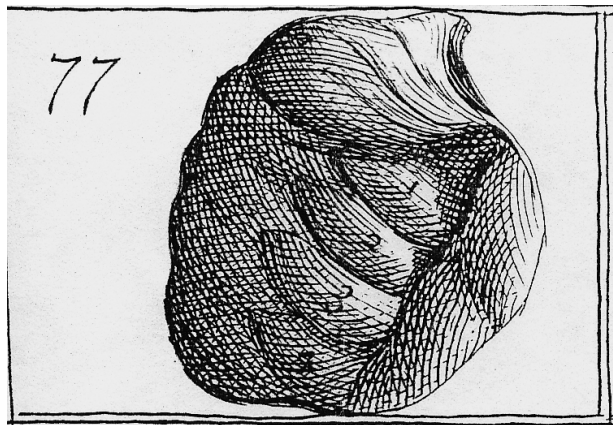


Abb. 3 I. c. Plate II

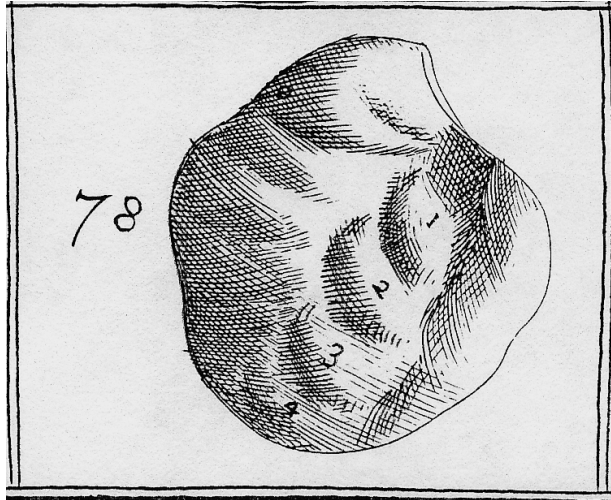


Abb. 4 I. c. Plate II

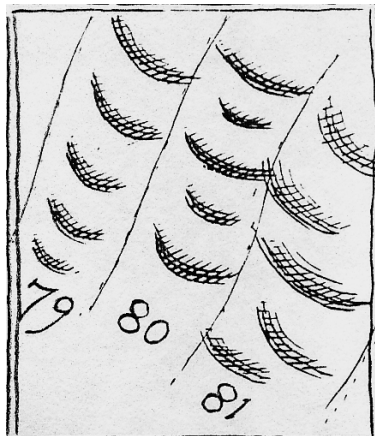


Abb. 5 I. c. Plate II

JOACHIM JACOB

»Versinnlichung«

Das Symbol als Darstellung des Schönen und die Materialität der Literatur

Die Schönheit kann nie über sich selbst deutlich werden.

Goethe, *Maximen und Reflexionen*

»Das Schöne ist dasjenige, was sich öffentlich sehen lassen kann. [...] Was so ausgezeichnet ist, daß man es im Öffentlichen förmlich zur Schau stellt und anerkennt, darf man [...] das Schöne nennen«.¹ – Hans-Georg Gadamer's Bestimmung des Schönen stellt die Literaturästhetik vor ein Problem. Denn wie läßt sich ein Text »öffentlich sehen«? Und wenn sich ein sprachliches Gebilde »im Öffentlichen förmlich zur Schau« stellen ließe und fände dort allgemeine »Anerkennung«, würden wir es darum »schön« nennen? Oder soll man Gadamer's aus einem Vortrag über *Bildkunst und Wortkunst* entnommene Definition des Schönen so verstehen, daß Texte nicht sinnvoll mit dem Begriff des Schönen in Verbindung gebracht werden können?

Es zeigt sich, daß – einmal ernster genommen als gewöhnlich – die enge Verkopplung des Schönen mit dem Sehen, die kein kurioser Einfall Gadamer's ist, sondern ein Platonisches, noch die Wortgeschichte des deutschen Ausdrucks »schön« mitbestimmendes Erbe, Schwierigkeiten erzeugt, wenn das Schöne jenseits der philosophischen Abstraktion wieder konkret werden soll. Gadamer, durchaus sensibel für diese Schwierigkeit, versucht sie aufzulösen, indem er das am Paradigma der Bildkunst gewonnene, dort ganz unproblematische »Sehen« des Schönen im Fall der Wortkunst auf das »Verweilen« vor dem Text überträgt. Die Schönheit des Textes zeigt sich in der Dauer einer anhaltenden Beschäftigung mit ihm, im Lesen.² Man kann sicher darüber streiten, ob mit dieser Transformation eine hinreichend befriedigende Bestimmung dessen erreicht ist, was einen Text zu einem schönen Text macht. Deutlich wird aber schon hier, daß sich die Frage nach dem Schönen, wo sie sich überhaupt auf eine gegenständlich-objektive Dimension des Schönen einläßt, nicht unabhängig von den materialen Gegebenheiten stellen läßt,

¹ Hans-Georg Gadamer, *Bildkunst und Wortkunst*, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München ²1995, S. 90–104, hier S. 94.

² Vgl. ebd., S. 100 f.

an oder in denen sich Schönes zeigen und eine Erfahrung des Schönen gemacht werden soll. Dies gilt auch dann noch, wenn es wie bei Gadamer nur darum geht, etwas über die spezifische Einstellung festzuhalten, mit der wir Bildkunst oder Wortkunst gegenüberstehen.

Zu einer ähnlichen Transformation sieht sich Gadamer genötigt, wenn es ihm in einem anderen Zusammenhang darum geht, den Begriff des ästhetischen Symbols zu explizieren. Das Symbol, so Gadamer in einer längeren Abhandlung über *Die Aktualität des Schönen* (1977), sei ein »Seinsbruchstück«,³ das die Erfahrung des Schönen als »Beschwörung einer möglichen heilen Ordnung, wo immer es sei«, stifte.⁴ Kein arbiträres Zeichen, sondern »Seinsbruchstück«, soll das Symbol also auch ein Gegenstand mit eigener materialer Bedeutung sein. Nach diesem Verständnis kommt dem Symbol eine eigene ontologische Qualität zu, die über die Auffassung des Symbols als eines rein funktional bestimmten Zeichens deutlich hinausgeht. Statt dessen kann im Dasein des Symbols selbst ein »Bruchstück« des Seins erkannt werden: allerdings nicht in der Weise einer einfachen Offenlegung von Sinn, sondern »in einem unauflöslichen Widerspiel von Verweisung und Verbergung«.⁵ Womit Gadamer auf eine Figur zurückgreift, die für die ontologische Tradition des Symbolbegriffs im ganzen charakteristisch ist. Nach dem Versuch einer »Rehabilitierung der Allegorie« als »Grenze der Erlebniskunst« in *Wahrheit und Methode* scheint Gadamer damit einige Jahre später auch eine Wiedergutmachung an einem in der Zwischenzeit nicht weniger in der Kritik stehenden Begriff anzustreben.⁶ Während sich die Allegorie nach den sprachkritischen Ernüchterungen des frühen 20. Jahrhunderts für eine solche Neubewertung anbot, greift Gadamer zum Nachweis der konstitutiven Bedeutung des Symbols für die »Aktualität des Schönen« weit zurück: in die theologisch-mystische Tradition, in der tatsächlich *symbola* als »Seinsbruchstück[e]« auf die wahre, gute – und schöne – göttliche Ordnung des Kosmos verwiesen und sie zugleich auf offen-verborgene Weise darstellten.

Aber auch in diesem Fall stellt sich die Frage, wie denn eine solche symbolische Erfahrung des Schönen als »Seinsbruchstück« an der Literatur möglich

³ Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977, S. 42.

⁴ Ebd., S. 43.

⁵ Ebd., S. 44.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen ⁵1986, Bd. 1, S. 76 ff.

sein soll, ob und wie Sprachkunstwerke in diesem Sinne Symbol sein können. Das Ausweichen auf die rezeptive Einstellung des lesenden Verweilens scheidet mit Blick auf das Symbol aus, weil es ja das Werk selbst sein soll, das Symbol ist und der Erfahrung des Schönen erst ihren Grund gibt. Um in diesem emphatischen Sinne ›Werk‹ werden zu können – und damit schließt sich der Kreis zum eingangs Dargelegten –, muß, folgt man Gadamer, die Literatur aufhören, Literatur zu sein, sie muß zum ›Bild‹ werden: »Das bedeutet [...], daß der transitorische Vorgang des davoneilenden Redestromes im Gedicht auf eine rätselhafte Weise zum Stehen kommt, ein Gebilde wird«. ⁷ Das Rätsel, das der Philosoph uns damit hinterläßt, ist nicht unerheblich; zumal es, was die Sprachkunst anbetrifft, nach allgemeiner Übereinkunft an eine ihrer grundlegenden Darstellungsbedingungen rührt, nämlich Prozeß und gerade nicht ›stillgestelltes Gebilde‹ zu sein (und das gilt, aller Begriffs-etymologie zum Trotz, auch für Gedichte). Das Rätsel berührt nichts weniger als das Problem, ob Literatur schön bzw. Symbol sein kann.

Um dieses ›Rätsel der Transformation‹ in der Konstellation von Symbol, Schönheit und Literatur und einige historische Versuche seiner Auflösung bzw. Neutralisierung soll es im folgenden gehen (wobei festzuhalten ist, daß es sich als ein Problem nur dort stellt, wo das Symbol nicht in der Abstraktion eines ubiquitären Text- oder Zeichenbegriffs aufgeht, sondern in seiner Materialität Besonderes zur Darstellung bringen soll). Ich beginne mit einer kurzen Darstellung der Symbolkonzepte Friedrich Theodor Vischers und Johannes Volkelts als anschaulichen Beispielen dafür, wie das Symbol, die Schönheit und die Literatur auf ganz unproblematische Weise miteinander vermittelbar sind, gerade weil vom Materialaspekt systematisch abstrahiert wird (I). Demgegenüber soll ein Exkurs in die Frühgeschichte des Symbolbegriffs zu Platon und Dionysius von Areopagita zeigen, daß das Schöne und das Symbol keineswegs immer schon selbstverständlich miteinander koordiniert sind. So stehen sie in diesem Fall in einem anhaltenden Differenzverhältnis, das nicht zuletzt auf der hier noch nicht ausgeblendeten spezifischen Materialität des Symbols beruht (II). Im zweiten Teil meiner Überlegungen möchte ich zunächst zeigen, wie der erste Versuch, Symbol, Schönheit und Literatur konsistent zusammenzuführen, in der Schönheitslehre Friedrich Schillers dazu führt, das Problem symbolischer Darstellung nun tatsächlich auch als ein Problem der Darstellung im Material der Literatur zu verstehen und zu reflektieren (III). Gleichsam als ein später – literarischer – Kommentar zu Schillers Versöhnungsvorschlag wird schließlich

⁷ Gadamer, Die Aktualität des Schönen, S. 44.

Johann Wolfgang Goethes *Wink* aus dem *Buch Hafis des West-östlichen Divans* interpretiert, der das Rätsel, ob Literatur schön und Symbol sein kann, auf eine bemerkenswerte Weise löst (IV).

I

In der wechsellvollen Geschichte des ästhetischen Symbolbegriffs und seiner von weiten Amplituden gekennzeichneten Wertschätzung markiert die philosophisch-ästhetische Diskussion des ausgehenden 19. Jahrhunderts (zumindest in Deutschland) deren bislang letzten Scheitelpunkt. Der besondere Rang, der dabei dem Symbol eingeräumt wurde, verdankte sich der Erwartung, daß im ›Symbol‹ noch einmal der Riß zwischen Natur und Kunst, zwischen Bewußtem und Unbewußtem und zwischen den Menschen und den Dingen gekittet werden könnte, der sich im allgemeinen Bewußtsein offensichtlich schon nachhaltig vertieft hatte.

Ein guter Beleg für diese Hochschätzung ist Johannes Volkelt's später oft zitierte Studie *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik* (1876). Volkelt will sich mit ihr erklärtermaßen gegen die von ihm kritisch bemerkte Tendenz eines im Anschluß an Herbart hervorgetretenen ästhetischen Formalismus wenden, demzufolge »die Form [...] nicht als Widerschein eines Inneren, sondern als bloße, gewaltsam entseelte, sinnlose Oberfläche gefallen« sollte.⁸ Gegen eine solche vom »Inneren« abgetrennte formalistische Entleerung der Oberfläche, die Volkelt in der *Allgemeinen Aesthetik als Formwissenschaft* (1865) seines Gegenspielers, des Herbart-Schülers Robert Zimmermann nicht zu Unrecht am Werke sieht,⁹ kommt es Volkelt darauf an, die äußere Form noch einmal in der Tradition der klassischen idealistischen Ästhetik als beseelten »Widerschein« eines Inneren zu verstehen. Sein Begriff für diese Vermittlung ist das Symbol. Im Symbol sollen sich ›Innen‹ und ›Außen‹ zusammenschließen, und dies nicht nur im einzelnen, sondern die Aufgabe

⁸ Johannes Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, Jena 1876, S. 2. Vgl. zum weiteren Zusammenhang Lothar Schneider, *Realismus und formale Ästhetik. Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Theodor Vischer als poetologische Leitdifferenz im späten neunzehnten Jahrhundert*, in: ders., Andreas Hoeschen (Hg.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2001, S. 259–281.

⁹ Zu Robert Zimmermanns *Programm einer Strukturtheorie der Oberfläche* vgl. Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek b. Hamburg 1997, S. 34 ff.

des Symbols soll nach Volkelt schließlich darin bestehen, die ganze Welt zu beseelen. So heißt es resümierend: »Die Symbolisierung ist nicht denkbar ohne einen pantheistischen Drang im menschlichen Gemüthe, ohne eine pantheistische Gestaltung der Welt«.¹⁰

Dem Kunstsymbol wird damit in kritischer Reaktion auf seine drohende formalistische Depotenzierung »in schroff Herbartischem Geiste« noch einmal Beträchtliches zugetraut.¹¹ Insofern das konkrete Symbol als das »dunkle Ineinander von Idee und Bild«, wie Volkelt an anderer Stelle schreibt,¹² Anschauung und Bedeutung zugleich repräsentiert, vermittelt es Natur und Geist und kann damit noch einmal den Menschen in der ganzen Welt heimisch werden lassen. Es gehöre zur Natur der Seele, daß sie sich in äußere Naturerscheinungen »ganz« hineinlege, erläutert ein anderer Verfechter dieses starken Symbolbegriffs – (der späte) Friedrich Theodor Vischer – die Kraft des Symbols, und diese einführende Beseelung sei zugleich das, »um was es sich in der Aesthetik ganz wesentlich handelt«.¹³ Mit dem ästhetischen Symbol soll damit tatsächlich noch einmal für einen Moment die ganze Welt im Subjekt aufgehen und umgekehrt. »Das Schöne, die Kunst, die Poesie einigt« im Symbol

das vom gemeinen Verstand in zwei Hälften zerrissene Weltall wieder, faßt Geist und Natur wieder in *eines* zusammen, hebt uns weg über die unschöne Prosa, welche die Welt in zwei Teile zersägen will. Es kann im Universum alles ursprünglich nur *eines* sein, Ausstrahlung von einem und demselben Grundwesen; und diese Einheit wird im Schönen wieder hergestellt.¹⁴

Wie bei Vischer ist auch in Volkelts Konzeption das Symbol eng mit dem Schönen verschränkt. Denn das Symbol als »pantheistische Gestaltung der Welt« ist schon als solches »schön«, da es als beseelte Gestalt der Welt eine

¹⁰ Volkelt, Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik, S. 109.

¹¹ Ebd., S. 2.

¹² Ebd., S. 4.

¹³ Friedrich Theodor Vischer, Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik. Vorträge, hg. von Robert Vischer, Stuttgart/Berlin ³1907, I. Teil, § 5, S. 70. Zum Zusammenhang von Einfühlung und Symbol vgl. ders., Das Symbol (1887), in: ders., Kritische Gänge, hg. von Robert Vischer, München ²1922, Bd. 4, S. 420–456, hier S. 435 ff.

¹⁴ Vischer, Das Schöne und die Kunst, I. Teil, § 6, S. 99. Daß Vischer im Unterschied zu Volkelt diese im Symbol gestiftete »schöne Einheit« nicht als Wirklichkeit setzt, sondern eher kompensatorisch versteht, zeigt Willi Oelmüller, Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik, Stuttgart 1959, S. 172–182. Vgl. Ewald Volhard, Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer, Frankfurt a. M. 1932, S. 157–176.

Übereinstimmung von Allem mit Allem zur Darstellung bringt, die als grandiose Harmonie gefällt, wie Volkelt mit Hinweis auf Lotze argumentiert, eben weil Mensch und Ding pantheistisch prästabilisiert zusammenpassen.¹⁵ Das Symbol vereint auf diese Weise sowohl die objektive Seite des Schönen, indem es schöne Harmonie – die Harmonie der Welt – zur Darstellung bringt, als auch die subjektive, insofern die symbolischen Artefakte selbst Wohlgefallen auslösen. Mit dem Symbol glaubt Volkelt darum den Schlüsselbegriff für Vischers These gefunden zu haben, daß das »Schöne [...] das vollendete und das vollendende Zeugnis für die pantheistische Philosophie« sei.¹⁶

Vischer und Volkelt führen damit die in der Symboldiskussion seit Schiller und Goethe angelegten und in der romantischen Kunstphilosophie akzentuierten Tendenzen zu einem vorläufigen Höhepunkt, das Symbol als Statthalter des Schönen und als Konzentration eines mit dem Subjekt versöhnten Universums zu verstehen. Zugleich verdeutlicht ihre Konzeption, daß der Symbolbegriff an Plausibilität und damit an Bedeutung verlieren mußte, wenn diese hochgespannten Voraussetzungen ebenso wie die Idee einer pantheistischen Durchdringbarkeit der Welt oder des Schönen als eines fraglosen Darstellungsideals der Kunst nicht mehr haltbar schienen. Vor allem aber mußte ein derart groß dimensioniertes Symbolverständnis seine Überzeugungskraft mit der schon seit Hegel virulenten Historisierung dieser Ideale einbüßen. Mit ihr wurden sowohl deren Erfüllbarkeit – und d. h. hier wesentlich deren Darstellbarkeit – als auch die Reichweite einer Idee der innigen Vermittlung von Subjekt und Welt nur mehr zu Momenten der Kunstgeschichte.

Im folgenden soll aus diesem komplexen Zusammenhang ein einziger Aspekt herausgegriffen werden, an dem die provozierende Erwartung an das Symbol, welthaltig zu sein, besonders hervortritt. Gemeint ist die Verbindung des Symbols mit dem Schönen, deren Konjunktion lange Zeit reflexhaft die Symboldebatte begleitet hat, die aber aus historischer und systematischer Perspektive durchaus nicht selbstverständlich ist. Daß das Schöne und das Symbol jedoch bis in die Gegenwart hinein oft miteinander identifiziert werden, hängt vermutlich mit einer besonderen Darstellungsqualität zusammen, die beidem zugeschrieben worden ist: eine besondere Intensität der Repräsentation, die das, was sie zeigt, in besonderer Weise sinnlich an-

¹⁵ Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, S. 111.

¹⁶ Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge VI* (1844), hier zitiert nach Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, S. 109.

schaulich vergegenwärtigt. Dies gilt für das Schöne, wenn es etwa als die Form der »anschauenden Erkenntnis« oder auch als das »sinnliche Scheinen der Idee« verstanden wird, aber es gilt auch für das Symbol, soweit es »stets das konkrete Zeichen« meint.¹⁷

Wo der »Anschauungswert« und damit zusammenhängend die besondere »empirische Dignität« des Symbols herausgestellt werden,¹⁸ drängt sich jedoch, wie am Beispiel Gadamers eingangs schon angedeutet, das Problem auf, in welcher Weise denn das Symbol diese besondere Weise sinnlicher Darstellung realisiert. Denn auch die ausgreifendste metaphysische Konstruktion des Symbols bleibt unweigerlich mit dem Problem der Darstellung behaftet, weil – wie nicht nur Vischer sehr genau weiß – das Symbol als Artefakt immer auch an ein bestimmtes Material bzw. Medium gebunden ist, an dem symbolische Bedeutung erst zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung gebracht werden muß. Genauso wirft nun auch die Darstellung des Schönen jenseits seines abstrakten philosophisch-ästhetischen Begriffs die Frage nach seiner sinnlichen Konkretion in einem spezifischen Material auf. Um zu klären, wie im einzelnen in Malerei, Musik oder Literatur etwa Schönes konkret zur Darstellung gelangen könne, bedarf es damit auch hier einer differenzierten Betrachtung der medialen Bedingungen der einzelnen Künste. Für die Literatur war es bekanntlich zuerst Lessing, der ein solches Programm in seiner Abhandlung über *Laokoon oder: über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) verfolgt hat und dabei nicht zuletzt aus der unterschiedlichen Weise, Schönheit vergegenwärtigen zu können, auf die spezifische Differenz zwischen den Darstellungsleistungen der Poesie und der Malerei schloß.¹⁹

In der nachhegelschen Ästhetik wird dieses Problem vor allem von den Vertretern einer empiristischen, eng an Materialfragen orientierten »Aesthetik als Formwissenschaft« aufgegriffen. Daß aber gerade der Versuch einer Phänomenologie der »schönen Form«, wie sich beispielhaft an dem von Volkelt

¹⁷ Vgl. Stephan Meier-Oeser u. a., Symbol, in: Joachim Ritter u. a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Darmstadt 1998, Sp. 710–739, hier Sp. 712.

¹⁸ Gerhard Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen 1997, S. 72. Vgl. ders., Verfahren der Symbolbildung. Literaturwissenschaftliche Perspektiven, in: Rudolf Schlögl (Hg.), *Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften*, Konstanz 2004, S. 173–187.

¹⁹ Zum materialen Aspekt in Lessings Analyse vgl. Karlheinz Stierle, Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des ästhetischen Mediums, in: Gunter Gebauer (Hg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 23–58.

angegriffenen Zimmermann zeigt, zugunsten einer ›reinen‹ Induktion des Schönen vom Begriff des Symbols bzw. dem Anspruch einer symbolischen Bedeutungsvermittlung im Schönen Abstand nimmt,²⁰ macht noch einmal deutlich, daß die Verbindung des Symbols mit dem Schönen keineswegs von vornherein gegeben ist. Insbesondere das Problem des Materials ist es, das sich immer wieder zwischen das Symbol und das Schöne schiebt.

Dieser Umstand ist jedoch in den hier diskutierten Symbol- und Schönheitskonzeptionen durchaus kein blinder Fleck der Symboltheorie und einer mit ihr verknüpften Ideologie des Ästhetischen,²¹ sondern klar bewußt. Die Art und Weise, wie das Problem der Materialität im einzelnen wahrgenommen, bearbeitet und dann auch neutralisiert wird, ist vielmehr aufschlußreich für ein differenzierteres Verständnis der Ästhetik des Symbols. Aber auch umgekehrt schärfen die gesteigerten Erwartungen, die in diesem Zusammenhang an eine ›symbolische‹ Darstellung bzw. Repräsentation der Welt gestellt werden – als da sind: besondere sinnliche Anschaulichkeit, Empiriehaltigkeit, dingliche Präsenz, bedeutungsreiche Unausschöpfbarkeit und eben möglicherweise auch Schönheit –, den Blick für materialästhetische Probleme. Genau hierin liegt ein Grund für die nicht veraltende ›Aktualität des Symbols‹.

Wenn ich mich im weiteren auf die Dichtung beschränken will, so auch darum, weil sie einem ambitionierten Symbolbegriff, wie ihn Volkelt und Vischer vertraten, unter den verschiedenen Kunstformen besonders attraktiv erscheinen mußte. Die Attraktion der Dichtung beruhte darauf, daß ihr Material, die Sprache, dem Programm einer pantheistischen Durchdringung der Welt besonders entgegenzukommen schien, gerade weil nach geläufiger Auffassung das sprachliche Zeichen – scheinbar paradox – selbst am wenigsten materialhaltig ist und gegenüber den an äußere Bilder oder Töne gebundenen Darstellungsformen aufgrund seiner Abstraktionsfähigkeit über unbeschränkte Möglichkeiten der Darstellung innerer und äußerer

²⁰ Vgl. Robert Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Wien 1865, Nachdr., Hildesheim/New York 1973, bes. § 111. Ähnlich kritisch scheidet auch Eduard Hanslick in seinem zu den prominentesten Beispielen im 19. Jahrhundert gehörenden Versuch, einen präzise auf die materialen Dispositionen einer Kunstgattung abgestellten Schönheitsbegriff zu entwickeln, das bedeutungslastige Symbol aus dem »Musikalisch-Schönen« aus: »*Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik«. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1854, Darmstadt 1981, S. 32. Vgl. ebd., S. 16f.

²¹ Vgl. Paul de Man, *Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik* (1982), in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Frankfurt a. M. 1993, S. 39–58, hier S. 41 u. S. 51.

Welten verfügt. »Die Dichtkunst«, so heißt es diese idealistischen Vorstellungen zusammenfassend bei Hegel, »ist die allgemeine Kunst des in sich frei gewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen sich ergeht«. ²²

Von daher war vielleicht der Literatur am leichtesten eine beseelende Welt durchdringung zuzutrauen, und es verwundert nicht, daß es ausgerechnet Goethes *Faust* ist, an dem Volkelt und Vischer ihre Überlegungen zum Symbol demonstrieren und diskutieren, wo genau nun die diffizile Scheidelinie zwischen ›Typischem‹ und ›Symbolischem‹ verlaufe und von dem »gewissen fühlbaren Plus der Bedeutung« gesprochen werden könne, das aus einem Typus erst ein Symbol macht. ²³ Die Erfüllung des Symbols in der Darstellungsform der Literatur zeigt sich aber nicht nur im bedeutungsreichen Inhalt. Nach dem Anspruch Volkelts und Vischers, Bedeutung und Form im Symbol noch einmal miteinander zu versöhnen, ereignet sich schon auf der Ebene der sprachlichen Figuration die symbolische Vermittlung der Welt. Dazu schreibt Vischer in seiner Abhandlung *Das Symbol* (1887):

Eine erschöpfende Behandlung des ganzen Gebiets von Begriffen, die hieher gehören, müßte endlich auch die Lehre von den Tropen und Figuren noch hereinziehen. Überblickt man aufmerksam alle Formen, die sie umfaßt, so ergibt sich als Resultat: alle diese Formen laufen darauf hinaus, die Körperwelt zu beseelen und das Geistige zu verkörpern; sie entspringen in der Mannigfaltigkeit ihrer Wendungen alle dem Drang, Geist und Natur, die scheinbar wesentlich Verschiedenen, ineinzuschauen, und so dienen sie samt allen Formen des Symbols und Mythos, das Weltall als *Eines* vor Sinn und Phantasie zu stellen. ²⁴

Alle sprachlichen Tropen und Figuren sind demnach Ausdrucksformen der Beseelung, wobei unter ihnen besonders die anthropomorphisierende Figur der Personifikation den Rang der *master trope* beanspruchen darf. ²⁵ Die Leichtigkeit, mit der sich durch die sprachliche Personifikation der Natur und den Dinge Leben einhauchen läßt, belegt anschaulich noch einmal, warum gerade der (poetische) Sprachausdruck ein besonders entgegenkommendes Mittel ist, »das Weltall als *Eines* vor Sinn und Phantasie zu stellen« sowie Seele und Welt symbolisch in schöner Harmonie zusammenzuführen.

²² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, in: ders., Werke, hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 13, S. 123.

²³ Vischer, *Das Symbol*, S. 454. Vgl. Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, S. 31 ff.

²⁴ Vischer, *Das Symbol*, S. 454; Herv. im Original.

²⁵ Ebd., S. 455. Vgl. ders., *Das Schöne und die Kunst*, I. Teil, § 6, S. 92 ff.

War vorhin davon die Rede, daß das Problem des Materials gleichsam zwischen dem Symbol und dem Schönen steht, so können innerhalb dieses pantheistisch unterfütterten metaphysischen Entwurfs das Symbol, das Schöne und die Darstellungsform der Literatur (nur darum) eine vollkommen unproblematische Konstellation bilden, weil das Material – zumindest theoretisch – vollständig ausgelöscht ist. Denn genau dies ist, so Vischer, das Eigentümliche der Sprachkunst, daß sie die natürliche Widerständigkeit des ästhetischen Materials vollständig überwinden kann, das materiale Substrat der ästhetischen Darstellung aufhebt und damit der künstlerischen Phantasie die höchste Freiheit ermöglicht: »Die Kunst spricht, und jetzt erst kann sie alles darstellen, was ist. Sie weckt die Phantasie zu Vorstellungen. Jetzt erst ist die ganze Welt erschlossen, weil hier eigentlich auf alles Material verzichtet ist«.²⁶

Um Zweifel an diesem dem Wort verbundenen Darstellungsoptimismus Vischers – ohne den sein Symbolbegriff eine Chimäre bleiben würde – zu wecken, muß man nur weiterlesen. Denn im direkten Anschluß an den zitierten Passus aus Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* über die »Dichtkunst« als »die allgemeine Kunst des in sich frei gewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes« heißt es: »Doch gerade auf dieser höchsten Stufe steigt nun die Kunst auch über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verläßt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt«.²⁷ Die Abstraktheit des Zeichens, so muß man Hegel verstehen, ist – unter dem Aspekt des Schönen, also des »sinnlichen Scheinens der Idee« betrachtet – ein höchst ambivalenter Darstellungsvorteil. Sie verleiht zwar einerseits der Vorstellungskraft in hohem Maße Flexibilität, bedroht aber andererseits die »Versinnlichung« selbst und damit genau jenes Moment, das sowohl für das Schöne als auch für ein emphatisches Symbol-Konzept (das man bei Hegel bekanntlich nicht findet) konstitutiv ist. Hegels Einwurf zeigt, daß das Symbol, das Schöne und die Darstellungsform der Literatur nur in einer fragilen und sehr implikationsreichen Zuordnung aufeinander verweisen.

²⁶ Vischer, *Das Schöne und die Kunst*, Einleitung, S. 22. Diese Auffassung Vischers von der poetischen Sprache als eines transparenten Mediums der Phantasie ist von Theodor A. Meyer einer aufschlußreichen Kritik unterzogen worden. Vgl. *Das Stilgesetz der Poesie* (1901), Neudr., mit einem Vorwort von Wolfgang Iser, Frankfurt a. M. 1990, S. 29 pass.

²⁷ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* I, S. 123.

II

Die Assoziation von Schönheit und Symbol ist demnach nicht so selbstverständlich, wie sie angesichts der erstaunlichen Karriere des sogenannten Kunstsymbols im 19. Jahrhundert scheint. Im Hinblick auf die Geschichte der antiken Symboltheorie liegt ihre Verbindung im Gegenteil zunächst eher fern. Denn das Symbol ist in seiner frühen Bedeutung als Erkennungszeichen oder – wie seit Aristoteles – als Begriff für willkürlich gewählte sprachliche Zeichen überhaupt, mit deren Hilfe beliebige »Vorgänge[...] im innern Bewußtsein« zur äußeren Darstellung kommen und kommuniziert werden können, in pragmatische Funktionszusammenhänge eingelassen, die keinerlei spezifisch auf Schönheit orientierte Bedeutung haben.²⁸ Eine (folgenreiche) Ausnahme bildet in gewisser Hinsicht allerdings der Platonische Mythos aus dem *Symposion* vom ursprünglich ungeteilten Menschen, den Zeus in zwei *symbola* – wörtlich: wie zwei zusammengehörige Hälften eines Würfels²⁹ – zerteilt. Ursprünglich vereint, dann entzweit, »sucht nun immer jedes sein anderes Stück«.³⁰ Damit wird das *symbolon* zu einem implikationsreichen metaphorischen Modell von Teil und Ganzem,³¹ Fragment und Vollkommenheit, das sich bis zu Gadammers zitierter Definition des Symbols als »Seinsbruchstück« und »Beschwörung einer möglichen heilen Ordnung, wo immer es sei«, durchhält. Schön ist bei Platon jedoch nicht das Symbol als ein ursprünglich einmal vollkommen »passendes« Teilstück einer harmonischen Ganzheit, sondern die ursprüngliche und nun verlorene Ganzheit. Das Symbol als abgetrenntes, »immer suchendes« Teilstück realisiert diese ursprünglich geeinte, schöne Vollkommenheit gerade nicht, aber das Verlangen nach ihr, *Eros*, stiftet eine Bewegung auf die schöne Vollkommenheit

²⁸ Aristoteles, *De interpretatione*, gr.-dt., übers. u. hg. von Hans Günter Zekl, Hamburg 1998, 16a. Eine solche Bedeutung bekommen sie (erst) dann, wenn sie mit dem Anspruch *vollkommener* Darstellung versehen werden: »Wie schwer es dem Menschen überhaupt wird, ein Innerliches äußerlich zu machen, wie selten es ihm vollständig damit gelingt, die innere Idee ganz heraus zu bringen, und vollkommen zu erreichen in der reellen äußern Darstellung: das zeigt sich unter andern an dem Beispiel der schönen Künste, oder an der Kunst des Schönen. Daher auch die Theorie desselben, oder die sogenannte Ästhetik, [...] viel richtiger Symbolik genannte werden könnte«. Friedrich Schlegel, *Philosophie des Lebens*, XII. Vorlesung, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 10, hg. von Ernst Behler, Paderborn/München/Wien/Zürich 1969, S. 230.

²⁹ Vgl. Platon, *Symposion*, in: ders., *Werke in acht Bänden*, gr.-dt., übers. von Friedrich Schleiermacher, hg. von Gunther Eigler, Bd. 3, Darmstadt 1974, 191d, Anm. 39.

³⁰ Platon, *Symposion*, 191d.

³¹ Zum Begriff des Modells vgl. Max Black, *Mehr über die Metapher*, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 379–413.

hin. Das Symbol als verlorene Schönheit und Eros als die »Liebe zu dem Schönen«, ³² welche die *symbola* sich suchen läßt, damit sie in die schöne Einheit zurückfinden, führen demnach das Schöne zwar als ein Versprechen mit sich, aber sie stellen es nicht dar. ³³ Damit eröffnet die Platonische Metapher des Symbols einerseits einen emphatischen Ausblick auf das Schöne, wie sie andererseits eine fundamentale Differenz einzieht, die das Schöne entrückt – wie die in zwei menschliche Körper getrennten Liebenden sich nur wünschen können, daß Hephaistos käme und sie wieder zur ursprünglichen Einheit verschmelze. ³⁴

Diese indirekte, mythische Verknüpfung des Symbols mit dem Schönen wird im Neuplatonismus und in der spätantiken christlichen Theologie zu einer eigenen, nun explizit schönheitsorientierten Symbollehre ausgebaut. Das Symbol als »natürliches Mittel« der göttlichen Offenbarung erhält eine eigene Substanz. Aber gerade in seiner Eigenschaft, ein natürliches Mittel der göttlichen Offenbarung zu sein, in dem sich naturgemäß auch göttliche Schönheit manifestiert, legt es das Moment der Differenz nicht ab. Man kann vielleicht sagen, daß das Symbol im theologischen Kontext nicht nur ein Darstellungsproblem reflektiert, sondern selbst auch Ausdruck eines Darstellungsproblems ist. So durchdringt zwar die heilige Schönheit Gottes, wie Pseudo-Dionysius Areopagita lehrt, die ganze Schöpfung, kann selbst aber in ihrer alle Sinne übersteigenden, unvorstellbaren Herrlichkeit nur »durch die heilsamen Schleier der menschenfreundlichen Nachsicht« hindurch erkannt werden, die Gott über sie gelegt hat. Darum hat die ursprünglich »über die Natur hinausgehende und formlose Ungeschiedenheit« Gottes Gestalt angenommen und sich in eine Vielfalt von sinnlich wahrnehmbaren »Symbolen« auseinandergelegt. ³⁵ Von diesen Symbolen ausgehend, kann sich die Seele dann wiederum in umgekehrter Richtung in kontemplativer Schau zunächst von der sinnlichen zur geistigen Wahrnehmung und dann »dereinst« zu Gott selbst erheben, der aller Darstellung entzogen ist. ³⁶ Auf

³² Platon, *Symposion*, 204b.

³³ So Sokrates ausdrücklich entgegen dem anderslautenden Glauben Agathons. Ebd., 201b ff.

³⁴ Ebd., 192d–e.

³⁵ Pseudo-Dionysius Areopagita, *De divinis nominibus* I.4 (592 B); dt.: Die Namen Gottes, übers. u. hg. von Beate Regina Suchla, Stuttgart 1988, S. 24.

³⁶ Ebd., (592 D), S. 25. Vgl. ebd., IV.9 (705 B). Zur Symbolkonzeption vgl. René Roques, Dionysius Areopagita, in: Theodor Klauser (Hg.), *Reallexikon für Antike und Christentum*. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, Bd. 3, Stuttgart 1957, Sp. 1075–1121, hier Sp. 1105 ff.

diesem Wege gewinnt das Symbol einen metaphysischen Rang, auf dem Sinnlichkeit, Schönheit und Vollkommenheit zugleich ihren Platz haben,

weil infolge seiner [Gottes, J.J.] seinschaffenden Güte alles ins Dasein gebracht wurde [...] als weise und schön, weil alles Sein, sofern es nur seine eigene Natur unversehrt bewahrt, mit jeglichem gottbegeisterten Wohlklang und aller heiligmäßigen Schönheit ausgefüllt ist.³⁷

Auch bei Pseudo-Dionysius Areopagita bleibt aber die schöne Offenbarung Gottes im Symbol zugleich mit einer unaufhebbaren Differenz versehen. Im Unterschied zu Platon rührt sie jedoch aus der Kluft zwischen dem göttlichen Wesen und seiner irdischen Manifestation, die in jedem Symbol präsent ist. Dem Symbol eignet demnach die Struktur einer »unähnlichen Ähnlichkeit«, um einen zentralen Ausdruck des Pseudo-Dionysius Areopagita zu verwenden,³⁸ die es zugleich auf- und abwertet, die seine Darstellungspotenz zugleich bekräftigt und beschränkt.

Der ästhetische Symbolbegriff des 18. und 19. Jahrhunderts hat von diesem Modell, so ist zu vermuten, bei allen nicht zu verwischenden Unterschieden doch entscheidende Anregungen erfahren. Dies gilt für die Verbindung von Symbol und Schönheit überhaupt, vor allem aber wohl für die seit der Goethezeit zu beobachtende »Dichotomisierung« des Symbols,³⁹ einerseits von unmittelbarer sinnlicher Evidenz zu sein, andererseits als Idee unaussprechlich zu bleiben. Sie ist als Struktur schon im theologischen Modell angelegt, dort jedoch als göttliches Paradox noch aufgehoben. Schließlich ließe sich noch die Vischer-Volkeltische Konzeption des Symbols als »pantheistischer Gestaltung der Welt« als ein häretisches, in die Immanenz überführtes modernes Echo auf die christlich-mystische Symbollehre verstehen.⁴⁰

³⁷ Pseudo-Dionysius Areopagita, *De divinis nominibus*, I.4 (592 A), S. 24.

³⁸ Vgl. ebd., IX.6–7.

³⁹ Vgl. Roger W. Müller Farguella, *Symbol*, in: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2003, S. 550–555, hier S. 553.

⁴⁰ Vgl. Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, S. 112f. Walter Benjamin wird sich in kritischer Reaktion darauf dann wieder um die Re-Theologisierung des Begriffs – und des Problems – bemühen: »Das Buhlen der romantischen Ästhetiker um glänzende und letztlich unverbindliche Erkenntnis des Absoluten hat in den simpelsten kunsttheoretischen Debatten einen Symbolbegriff heimisch gemacht, der mit dem *echten* außer der Bezeichnung nichts gemein hat. Der nämlich, zuständig in dem theologischen Bereiche, vermöchte nie und nimmer in der Philosophie des Schönen jene gemütvollte Dämmerung zu verbreiten, die seit dem Ende der Frühromantik immer dichter geworden ist [...]. [D]ieser *Mißbrauch* findet, und zwar überall da, statt, wo im Kunstwerk die »Erscheinung« einer »Idee« als »Symbol« angesprochen wird. Die Einheit von sinnlichem

Terminologisch in die ästhetische Diskussion eingeführt wird der Symbolbegriff erst 1790 mit dem bekannten Schlußparagrafen 59 der *Kritik der Urteilskraft* Immanuel Kants.⁴¹ Im übertragenen Sinn kann man die Figur der »unähnlichen Ähnlichkeit« auch hier entdecken. Denn Kants Formulierung von der »Schönheit als Symbol der Sittlichkeit« behauptet einerseits eine Ähnlichkeitsbeziehung in der Weise der Analogie zwischen Schönerm und Gutem, die sich am Schönen symbolisch darstellt. Andererseits verweist die symbolische Darstellung auf eine »Unähnlichkeit«, insofern die im Kantischen Text vorhergehende Kritik der Urteilskraft ja gerade darauf zielte, die Autonomie des ästhetischen Sinnenurteils gegenüber der praktischen Vernunft und gegenüber moralischen Erwägungen zu erweisen. Im Zentrum des Gebrauchs, den Kant an dieser Stelle vom Begriff des Symbols macht, steht die »*Hypotypose*«: die »Darstellung, subiectio sub adspectum«, wie Kant selbst den rhetorischen Begriff erläutert.⁴² Er bezieht sich auf die sinnliche Veranschaulichung eigentlich abstrakter und darum gerade nicht adäquat zu versinnlichender Vorstellungen, die nun in diesem Fall durch das Symbol der Schönheit anschaulich werden sollen. Damit arbeitet Kant zwar dem späteren Verständnis einer »symbolischen« Darstellung als einer in besonderem Maße anschaulichen Vorstellung zu, aber insofern diese Veranschaulichung allein auf einer Strukturanalogie zwischen Vorzustellendem und Vorgestelltem beruht, ist das Symbol »nur das Symbol«.⁴³ Kant verbindet also das Schöne mit dem Symbol nicht etwa in der Weise, daß das Symbol das Schöne zur Darstellung bringe oder Ausdruck des Schönen sei. Das Symbol bezeichnet vielmehr eine von Schönheitserwägungen ganz unabhängige Weise logischen Schließens.⁴⁴

und übersinnlichem *Gegenstand*, die *Paradoxie des theologischen Symbols*, wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt« [Herv. J.J.]. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.1, Frankfurt a. M. 1991, S. 203–430, hier S. 336.

⁴¹ Vgl. Meier-Oeser u. a., *Symbol*, Sp. 723.

⁴² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werkausgabe*, hg. von Wilhelm Wiederschedel, Frankfurt a. M. 1974, Bd. 10, B 255/A 251, S. 295. Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, übers. u. hg. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972, IX 2, 40–44.

⁴³ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 256/A 253, S. 296.

⁴⁴ Zur Irrelevanz des Schönen für die *Kritik der Urteilskraft* vgl. Wolfgang Wieland, *Urteil und Gefühl*. Kants Theorie der Urteilskraft, Göttingen 2001. Vgl. ders., *Die Erfahrung des Urteils*. Warum Kant keine Ästhetik begründet hat, in: DVjs 64 (1990), S. 604–623.

III

Die Einbindung des Symbolbegriffs in eine Schönheitslehre vollzieht, freilich von Kant inspiriert, erst Schiller. In unserem Zusammenhang ist Schiller besonders interessant, weil er nicht nur den Symbolbegriff explizit für seine Schönheitskonzeption in Anspruch nimmt, sondern auch in engerem Sinne mit darstellungs-, und d. h. materialspezifischen Fragen zusammenführt, die für Kants Analyse der Urteilskraft unerheblich waren.

In den *Kallias-Briefen*, die auch die einschlägige Formel von der Schönheit als »Freiheit in der Erscheinung« bringen,⁴⁵ notiert Schiller zum Symbol, daß »in der Sinnenwelt nur das Schöne ein Symbol des in sich Vollendeten oder des Vollkommenen« ist, weil nur dieses sein eigenes Gesetz aufstellt und »vollbringt«.⁴⁶ Gegenüber der Kantischen Verwendung des Begriffs hat damit eine bemerkenswerte Verschiebung stattgefunden. Das Schöne ist nicht mehr »nur« Symbol, sondern »nur das Schöne« ist ein Symbol, wenn es um das Vollkommene geht. Aber auch hier ist das Symbol noch nicht selbst mit dem Prädikat des Schönen versehen, sondern beschreibt vielmehr nach dem Vorbild Kants die Art und Weise, wie sich das sinnlich wahrnehmbare Schöne und das Vollkommene zueinander verhalten: nämlich in der Form der Analogie. Schiller paraphrasiert im Anschluß an § 59 der *Kritik der Urteilskraft*: »Darum ist [...] die schöne Sinnenwelt das glückliche Symbol, wie die moralische sein soll«.⁴⁷

Anders als Kant, den allein die Struktur des subjektiven Geschmacksurteils beschäftigt, hatte sich Schiller mit und seit den *Kallias-Briefen* vorgenommen, einen »objektiven Begriff des Schönen« zu entwickeln.⁴⁸ Dazu gehört für Schiller auch die Frage nach der objektiven Fundierung des Verhältnisses zwischen »schöne[r] Sinnenwelt« und vollkommener Autonomie im Material seiner symbolischen Darstellung. So rückt im weiteren die »Natur des darstellenden Stoffes« und damit die materiale Beschaffenheit des symbolischen Artefakts als ein eigenes Problem in den Blick. Weil jedoch auch Schiller, wie später Vischer, »Freiheit in der Erscheinung« nur als eine

⁴⁵ Friedrich Schiller, *Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner* (1793), in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, München ⁸1989, Bd. 5, S. 394–433, hier S. 400.

⁴⁶ Ebd., S. 416.

⁴⁷ Ebd., S. 424 f.

⁴⁸ So an Körner am 21. Dezember 1792, zitiert nach: Fricke, Göpfert, Kommentar, ebd., S. 1111.

totale Auslöschung der »Natur des Mediums« denken kann,⁴⁹ kann Schönheit, so seine Folgerung, nur dort unbeschadet erscheinen – und damit zugleich zum Symbol des Vollkommenen, Selbstbestimmten werden –, wo »die Natur des Mediums durch die Natur des Nachgeahmten völlig vertilgt erscheint«.⁵⁰ Für die poetische Darstellung ergibt sich daraus die Forderung, ihr spezifisches Medium: »Worte; also abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen«,⁵¹ ihrerseits so zu handhaben, daß sich ihre »Natur« nicht störend, d. h. eigenem Gesetz folgend, zwischen die in der inneren Einbildungskraft des Dichters gefaßte ideale Anschauung und seine Ausführung schiebt. Im Falle des sprachlichen Zeichens liegt die Gefahr einer Verselbständigung des Mediums, an der die »Freiheit in der Erscheinung« Schaden nähme, in dem »sehr weiten Umweg«, den das »dargestellte Objekt« nehmen muß, »ehe es vor die Einbildungskraft gebracht und in Anschauung verwandelt« werden kann. Lange vor Hegel hat Schiller damit formuliert, was das grundlegende Paradox der sprachlichen Darstellung ist, wenn sie symbolisch schön werden soll, d. h. wenn sie dem abstrakten Zeichen Sinnlichkeit abgewinnen soll. Auf dem »sehr weiten Umweg« der Abstraktion droht das darzustellende Objekt nämlich »viel von seiner Lebendigkeit (sinnliche[n] Kraft)« zu verlieren, und damit eben das, was eine schöne Darstellung eigentlich ausmacht. Entgegengetreten kann der Dichter dieser Gefahr, nach Schiller, durch eine versierte »künstliche Zusammensetzung des Allgemeinen«,⁵² die aus diesem wieder ein Besonderes werden läßt. Aber die Allgemeinheit der Empfehlung zeigt, daß die Probleme damit erst beginnen.

Symbolfähigkeit kommt der Dichtung nach diesem Verständnis erst auf der Stufe ihrer höchsten Vollendung zu. Erst wenn sie im Stand ihrer totalen Autonomie vollkommene Schönheit realisiert hat, kann sie zu einem »glücklichen Symbol« des Guten werden. Und eine solche Schönheit kann die Dichtung nur erreichen, wenn sie die widerstreitenden materialen Bedingungen ihres Mediums überwindet und zeichenhafte Abstraktion in den Schein von Sinnlichkeit und Individualität verwandelt: »Mit einem Wort: Die Schönheit der poetischen Darstellung ist »freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache«.⁵³ Das Zusammenspiel von Symbol, Schönheit und Dichtung ist also nach Schillers Vorstellung in den *Kallias-Briefen*

⁴⁹ Schiller, *Kallias oder über die Schönheit*, S. 428.

⁵⁰ Ebd., S. 429.

⁵¹ Ebd., S. 431.

⁵² Ebd., S. 432; Herv. im Original.

⁵³ Ebd., S. 433.

keineswegs problemlos. Das Symbol garantiert nicht die Darstellbarkeit des Schönen, Guten oder Wahren, es formuliert eher einen äußersten Anspruch an die Form der poetischen Darstellung, der zugleich gegen die eigentliche Natur des Darstellungsmediums gerichtet ist.

In der ein Jahr später publizierten Rezension *Über Matthissons Gedichte* geht Schiller diesem Problem, wie aus bloßem Material ein Symbol des Schönen werden kann, noch einmal im großen Maßstab nach. Es ist eingelassen in die grundsätzliche Herausforderung an den Künstler, so Schiller, die Natur an sich in »menschliche Natur« zu verwandeln, damit sie zu einem Gegenstand der schönen Kunst erhoben werden könne. Auf diesem Wege kommt sowohl noch einmal das Symbol als nun auch zusätzlich der Aspekt der »Beseelung« der Natur ins Spiel. Damit ist, ohne daß Schiller eine eigene Philosophie des Symbols entwickeln würde, in Grundzügen schon die Konstellation erkennbar, in der im Symbol die schöne und beseelte Welt Gestalt annehmen kann.

Auch wenn gerade die Vorstellung der »Beseelung« über die Kantische Konzeption des Symbols als einer Erkenntnisform qua Analogie weit hinauszugehen scheint, entwickelt Schiller sie noch mit den Mitteln Kants. Der Weg, der dies ermöglicht, ist, so Schiller, die »symbolische Operation«, mit der »die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann«.⁵⁴ So können mit Hilfe der »symbolischen Einbildungskraft« unbeseelte und beseelte Natur vom »Zufall der Assoziation« erlöst und auf die feste Grundlage des mit Notwendigkeit verfahrenen Gesetzes der Analogie gebracht werden:

In tätigen und zum Gefühl ihrer moralischen Würde erwachten Gemütern sieht die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft niemals müßig zu; unaufhörlich ist sie bestrebt, dieses zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen. Bietet sich ihr nun unter diesen [äußeren, J.J.] Erscheinungen eine dar, welche nach ihren eigenen (praktischen) Regeln behandelt werden kann; so ist ihr diese Erscheinung ein Sinnbild ihrer eigenen Handlungen, der tote Buchstabe der Natur wird zu einer lebendigen Geistersprache, und das äußere und innre Auge lesen dieselbe Schrift der Erscheinungen auf ganz verschiedene Weise.⁵⁵

Die Fähigkeit der Vernunft, durch eine symbolische Operation das »zufällige Spiel« schöner natürlicher »Erscheinungen« zu einem »Sinnbild ihrer eigenen Handlungen« werden zu lassen, setzt einerseits eine gewisse Vorbildung des betreffenden Gemüts voraus, andererseits jedoch kann ihr – und damit

⁵⁴ Friedrich Schiller, *Über Matthissons Gedichte* (1794), in: ders., *Sämtliche Werke*, S. 992–1011, hier S. 998.

⁵⁵ Ebd., S. 1000.

wird über den Kantischen Kritizismus hinaus wiederum die Objektseite der symbolisch-ästhetischen Erfahrung Thema – durch eine entsprechende Bearbeitung der Natur entgegengekommen werden. So gibt hier Matthissons »Landschaft-Dichtung«, wie Schiller sie nennt,⁵⁶ den Anlaß, den Gedanken aus den *Kallias-Briefen* noch einmal aufzunehmen und nach den spezifischen materialen Bedingungen zu fragen, die Artefakte, oder hier zunächst die unbearbeitete Natur selbst, dazu disponieren, Symbole zu werden.

Vor dem Hintergrund der Schillerschen Formästhetik, nach der als schön nur das vollkommen in sich durchgebildete Werk gelten kann, überrascht es nicht, daß die bloßen Erscheinungen der Natur, wie sie sich von selbst darbieten, zu wünschen übriglassen, »denn die landschaftliche Natur zeigt uns diese strenge Notwendigkeit nicht in allen ihren Teilen«.⁵⁷ Vielmehr ist es die Aufgabe des Künstlers, der Auferweckung des »tote[n] Buchstabe[ns] der Natur [...] zu einer lebendigen Geistersprache« nachzuhelfen, um so eine durchgehende »liebliche Harmonie« zu erzeugen, mit der die Natur zu einem »natürliche[n] Symbol der innern Übereinstimmung des Gemüts mit sich selbst« werden kann.⁵⁸ Die Leistungsfähigkeit der einzelnen Kunstgattungen wird sich im Hinblick darauf nun danach bemessen, wie leicht sich in ihnen jeweils die äußere Natur formen läßt. Als Ergebnis der Untersuchung stellt sich heraus – die auffallend dichte Metaphorik von Schrift und Buchstabe in der oben zitierten Passage deutet es an –, daß es wiederum die Sprachkunst der Dichtung ist, die für symbolische Operationen besonders geeignet ist. Denn nur die Dichtung kann über die Harmonie der Empfindungen hinaus, welche sie wie die sprachlosen Künste als »poetische Komposition als eine Art von musikalischem Werk«⁵⁹ wecken kann, solch unbestimmten Gefühlen »noch einen Text unterlegen« und dadurch »jene Symbolik der Einbildungskraft zugleich durch den Inhalt unterstützen und ihr eine bestimmtere Richtung« geben.⁶⁰

Schiller hat genau gesehen, daß dieses Ideal der durchgängigen Bestimmtheit, das die Sprachkunst seiner Meinung nach am weitesten zu realisieren vermag, leicht in die Gefahr gerät, mit der Freiheit der ästhetischen Imagination in der Rezeption – immerhin das Kernstück der Kantischen wie der eigenen Ästhetik – zu kollidieren. Darum beeilt sich Schiller, in diese durch-

⁵⁶ Ebd., S. 992.

⁵⁷ Ebd., S. 998.

⁵⁸ Ebd., S. 1000.

⁵⁹ Ebd., S. 999.

⁶⁰ Ebd., S. 1000.

gängige Bestimmtheit mit Hilfe der Kantischen »ästhetischen Idee« Unendlichkeit einzuführen (und damit einen weiteren Topos der Symboldiskussion zu etablieren). So öffnet sich zwar nicht der vom Dichter intendierten Bedeutung nach, aber doch nach der Seite des »mögliche[n] Gehalt[es], den er uns hineinzulegen überläßt«, in der symbolischen Operation eine »grundlose Tiefe«, ⁶¹ welche die Reflexion vor dem schönen Kunstwerk nicht zur Ruhe kommen läßt.

Bei Schiller zeigt sich erstmals, so kann man zusammenfassen, wie der Versuch, der »symbolischen Operation« ein objektives Fundament zu geben, wenigstens ansatzweise zu einer spezifischen materialästhetischen Reflexion nötigt. Im Falle Schillers können solche materialästhetischen Erwägungen an eine elaborierte Diskussion seit der Jahrhundertmitte anschließen, in der es darum geht, die besonderen Möglichkeiten und Grenzen der einzelnen Künste herauszuarbeiten. Namen wie Harris, ⁶² Diderot ⁶³ oder der frühe Herder stehen für sie und mit anhaltender Wirkung vor allem Lessings *Laokoon* (dessen darstellungstheoretische Thesen zu Poesie und Malerei Schiller in der *Matthisson-Rezension* übernimmt). ⁶⁴ Ob die parallele historische Erscheinung von Symboldiskussion und ästhetischer Materialreflexion auf Abhängigkeiten, Überschneidungen und Wechselverhältnisse in der Sache verweist, wäre eingehender zu erforschen. Als These kann jedoch mit Blick auf das Vorangegangene formuliert werden, daß der Anspruch, im Symbol einen engeren Bezug zwischen Symbol und Symbolisiertem als den eines bloßen Bezeichnens am Werk zu sehen, eine intensive Reflexion des materialen Substrats dieser Beziehung nahelegt. Wo schließlich noch über die symbolische Analogie hinaus unterstellt wird, daß im Symbol selbst das Bezeichnete »als Besonderes« zur Anschauung komme, mehr noch: in einer »Darstellung mit völliger Indifferenz« ⁶⁵ »da ist«, verschärft sich auch noch einmal notwendigerweise die Frage nach dem Medium dieser Darstellung. Insofern diese symbolische Präsenz als besondere sinnliche Anschaulichkeit gedacht

⁶¹ Ebd., S. 1001.

⁶² Vgl. James Harris, *Three Treatises*, London 1744, bes. (II.) *Discourse on Music, Painting and Poetry*.

⁶³ Vgl. Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, adressé à Monsieur ***, Paris 1751.

⁶⁴ Vgl. Schiller, *Über Matthissons Gedichte*, S. 1001.

⁶⁵ »Denn die Forderung der absoluten Kunstdarstellung ist: Darstellung mit *völliger Indifferenz*, so nämlich, daß das Allgemeine ganz das Besondere, das Besondere zugleich das ganze Allgemeine *ist*, nicht es bedeutet«. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802/1803), in: ders., *Ausgewählte Schriften*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1985, Bd. 2, S. 181–565, hier S. 239.

wird, rückt das Problem symbolischer Darstellung seit dem 18. Jahrhundert in den Umkreis der Ästhetik. Inwieweit das arbiträre sprachliche Zeichen für eine solche Aufgabe – sinnliche Evidenz zu erzeugen – gerüstet ist, bleibt dabei eine offene Frage.⁶⁶ In jedem Fall muß ihm Schönheit und Sinnlichkeit erst künstlich abgewonnen werden, und darum führt gerade das »glückliche Symbol« immer auch an die Grenzen der Repräsentation.

IV

Schließen möchte ich mit einem Gedicht, das auf engstem Raum das materialästhetische Problem einer symbolischen Repräsentation im Medium der Sprache reflektiert. Daß dabei auch die Schönheit eine Rolle spielt, ist ein schöner Zufall – oder auch nicht.

Wink

Und doch haben sie recht, die ich schelte:
Denn daß ein Wort nicht einfach gelte,
Das müßte sich wohl von selbst verstehn.
Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben
5 Blicken ein Paar schöner Augen hervor.
Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor,
Er verdeckt mir zwar das Gesicht,
Aber das Mädchen verbirgt er nicht,
Weil das Schöne, was sie besitzt,
10 Das Auge, mir ins Auge blitzt.⁶⁷

Johann Wolfgang Goethes *Wink*, »ein symbolisches Liebesgedicht an die Sprache, den Menschen und die Welt und ihre symbolische Beziehung«, wie Gerhard Kaiser das späte Gedicht aus dem *West-östlichen Divan* charakterisiert,⁶⁸ erscheint in unserem Zusammenhang jedoch mehr wie ein Kommentar zum Problem der symbolischen, literarischen Darstellung (des Schönen) als wie ihre Verwirklichung. Die eigene Thematisierung des sprachlichen

⁶⁶ Vgl. Lothar van Laak, *Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003.

⁶⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Wink*, in: ders., *Werke*, hg. von Erich Trunz, München 1982, Bd. 2, S. 25. Zitate hieraus im folgenden mit Versangabe im Text.

⁶⁸ Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen*, Bd. 1, Frankfurt a. M./Leipzig 1996, S. 101–108, hier S. 108.

Aspekts in der symbolischen Repräsentation, die Goethe hier vornimmt, sticht vor dem Hintergrund der Goetheschen Symbolauffassung hervor. Denn diese rekurriert von Anfang an gleichsam »sprachlos« in emphatischer Weise auf das »bloße Sehen«, ⁶⁹ und diese okulare Ausrichtung des Symbolbegriffs läßt Goethe, Gerhard Kurz hat darauf hingewiesen, ⁷⁰ seinen Symbolbegriff vornehmlich am Paradigma der bildenden Kunst entwickeln. Wenn darüber hinaus für Goethe das Symbolische nicht nur auf den Modus der ästhetischen Erfahrung beschränkt ist, sondern auch eine Wirklichkeitserfahrung überhaupt beschreibt, der schließlich »[a]lles was geschieht« zum »Symbol« werden kann, ⁷¹ scheint die Nötigung noch ferner zu rücken, sich über die Sprache des Symbols Gedanken zu machen.

Entsprechend heiter, in einem »Schwebezustand« zwischen »Scherz und Ernst« verharrend, ⁷² kann es sich der *Wink* darum leisten, sein Thema, wie sich Worte auf die Wirklichkeit beziehen, lyrisch zu präsentieren. Ausgangspunkt des Gedichts ist ein hermeneutisches Problem, ja *das* hermeneutische Problem, ob Worte »einfach gelte[n]« oder nicht (V. 2). Daß Worte nicht einfach gelten, dieses sich aber »von selbst« verstehe (V. 3), ist schon das zweite witzige Paradox des Gedichts. Das erste exponiert gleich der erste Vers, wenn es heißt, daß gleichzeitig diejenigen recht haben, »die ich schelte« (V. 1). Die sprachliche Inszenierung dieses ersten Selbstwiderspruchs verdient genauere Betrachtung. Denn der eigentümlich schwere Auftakt: »Und doch«, mit dem das Gedicht beginnt und zugleich an das vorherige anschließt, bricht nicht nur ostentativ mit dem Ideal einer in sich selbst vollendeten Werkform. Er zitiert zugleich, wie Bengt Algot Sørensen gezeigt hat, auch noch ein anderes Paradox: die paradoxe Struktur des Symbols, wie Goethe selbst es verstanden und eben mit der Formel des »Und doch« wiederholt bezeichnet hat (V. 10). ⁷³ Schon mit den ersten Worten ist also die Problematik des Symbols aufgenommen, die bereits im vorhergehenden Gedicht *Offenbar Geheimnis* Thema war. Dort hatte der Dichter den »Wort-

⁶⁹ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, in: Karl Robert Mandelkow (Hg.), *Goethes Briefe*, Hamburg 1962–1967, Bd. 2, S. 297.

⁷⁰ Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 72.

⁷¹ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Christian Friedrich Daniel Schubart, 2. April 1818, in: Mandelkow, *Goethes Briefe*, Bd. 3, S. 426.

⁷² Bengt Algot Sørensen, *Altersstil und Symboltheorie. Zum Problem des Symbols und der Allegorie bei Goethe*, in: *Goethe-Jahrbuch* 94 (1977), S. 69–85, hier S. 77.

⁷³ »Es ist die Sache ohne die Sache zu sein, *und doch* die Sache«. Johann Wolfgang Goethe, *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden*, zitiert nach Sørensen, *Altersstil und Symboltheorie*, S. 77. Vgl. dort auch weitere Belege.

gelehrten« vorgeworfen, den wahren »Wert des Worts« des ›heiligen Hafis‹ unter allegorischen Auslegungen zu verdecken.⁷⁴ Die »Wortgelehrten« verfehlen den Sinn des Worts, weil sie, so Trunz, »nur an Worten hängen«.⁷⁵

Darf man daraus schließen, daß der »Wert des Worts« gerade darin liegt, in der symbolischen Repräsentation aufzugehen? Der folgende, zweite Teil des *Winks* ist so verstanden worden: »Geradezu gegenwärtig wird dem Dichter die Geliebte im Gedicht [...]. Die Dichtung vermittelt eine geradezu sinnliche Wahrnehmung der Geliebten«.⁷⁶ Vielleicht dem Dichter, aber wohl kaum dem Leser. Denn auch der imaginationsbereiteste Leser der sieben Verse, die sich an die Lehrdichtung der ersten drei anschließen, wird Schwierigkeiten haben, an diesen »eine geradezu sinnliche Wahrnehmung der Geliebten« zu erfahren. Vielmehr, so scheint es mir jedenfalls, liegt im folgenden das Gewicht auf der ›Vermittlung‹ und nicht auf der ›sinnlichen Wahrnehmung‹, die sich – wenn man es genau nimmt – denn auch allein mit einem Auge der Geliebten begnügen müßte.

So steht im Zentrum des Gedichts das Wort, das Medium der Darstellung. »Das Wort ist ein Fächer!«, verkündet der vierte Vers und etabliert damit eine bedeutungsreiche Metapher, die in den folgenden Versen ausgeführt werden wird (und damit in Reinform das klassische rhetorische Verfahren der Veranschaulichung vorführt, das bei Quintilian ›Allegorie‹, *continua metaphora*, heißt).⁷⁷ Die Metapher löst zunächst ein, was die ersten drei Verse in prosaischer Breite theoretisch behauptet hatten, »daß ein Wort nicht einfach gelte«, so wie ein Wort eben kein Fächer ist. Die Vorstellung des Worts als Fächer variiert den seit der frühen christlichen Bibelallegorese etablierten Topos vom Wort als ›Schleier‹, der im übernächsten Vers: »Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor« (V. 6), noch einmal eigens aufgerufen wird. Dem Wort wird damit die Eigenschaft zugeschrieben, zugleich zu verhüllen und zu entdecken, zugleich zu verstellen und durchsichtig auf das, was es nennt, zu sein (*perspicuitas*). Hier sollen es nun die schönen Augen des »Mädchen[s]« sein (V. 8), das mit dem bestimmten Artikel an Präsenz – aber eben keineswegs an sinnlicher Anschaulichkeit – gewinnt, die durch den Fächer der Worte ›hindurchscheinen‹. Spätestens hiermit ist das Problem symbolischer Darstellung eng an das Gedicht herangeführt, und sowohl »Fächer« als auch

⁷⁴ Johann Wolfgang Goethe, Offenbar Geheimnis, in: ders., Werke, Bd. 2, S. 24, V. 4.

⁷⁵ Erich Trunz, Kommentar, in: Goethe, Werke, Bd. 2, S. 590.

⁷⁶ Walter Hinck, Aug im Auge, in: Marcel Reich-Ranicki (Hg.), Frankfurter Anthologie, Bd. 9, Frankfurt a.M. 1985, S. 48–50, hier S. 50.

⁷⁷ Vgl. Quintilian, Institutio oratoria, IX 2, 46.

Schleier-»Flor« deuten darauf hin (V. 6), daß das Wort dabei als Medium der Darstellung gegenwärtig bleibt. Zwischen der theologischen Schleier-Metaphorik und dem *Wink* des Fächers hat jedoch eine bedeutende Sinnverschiebung stattgefunden: vom verhüllenden Gott zur Sprache selbst. Sind es bei Pseudo-Dionysius Areopagita, wie oben zitiert, die »heilsamen Schleier der menschenfreundlichen Nachsicht«, die Gott selbst über seine Herrlichkeit gelegt hat, damit sie erkannt werden kann, geht diese »Nachsicht« hier auf die Sprache selbst über, die verstellt, aber eben auch zu erkennen gibt. Was sich nun dort dem Ich unvermittelt »[z]wischen den Stäben« im direkten Blick zeigt (V. 4) – eine Möglichkeit, die das Bild vom Schleier ausschließt –, ist »das Schöne« (V. 9).

So ist das Schöne das Telos, auf das sich das Gedicht zu bewegt und dadurch auch am Ende wieder aus sich heraus weist. Denn »das Schöne, was sie besitzt, / Das Auge, mir ins Auge blitzt« (V. 9 f.), zeigt sich dem Sehenden. Die rhythmische Akzentuierung und die doppelte Nennung des »Auge[s]« im letzten Vers, die das bereits im fünften Vers eingeführte Motiv aufnehmen (»ein Paar schöner Augen«), unterstreichen dies nachdrücklich. Aber an den Augensinn als das bevorzugte Organ des Schönen kann das in der Abstraktion der Sprache befangene Gedicht – auch wo es als »lieblicher Flor« (V. 6) »schön spricht«⁷⁸ – nur appellieren, nicht ihn erfüllen. Denn die beschreibbar schöne Gestalt zeigt sich im *Wink* ja gerade nicht, sondern die Rede kann allein vom Medium des Schönen sein: dem Auge. Das Platonische Modell der schönen Seele, an das der *Wink* mit der Vorstellung der sich im menschlichen Auge zeigenden Schönheit erinnert, ist in Goethes Gedicht demonstrativ als vergehende *Rede* vom Schönen in den lyrischen Augenblick – im doppelten Sinn – überführt. Was »blitzt«, das letzte Wort des Gedichts, ist im Augenblick seines Erscheinens schon verschwunden. Doch auch wenn die sinnliche Erscheinung vergangen ist, kann man von ihr sprechen.

Das »öffentliche Zurschaustellen«, das Gadamer das Schöne nennt, und die Verwandlung der vergehenden Zeit ins »Gebilde«, die Gadamer dem Symbol zuschreibt, verstehen sich in der Sprache nicht von selbst. Die Literatur ist kein privilegiertes Medium des Symbols oder der Darstellung des Schönen, sondern vielmehr formt die Materialität der Literatur auf unhinter-

⁷⁸ Kaiser hat auf die mehrfache Bedeutung des Ausdrucks »Flor« an dieser Stelle hingewiesen. Vgl. *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*, S. 106. Die Bedeutung »Blütenfülle« läßt sich jedoch nicht nur auf die Damenwelt beziehen, sondern gerade im Kontext der Fächer-Wort-Gleichsetzung auch auf das Ideal einer mit rhetorischen Figuren (= »Blumen«) reich geschmückten »schönen Sprache«.

gehbare Weise, was eine symbolische Darstellung des Schönen im Medium der Sprache sein kann. Das illustriert Goethes *Wink* in einem Spiel mit der Sichtbarkeit, in dessen Mittelpunkt nicht das Sistieren von Zeit, sondern eine Bewegung steht: die Geste des Winkens. Nicht nur der Titel nennt sie, sondern das Gedicht selbst stellt sie im Bild des Fächers nach, der, wenn er geschwungen wird, die unweigerliche Wechselbewegung des Verbergens und Enthüllens darstellt, die auch für das Symbol charakteristisch ist. Der *Wink* erinnert daran, daß in der Literatur Vergegenwärtigung nur durch das Wort hindurch zu haben ist.

»Schneller als die Gegenstände selber dich vorüberfliehn« Zum Rückbau der Alternative von Allegorie und Symbol

I Symbole des Symbols

Auch wenn es schwerfällt, sich dem Eindruck zu entziehen, es sei so: Das Symbol stellt weder das logische Gegenteil der Allegorie dar, noch schließen allegorische und symbolische Darstellungsweisen einander aus. Vielmehr treten sie in literarischen Texten regelmäßig in gemeinsamen Zusammenhängen auf und sind zur Erzielung bestimmter semiotischer Effekte geradezu aufeinander angewiesen.

Der Blick auf diesen an sich unbestreitbaren Sachverhalt ist freilich noch immer durch jenen im späten 18. Jahrhundert etablierten Diskurs verstellt, der Symbol und Allegorie in Form einer strikten Alternative plazierte – einen Diskurs, der *prima facie* von klaren Gegensätzen und unmißverständlichen Aussagen dominiert ist, tatsächlich aber voller Paradoxien steckt. Nicht die geringste unter ihnen ist darin zu sehen, daß mit Allegorie und Symbol Darstellungsformen in Opposition geraten sind, die begriffsgeschichtlich zunächst einmal wenig miteinander zu tun haben. Die allegorische ›Andersrede‹ war in der Figurenlehre der klassischen Rhetorik gut untergebracht und in ihren Funktionsweisen differenziert erklärt. Auch mit Blick auf die Auslegungsgeschichte der antiken Mythologie und vor allem der Heiligen Schrift läßt sich verdeutlichen, daß die unter dem Konzept der Allegorese gebündelten Lektüretechniken durchweg darauf zielen, Zeichen mit Sinn und derart einen literal definierten Kontext mit zusätzlicher Bedeutung anzureichern. Das Symbol hingegen ist unter den von der Rhetorik beanspruchten Tropen aus gutem Grund nicht aufzufinden; der systematische Ort für seine Erörterung liegt bis ins 18. Jahrhundert außerhalb rhetorischer oder poetologischer Zuständigkeit im Gebiet der Philosophie und vor allem der Theologie. Deren traditionelle Symbollehren haben es nicht mit Figuren, sondern mit Status und Bedeutung von Sachen zu tun. Dies gilt auch dort, wo sie Status und Bedeutung von Zeichen zu verhandeln scheinen, wie etwa im Streit der Reformatoren über die Einsetzungsworte des christlichen Abendmahls. Erst um 1800 scheint die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit solcher ›Realpräsenzen‹, ebenso plötzlich wie unerwartet, der Literaturtheorie

zur Lösung aufgegeben. Dies geschieht in dem Moment, in dem die Fähigkeit, Symbole nicht allein wahrzunehmen, sondern autonom zu setzen, in eins der vornehmsten Vermögen des Subjekts verwandelt wird; nach Art einer selbstreferentiellen Schleife ist darum das Konzept des ästhetischen Symbols an den Diskurs von einem genialen Individuum angebunden, das seine symbolstiftende Potenz in Kunstwerken entäußert, welche ihrerseits als Symbole einer schönen Individualität zu verstehen sein sollen. Vollkommene Kunstwerke bedienen sich darum nicht allein einer symbolischen Sprache oder symbolisierender Verfahren, sondern sie stellen letzten Endes dank der in ihnen erreichten Konsistenz, des wechselseitigen Bezuges aller Teile auf ein imaginäres Ganzes, Symbole des symbolischen Vermögens dar.

Aus diesem massiven und gleichwohl notwendig erhobenen Anspruch gehen nicht zuletzt die problematischen Elemente einer ›Ideologie des Ästhetischen‹ hervor, deren längst obsolet scheinender Faszination sich die Kunst- und nicht weniger die Kulturwissenschaften seit mehr als einem Jahrhundert mit mehr oder minder durchschlagendem Erfolg zu entziehen versuchen. Und erst von daher läßt sich erklären, warum der Kontroverse zwischen Allegorie und Symbol, die doch höchstens als Fall für Spezialisten und zudem als zutiefst deutsche Obsession erscheint, tatsächlich ein eminenter interdisziplinärer Stellenwert zukommt. Ist nämlich einmal das Vermögen zum Symbol in seinen Produkten selber zum Symbol erhoben, so kann es nicht ausbleiben, daß auch dessen anderes, als Inbegriff des Anti-Symbolischen, einen interkulturell verbindlichen symbolischen Wert gewinnt. Die Rolle dieses antisymbolischen Symbols ist aus vielerlei Gründen der Allegorie zugewiesen worden, die von nun an mehr ist als nurmehr eine rhetorische Figur.

Im Blick auf die textwissenschaftlichen und literaturtheoretischen Diskussionen, welche die jüngstvergangenen Jahrzehnte bestimmt haben, kann allerdings leicht der Eindruck entstehen, die ›Ideologie des Ästhetischen‹ sei durch einen doppelten Angriff so gründlich diskreditiert worden, daß sie als erledigt gelten kann. Was immer nach den Attacken einer manifesten Ideologiekritik, die sich zum Ziel gesetzt hatte, auch noch den kleinsten Restbestand eines als bürgerlich verworfenen Idealismus abzuräumen, vom Symbolkonzept übriggeblieben war, scheint danach der subtileren, *de facto* aber noch sehr viel wirkungsvolleren Aggression der Dekonstruktion zum Opfer gefallen zu sein. Im Zuge dieser Doppelbewegung vollzieht sich darum mit einer gewissen Zwangsläufigkeit auch jene Rehabilitation der Allegorie, dank deren die so lang verschmähte ›Andersrede‹ in den 1980er Jahren

und dann zumindest für die Dauer eines guten Jahrzehntes in den Rang einer *master trope* nicht nur der Text-, sondern auch der Kulturwissenschaften aufrücken konnte: eine Episode, deren Folgewirkungen bis heute überall wahrzunehmen sind. Ein Blick auf jenen theoretischen (oder doch theorieförmigen) Text, dem in diesem Zusammenhang eine diskursbegründende Schlüsselstellung zukommt – Paul de Mans 1969 erschienenen Essay zur *Rhetorik der Zeitlichkeit* (*Rhetoric of Temporality*)¹ – lehrt freilich, daß weder Ideologiekritik noch Dekonstruktion der falsch gestellten Alternative zwischen Allegorie und Symbol zu entkommen vermochten und daß deren Rückbau ein noch immer nicht vollendetes Projekt darstellt.

II Auf Leben und Tod

Bewältigt werden kann diese Aufgabe, so viel kann man zuversichtlich sagen, nur von jener Disziplin, in deren Zuständigkeitsbereich die Kontroverse entstanden ist. Die (germanistische) Literaturwissenschaft wird deshalb nicht umhinkommen, das Rad der endlos scheinenden Debatte noch einmal zu drehen und sich dabei einer systematischen (Re-)Konstruktion ausgerechnet jener symbolischen Darstellungsweise zu widmen, deren bloßes Vorhandensein ihr jahrzehntelang fast Anathema war. Die Ideologiekritik hat gezeigt, daß literarische Kunstwerke nicht halten können, was man sich bildungsbürgerlich von ihnen versprochen hat, und dekonstruktive Lektüren haben erwiesen, daß solche Texte nicht einmal das zu halten imstande sind, was sie selbst zu versprechen scheinen – daß also, um das einschlägige Paradigma zu benennen, sich hinter symbolisch formulierten Ganzheitsprojektionen nichts anderes als ein Geflecht allegorischer Präformierungen und Querverweise verbirgt. Stellt in diesem Sinne die Praxis der Dekonstruktion eine konsequente Fortsetzung der Ideologiekritik mit anderen, mikrologischen Mitteln dar, so kann der Versuch einer (Re-)Konstruktion des symbolischen Modus gleichwohl von jener Sensibilität für minimale Textereignisse und semiotische Verschiebungen im Detail profitieren, wie sie von der Dekonstruktion geweckt wurde und in der aktuellen Tendenz zur kulturwissenschaftlichen Generalisierung wieder verlorenzugehen droht.

¹ Paul de Man, Die Rhetorik der Zeitlichkeit, in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, aus d. Amerikan. von Jürgen Blasius, Frankfurt a. M. 1993, S. 83–130. Zitate aus dieser Ausgabe stehen im Text mit Seitenangabe in Klammern.

Hierfür zunächst einmal ein praktisches Beispiel – anhand eines kleinen Gedichts, dessen verblüffend komplexe Figuration die Literaturgeschichte schon deshalb niemals gewürdigt hat, weil seine Autorin, Friederike Kempner, ohne weiteres dem Spezialfach des sogenannten unfreiwilligen Humors zugeschlagen worden ist:

Poesie ist Leben
 Prosa ist der Tod
 Engelein umschweben
 Unser täglich Brot

Einem bildungsbürgerlich geschulten Publikum, das mit der Diktion seiner Klassiker vertraut war, mußte nicht lang erklärt werden, was die Dichterin hier hatte sagen wollen – und wie ihr der Versuch dazu mißlungen war. Einem solchen Publikum mußte es darum auch leichtfallen, über die Befremdlichkeiten des Poems hinwegzusehen oder sie als Ausweis erheiternder Halbbildung abzutun. Zu widerlegen ist diese Lesart nicht, doch auch wenn man sie akzeptiert, verliert der Text nichts von seiner konzisen, auf einem doppelten Parallelismus beruhenden Struktur. Dadurch, daß die Verse eins und zwei einander syntaktisch, die Verse eins und drei bzw. zwei und vier einander dagegen semantisch entsprechen, wird der im ersten Verspaar diskursiv artikulierte Antagonismus auf überzeugende Weise ›in Form‹ gebracht. Nur scheinen die so übermittelte Botschaft und erst recht das Bild, in das sie sich übersetzt, allzu banal, als daß sie etwas zu denken geben könnten.

Eben deshalb mischt sich freilich schon ins bildungsbürgerliche Lachen über die gereimten Ergüsse des ›Schlesischen Schwans‹ der Unterton eines nicht völlig reinen Gewissens: Kempners Vertrauen auf die Kunst als Ersatzreligion und ihre Inanspruchnahme der Poesie als Mittel zur Lebenshilfe unterscheiden sich von konkurrierenden Entwürfen der ›Ideologie des Ästhetischen‹ zwar der Komplexität, nicht aber jenem Prinzip nach, demzufolge das ästhetische Vermögen die ›Prosa‹ irdischer Verhältnisse durch Anwendung des darstellenden Vermögens transzendieren soll. Entsprechend zielsicher hat Kempner darum auch auf eine jener poetologischen Formeln der Goethezeit zugegriffen, in denen die Dialektik von Subjekt und Objekt in virtuell unendliche Reihen von Oppositionen übersetzt und deren idealistische Auflösung antizipiert worden war. Mit »Poesie« und »Prosa« sind derart auch alle anderen der Epoche geläufigen Antagonismen aufgerufen: Kunst und Leben, Idee und Wirklichkeit oder Geist und Buchstabe, um nur sie zu nennen, und mit und in ihnen ist damit selbstverständlich auch

der Widerspruch der Darstellungsformen alludiert: Zur Poesie gehört das Symbol, zur (nicht im Sinne der Gattungsbezeichnung mißzuverstehenden) Prosa die Allegorie.

Weiterer Interpretation, gar einer dekonstruktiven Subversion des Gemeinten, scheint Kempners Vierzeiler kaum bedürftig – jedenfalls so lange nicht, wie übersehen bleibt, daß hier ausgerechnet die symbolträchtige Botschaft von der *coincidentia oppositorum* in Gestalt einer Allegorie auftritt. Die Engelein, die »Unser täglich Brot« umschweben, könnte man malen lassen, wenn Kempner die Vorstellung eines von rosigen Putten umflatterten Brotlaibs nicht überhaupt einem jener im Stil eines Pseudo-Rokoko gehaltenen Genrebilder entnommen hat, für die man in der *Gartenlauben-Zeit* ein Faible hatte. Und dem Anspruch auf symbolische Vergewärtigung einer poetischen Wahrheit vermag ein solches Bild selbstverständlich nicht gerecht zu werden – doch eben dies ist ein überaus zweideutiger Befund, denn gleich ob unfreiwillig oder nicht, es bleibt der Befund, daß das Gedicht seine didaktisch vorgetragene Intention auf nachgerade elegante Weise parodiert. Und damit nicht genug, wird doch der offen ausgestellte semantische Parallelismus der Verse 1/3 und 2/4 von einem Chiasmus überlagert, der die Oppositionen, statt sie zu versöhnen, schlicht unterläuft: Während nämlich das poetische (sprich: symbolische) Vermögen des Subjekts im dekorativen Ornament der Putten allegorisch kodiert und dadurch gleichsam abgetötet wird, steht dort, wo die Prosa der irdischen Verhältnisse eintritt, als zutiefst ambiges Lemma das Brot, das heißt: das sakramentale Symbol schlechthin.

Wenn aber derart das Brot den Übergang in ein ewiges Leben alludiert, nehmen die allegorischen Engelein im Gegenzug eine Todesbedeutung an. Und auch bei dieser Lesart kann man noch nicht stehenbleiben, weil ja die Ewigkeits-Bedeutung des Brotlaibs durch den – dem Vaterunser entnommenen – Zeit-Index »täglich« irritierend unterlaufen wird. Eine gründlichere Subversion des Ästhetischen und des Anti-Ästhetischen zugleich kann man einem zwölf Wörter umfassenden Textgebilde kaum abverlangen; und der naheliegende Einwand, man habe sich derart einer hemmungslosen Überinterpretation schuldig gemacht, verfängt gleich auf doppelte Weise nicht: Zum einen, weil er (ebenso wie das Prädikat »Unfreiwilligkeit«) in den text-theoretischen Debatten der vergangenen Jahrzehnte seine Unschuld eingebüßt hat und vor allem von denen noch gehalten wird, die mit windigen Konstruktionen einen direkten Weg vom Autor zum Text und zum Leser zurück freizumachen suchen. Zum anderen aber bleibt dieser Vorwurf hilflos, weil es eben nicht der ungeordnete Geist der Autorin ist, der ihrem Text solche Zweideutigkeit aufnötigt, sondern weil sich in der Figuration

tief liegende Widersprüche geltend machen, welche die des von Friederike Kempner wohlgemäß zitierten Diskurses vom Ästhetischen selbst sind. In solcher, noch näher aufzuklärender Widersprüchlichkeit aber können, wie sich zeigt, allegorische mit symbolischen Techniken auf engstem Raum friedlich koexistieren und sogar auf spannungsreiche Weise koinzidieren. Dieser Befund hat, recht betrachtet, nichts Spektakuläres an sich, und er ist der Verallgemeinerung fähig. Tatsächlich stellt das Zugleich von Allegorie und Symbol eher die Regel als eine Ausnahme dar.

III Ideenpolitik

Die prominenten Kritiker des ästhetischen bzw. Kunstsymbols haben, anders als manche ihrer Nachfolger, nichts behauptet, was diesem Befund widerspräche, aber sie haben doch einer Strategie der Substitution den Boden bereitet, die später Omnipräsenz gewinnen sollte: Ihr zufolge bestünde der philologisch korrekte Umgang mit nach symbolisierenden Konzepten operierenden Texten darin, eventuelle Symbole dadurch abzuschaffen, daß man sie als Allegorien »entlarvt« und somit in ihr – vermeintliches – Gegenteil verkehrt. Walter Benjamin darf man dergleichen zwar nicht unterstellen, aber die Unterscheidung zwischen einem »guten« und einem »bösen« Symbol hat er doch vorgegeben, wenn auch in einem fundamentalen, metaphysischen Sinn, zu dem sich seine Adepten kaum offen bekennen mochten. Die im Trauerspielbuch vorgebrachte Kritik ist auf unmißverständliche Weise theologisch motiviert: Das Konzept des »Kunstsymbols«, heißt es dort, diene der Verklärung des »vollendeten Individuums«; es sei überhaupt nur durch »Mißbrauch« des Symbolbegriffs zustande gekommen. Das echte Symbol sei und bleibe das »religiöse«.² Kunstsymbole wären demnach Produkte der Säkularisation – bloße Derivate –, und so erhält der Versuch, den Hiatus zwischen Subjekt und Objekt durch derart erzeugte Präsenzeffekte zu überwinden, bei Benjamin den Beigeschmack der Hybris, eines Tabubruchs, der nicht straflos unternommen werden kann.

Nicht darin, aber im Argumentationsprinzip ist Benjamin eine Ideologiekritik gefolgt, die das vollendete Individuum durch das bürgerliche Subjekt ersetzt und dessen Selbstüberhebung in der Behauptung einer Autonomie

² Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 1.1, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 336 f.

der Kunst geortet hat. Paul de Man schließlich hat diese beiden kritischen Traditionen in seinem für die Literaturwissenschaft – und nicht allein die Literaturwissenschaft – der folgenden Jahrzehnte folgenreichen Essay zur *Rhetorik der Zeitlichkeit* aufgenommen. Er hat sie aber ganz entschieden modifiziert, man darf ruhig sagen: korrigiert. Denn während sowohl Benjamin als auch seine Nachfolger insinuieren, man habe symbolisch operierende Literatur an einer außerliterarisch artikulierten Wahrheit zu messen, trägt de Man den Streit in die Texte hinein und expliziert ihn als einen Konflikt, der intratextuell mit sprachlichen Mitteln ausgetragen wird. Gleich einleitend referiert er Thesen Hans Georg Gadammers, denen zufolge um 1800

die Aufwertung des Symbols auf Kosten der Allegorie mit der Entwicklung einer Ästhetik zusammen[fällt] [...], die sich weigert, zwischen einer Erfahrung und der Darstellung dieser Erfahrung zu unterscheiden. Die dichterische Sprache des Genies vermag über diesen Unterschied hinauszugelangen und so jede individuelle Erfahrung, jedes Erlebnis unmittelbar in eine allgemeingültige Wahrheit umzuformen. (84)

Schon Gadamer läßt angesichts dieses hyperbolischen Anspruchs gelinde Skepsis erkennen; nichts jedoch hätte ihm ferner gelegen, als am Vorhandensein des somit bezeichneten Phänomens selbst zu zweifeln. Das Raffinement des von Paul de Man vorgebrachten Argumentationsgangs besteht nun freilich genau darin, daß die für Gadamer noch vollkommen selbstverständliche Annahme, den womöglich leicht übertriebenen Präsuppositionen der subjektzentrierten Ästhetik entspreche gleichwohl eine literarische Praxis symbolischer Dichtung, Schritt für Schritt ihrer Legitimität beraubt wird. Zunächst deckt de Man eine tiefgreifende Ambivalenz in Dokumenten auf, die stets als glänzende Belege für die diskursive Wende von der allegorischen zur symbolischen Präferenz genommen worden sind; dann interpretiert er diese Ambivalenz auf eine Weise, die dem gemeinhin unterstellten Telos eines Fortschreitens poetischen Sprechens zum Symbol hin diametral zuwiderläuft: Die »wahre« Literatur der Epoche illustriert eben nicht mit Symbolen die subjektphilosophisch überhöhte »Ideologie des Ästhetischen«, sondern sie stellt – im Mittel der Allegorie – deren radikale Kritik dar: Wo »Symbol« draufsteht, sind, sieht man nur einmal hin, tatsächlich nur »Allegorien« drin; und derjenige ist ein guter Dichter, der ein Bewußtsein von diesem Sachverhalt artikuliert.³

³ »Große Bereiche der europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts«, läßt de Man barsch verlauten, »müssen im Hinblick auf die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zutage geförderten Wahrheiten als rückschrittlich erscheinen. Denn die Hellsichtigkeit

Dabei ist allerdings zu beachten, daß de Man durchaus von einem Zugleich des Symbolischen mit dem Allegorischen ausgeht. Nicht anders als Benjamin bestreitet er nicht das Kunstsymbol als solches, sondern er untergräbt seine Legitimität. Entsprechende Befunde werden ihm so zum Anlaß, Texte des späten 18. Jahrhunderts, die eine weit zurückreichende, in gewisser Weise sogar mit diesen Texten gleichursprüngliche literaturwissenschaftliche Tradition im Modus symbolisierender Selbstaussprache sicher aufgehoben wähnte, als Schauplätze einer agonalen Inszenierung widersprechender Tendenzen zu (re-)inszenieren. Dafür bedarf es keiner neuen Rhetorik, keiner Reformulierung der theoretischen Konzepte; de Man schließt vielmehr, wie mit Nachdruck zu betonen ist, durchweg zustimmend an vertraute Argumente an. Mit Kempner gesprochen, steht ›Symbol‹ auch hier noch für (ein ewiges) ›Leben‹ und ›Allegorie‹ nach wie vor für (den unausweichlichen) ›Tod‹. De Man nimmt sich allein die – philologisch begründete – Freiheit, die Lesart der einschlägigen Belegtexte auf den Kopf oder, wenn man so will, vom Kopf auf die Füße zu stellen. Bei ihm ist es nicht länger die symbolische Anschauung, die sich triumphal über das irdische Bedingte erhebt, sondern es ist umgekehrt die Allegorie, die dergleichen Behauptungen unterläuft und dementiert:

[I]mmer entspricht das Vorherrschen der Allegorie über das Symbol der Enthüllung eines eigentlich zeitlichen Schicksals. Diese Enthüllung vollzieht sich in einem Subjekt, das versucht hatte, sich der Einwirkung der Zeit zu entziehen, indem es sich in der ihm in Wahrheit ganz unähnlichen, in nichts entsprechenden Welt der Natur eine Zuflucht suchte. (103)

Der Hybris des Ich, das sich im Nicht-Ich wiederzufinden hofft, wird von de Man der Prozeß gemacht – oder genauer: Jene Texte, welche die ›Ideologie des Ästhetischen‹ als ihre Gründungsurkunden beansprucht hat, er-

der Dichter, die der Romantik den Weg bereiteten, war nicht von Dauer. Bald schon sieht man sich überall eine symbolische Konzeption der metaphorischen Sprache durchsetzen, und zwar trotz der in der ästhetischen Theorie und der dichterischen Praxis bestehenden Doppeldeutigkeiten« (105). Das ist, ganz klar, ein ideologiekritisches Argument, das dem späteren Paul de Man so nicht unterlaufen wäre. Tatsächlich läßt sich in der *Rhetorik der Zeitlichkeit* recht genau der Umschlagpunkt erkennen, an dem die Ideologiekritik beginnt, sich in Dekonstruktion zu verwandeln. Die hier gegenüber der Darstellbarkeit von Substanz und Präsenz artikulierten Vorbehalte bleiben unverändert; sie werden jedoch an ein texttheoretisch, sprachphilosophisch und linguistisch fundiertes Modell von Lektüre gekoppelt, das als metahistorisch brauchbare Allzweckwaffe fungiert.

scheinen nun als Orte, an denen das Subjekt mit sich selbst ins Gericht geht und am Ende begreift, daß es mit ihm ein Ende nehmen muß.

Der Metaphysik der poetischen Imagination wird somit eine Physik der Sprache entgegengesetzt, die – wiederum an Benjamin gemahnend – der symbolischen Hybris mit allegorischem Realismus kontert: Der Mensch stirbt, indem er spricht. Auf dieses Resultat läuft die von de Man einleitend avisierte »Möglichkeit einer Rhetorik« hinaus, die zum einen »nicht einseitig normativ oder beschreibend ist, sondern die Frage der Intentionalität rhetorischer Figuren mehr oder weniger offen aufwirft«, und die sich zum anderen dagegen verwahrt, daß »rhetorische Begriffe [...] noch immer häufig mit Werturteilen gekoppelt [werden], welche die Unterscheidungen verwischen und die tatsächlichen Strukturen verdecken« (83). Bevor man de Man zum Vorwurf macht, seine Version der Geschichte sei ebenfalls an massive Wertungen geknüpft, muß man sich erst verdeutlichen, auf welchem Weg er zu seinen Resultaten gelangt, dies um so mehr, als die Rede von einer »Intentionalität rhetorischer Figuren« mit dem Profil des späteren Dekonstruktivisten de Man nicht ohne weiteres übereinzubringen ist. Im Zusammenhang der *Rhetorik der Zeitlichkeit* soll mit ihr aber anscheinend nichts anderes angezeigt werden, als daß Symbol und Allegorie nicht etwa an in Texten lokalisierbare Fundstellen angebunden werden sollen, an denen je bestimmte Darstellungstechniken Verwendung finden, sondern daß sie vielmehr im Sinne textueller Strategien zu begreifen sind, die übergreifende Zusammenhänge, ja Struktur und Bedeutung eines jeweils Ganzen organisieren.

Intentional sollen diese Strategien darum heißen, weil sie konstitutiv im Subjekt verankert sind, und die Rechtfertigung hierfür ist einmal mehr jenem Diskurs entnommen, der das Genie auf die Hervorbringung ästhetischer Repräsentationen verpflichtet – Repräsentationen, in denen der Unterschied zwischen Subjekt und Objekt in positivem Sinne aufgehoben sein soll.

In der Welt des Symbols wäre es möglich, daß Bild und Substanz zusammenfallen, denn die Substanz und ihre Darstellung unterscheiden sich in dieser Sprache nicht seinsmäßig, sondern nur ausdehnungsmäßig, beide sind Teil und Ganzes desselben Kategoriengefüges. Ihre Beziehung ist eine Beziehung der Simultaneität, welche im Grunde räumlicher Natur ist und in der die Zeit nur eine kontingente Rolle spielt. (103)

Das sind die Konturen der symbolisierenden Textstrategie: Raum geht in ihr prinzipiell vor Zeit; und eine mitten im Zeitlichen evozierte Ewigkeit bietet dem Tod Paroli. Konterkariert wird diese Textstrategie von ihrer genuinen Alternative: »In der Welt der Allegorie hingegen ist die Zeit die ursprünglich

konstitutive Kategorie« (103). Temporale Momente lösen die im Räumlichen evozierte Ko-Präsenz auf; der Tod schlägt der sprachlich hergestellten Ewigkeit ein Schnippchen.

Diese Charakteristik verwendet, wie leicht zu sehen ist, durchgängig topische Motive, stellt aber gleichwohl mehr dar als eine weitere Aktualisierung des überkommenen Diskurses: Über anderthalb Jahrhunderte hat die Allegorie als jener Pappkamerad herhalten müssen, auf den eine in den vermeintlichen Fortschritt der Jahrhunderte ebenso wie in die klassische Dignität ihrer Gegenstände verliebte Geistesgeschichte nach Lust und Laune einprägen konnte. De Mans – hoffentlich – bleibendes Verdienst besteht darin,⁴ daß er zwischen Symbol und Allegorie eine Art Waffengleichheit hergestellt hat, wie sie der Allegorie spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts konsequent verweigert worden war. Symbol wie Allegorie erscheinen nun endlich, formal gesehen, als gleichberechtigte Optionen des Subjekts, sich in seinen sprachlichen Produktionen zu sich selbst und zu seinem anderen zu verhalten. Im Sinne einer diskurskritischen Korrektur der genieästhetischen Lehre vom Symbol ist dieser Aufruf zur Emanzipation (darauf wurde oben bereits verwiesen) vollkommen konsequent: Wenn das Symbol *per definitionem* mehr darstellt als eine rhetorische Figur – und wenn es in binärer Opposition zur Allegorie steht – dann muß auch letztere mehr sein als bloß rhetorische Figur. Die ›intentionale‹ Lesart hält für die Allegorie fest, was das Symbol seit jeher für sich beansprucht hat: die Möglichkeit, qua ihres Vorhandenseins Aussagen über das Subjekt zu treffen, das sich ihrer als eines Ausdrucksmittels bedient.

Das säkularisierte Denken der vorromantischen Zeit erlaubt nicht mehr, die Antinomien zwischen der geschaffenen Welt und dem Schöpfungsakt durch einen positiven Rückgriff auf den göttlichen Willen zu transzendieren. Diese Unmöglichkeit manifestiert sich unter anderem in dem Mißerfolg jeglichen Versuchs, eine Sprache zu schaffen, die symbolisch und allegorisch zugleich wäre. (103)

⁴ Anders als eine Ideologiekritik, deren Inversionsmechanismus darauf ausging, in leicht angestaubtem Bildungsgut ›progressive‹ Potentiale freizulegen – und anders auch als eine Theorie der Moderne, die formale Aspekte von Literatur zwar in Rechnung stellte, dabei aber der Teleologie eines oft ganz technischen Fortschrittsdenkens verhaftet blieb –, hat de Man seinen Lesern Mittel an die Hand gegeben, durch deren Anwendung sich der Zusammenhang zwischen sprachlicher Figuration und repräsentationslogischer Artikulation genau bestimmen ließ. Geradezu obsessiv haben seine auf kanonische Ewigkeitswerte versessenen Kritiker darüber hinweggesehen, daß er damit sowohl die Literatur als auch die ihr nachgelagerte Philologie emphatisch aufgewertet und ihr einen kulturellen Rang verliehen hat, der beiden in der Tat seit der Epoche frühromantischer Projekte nicht mehr zugekommen war.

Sinnvoll sind Aussagen wie diese erst in einem Diskurs, in dem die Prädikate ›allegorisch‹ und ›symbolisch‹ einen vollwertigen Gegensatz indizieren. In der klassischen Rhetorik kann dies schon deshalb nicht sein, weil sie das Symbol nicht kennt; in postromantischen Poetiken wiederum kommt kein echter Konflikt zustande, weil das allegorische Sprechen dem symbolischen prinzipiell subordiniert ist und so kein Eigenrecht gewinnt.

De Man beläßt es freilich nicht bei der Korrektur einer schiefen Alternative. Zwar argumentiert er induktiv, weist sacht auf Widersprüche hin, rückt diese und jene Fehl Wahrnehmung liebevoll zurecht – doch am Ende seines Durchgangs durch die Textbefunde steht in unmißverständlicher Weise kritischer Klartext:

Während das Symbol die Möglichkeit einer Identität oder Identifikation postuliert, bezeichnet die Allegorie in erster Linie eine Distanz in bezug auf ihren eigenen Ursprung, und indem sie dem Wunsch und der Sehnsucht nach dem Identischwerden entsagt, richtet sie sich als Sprachform in der Leere dieser zeitlichen Differenz ein. Damit bewahrt sie das Ich vor einer illusionären Identifikation mit dem Nicht-Ich, das nun erst, wenn auch unter Schmerzen, ungeschmälert als Nicht-Ich erkannt wird. (104)

Mit dem Entwurf einer Rhetorik, die von normativen Vorgaben wie von Werturteilen Abstand nimmt, ist diese Konklusion ganz offensichtlich nur schwer vereinbar. Da sie aber als Resultat einer exegetischen Anstrengung präsentiert wird – da es die strukturell belegbaren Intentionen der Texte selbst sein sollen, die somit resümiert werden –, kann ihre Plausibilität gerechterweise nur im Hinblick auf die von de Man erhobenen Textbefunde bemessen werden. Der Versuch, deren Zustandekommen nachzuvollziehen, trifft allerdings auf eine Schwierigkeit, die in klassischen Rhetoriken nicht vorgesehen war: Die Textstrategien, mit denen man nun zu tun hat, stehen zu je bestimmten Darstellungsformen in einem mittelbaren Verhältnis; sie stellen keine Figuren dar, sondern drücken sich allenfalls in Figuren aus. De Man hat, es sei noch einmal betont, Waffengleichheit zwischen Allegorie und Symbol nicht etwa dadurch hergestellt, daß er das Symbol auf den Status einer rhetorischen Figur reduzierte, sondern er hat im Gegenteil die Allegorie von der Nötigung befreit, nur mehr rhetorische Figur zu sein. So wird in de Mans Korrektur mit einigermaßen verblüffendem Effekt dem Kunstsymbol ein Konzept der ›Kunstallegorie‹ ko-ordiniert. Und in beiden Konzepten geht es ums Ganze – um eine Antwort auf die Frage, was Literatur als Kunst zu sein hat, und was sie zu leisten imstande ist. Damit ist endlich offen ausgesprochen und in eine literaturwissenschaftlich operationalisierbare Begrifflichkeit gefaßt, was der schiefen Alternative zwischen

Symbol und Allegorie seit jeher zugrunde lag: kein Streit um die Leistungsfähigkeit bestimmter sprachlicher Darstellungsmodi, sondern ein ideenpolitisches Junktim, in dem Allegorie und Symbol dem Verfahren nach synekdochisch, der Sache nach aber symbolisch als Wechselbegriffe poetischen Sprechens überhaupt fungieren.

Der germanistischen Literaturwissenschaft hätte diese Korrektur schon deshalb besonders willkommen sein sollen, weil sie in den 1960er Jahren ohnehin begonnen hatte, in der Frühromantik jene Epoche wiederzuentdecken, in der die Allegorie schon einmal als Organon des höchsten in Sprache Möglichen konzipiert worden war. De Man kennt diese Tradition sehr wohl, und er verweist mit Genugtuung darauf, daß bei Hamann ein Sonderweg der deutschen Literatur einsetzt, dessen Vertreter gegen die gesamteuropäische Versuchung zur Flucht ins Symbol immun geblieben sind. Die Frühromantik selbst jedoch, die für diese Vermutung Belege in Fülle liefern könnte, bleibt aus de Mans Untersuchung ausgeschlossen – und nicht nur sie: »Ein metaphorischer Stil wie der von Hölderlin läßt sich mit der Begriffsantinomie von Allegorie und Symbol jedenfalls nicht beschreiben, und das gleiche gilt für den Stil des späten Goethe« (86). In Texten solchen Stils findet anscheinend jenes Drama des Subjekts gar nicht erst statt, das laut de Man *das* genuine Drama der literarischen Epoche darstellt. (Diese These wäre im Hinblick auf den zweiten, der Ironie gewidmeten Teil des Essays zu differenzieren, aber nicht zu revidieren.)⁵

De Man wendet sich also, um es ein wenig klarer zu sagen, deshalb von der deutschen Romantik ab und der englischen zu, weil ihm Texte nicht willkommen sind, in denen der Primat der Allegorie von vornherein unumstritten ist. Rechtfertigen läßt sich diese Volte insofern, als absichtsvoll allegorisch verfaßte Texte zum Thema des Essays vordergründig nichts beizutragen scheinen – weil sie, könnte man behaupten, der Setzung der problematischen Alternative ›Allegorie vs. Symbol‹ noch vorausliegen. Nicht zur Geltung kommt in dieser Ausflucht freilich, daß ›Allegorie‹ in den einschlägigen Texten längst etwas grundlegend anderes bedeutet als in der rhetorischen Tradition, und daß genau hier jene ›modernisierte‹ Semantik einer nicht mehr *bloß* barocken Allegorie entwickelt wird, deren de Man selbst sich

⁵ Eine Beschränkung auf den Part zu Symbol und Allegorie ist in einer germanistisch perspektivierten Argumentation auch deshalb vertretbar, weil de Mans Überlegungen zur Ironie bis 1994 unübersetzt geblieben sind und somit jene Fassung des Textes ihre Wirkung getan hat, die bezeichnenderweise *Allegorie und Symbol in der europäischen Frühromantik* überschrieben war (in: Stefan Sonderegger [Hg.], *Typologia Litterarum*. Festschrift für Max Wehrli, Zürich/Freiburg i. Br. 1969, S. 387–402).

(durch Vermittlung Benjamins) bedient. Von daher wird auch das ebenso naheliegende, komplementäre Argument fragwürdig, de Man sei es in der *Rhetorik der Zeitlichkeit* zunächst einmal darum gegangen, mit der problematischen Wirkungsgeschichte einer nach 1800 zur Ideologie simplifizierten Rede vom Symbol abzurechnen, denn eine solche Abrechnung hätte durch eine demonstrative Rückkehr zum Ursprung des Diskurses an Effektivität nur gewonnen.

Tatsächlich ist der in de Mans Essay selbst nur schwach begründete Dezisionismus in der Wahl des Beispielmaterials denn auch ganz anderen Motiven geschuldet, die eigentlich erst in der oben ausführlich zitierten Konklusion vollständig durchschaubar werden. Die dort vertretene, dualistische, wenn nicht gar manichäische Disjunktion der Textstrategien hat die Struktur eines veritablen Mythos. Befriedigend kann sie nur anhand von Texten demonstriert werden, die in ihrem Verlaufsschema mit einer begrifflichen Dynamik übereinkommen, wie sie etwa auch die Philosophie des Idealismus induziert. In de Mans Version: Es bedarf der Allegorie, damit das Ich aus seiner illusionären Identifikation mit dem Nicht-Ich befreit und zu sich selbst zurückgeholt werden kann; oder anders: Das Ich muß, indem es aus sich heraustritt, der Versuchung zur narzißtischen Fixierung auf die Objektwelt zunächst einmal erliegen, dann aber die Einsicht gewinnen, daß es in diesem symbolischen Stadium nicht verharren kann. Was es durch Absage an das ihm Unähnliche gewinnt, ist ein ihm Ähnliches: Sprache, so wie sie als transzendenzloses Medium zeitlicher Indizes wirklich funktioniert – und die Fähigkeit, seine Wahrheit in diesem Medium allegorisch auszusprechen. Der Konflikt zwischen Allegorie und Symbol wird somit in ein erzählendes Nacheinander aufgelöst, das in seiner Dreistufigkeit nicht zufällig auch an die Topik der Initiation, an das narrative Schema des Bildungsromans oder auch an die von Freud bzw. Lacan erzählten »Familienromane« gemahnt.

IV Dauer im Wechsel

Was derart in Rede steht, hat mit Rhetorik im hergebrachten Verstand nurmehr bedingt zu tun. Verhandelt werden nicht Darstellungs-, sondern Wahrheitsfragen, und *sub specie* eines solchen Anspruchs können die mit den Namen Allegorie und Symbol bezeichneten Prinzipien so wenig friedlich miteinander auskommen wie Sein und Schein. Konzipiert ist vielmehr *in nuce* eine Philosophie der Kunst, die Literarisches ganz selbstverständlich normiert und wertet – und warum auch nicht? Seltsamerweise impliziert diese

Philosophie aber eine Typologie der Textsorten, die nicht mit der Disjunktion von Allegorie und Symbol übereingeht. Weil de Man diese Disjunktion als Konfliktschema in *einem* bestimmten Texttypus etabliert hat, kann er sie nämlich als Basisunterscheidung für ›Poesie überhaupt‹ nicht mehr gelten lassen. Daraus folgt eine bemerkenswerte Modifikation des hergebrachten, binären Kodes. Es gibt nun: a) vor 1800 Texte, die figurativ von der Entwicklung des Subjekts zur Einsicht in die allegorische Wahrheit erzählen; b) gibt es vor allem nach 1800 Texte, die irrtümlich in der symbolischen Präntation verharren; und c) gibt es vor und nach 1800 Texte, die sich mit der Begriffsantinomie von Allegorie und Symbol nicht beschreiben lassen.

Man kann diesen letzten Hinweis auf doppelte Weise verstehen. Entweder so, daß entsprechende Texte weder allegorisch noch symbolisch operieren, oder aber so, daß sie einer Strategie folgen, die sowohl mit allegorischen als auch mit symbolischen Mitteln arbeitet, ohne beide antinomisch zu positionieren. Dieser zweiten Lesart versucht de Man nach Möglichkeit gegenzusteuern, sie ergibt sich aber gleichwohl unausweichlich, solange dem Subjekt keine dritte Position der Artikulation offeriert wird. Das Ich muß sich, indem es spricht, zur Welt verhalten; und auch zum Allegoriker geläutert, muß es irgendwie anzeigen, daß es den symbolischen Modus durchlaufen und durchschaut hat. (Eine solche, dritte Position wird wohlgemerkt auch in der an de Mans anschließenden (Re-)Formulierung der Ironie zu einer transtextuellen ironischen Textstrategie nicht zur Verfügung gestellt.)

Paul de Mans Essay ist an deiktischen Formeln und zusammenfassenden Referaten reich, an literarischen Zitaten jedoch erstaunlich arm. An entscheidender Stelle kommt de Man aber immerhin auf William Wordsworths *Prelude* zu sprechen und hält fest: »Die Naturvorgänge sind für [Wordsworth] Beispiele dafür, was Goethe eine ›Dauer im Wechsel‹ nennt, und sie bestätigen die Existenz eines überzeitlichen oder unveränderlichen Zustands als Voraussetzung für den äußeren Wandel, der nur die Oberfläche der Dinge betrifft, aber nicht den Kern der Natur« (92 f.). Einem genauen Leser wie Paul de Man möchte man ungern unterstellen, er habe eine intertextuelle Referenz nur so dahingeschrieben, und also darf man der Einladung folgen und bei Goethe nachschlagen, um Wordsworth besser zu verstehen. So stößt man freilich auf den seltsamen Befund, daß Goethes *Dauer im Wechsel* überbeschriebenes Gedicht zumindest *prima facie* das gerade Gegenteil von dem zu sagen scheint,⁶ was de Man als Wordsworths Interpretation natürlicher

⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Dauer im Wechsel*, in: Goethes Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, Abt. I, Bd. 1, S. 119 f.

Verläufe vorstellt. Goethes in fünf Strophen zu je acht Versen gegliedertes Gedicht liefert nämlich eine lange Reihe von Variationen auf jenes notorische Diktum des Heraklit, in dem der transitorische Charakter der phänomenalen Welt sozusagen ursprünglich notiert war; unter anderen etwa in den Versen 13 bis 16:

Gleich mit jedem Regengusse
Ändert sich dein holdes Thal,
Ach, und in demselben Flusse
Schwimmst du nicht zum zweitenmal.

Von einer so verfaßten Natur kann das Subjekt sich alles mögliche entlehnen, kaum aber die ihm selbst fehlende Stabilität in der Dimension Zeit. Die das Gedicht abschließende Strophe (V. 33–40) formuliert dann freilich programmatisch jenen Anspruch, den die Textstrategie ›Symbol‹ dem Subjekt als Chance der Entäußerung in Kunst verspricht – und zunächst mag es wirklich so aussehen, als gerinne das Vergängliche somit zu einer jener appellativen Parolen, die sich die ewig Strebenden zur Ermunterung ins Stammbuch schreiben sollen. Was bleibt, stiftet einmal mehr der Dichter:

Laß den Anfang mit dem Ende
Sich in Eins zusammenziehen!
Schneller als die Gegenstände
Selber dich vorüberflieh!
Danke, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches verheißt,
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist.

Die rekursive Verschlingung von Anfang und Ende – illustriert im alludierten Sinnbild der Schlange, die ihre Zähne in den eigenen Schwanz schlägt – stellt sicherlich einen der vornehmsten Fälle des symbolischen Modus dar, und das verhalten donnernde Pathos des abschließenden Quartetts scheint dem aufs schönste zu entsprechen. Von einer Strategie des Transfers, dank deren das Subjekt das ihm Fehlende von der Natur entlehnen kann, darf aber dennoch nicht gesprochen werden, denn was immer hier gespielt wird, spielt im Innenraum eines sich selbst apostrophierenden Ich, das nur zu genau weiß, daß es im Rückgriff auf die als Inbegriff des Instabilen verstandene phänomenale Welt nichts zu gewinnen hat und deshalb konsequent der Zumutung entgegentritt, sich vom bloß Akzidentiellen irritieren zu lassen.

Daß dies nicht das letzte Wort sein kann, daß das Gelingen dieser Strategie wiederum nur in der Zeit erwiesen werden kann, bezeugt der appellative Modus der Selbstansprache ebenso wie der schlichte, in den vorangehenden Strophen demonstrierte Sachverhalt, daß der »Busen« des Dichters sich seine »Gehalte« nur aus einer in der Zeit stehenden Welt erwerben kann. Vor allem aber ist auf die in den Versen 35 und 36 gegebene Erläuterung zu achten – und hier besonders auf den Komparativ »schneller« sowie auf das Personalpronomen im Akkusativ, das ihm befremdlicher Weise folgt. Beide Indizes belegen, daß das Pathos der Strophe jedenfalls nicht hohl ist, daß es sich aber – jederzeit – als leer erweisen kann: *Tempus fugit* – diese Einsicht ist nicht etwa dem Allegoriker vorbehalten, sondern sie stellt die triviale Voraussetzung jeder Repräsentation dar. Dem symbolischen Vermögen des Subjekts bleibt in dieser Lage darum nur die Chance, effektiv schneller zu arbeiten als die Natur, das heißt: die Dimension Zeit darstellend stillzustellen. Auch im so, durch Anwendung von Technik erreichten Fortschritt kann aber letztlich nicht bestritten bleiben, daß Zeit trotz allem weitergeht – deshalb der logisch falsche Komparativ, der vorgibt, man könne Bedingtes mit Unbedingtem vergleichen, und der grammatisch zweifelhafte, transitive Gebrauch des Verbums *dich »vorüberfliehn«*: Beides geht nicht. Aber im Bereich der hier herrschenden Repräsentationslogik kann und muß es trotzdem gehen, wenn nicht verleugnet werden soll, daß der absolut gesetzte Gegensatz von Symbol und Allegorie immer auch ein relativer ist. Denn die Pointe des Textganzen fällt gleichermaßen stupend aus, um so mehr, als sie mit rein formalen Mitteln erzielt wird. Die dem gedankenlyrischen Schluß vorhergehenden vier Strophen nämlich sind, wie angedeutet, einer ebenso kühlen wie literalen Betrachtung der äußeren Natur und des körperlichen Sich-Entschwindens des Sprechenden gewidmet, und sie verzichten vollständig darauf, Zeitlichkeit symbolisch stillzustellen. So etwa in der vierten Strophe:

Jene Hand, die gern und milde
Sich bewegte wohlzuthun,
Das gegliederte Gebilde,
Alles ist ein andres nun.
Und was sich an jener Stelle
Nun mit deinem Namen nennt,
Kam herbei, wie eine Welle,
Und so eilt's zum Element.

So viel Nicht-Identität ist selbst beim alten Goethe selten. Man darf darum die *exempla* dieser Strophen dem allegorischen Modus zuordnen und fest-

stellen, daß sie mit Nachdruck dem Mißverständnis entgegentreten, die beiden Schlußverse seien im Sinn eines subjektiven Idealismus auszulegen, dem die Welt nichts als Schein wäre. Was immer unvergänglich ist, wird material erst im Gedicht; im Gedicht jedoch materialisiert sich eine radikale Darstellung von Vergänglichkeit.

Dieses Paradox eines allegorischen Symbols oder einer symbolischen Allegorie kann zur Folie für Wordsworths »paradox[e] Bilder bewegter Ewigkeit«, wie de Man sie beschreibt, nicht ernsthaft taugen. Denn in Wordsworths Veranschaulichung der wilden, erhabenen Natur der Alpen sei, so wird behauptet, ein Subjekt am Werk, das in »Versuchung« stehe, »die ihm fehlende zeitliche Stabilität gewissermaßen der Natur zu entleihen und Strategien zu entwickeln, mit denen sich die Natur auf menschliche Dimensionen zurückführen läßt« (93). Zum Beleg zitiert de Man die folgenden Verse des Wordsworthschen Epos:

The immeasurable height
Of woods decaying, never to be decayed,
The stationary blasts of waterfalls

Die hier artikulierte Zeit-Konzeption ist in der Tat von der bei Goethe beobachteten deutlich verschieden. Wie von de Man versprochen, tritt die Paradoxie diesmal auf der Objektseite ein und nicht zwischen der Welt und ihrer Repräsentation. Nach den der germanistischen Literaturwissenschaft geläufigen Klassifikationskriterien geurteilt, wäre damit zunächst einmal überzeugend dargelegt, daß Wordsworth kein Epigone der deutschen Klassik ist, sondern zu Recht als Romantiker gilt. Und in der Tat gelingt es dem erzählenden Ich des Epos wenig später, wie man es auch von Texten der deutschsprachigen Romantik erwarten würde, das Gesamt der von »außen« empfangenen Sinneseindrücke auf ein einheitsstiftendes Prinzip zurückzuführen.

Tumult and peace, the darkness and the light –
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree;

doch darf darüber die nachgestellte Erläuterung nicht vergessen werden. Die Koinzidenz der Oppositionen kommt nur zustande, weil sie erkannt werden als

Characters of the great Apocalypse,
The *types* and *symbols* of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end. [Herv. C. B.]

Auch hier ziehen sich also, in einer dem Allegoriker Milton – *Paradise Lost* (V. 165) – entlehnten Wendung, Anfang und Ende in eins zusammen. Und es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß so eine Art pantheistischer Ganzheitsvorstellung entworfen werden soll. Es kann aber ebensowenig strittig sein, daß diese Vision an sich selbst einen durch und durch ambivalenten Charakter annimmt, nicht zuletzt weil sie, wie Paul de Man listig erst zehn Seiten später zu verstehen gibt, »durch eine »überkommene Typologie« kontrolliert« wird (102 f.). Genauer gesagt: Die Ewigkeit, die Wordsworth beschwört, steht mitten in der Zeit; denn der Verweis auf die Apokalypse enthüllt nichts anderes, als daß dem Subjekt die Entscheidung über sein zeitliches Schicksal bis auf weiteres noch bevorsteht und in diesem Leben stets bevorstehen wird. Eben weil Wordsworth die *Dauer im Wechsel* mit dem Jüngsten Gericht assoziiert, kann von einer agonalen Konfrontation des Allegorischen mit dem Symbolischen hier und jetzt keine Rede sein. Vielmehr liegt abermals ein Modus komplementärer Ergänzung beider Textstrategien vor; und der Rückgriff auf das der traditionellen Schrifthermeneutik entnommene Begriffsrepertoire der natural vorfindlichen »Characters«, »types« und »symbols« illustriert dies aufs schönste.

Ganz ähnliche Strategien repräsentationslogischer Inszenierung lassen sich, wie gesagt, so durchgängig in Texten der Romantik beobachten, daß man ihr Auftreten nachgerade als das vielleicht auffälligste Charakteristikum der Epoche betrachten darf. So verfährt Ludwig Tiecks in vieler Hinsicht stilbildender Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1797) zwar beinahe durchweg allegorisch – an zentralen Stellen der Narration wird jedoch in den symbolischen Modus gewechselt und eine *unio mystica* mit der phänomenalen Natur inszeniert, deren höchst problematischer Charakter im Fortgang des Erzählens nach und nach enthüllt wird. Von einer agonalen Konfliktspannung getragen, erscheint dieses Arrangement aus Sicht der erzählten Figur, deren Einheitswünsche und Präsenzbegehren ein ums andere Mal zunächst erregt und dann wieder enttäuscht werden. Die Textstrategie ist jedoch auch hier eine komplementäre, da dem Leser auf ironische Weise fortlaufend mitgeteilt wird, was der arme Franz Sternbald nimmermehr zu begreifen scheint: Daß auch Symbole mit einem zeitlichen Index geliefert werden, der die Haltbarkeit veranschaulichter Ewigkeit so beschränkt, daß sie dem – erzählten – Subjekt keine temporale Stabilität verleihen kann.

Die wechselseitige Ergänzung und Durchdringung symbolischer und allegorischer Momente stellt demgemäß ein bevorzugtes Spielprinzip romantischer Poesie überhaupt dar, die Variante der konsequent agonalen Inszenierung dagegen einen meist von philosophischen Interessen instruierten Sonderfall.

Es überwiegt um 1800 deutlich die durchaus lustvoll gehandhabte Realisierung *einer* Textstrategie, welche Zeit und Ewigkeit als komplementäre Optionen begreift und deren Reduktion auf metaphysisch letzte Prinzipien aus wohlherwogenen Gründen vermeidet. Denn schließlich liegt den einschlägigen Poetiken eine Konzeption literarisch artikulierter Rede zugrunde, die sich der Zumutung zur begrifflich univoken Denotation des in den Dimensionen Zeit und Raum nicht Entscheidbaren durch Anwendung einer umwegigen – allegorischen – Textstrategie bewußt zu entziehen sucht. Zwei Anschlußfragen drängen sich auf. Zum einen: Symbol und Allegorie mögen in Texten friedlich koexistieren – aber bleibt deren Lesern nicht nach wie vor aufgegeben, sich zwischen dem Sinn des einen und der anderen zu entscheiden?⁹ Zum anderen: Stehen die beiden Darstellungsformen, wo sie in einem Text vorkommen, lediglich nebeneinander – oder soll Paul de Mans These vom »Mißerfolg jeglichen Versuchs, eine Sprache zu schaffen, die symbolisch und allegorisch zugleich wäre«, als widerlegt gelten?

Dies sind ersichtlich zwei Facetten *eines* Problems, und der Weg zu dessen scheinbar einfachster Lösung ist verstellt. Es soll hier nämlich ganz ausdrücklich *nicht* behauptet werden, daß man nach so vielen Jahren schlicht aus der Debatte aussteigen und sich auf »wertfreie« Positionen einer rein deskriptiven Rhetorik zurückziehen könnte. Die um und nach 1800 entstandenen literarischen Texte sind vielmehr selbst Teil der Debatte, und es bleibt dabei, daß sie durch Wahl und Handhabung ihrer Darstellungsmittel sowohl zur Problematik von Wahrheit als auch zur Frage nach ihrem eigenen Kunstcharakter entschieden Stellung beziehen. Mit der Reformulierung der Konzepte Symbol und Allegorie im Sinne strategischer Optionen, die in Texten aus guten Gründen ergriffen oder verworfen werden, ist Paul de Man *den* entscheidenden Schritt über Walter Benjamin hinausgegangen, und er hat so Möglichkeiten historischer wie systematischer Argumentation eröffnet, denen zu entsagen die Literaturwissenschaft sich nicht leisten kann. Aus dem hier Erörterten folgt gleichwohl ein Plädoyer dafür, die denotativen Festschreibungen des in diesen Darstellungsformen Intendierten endlich aufzugeben und die etwa bei Friederike Kempner zwischengelagerten metaphysischen Versicherungen in ein Endlager zu verschicken. Das Symbol ist Leben, Allegorie der Tod: So kann, aber so muß es sich nicht verhalten. Womit noch keineswegs behauptet ist, daß sich etwa am Symbol von dem ihm inhärenten Präsenzversprechen oder an der Allegorie von den ihr mitgegebenen Prätexten abstrahieren ließe, sondern womit nur der in der Generalisierung wenig spektakuläre Befund notiert ist, daß literarische Texte mit eben solchen Implikationen arbeiten, sie spielerisch behandeln und aus

dieser Praxis Effekte gewinnen, die man im Generellen nicht absehen kann, bevor man das einzelne nicht gelesen hat.

Die Antwort auf die zweite Frage muß ebenso differenziert, kann aber immerhin eindeutig ausfallen. Die Behauptung, »Sprache« könne nicht »symbolisch und allegorisch zugleich« sein, mag im polemischen Zusammenhang der *Rhetorik der Zeitlichkeit* ihren guten Sinn gehabt haben, sie ist aber gleichwohl nicht haltbar. Selbst in Paul de Mans Mythologie eines konstitutiven Nacheinander des symbolischen und des allegorischen Zustandes leuchtet sie nur insoweit ein, als man sie auf ein Nacheinander unterschiedlicher Lektüren zurückführt. Tatsächlich gewinnt de Man seine schönsten Pointen ja eben aus dem Befund, daß beide Darstellungsstrategien jeweils dasselbe Textmaterial zu besetzen scheinen. Nur aus diesem Grund kann de Man beispielsweise Wordsworth zunächst symbolisch, dann allegorisch lesen. Letztere Lektüre soll zwar die abschließend gültige sein, aber erstere war doch *auch* eine Lektüre, und sie kann nicht einfach eine Fehllektüre darstellen – es sei denn, es handelte sich beim Streit der ontologischen Prinzipien um einen bloßen Mummenschanz.

Vexierbilder vom Typus *Dauer im Wechsel*, wie man sie bei Wordsworth findet, liefern zu dieser These die Anschauung – stellen sie doch immer auch Bilder des Wechsels in der Dauer dar. Eine schöne Variante gibt wiederum Tieck, der das »stationary blast« bewegten Wassers als »rauschendes, tosendes Rätsel« konnotiert, welches allegorisch im Erzählen aufzulösen ist, der dieses Bild aber zugleich zum symbolischen Korrelat des stationären Gemütszustandes seines Franz Sternbald ernennt. Daß übrigens entsprechende Interferenzen mit einiger Wahrscheinlichkeit eintreten müssen, kann man noch einmal bei Friederike Kempner studieren. Das von Engelein umschwebte Lemma »Brot« ist ganz selbstverständlich Teil einer allegorischen Reihe und in ihr mit den zuvor explizierten Bedeutungen »Prosa« und »Tod« assoziiert. Es ruft aber dennoch, als Symbol, den gegenläufigen Ko-Text vom sakramentalen Brot des Lebens auf – so daß das Gedicht, wenn man so möchte, als Beispiel einer agonalen Inszenierung gelten kann, in der das Symbol das letzte Wort behält.

Systematisch ist die Möglichkeit der Koinzidenz von Allegorie und Symbol gleichwohl in beider *Unähnlichkeit* begründet, darin nämlich, daß das Symbol auch in seiner ästhetischen Variante *nicht* zu den rhetorischen Figuren zählt. So können an ein und demselben Lemma symbolische wie allegorische Bedeutungen zugleich aktualisiert werden; je nachdem, ob man es in seiner Funktion als Zeichen für den *discours* betrachtet oder ob man die Funktion des von ihm Bezeichneten in der *histoire* wahrnimmt. Nichts ande-

res hat es *formaliter* mit der vielbeschworenen Präsenz des Symbols auf sich, und gegen die ideologische Ausbeutung dieses Formalismus verwahren sich Benjamin und de Man ganz zu Recht. Sie beide haben aber, ohne selbst so zu verfahren, dem weit verbreiteten Mißverständnis Vorschub geleistet, literarische Symbole stellten, recht betrachtet, poetisch aufgemotzte Synekdochēn dar. Ein solches Mißverständnis kann sich überall dort einschleichen, wo in einer Vorentscheidung festgeschrieben wird, daß sich das Subjekt im Symbol zu seiner Feier die Welt als Spiegel vorhalte.

Dieser Entstellung der symbolischen Strategie wird man erst entkommen, wenn man nicht allein Denotate wie Tod und Leben dem Spiel der Texte überantwortet, sondern auch die Entscheidung über die denotierende Instanz – wenn man also symbolische und allegorische Strategien der Darstellung nicht mehr als intentionale Akte von Subjekten begreift, sondern, in allem Ernst, als Funktionen von Texten. Da es aber im Hinblick auf Allegorie und Symbol immer ums Ganze geht, steht das literarische Symbol dann als das da, was es wirklich ist: keine narzißtische Projektion, sondern eine hermeneutische Zumutung.

Ästhetisches Licht und rhetorischer Schalter Die Verhandlung des Symbols in Eduard Mörikes *Auf eine Lampe*

Lichtmenge: $Q = \Phi t$

Leuchtet sie nun oder scheint sie selig in sich selbst zu sein? In einer Reihe wohlinszenierter Briefe wägen Emil Staiger und Martin Heidegger 1950/51 bekanntermaßen Sein und Wesen einer Deckenleuchte ab, auf die Eduard Mörike 1846 die folgenden Verse gemacht hat:¹

Auf eine Lampe

- Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
5 Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflcht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
10 Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Das Phantasma der Leuchte, das der Briefwechsel zwischen Staiger und Heidegger sowie Leo Spitzers Kommentar im *Trivium* heraufbeschwören,² zeichnet eine enorme Spannung aus. Ihre Pole benennen nichts Geringeres als die großen Oppositionen der Kunstdiskussion seit 1780: Physik oder

¹ Eduard Mörike, Sämtliche Werke in vier Bänden, hg. von Herbert G. Göpfert, München/Wien 1981, Bd. 1, S. 85.

² 1950 hielt Staiger in der badischen Provinz (und in Amsterdam) einen Vortrag zur *Kunst der Interpretation*; an der Freiburger Herbstdiskussion beteiligten sich damals auch Walter Rehm und Hugo Friedrich. Der daran anschließende Briefwechsel von Staiger und Heidegger wurde erstmals veröffentlicht in: *Trivium* 9 (1951), S. 1–16. Leo Spitzer kommentierte ihn unter dem Titel: »Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*« im selben Jahrgang, S. 133–147; Staiger fügte eine Schlußbemerkung hinzu. Vortrag und Briefwechsel werden im folgenden zitiert nach Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich 1955, S. 9–33; 34–49. Vgl. Clemens Pornschlegel, *Der literarische Souverän. Zur politischen Funktion der deutschen Dichtung bei Goethe, Heidegger, Kafka und im George-Kreis*, Freiburg i. Br. 1994, S. 19–49.

Metaphysik, Heteronomie oder Autonomie, Rhetorik (Semiotik) oder Ästhetik, Methode oder Wahrheit. Sie eröffnen jenes diskursive Feld, in dessen Zentrum die Auseinandersetzung mit dem als Kunstsymbol konzeptualisierten Symbol geführt worden ist. Mörikes *Auf eine Lampe* avanciert dabei schließlich zum Symbol dieses Symbols. »Das Gedicht selbst ist als sprachliches Kunstgebilde das in der Sprache ruhende Symbol des Kunstwerkes überhaupt«, resümiert man in Todtnauberg.³

Daß ein harmloses historistisches Kabinettstückchen für solchen Wirbel sorgen, daß es tatsächlich als einer der zentralen selbstreflexiven Kommentare zum nebulösen und in den letzten beiden Jahrzehnten vom poststrukturalistischen Verdikt betroffenen Begriff des klassischen Symbols gelesen werden kann – sowohl seiner technischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen als auch seiner schier unermesslichen Anwendung auf Handlungen, Gegenstände, Bilder und Text(element)e –; kurz: daß es Grundsätzliches provoziert, liegt an der Sicherheit, mit der Mörike den metaphysischen Code der sogenannten Kunstperiode an eine vorklassische Figuration bindet. Im Gegensatz zur ursprünglich rhetorischen behauptet die klassische Legitimation dieser Figuration den Anspruch auf eine exklusive sinnliche Vergegenwärtigung *der* oder zumindest *einer* Wahrheit durch einen Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung. Seit 1780 programmiert dieser Anspruch *grosso modo* drei systematische Austragungsorte der Symboltheorie, denjenigen der Semiotik, denjenigen der Semantik und denjenigen der Tropik:⁴ Bezeichnet das Symbol etwas? Bedeutet das Symbol etwas? Figuriert das Symbol etwas? – Oder *ist* es einfach nur, und ist es durch diese Existenz in allen sonstigen Belangen unmittelbar evident oder sogar schön?

Würfe sie nicht diese Fragen auf, der berühmten *Lampe* wäre für immer das Schicksal anderer Leuchten beschieden geblieben: Keiner achtet ihrer! Im folgenden sollen daher die Textverfahren beschrieben werden, die den Gegenstand der Leuchte herstellen (I). Die Kombattanten des *Triviums* verfolgen diesen Gegenstand mit Interessen, die ihn – wenn auch in unterschiedlichen ideologischen Brechungen – als Symbol des (Kunst-)Schönen bestimmen (Staiger, Heidegger, Spitzer) (II). Dieses klassische Symbol hängt von den Bedingungen und Möglichkeiten eines vorklassischen, rhetorischen Symbols ab, das die Diskursivitätsbegründung der neuzeitlichen Ästhetik um 1750 noch vorsieht (Baumgarten) (III). Es erweist sich im Hinblick auf

³ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 36 [Heidegger].

⁴ Vgl. Peter Kobbe, *Symbol*, in: Klaus Kanzog u. a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 4, Berlin/New York ²1984, S. 308–333.

die Symboltheorien des ausgehenden 20. Jahrhunderts als überraschend anschlussfähig, weil es die zentralen Argumente der poststrukturalistischen Kritik am klassischen Symbol integriert und dadurch außer Kraft setzt bzw. historisch relativiert (Eco) (IV).

I

Die zehn auftaktigen, reimlosen, sechshebigen-alternierenden Verse des Gedichtes scheinen geradezu lehrbuchmäßig auf die drei allgemeinen Redeideale verpflichtet zu sein: Kürze (*brevitas*), Klarheit (*perspicuitas*) und Wahrscheinlichkeit (*probabilitas*).⁵ Eine Aussageinstanz evoziert den Blick auf die Deckenleuchte eines Boudoirs. Titel und Apostrophe »o schöne Lampe« benennen nicht nur den Gegenstand (V. 1), sondern auch den Adressaten einer Rede, die sich erst mit der rhetorischen Frage »Wer achtet sein?« in Vers 9 aus der reinen Selbstbezüglichkeit öffnet. Über diesen Sprechakt der *exclamatio* und in Abhängigkeit von der Adressierung (V. 1 und 4) erzeugt bzw. figuriert sich das Subjekt der Rede in der Rolle des Wahrnehmenden der Szene buchstäblich selbst.⁶ Diese Strategie, die Wellbery als Paradox der Autonomieästhetik wertet, setzt die Rede und das Subjekt ihrer Generierung in wechselseitiger Abhängigkeit voraus.⁷

Der Anruf folgt – in aller Kürze – den klassischen vier Teilen der (Gerichts-) Rede: Einführung (*propositio*; »Auf eine Lampe«), Darstellung des Gegenstandes (*narratio*; V. 1–3), Beweisführung (*argumentatio*; V. 4–9) und abschließende Urteilsverkündung (*peroratio*; V. 10).⁸ Innerhalb dieser Ordnung sprechen einige formale Erwägungen für eine Zweiteilung der *argumentatio*. Denn

⁵ Vgl. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Ismaning ¹⁰1990, S. 25, § 43, 1), a), β).

⁶ Vgl. Rüdiger Campe, *Im Reden Handeln: Überreden und Figurenbilden*, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg i. Br. 1999, S. 123–138. Zur Autor-Figur der Prosopopöia vgl. Paul de Man, *Autobiographie als Maskenspiel*, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, aus d. Amerikan. von Jürgen Blasius, Frankfurt a. M. 1993, S. 131–146; Bettine Menke, *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.

⁷ Vgl. David E. Wellbery, *Die Form der Autonomie. Goethes Prometheus-Ode*, in: Edgar Pankow, Günter Peters (Hg.), *Prometheus. Mythos der Kultur*, München 1999, S. 109–125.

⁸ Zu einer ähnlichen Gliederung gelangt Heidegger. Vgl. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 44.

nach der *exclamatio* »Wie reizend alles!« (V. 7) wechselt die Rede von der zweiten in die dritte Person Singular, was inhaltlich dem Wechsel von der Wahrnehmung des Gegenstandes zu seiner metaphysischen Reflexion entspricht: »und ein sanfter Geist / Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form« (V. 7f.). Wenn Staiger einen fließenden Übergang der Verse 9 und 10 beobachtet,⁹ Heidegger die Verse 7 und 8 sowie die Verse 9 und 10 als zwei Doppeleinheiten – getrennt und verbunden durch den Gedankenstrich¹⁰ – behandelt, dann spricht nichts dagegen, die *peroratio* am Anfang von Vers 9 beginnen zu lassen. Die beiden Enjambements, welche die Verse 4 und 5 sowie die Verse 7 und 8 verbinden, würden dann Anfang und Ende der *argumentatio* markieren. Angesichts dieser Disposition ist es mehr als eine nette Pointe, daß das verkündete und sprechend vollstreckte Urteil nichts anderes als ein ästhetisches Urteil darstellt: »Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst« (V. 10).

Kurz und bündig kann der Fall der *Lampe* nicht zuletzt deshalb zu den Akten gelegt werden, weil er an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrigläßt. Denn die Wahrnehmungsfigur konstituiert den Gegenstand mittels einer *ekphrasis* bzw. *descriptio*, die seit alters her nicht nur als ein probates Mittel der *argumentatio* dient, sondern auch konstitutiv für die Möglichkeiten literarischer Emblematis ist. Der Titel fungiert als Motto, der ekphrastische Text ersetzt die *pictura*, und der letzte Vers bzw. die letzten beiden fungieren als epigrammatische *subscriptio*. Dafür, daß diese Beschreibung bei Staiger und seinen Gesprächspartnern so heftige Gefühle auslöst, würde die Rhetorik gerade jene Anschaulichkeit verantwortlich machen, bei deren Erläuterung Quintilian die ursprünglich wahrheitsfunktionale Lichtmetaphorik in die rhetorische Methodik übernimmt:

Daraus ergibt sich die ἐνάργεια (Verdeutlichung), die Cicero »illustratio« (Ins-Licht-Rücken) und »evidentia« (Anschaulichkeit) nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen.¹¹

In Mörikes *Auf eine Lampe* wird das ganze Register jener »Verfahren der Detaillierung (*enárgeia*; im Anschluß vor allem an die stoische Philosophie)«

⁹ Vgl. ebd., S. 22 ff.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 45 [Heidegger].

¹¹ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII*/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, übers. u. hg. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972, VI 2, 32.

gezogen: »ausmalende Beschreibung, plastische Ausprägung und Modellierung; Beispiele sind hier *hypotyposis*, *diatyposis*, *illustratio*, *demonstratio* mit den Unterformen *effictio*, *conformatio*, *descriptio*, *topographia*«. ¹² Diese Figuren projizieren das Paradigma, das Jakobson als dasjenige der auf Ähnlichkeitsrelationen basierenden Selektion und Substitution bestimmt, auf das Syntagma, also auf die Kombination und Kontextbildung. ¹³ Bei den so entstehenden Verknüpfungen der Einzelwörter mit Epitheta treten im Gedicht sowohl semantische Spannungen (V. 2 »leichten Ketten«; V. 3 »vergeßnen Lustgemachs«; V. 4 »weißen Marmorschale«; V. 5 »goldengrünem Erz«) als auch enge metonymische, fast tautologische Verschiebungen auf (V. 5/6 »umflucht, / Schlingt [...] Ringelreihn«).

Vers 5 liefert das Stichwort, das auf diese Verfahren der Veranschaulichung zutrifft: »Um- oder Verflechtungen« konstituieren im Text eine Form der Allegorie, für die bereits Quintilians Typologie die Bezeichnung »Allegorie ohne Metapher« (*allegoria sine translatione*) vorsieht. Im Gegensatz zu den anderen, durch die geläufigen Signale erkennbaren Typen der Allegorie zeichnet sich dieser Typus lediglich durch eine zeitlich indizierte Struktur aus. ¹⁴ Lange bevor de Man mit dem Argument der Zeitlichkeit die Allegorie gegen das Symbol ausspielen wird, ¹⁵ hat Quintilian daher diesen Typus mit der Erzählung (*narratio*) enggeführt. ¹⁶ Seine Figuration versieht die Konzeption intuitiver Evidenz mit einem zeitlichen Index, weil die Vergegenwärtigung der Allegorie nicht mehr statisch-punktuell, sondern dynamisch-sequentiell erfolgt, so daß die Forderung nach ihrer Vollständigkeit kompliziert wird:

¹² A. Kemman, *Evidentia*, Evidenz, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen 1996, Sp. 33–47, hier Sp. 40.

¹³ Vgl. Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M. 1979, S. 83–121.

¹⁴ Gerhard Kurz unterscheidet daher explikative von implikativen Allegorien. Vgl. *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen ³1993, S. 40 f.

¹⁵ Vgl. Paul de Man, *Rhetorik der Zeitlichkeit*, in: ders., *Ideologie des Ästhetischen*, S. 83–130.

¹⁶ Vgl. Quintilian, *Institutio oratoria*, VIII 6, 46. Weder Heinz J. Drügh (*Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg i. Br. 2000) noch Peter-André Alt (*Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen 1995) weisen auf diese eigentliche Pointe der Quintilianschen Allegoriekonzeption hin, in der die Ursache für ihre Theoriefähigkeit im Kontext von Moderne und Postmoderne zu suchen ist.

Die Figur nun, die Cicero als *Unmittelbar-vor-Augen-Stellen* bezeichnet, pflegt dann einzutreten, wenn ein Vorgang nicht als geschehen angegeben, sondern so, wie er geschehen ist, vorgeführt wird, und nicht im Ganzen, sondern in seinen Abschnitten.¹⁷

Mit der Berücksichtigung der zeitlichen Indizierung und Komplikation der intuitiven Evidenz verlagert sich ihre Definition von der Repräsentation auf die Performanz.¹⁸ Auf Cicero verweisend, benennt Quintilian die Gelenkstelle, welche die Konzepte der Anschaulichkeit (das visuell-repräsentative und das auf Aristoteles zurückgehende energetisch-performative Paradigma) miteinander verbindet: »Ich verstehe aber unter Vor-Augen-Führen das«, heißt es in der Aristotelischen *Rhetorik*, »was Wirksamkeit zum Ausdruck bringt«.¹⁹

Die Darstellung der Wirksamkeit erfordert andere Techniken des Vor-Augen-Stellens. Darunter fallen die »Verfahren der Verlebendigung (in Anlehnung an Aristoteles' *énérgeia*), der Vergegenwärtigung des Abwesenden, indem es gleichsam lebendig vorgeführt wird und so für alle in Erscheinung tritt; Beispiele hierfür sind lebendige Metaphern, die *subiectio sub oculos, phantasia* und *visio*«.²⁰ Aristoteles favorisiert zu diesem Zweck nicht nur die Metonymie vom Typ »Unbeseeltes [...] zu Beseeltem« und die »analogisch gebildete [...] Metapher«, ²¹ sondern auch die temporalen Verfahren der Aktualität (Verbformen des Präsens, Imperative, Apostrophen, direkte Rede).²² Mit diesen genuin rhetorischen Mitteln wird auch in Mörikes *Auf eine Lampe* das Basrelief der Marmorschale in die Darstellung einer Handlung überführt: »Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn« (V. 6). Mit Hilfe der *exclamatio* entsteht eine zeitliche und räumliche Interferenz der Aussageebenen: »Wie reizend alles!« (V. 7) bezieht sich nur sekundär auf die Leuchte, primär jedoch auf den Reigen, wodurch die Wahrnehmung der Leuchte auf die

¹⁷ Quintilian, *Institutio oratoria*, IX 2, 40.

¹⁸ Vgl. Uwe Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, in: ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Fankfurt a. M. 2002, S. 9–60.

¹⁹ Aristoteles, *Rhetorik*, übers. von Franz G. Sieveke, München 1980, 1411b. Vgl. Rüdiger Campe, *Vor Augen-Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, DFG-Symposion 1995, Stuttgart/Weimar 1997, S. 208–225.

²⁰ Kemman, *Evidentia, Evidenz*, Sp. 40.

²¹ Aristoteles, *Rhetorik*, 1411b–1412a.

²² Vgl. ebd., 1410b; Quintilian, *Institutio oratoria*, IX 2, 40; Pseudo-Longinus, *Vom Erhabenen*, griech.-dt., übers. u. hg. von Reinhard Brandt, Darmstadt 1966, 27, 1 ff.

tanzenden Kinder und d. h. in einen Imaginations- und Erinnerungsraum verlagert wird, in dem Antike und Kindheit phylo- und ontogenetische Urstände feiern.²³ Der Heterotopie einer »natürlich-majestätische[n] Idyllik« scheint die Wahrnehmungsfigur unmittelbar beizuwohnen,²⁴ so daß man – wie Aristoteles im Hinblick auf Homers Epen – für Mörike festhalten darf: »[E]r dichtet dies alles als in Bewegung und lebendig seiend; In-Wirksamkeit-begriffen-sein aber ist Bewegung«. ²⁵ Das Partizip »lachend« (V. 7) – als Agens kommen nur die Kinder in Frage – fungiert als Relais beider Ebenen: der Leuchte und des Tanzes. Es schaltet freilich nicht auf die Wahrnehmung der Leuchte zurück, sondern leitet ihre kunsttheoretische Reflexion ein, aufgrund deren die strukturelle Allegorie zur explikativen wird,²⁶ so daß Vers 7 in formaler Hinsicht eine deutliche Zäsur markiert.

Zeichnen Kürze (*brevitas*) und Deutlichkeit (*perspicuitas*) die Verfahren des Textes aus, steht schließlich mit der Wahrscheinlichkeit (*probabilitas*) seine philologische Zuordnung zur Debatte. Seit Staiger »jambische Trimeter« und mithin die Adaption oder Simulation eines antik-klassizistischen Metrums bemerkt hat,²⁷ sind Klassizismus und Hellenismus das Bezugsfeld,²⁸ innerhalb dessen das Gedicht (literar-)historisch verortet wird. Dabei weist er darauf hin, daß die »Beschränkung auf das Kleine, Traute und Zarte [...] (auch der Beschreibung von Kunstwerken) [...], die wir im Gegensatz zu den Bestrebungen des französischen Parnass und der englischen Romantik bei Mörike finden, [...] das Deutsch-Biedermeierische an unserem Dichter« sei.²⁹ Sowohl die Dominanz der ganz und gar unklassizistischen *descriptio*³⁰ als auch das Formzitat literarischer Emblematik lassen jedoch erhebliche Zweifel an dieser Zuordnung aufkommen. »Lustgemach[]« (V. 3), Ort galanter Geselligkeit, und Basrelief der Deckenleuchte sind keineswegs »Archaism[en]«, einen »*locus amoenus*« bezeichnend,³¹ sie verweisen vielmehr

²³ Vgl. Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 26 u. S. 44 [Heidegger].

²⁴ Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 142.

²⁵ Aristoteles, Rhetorik, 1412a.

²⁶ Vgl. W. Freytag, Allegorie, Allegorese, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 330–392.

²⁷ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 17.

²⁸ Harry Maync merkt an: »Ein Gretchen gewidmetes Blatt zeigt Mörikes Bleistiftzeichnung einer antiken Lampe« [Herv. F.B.]. Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 137.

²⁹ Ebd., S. 146 [Staiger].

³⁰ Vgl. Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 18.

³¹ Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 142, Anm. 1.

auf die höfische Kultur des späten 17. oder 18. Jahrhunderts (um eine genaue historische Zuordnung kann es hier nicht gehen).³²

Auch bei anderen Autoren beliebt – man denke an Storms oder Kellers Chroniknovellen –, erklärt diese Verortung sowohl die zeitliche als auch die sozialhistorische Distanz, die sich zwischen Wahrgenommenem und Wahrnehmendem auftut. »Er schaltet nicht als Herr in diesem Haus, in dem die Lampe hängt. Da scheint überhaupt kein Herr mehr zu sein«,³³ bemerkt Staiger zutreffend über den (bürgerlichen) Blick des Archäologen, des Museumsbesuchers, der einen »fast vergessenen« Ort aufsucht (V. 3); einen Ort, der – wenig geachtet – vom Modernisierungswillen des aufsteigenden Bürgertums verschont geblieben ist. Vielleicht vor dem »Abtransport in ein Museum«, überlegt Spitzer,³⁴ prunkt und prangt die Leuchte »[n]och unverrückt« (V. 1).

Es ist der melancholische Blick, der die Gegenstände aus ihrem angestammten pragmatischen Zusammenhang löst. Diesem Blick widmet etwa Adalbert Stifter seinen *Nachsommer* (1857), in dem der Freiherr von Risach durchs Land reist, um solche Requisiten wie die Leuchte zu entdecken und dadurch zur Kunst aufzuwerten, daß er ihnen buchstäblich neue Rahmungen gibt. Der Entpragmatisierung des (Gebrauchs-)Gegenstandes folgt seine Repragmatisierung als »Kunstgebild der echten Art« (V. 9). Doch von Epigonenproblematik, gar von Trauer keine Spur. Der »scheue Mörike« haut vielmehr kräftig auf den Putz,³⁵ wenn er das ästhetische Urteil vom Kennerblick abhängig macht,³⁶ der aus der historistisch-melancholischen Perspektive der Moderne einer Leuchte das Attribut »schön« zuweist (V. 10). Die Frage »Wer achtet sein?« rückt damit ins Zentrum des Arrangements und macht die Registrierung eines Gegenstandes als »Kunstgebild« (V. 9) zu Heideggers Entsetzen ganz »von Gnaden der Menschen« abhängig.³⁷

Weniger an der Zierlichkeit seiner Machart als vielmehr an seiner Zweckmäßigkeit muß hingegen einst der Gebrauchsgegenstand gemessen worden sein, wenn man den semantischen Code in Betracht zieht, der hinsichtlich der Attribute und Farben an Eindeutigkeit wenig zu wünschen übrigläßt.

³² Vgl. Art. Lust, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München 1984, Bd. 12, Sp. 1314-1327. Vgl. Art. Lustgemach, ebd., Sp. 1337.

³³ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 27.

³⁴ Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 135.

³⁵ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 26.

³⁶ Zu Heideggers Bedingungen der Entepigonalisierung vgl. Pornschlegel, Der literarische Souverän, S. 27.

³⁷ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 45 [Heidegger].

Weiß, Gold und Grün, die Farbattribute der beschriebenen Leuchte, sowie die Amouretten der »Kinderschar« konnotieren die Liebesgöttin Aphrodite-Venus (V. 6), der »Efeukranz« offenbart sie als Garten- und Fruchtbarkeitsgöttin (V. 5),³⁸ die »Marmorschale« verweist *pars pro toto* auf das Material (V. 4), aus dem die antiken Götterbilder gefertigt worden sind; jene Statuen, die im 19. Jahrhundert – man denke an Eichendorff, Keller oder Gutzkow –, erotisch so hoch aufgeladen werden. Metonymisch bezeichnen diese Attribute die ehemalige Attraktion des Boudoirs: eine der profanen Göttinnen der Liebe wie etwa diejenige, der François Boucher im Auftrag ihrer berühmten Kollegin und Nebenbuhlerin Madame Pompadour am Hofe Louis' XV. ein Denkmal gesetzt hat. Das Gemälde *Ruhendes Mädchen* (1752) zeigt im unteren linken Bildrand einen nebensächlichen Gebrauchsgegenstand, der – Leuchte oder anderes »reizend[es]« Requisit (V. 7) – so lange nicht zur Geltung gekommen ist, wie die Reize der »Louise O'Murphy« den Blick des Betrachters auf sich gelenkt haben.³⁹

Mit dem Aufstieg des Bürgertums sind diese Schönen aus den gesellschaftlichen Zentren an zwielichtigere Orte verbannt worden; an sie erinnert nur noch das unzeitgemäße Interieur des »Lustgemachs« (V. 3). Man muß nicht erst auf Freud verweisen, um zu verstehen, daß Mörikes Verschiebung des Attributes »schön« vom erotischen Zentrum des männlich indizierten Begehrens auf die Leuchte nicht ohne Schalk ist (V. 10). Sie impliziert die libidinöse Grundierung des ästhetischen Urteils, das seit Kant als subjektives Gefühl von Lust und Unlust verstanden wird und als interesseloses Wohlgefallen offenbar erhebliche Sublimierungsanstrengungen voraussetzt.⁴⁰ Wie sinnig erscheint vor diesem Hintergrund Staigers Hinweis auf die Verse, die Goethe im *Faust II* dem Zentauren Chiron unter dem Stichwort »Frauens Schönheit« in den Mund legt:

³⁸ Vgl. Art. Aphrodite, in: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, 5 Bde., München 1979, Bd. 1, Sp. 425–431.

³⁹ Abgebildet auf dem Umschlag dieses Bandes. Zum sozialgeschichtlichen Hintergrund des Bildes und des Mädchens, die Giacomo Casanova (beide) in seinen Memoiren erwähnt vgl. Eva Gesine Baur, Meisterwerke der erotischen Kunst, Köln 1995, S. 38–41; Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), Alte Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München ³1999, S. 84; Paul Frankl, Boucher's Girl on the Couch, in: Millard Meiss (Hg.), *De artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 138–152.

⁴⁰ Zur *gender*-Indizierung des Gedichtes vgl. Pornschlegel, Der literarische Souverän, S. 38.

Nur solch ein Wesen kann ich preisen,
 Das froh und lebenslustig quillt.
 Die Schöne bleibt sich selber selig;
 Die Anmut macht unwiderstehlich,
 Wie Helena, da ich sie trug.⁴¹

Mörikes Text überlagert allerdings solche den deftigen Szenen der klassischen Walpurgisnacht vergleichbare Erinnerungen – der Ritt ist nicht umsonst einer der zentralen Topoi jeder Sexualrhetorik. In sublimierter Erotik werden sowohl die Formen der Leuchte nachgezeichnet als auch der reizende »Ringelreihn« beschrieben (V. 6). Solche Kleinigkeiten weisen ebenso wie die antikisierenden Formzitate auf die anakreontische Tradition des 18. Jahrhunderts zurück, an deren Bewahrung Mörike als kritischer Übersetzer mehr als jeder andere Autor des 19. Jahrhunderts arbeitet.⁴² Dabei schreibt er nicht nur eine Reihe stilechter anakreontischer Gedichte, sondern spielt anakreontische Topoi immer wieder aus – so auch in der *Lampe*: Reigen (Grazie), die fröhliche Gemeinschaft, der reizende *locus amoenus* sind integrale anakreontische Gemeinplätze, die auf die von Gleim und Uz 1746 übersetzten Anakreonten zurückweisen. Im stets gleichen deskriptiven Verfahren, das die Versatzstücke lediglich variiert, permutiert, transformiert und kombiniert, verarbeitet die anakreontische »Produktionsmaschine« sowohl Kunst- als auch Gebrauchsgegenstände mit großem Gewinn.

Die intertextuelle Überlagerung (höfisch-)galanter und (bürgerlich-)anakreontischer Formzitate ist nicht nur im Hinblick auf die Inszenierung eines literarhistorischen Tableaus bemerkenswert,⁴³ sondern das Neben-, In- und Miteinander solcher Formzitate mag auch für den »zärtliche[n] Hauch von Resignation« verantwortlich sein, den Staiger diagnostiziert.⁴⁴ Die Tatsache, daß die Lektüre der Requisiten offenbar viele Erinnerungen wachruft, weist

⁴¹ Johann Wolfgang Goethe, Faust, in: ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 4 Dramen, Bd. 1 Texte, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. ²1994, V. 7399–7405.

⁴² Anakreon und die sogenannten Anakreontischen Lieder. Revision und Ergänzung der J. Fr. Gegen'schen Uebersetzung mit Erklärungen von Eduard Mörike, Stuttgart 1864. Zu Mörikes Anakreontik-Rezeption vgl. Herbert Zeman, Die deutsche anakreontische Dichtung. Ein Versuch zur Erfassung ihrer ästhetischen und literarhistorischen Erscheinungsformen im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1972, S. 3 pass.

⁴³ Vgl. Manfred Beetz, Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik. Zur Umorientierung erotischer und anthropologischer Konzepte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Matthias Luserke (Hg.), Literatur und Kultur des Rokoko, Göttingen 2001, S. 33–62.

⁴⁴ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 29.

Mörikes *Auf eine Lampe* als eines der repräsentativsten Gedichte des Historismus aus: »Die Zukunft fehlt in Mörikes Welt«, stellt Staiger fest,⁴⁵ ohne daß er wie von Graevenitz den Synkretismus als konstitutive Figur moderner Kunst bestimmen kann. »Diese Moderne ist Gegenwart aller Zeiten, sie hat ›Erinnerung‹ an alle Epochen, besitzt aber keine Zukunft«. ⁴⁶

II

Die Rezeption des Gedichtes verhandelt freilich keineswegs die Bedingungen genuin moderner Erfahrung des Schönen, wie sie etwa Walter Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1927) auf das 17. Jahrhundert projiziert und die dort als Geste melancholischer Bescheidenheit mit einer entschiedenen, ganz und gar unbescheidenen Aufwertung des Subjekts einhergeht. Sowohl im Briefwechsel zwischen Staiger und Heidegger als auch in Spitzers nachträglicher Stellungnahme ist der gemeinsame Nenner vielmehr »die deutsche Klassik schlechthin«, resümiert Pornschlegel, »ihre Dauer, Wiederholbarkeit, Ankunft, ihre ganze Aktualität, ihr Sein und ihre Zeit«. Die »gelehrte Lesartendiskussion«⁴⁷ reagiert vor allem auf das Reiz- und Schlüsselwort »schön« (V. 10). Mörike zitiert es als Kürzel der Kunstmetaphysik, welche die Wahrheit des Gegenstandes als seine Schönheit bestimmt. Das »Kunstwerk[]«⁴⁸ – *totum pro parte* auch das »Kunst-schöne[]« genannt⁴⁹ – zeichnet sich demnach durch ein *Sein* aus, das eine allgemeine und d.i. die Wahrheit *des* Seins unmittelbar evident macht. Am Anfang besonderes Prädikat der Leuchte, am Ende allgemeines Prädikat des freien Relativsatzes »Was aber schön ist« (V. 10), konfrontiert es die rhetorische, deutlich als vorklassisch exponierte Figuration mit der klassischen Kunstmetaphysik.⁵⁰ Dieser Konfrontation begegnen Heidegger, Staiger und Spitzer mit einer

⁴⁵ Ebd., S. 27.

⁴⁶ Gerhart von Graevenitz, *Mythologie des Festes – Bilder des Todes*. Bildformeln der französischen Revolution und ihre literarische Umsetzung, in: Walter Haug, Rainer Warning (Hg.), *Das Fest*, München 1989, S. 526–559, hier S. 551.

⁴⁷ Pornschlegel, *Der literarische Souverän*, S. 20.

⁴⁸ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 36 pass. [Heidegger].

⁴⁹ Spitzer, *Wiederum Mörikes Gedicht Auf eine Lampe*, S. 134.

⁵⁰ Spitzer weist darauf hin, daß die Wendung des Relativsatzes diejenige von »alles Schöne« ersetzt. »[I]n dem »was« liegt etwas Limitativ-Generalisierendes (= *alles was genau dem Begriff »schön« entspricht*)« (S. 141). Gegen Heidegger polemisiert er: »In *ist* »west« gar nichts, es *ist* eine Kopula, die keine andere Funktion hat, als eine nominale Fügung in einen Satz zu verwandeln«. Ebd., S. 140.

bemerkenswerten Ökonomie: Wenn sie die Leuchte als »σύμβολον«⁵¹ des (Kunst-)Schönen verhandeln, dann vergessen sie nämlich buchstäblich deren rhetorische Herstellung, d.h. sie vergessen die ersten acht Verse des Gedichtes und konzentrieren sich ganz auf die letzten beiden.

Der Briefwechsel reflektiert das klassische Symbolkonzept in spezifischen Brechungen: Staiger bestätigt es dadurch, daß er es idealisiert, historisiert und für unerreichbar erklärt – frei nach dem Motto: Was Goethe (er-)schaffen konnte, ist dem Epigonen Mörike aus psychologischen und historischen Gründen nicht mehr möglich. Heidegger projiziert seine eigene Kunstmetaphysik auf diejenige der Klassik – er verfährt also nach dem Motto: Die ontologischen Rahmenbedingungen des symbolischen Datums sind brauchbar, die historischen und politischen Implikationen nicht. Richtet der eine den Blick in Trauer zurück, so der andere selbstbewußt nach vorn: auf die »Erektion des neuen Seins aus der großen deutschen Kunst und der von ihr gestifteten *polis*«, erläutert Pornschlegel ebenso provokant wie pointiert: »Erektion einer wahrlich deutschen und noch zu stiftenden Klassik – diesmal nicht unter Ausschluß des ›Staats‹, sondern in und mit ihm«.⁵²

Große Dinge stehen also auf dem Spiel, wenn man zunächst ganz harmlos über eine Satzanalyse ins Gespräch findet. Das ›ist‹ in Vers 10 »nennt das ›in-sich-schön-sein‹ zum Unterschied gegen das ›bloß als schön vorgestellt werden‹ durch ein Achten auf das Schöne«,⁵³ auf den Nenner dieser Alternative bringt Heidegger die Kontroverse um das Kunstschöne und kritisiert Staiger:

Sie lesen ›selig scheint es in ihm selbst‹ als *felix in se ipso (esse) videtur*. Sie nehmen das ›selig‹ prädikativ und das *in se ipso* zu *felix*. Ich verstehe es adverbial, als die Weise wie, als Grundzug des ›Scheinens‹, d.h. des leuchtenden Sichzeigens, und nehme das *in eo ipso* zu *lucet*. Ich lese: *feliciter lucet in eo ipso*; das ›in ihm selbst‹ gehört zu ›scheint‹, nicht zu ›selig‹; das ›selig‹ ist erst die Wesensfolge des ›in ihm selbst Scheinens‹.⁵⁴

Der Briefwechsel kreist um die Frage, ob das topikalisierte »selig« adverbial oder prädikativ verwendet werde. Daran schließt sich die Frage an, ob das »ihm« ein Personalpronomen sei oder die Funktion eines Reflexivpronomens habe. Die prädikative Lesart setzt voraus, daß »selig [...] in ihm

⁵¹ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 36 [Heidegger].

⁵² Pornschlegel, Der literarische Souverän, S. 34.

⁵³ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 46 [Heidegger].

⁵⁴ Ebd., S. 36 [Heidegger]; Kursivierungen im Zitat vereinheitlicht.

selbst« eine Konstituente (V. 10), d. h. eine syntaktische Einheit darstellt.⁵⁵ Die Probe (*Selig in ihm selbst* scheint es/Es scheint *selig in ihm selbst*) bestätigt, daß man die vier Wörter tatsächlich im Verbund verschieben kann. Das- selbe gilt allerdings auch für die adverbiale Lesart. Die Probe (In ihm selbst scheint es *selig*/Es scheint in ihm selbst *selig*) bestätigt, daß »selig« mit glei- chem Recht auch als eine eigene Konstituente angesehen werden kann. Die Verschiebung erlaubt freilich eine leichtere Koordination mit einem anderen (reinen) Adverb (z. B.: In ihm selbst scheint es *selig und oft*), was die syntakti- sche Funktion des Wortes als Adverb bestätigt. Eine vergleichbar eindeutige Koordination ist für die prädikative Lesart nicht möglich.

Heidegger weist darüber hinaus zu Recht darauf hin, daß die prädikative Variante vor dem Problem des adverbialen »in ihm selbst« steht. Denn diese Variante schließt die Möglichkeit aus, »ihm« als Personalpronomen zu be- stimmen. Es muß reflexiv sein, da eine Entität »es« nicht »selig« in einer an- deren Entität »ihm« sein kann (V. 10). Staiger macht aus der syntaktischen Not eine Tugend, indem er auf Mörikes Biographie pocht: Im Schwäbischen fungieren Personal- als Reflexivpronomina.⁵⁶ Mit Rücksicht auf einen Au- tor, für den zu vermuten steht, daß er sich des Hochdeutschen sicher zu bedienen weiß, und der auch nicht als Mundartdichter Karriere gemacht hat, wirkt diese Verschwäbelung allerdings fadenscheinig. Zwar gibt es Sprachen, in denen Personalpronomina durch den Reflexivmarker »selbst« in Reflexivpronomina umgewandelt werden. Für das (Hoch-)Deutsche gilt jedoch, daß ein Personalpronomen kein Bezugsnomen im gleichen Satz ha- ben darf, während das Reflexivpronomen ein Antezedens im gleichen Satz voraussetzt (z. B.: Hans wäscht sich/Hans wäscht ihn; Anna und/oder Fritz sag-t/en, daß Hans sich wäscht/Anna und/oder Fritz sag-t/en, daß Hans ihn wäscht).⁵⁷ Die Beispiele zeigen, daß das Bezugsnomen auch nicht in un- mittelbarer Nähe des Satzes – beispielsweise im übergeordneten Hauptsatz (oder wie bei Mörike im vorangestellten Nebensatz) – stehen kann. Nur das Reflexivpronomen geht also im Falle des Textes *Auf eine Lampe* von einer Entität »es« aus, die »selig in sich selbst« (zu sein) scheint. Das Personalpro- nomen geht von einer Entität »ihm« aus, in der eine andere Entität »es [...] selig scheint« (V. 10). Die Verwendung des Personalpronomens stellt also

⁵⁵ Vgl. Günther Grewendorf, Fritz Hamm, Wolfgang Sternefeld, Sprachliches Wissen. Eine Einführung in moderne Theorien der grammatischen Beschreibung, Frankfurt a. M. ¹¹1999, S. 156 ff.

⁵⁶ Den Hinweis erhält Staiger von Hugo Friedrich. Vgl. Die Kunst der Interpretation, S. 35.

⁵⁷ Vgl. Grewendorf, Hamm, Sternefeld, Sprachliches Wissen, S. 249 ff.

eine so erhebliche Abweichung von der Norm dar, daß man sie zumindest ernst zu nehmen hat. Für die Erläuterung dieses historistischen Grammatik-Zitats sollte man daher weniger das Schwäbische als vielmehr die Tatsache anführen, daß der Gebrauch des Personalpronomens als Reflexiv bis in die Anfänge des 18. Jahrhunderts allgemein bezeugt ist.⁵⁸

Die adverbiale Lesart kann bestätigt, die prädikative aber nicht ausgeschlossen werden; die pronominale Lesart kann bestätigt, die reflexive aber nicht ausgeschlossen werden. In diesem syntaktischen Kalkül manifestiert sich die semantische Ambiguität, welche die Entscheidung für die eine oder andere Lesart des Verses kompliziert. »[W]ie schwierig und vieldeutig offenbar auch ganz harmlose Verse sind«,⁵⁹ offenbart die komplexe Etymologie des Verbs »scheinen«, das nun in die Diskussion gebracht wird. Das *Deutsche Wörterbuch* bietet folgende lateinische Übersetzungen des Wortes an: »*lucere, splendere, apparere, videri*«. *Lucere* (leuchten) und *splendere* (glänzen, strahlen) legen die adverbial-pronominale Lesart nahe: *feliciter lucet/splendet in eo ipso; apparere* (zum Vorschein kommen, sich zeigen, erscheinen) und *videri* (sich zeigen, erscheinen, den Anschein haben, für etwas gehalten werden) die prädikativ-reflexive: *felix in se ipso (esse) apparet/videtur*.⁶⁰

In seinem Kommentar zum Briefwechsel versucht Spitzer, die semantisch-syntaktische Ambiguität des Verses dadurch zu entschärfen, daß er Heidegger auf die wörtliche (physikalische) Bedeutung von scheinen (*lucet*) festlegt:

Jeder Philologe wird, wie ich glaube, der Erwägung zustimmen, dass, wenn im Schwäbischen *scheinen* als »schön, prächtig sein« geläufig ist und ein anderer schwäbischer Sprachgebrauch in dem Ausdruck »in ihm« (statt »in sich«) desselben Verses vorliegt (Staiger), unser Vers gedeutet werden muss: »Das Schöne *prangt* selig in sich selbst« (ich wähle das mit »prächtig« etymologisch verwandte Verb) [...]. Ich kann natürlich nicht leugnen, dass in diesem schwäbischen »scheint« das Leuchten als etymologische Grundvorstellung noch mitschwingen mag [...] und dass folglich diese Begleitvorstellung des »Prangens« tatsächlich in Beziehung zu »Lampe« gebracht ist, ein inneres Leuchten der Lampe nahelegend – der Lampe, die nie mehr entzündet werden wird, die aber ein inneres Licht in sich enthält, in sich leuchtet.⁶¹

Was gegen Heidegger gerichtet ist, zitiert eigentlich dessen zentrales Argument, das *lucet* als wahrheitsfunktionale Metapher ausweist: »Die schöne

⁵⁸ Vgl. Art. ihm, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München 1984, Bd. 10, Sp. 2047–2048.

⁵⁹ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 35.

⁶⁰ Vgl. Art. scheinen, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München 1984, Bd. 14, Sp. 2441–2450, hier Sp. 2441.

⁶¹ Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 138.

Lampe lichtet, auch ohne zu brennen, das Gemach«. ⁶² Denn für Heidegger stellt das (Kunst-)Schöne eine Epiphanie ontologischer Wahrheit dar. Philosoph und Philologe treffen sich daher in der Statusbestimmung des Schönen. Für beide proklamiert der Abschlußvers »die alte Wahrheit von der Autarkie des Kunstwerks, das kein Publikum braucht«. ⁶³ Der Unterschied zwischen dem Leuchten und dem Prangen (schön sein) besteht lediglich darin, daß Spitzer »die sinnliche Gestalt des Kunstgebildes [...] (jαwohl, μορφη!)« betont, ⁶⁴ die sich dem Subjekt qua »Anschauung der sinnlichen Form« erschließt. ⁶⁵ Spitzers Position nimmt zwischen Heidegger und Staiger gewissermaßen die Mittelposition ein. Mit Heidegger verbindet sie das Konzept der Kunstautonomie, mit Staiger die ästhetische Grundierung, die dieser aufgrund der Fixierung auf die Epigonenproblematik konzeptuell freilich nicht verfolgt:

Er [Mörike, F.B.] *sieht* die Lampe nicht so als Kunstwerk, wie sie Goethe sehen würde, nämlich in brüderlicher Verehrung, als organisches Gebilde, dessen Baugesetze mit denen des menschlichen Körpers und Geistes verwandt sind. Der Efeukranz, der Kinderreigen wirkt auf *den Betrachter* mehr dekorativ, das heißt, *er sieht* [Herv. F.B.] sich das Kunstwerk *mehr* – nicht ganz, aber *mehr* – von außen an. ⁶⁶

Aus historischer Distanz kann der Betrachter keine ontologische Aussage formulieren, sondern nur noch feststellen, daß das Schöne den Anschein erweckt, selig in sich selbst zu *sein*. Kein Wunder also, daß Heidegger diese Lesart massiv abwehrt. Denn mit der Frage nach einer adäquaten Übersetzung von *lucet* oder *videtur* steht für ihn nichts Geringeres auf dem Spiel als die Ontologie selbst. Viel klarer als der Betroffene sieht Heidegger, was sich Staiger einhandelt, wenn er zur Rettung des »wesenhafte[n] Scheinen[s]« vor dem »bloßen Anschein« schreitet. ⁶⁷

In der Sache aber gibt es auch kein recht gedachtes »scheinen« im Sinne von »nur so aussehen als ob ...«, ohne den zugrundeliegenden Bereich des Scheinens im Sinne von sich offenbarendes Entbergen eines Anwesenden. Das griechische φαίνεσθαι sagt beides. Dabei spricht das φαίνεται in der Bedeutung von »es scheint nur so« immer noch anders als das römische videtur, das vom Betrachter her spricht. ⁶⁸

⁶² Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 44 [Heidegger].

⁶³ Spitzer, *Wiederum Mörikes Gedicht Auf eine Lampe*, S. 138 f.

⁶⁴ Ebd., S. 133 f.

⁶⁵ Ebd., S. 136.

⁶⁶ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 27 f.

⁶⁷ Ebd., S. 47 [Heidegger].

⁶⁸ Ebd., S. 42 [Heidegger].

Heideggers starke Abwehr gilt der funktionalen Einbeziehung des Subjekts in die Bestimmung des Schönen, die Staiger explizit und Spitzer implizit voraussetzen. Wenn Heidegger »die griechische Katze aus dem Sack« läßt, »die alle römischen Mäuse namens ›videtur‹ und ›lucet‹ immer schon gefressen hat«,⁶⁹ verbergen sich hinter der Mobilmachung gegen Staigers christlich-kosmopolitischen Klassizismus Goethescher Provenienz nicht nur die von Pornschlegel herausgearbeiteten ethischen und politischen Implikationen, sondern auch eine manifeste Kritik an der Moderne; sie zielt auf die Eckpfeiler der neuzeitlichen Ästhetik (»als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens«),⁷⁰ die von Baumgarten über Kant das ästhetische Urteil den transzendentalen Bedingungen unterwirft.

Als Anwalt des (Kunst-)Schönen, den Heidegger gegen Staigers Goethe-Kult anführt, kann – der Logik des ästhetischen Diskurses zufolge – daher eigentlich nur Georg Wilhelm Friedrich Hegel benannt werden. Auf dessen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835/38) und eine mögliche, durch Vischer vermittelte Hegel-Rezeption Mörikes,⁷¹ also nicht etwa auf die eigene wahrheitsfunktionale Licht-Metaphysik im *Ursprung des Kunstwerks* (1935; 1950) stützt sich die Verteidigung. »[D]as sinnliche Scheinen und das Scheinen der Idee als Wesen des Kunstwerkes« propagiere der letzte Vers.⁷² Nachdem Staiger polemisiert, »daß Mörike zu ernsthaftem Denken keine Lust und kein Geschick hatte«,⁷³ beendet Heidegger den philologischen Schlagabtausch abrupt,

weil durch die damalige Herrschaft der Hegelschen Philosophie und seiner Schule die Bedeutung von ›scheinen‹ im Sinne von ›leuchtendes sich zeigen des Anwesenden‹ in der Luft lag und es nicht nötig war, daß jeder, der dieses Wort in seinem alten Sinne noch und wieder verstand, sich mit Hegels Werken oder mit Vischers Büchern beschäftigte.⁷⁴

⁶⁹ Pornschlegel, *Der literarische Souverän*, S. 29.

⁷⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, in: ders., *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica* (1750/58), lat.-dt., übers. u. hg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1988, § 1.

⁷¹ Der philologische Streit erfolgt auf der Basis vertrauter Strategien, mit denen Heidegger vor allem die Vermittlung der Hegelschen Ästhetik durch den Mörike-Freund Friedrich Theodor Vischer stark macht. Dessen *Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen* erscheint 1846 ff. Staiger kontert, Mörike habe sich mit Hegels Ästhetik nie und mit Vischers erst 1851 beschäftigt. Vgl. *Die Kunst der Interpretation*, S. 37 [Heidegger] u. S. 38.

⁷² Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 36 [Heidegger].

⁷³ Ebd., S. 39.

⁷⁴ Ebd., S. 41 f. [Heidegger].

Nur auf Hegelscher Grundlage kann Heidegger die syntaktisch-semantische Ambiguität aufklären; nicht die prädikative Verwendung von »selig« (V. 10), vielmehr ihre syntaktischen Konsequenzen beunruhigen ihn. Denn in der Sache sind sich die Herren einig: »Als feliciter lucens ist das schöne Gebild selbst felix«. ⁷⁵ Das Problem besteht darin, daß die Prädikation bei Staiger an die Wahrnehmung gebunden ist, die Heidegger aus der Ontologie des Schönen eliminieren will. Daraus folgt, daß auch Heidegger »ihm selbst« reflexiv oder »quasi reflexiv« lesen muß, damit es in der Verbindung mit der adverbialen Verwendung *feliciter lucet* nicht zwangsläufig auf eine andere Entität als das Schöne verweist. Und Heidegger weiß genau, daß die grammatische Konstruktion diese Schlußfolgerung fordert. Daher bietet Hegels System ein plausibles Modell dafür an, die Wendung »in ihm« als ihrer selbst nicht-bewußte Entität zu fassen (V. 10). Heidegger zitiert die folgende Passage der *Vorlesungen*: »Das *Schöne* bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee« ⁷⁶ – und ergänzt mit Hegel: »[D]er *schöne* Gegenstand läßt in seiner Existenz seinen eigenen Begriff als realisiert erscheinen und zeigt an ihm selbst die subjektive Einheit und Lebendigkeit«. ⁷⁷ Die Wendung »an ihm selbst« wird anstelle des »an sich selbst« gewählt, weil das Schöne innerhalb des Hegelschen Systems noch ohne Selbstbewußtsein sei. ⁷⁸ Heidegger folgt Hegel daher auch in der Konsequenz: »Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann«. ⁷⁹

Nachdem das Interesse der Übersetzungsvarianten geklärt ist, gilt es, den blinden Fleck des Textes ausfindig zu machen, den Staiger instinktsicher voraussetzt und den Heidegger problembewußt ausblendet. Gemeint ist die (syntaktische) Möglichkeit, »in ihm selbst« pronominal zu lesen und nicht auf »Was aber schön ist« (V. 10) zu beziehen. Der Anschluß, den der Text anbietet, ist die Frage »Wer achtet sein?« (V. 9). »Das Schöne bleibt, was es ist, unabhängig davon, wie die Frage »Wer achtet sein?« beantwortet wird«, behauptet Heidegger. ⁸⁰ Bedenkt man, daß achten nicht nur wertschätzen,

⁷⁵ Ebd., S. 37 [Heidegger].

⁷⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 13, S. 151.

⁷⁷ Ebd., S. 155.

⁷⁸ Vgl. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 36 [Heidegger].

⁷⁹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 205.

⁸⁰ Staiger, *die Kunst der Interpretation*, S. 46 [Heidegger].

sondern auch wahrnehmen bedeutet,⁸¹ steht dieser Behauptung die Brisanz folgender Antwort gegenüber: Jeder, der den Gegenstand der Leuchte wahrnimmt und als Kunstgebild wertschätzt, achtet sein. Denn in der Luft liegt nicht nur Hegel, sondern vor allem – und nach wie vor – Kant, der die moderne, nicht objekt-, sondern subjektzentrierte Ästhetik theoriefähig macht. Diesen Namen, nicht etwa den Namen Goethes, scheut sich Heidegger auszusprechen.⁸²

Kants Subjektivierung der Ästhetik wird von Mörikes Figuration vorausgesetzt. Bereits mit der ersten Apostrophe ist die Figuration dadurch auf Wahrnehmung hin angelegt, daß mit der Aussageinstanz vokativ eine (Wahrnehmungs-)Figur evoziert wird, die sowohl rhetorisch fragt als auch ästhetisch urteilt. Kein zögerliches: »Niemand mehr, kaum einige, nur wenige«,⁸³ ein selbstbewußtes »Ich!« ist die Antwort auf die rhetorische Frage der (Wahrnehmungs-)Figur: »Wer achtet sein?« (V. 9). Staigers Besetzung dieses Ichs mit dem Epigonen bleibt deshalb folgenlos, weil er ihn nicht an die Aussage-logik des Gedichtes koppelt und deshalb noch nicht einmal den Autornamen als Besetzung des Personalpronomens »ihm« in Betracht zieht. Den syntaktisch-semanticen Fluchtpunkt des letzten Verses markiert letztendlich die (Wahrnehmungs-)Figur selbst – warum auch nicht in der Rolle (*persona*) eines Staigerschen Epigonen –; auf sie verweist das Personalpronomen »ihm« (V. 10).

Heidegger kalkuliert selbstverständlich auch diese Argumentation ein, wenn er auf die Bedeutung von »aber« hinweist, die in den Versen 9 und 10 die Pronomina »Wer« und »Was« verbindet:

Das »aber« nennt einen Gegensatz, der verbindet. Der Vers 10, in dem es steht, spricht gegen den Vers 9, der das Achten der Menschen auf das Kunstwerk nennt. Das »aber« spricht gegen das entscheidende Gewicht dieses Achtens, insofern das Schöne niemals erst durch solches Dafürhalten das Schöne wird.⁸⁴

Nichts spricht freilich dagegen, »aber« (V. 10) als iteratives Adverb im Sinne von »was auch immer schön ist« bzw. »alles, was schön ist«, nicht als restriktive

⁸¹ Vgl. Art. achten, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München 1984, Bd. 1, Sp. 167–169.

⁸² Auf Goethe reduziert Pornschlegel seine Analyse: »Wenn es in Heideggers Gesprochenem ein sehr signifikant Ungesprochenes gibt, dann der Name und die Referenz »Goethe«, worum Staigers Auslegkünste sich mit *Faust II* und *Hermann und Dorothea* ja so vorbildlich bemühen. Goethe west in den beiden Briefen Heideggers genau so unerwähnt ab, wie Staiger ihn allenthalben anwesen läßt«. Der literarische Souverän, S. 25.

⁸³ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 45 [Heidegger].

⁸⁴ Ebd., S. 46 [Heidegger].

Konjunktion zu behandeln.⁸⁵ Wenn ich richtig sehe, können daher (mindestens) sechs Paraphrasen des Verses argumentativ untermauert werden:

Eine Entität »es«

erweckt den Anschein, selig in sich selbst zu sein. (Staiger)

leuchtet selig in sich [»ihm« als unbewußtes »sich«] selbst. (Heidegger)

tritt selig in sich selbst in Erscheinung. (Spitzer)

Eine Entität »wer« *nimmt* »in ihm selbst« *wahr*, daß eine Entität

»es« den Anschein erweckt, selig zu sein.

*»es« den Anschein erweckt, selig in sich selbst zu sein.⁸⁶

»es« selig leuchtet.

»es« selig in Erscheinung tritt.

Geht man davon aus, daß Mörike – »der alte Fuchs«⁸⁷ – die syntaktische Ambiguität des »ihm« mit der semantischen des Scheinens als Mittel pointierter Dunkelheit (*obscuritas*) kalkulierte (V. 10), dann wird aus Staigers »zurückblickende[r] Wehmut« auf die Klassik⁸⁸ und Heideggers in der Teilhabe an ihr begründeter Verkündigung einer neuen deutsch-griechischen Klassik ein Kommentar der Kunstmetaphysik seit 1780. Deren vornehmster Verhandlungsgegenstand ist das Symbol, das in der systematischen Spannung zwischen den Polen Erscheinung und Setzung, Ereignis und Zeichen, Ontologie und Aisthesis, Subjekt und Objekt befangen ist.

III

Man kommt »nicht um die einfach-nüchterne sachliche Feststellung herum«, empört sich aber plötzlich Spitzer, »dass von einem Leuchten der Lampe in unserem Gedicht sonst keine Rede ist: [...] Die ganze Licht-Metaphysik ist von Heidegger hereingebracht, um das Verbum »scheinen« durch einen Bezug auf »Lampe« zu erklären«.⁸⁹ Deutlicher kann man die Abhängigkeit der Rede über das klassische Symbol von den Bedingungen und Möglichkeiten der rhetorischen Figuration nicht auf den Punkt bringen. Im gleichen Atemzug, in dem Spitzer Heidegger nämlich anprangert, entlastet er ihn mit

⁸⁵ Vgl. Art. aber, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 1, Sp. 29–31.

⁸⁶ Diese Möglichkeit wird ausgeschlossen, weil die adverbiale Bestimmung »in ihm selbst« syntaktisch bereits vergeben ist.

⁸⁷ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 39.

⁸⁸ Ebd., S. 43 [Heidegger].

⁸⁹ Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 137.

dem Hinweis darauf, daß Heidegger lediglich die rhetorischen Operationen des Textes nachvollziehe, die den Bezug zwischen *pictura* (Gegenstand) und *subscriptio* (metaphysischem Code) regulieren. Heidegger trägt die als solche verstandene Verbmethapher des Scheinens an den ursprünglichen Ort ihres Bedeutens zurück. Das physikalische Strahlen ersetzt er dann nach der Relation von Ursache und Wirkung durch seine Lichtquelle, für die er schließlich den Gebrauchsgegenstand der Leuchte einsetzt. Sie übernimmt sowohl die physikalischen Eigenschaften der Lichtquelle als auch die metaphysischen Attribute des Schönen, völlig unabhängig davon, ob die Lampe nun wirklich leuchtet oder nicht. Es ist leicht einzusehen, daß Heidegger genauso verfährt, wie es Immanuel Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) für die symbolische Anschauung beschreibt: Im ersten Schritt sucht Heidegger – nach dem geläufigen rhetorischen Modell der Aristotelischen Analogie-Metapher, »d. i. der Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz andern Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann« – einen empirischen Begriff. Dessen Anschauung (Beispiel) überträgt er im nächsten Schritt auf einen Vernunftbegriff: »Die erstern« Anschauungen, erläutert Kant,

tun dieses demonstrativ, die zweiten vermittelt einer Analogie (zu welcher man sich auch empirischer Anschauungen bedient), in welcher die Urteilskraft ein doppeltes Geschäft verrichtet, erstlich den Begriff auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung, und dann zweitens die bloße Regel der Reflexion über jene Anschauung auf einen ganz andern Gegenstand, von dem der erstere nur das Symbol ist, anzuwenden.⁹⁰

Das Symbol unterlegt einer Vernunftidee eine indirekte, rhetorisch regulierte Anschauung – ein mehrschrittiges Verfahren, das Mörike in der allegorischen Doppelung von Figuration (struktureller Allegorie) und metaphysischem Code der Kunstperiode vorführt. Doch erst aufgrund des witzigen Verstoßes gegen die Angemessenheit (*aptum*) von Beispiel und Thema erhält der Text jene explizite Selbstreflexivität, deren metaphorisch-metonymische Möglichkeiten die Lesartendiskussion nachbuchstabiert. Würde man die Leuchte durch einen anderen Gegenstand des Boudoirs ersetzen – »Noch unverrückt, o schönes Sofa, schmückest du, / Auf leichten Füßen zierlich aufgestellt hier, / Die Ecke des nun fast vergessenen Lustgemachs« – aller Witz wäre dahin, und mit ihm die Möglichkeit, den Vernunftbegriff der

⁹⁰ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., Werkausgabe, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, Bd. 10, S. 296.

(Kunst-)Schönheit symbolisch zu veranschaulichen. So aber programmiert Mörike in den Versen 9 und 10 das »etymologisch-metaphysische[] Wortspiel[]«, ⁹¹ mit dem Heidegger hundert Jahre später nicht nur den Briefwechsel, sondern auch alle späteren Debatten um die *Lampe* dominiert.

Mit dem Witz fordern nun also ganz unverhofft und allem offensiven Vergessen zum Trotz die ersten acht Verse des Gedichtes ihr Recht – und mit ihnen die im Sprech- und Wahrnehmungsakt hergestellte Leuchte bzw. die rhetorische Figuration der *Lampe*! Während die Signalwörter der Reflexion der modernen Symboldiskussion um 1780 entsprechen, knüpft diese Figuration an vormoderne Verfahren und ihre Legitimation an. Denn um 1750 hält die Ästhetik unter dem Stichwort der Empfindung resp. Erfahrung gewissermaßen *avant la lettre* eine genuin rhetorische Symboltheorie bereit. Dadurch daß Mörike dieses vorklassische Symbol oder besser gesagt den symbolischen Modus des Verfahrens in den ersten acht Versen des Gedichtes mit dem metaphysischen Code des klassischen Symbolkonzeptes in den letzten beiden Versen konfrontiert, bewegt er sich zugleich diesseits und jenseits der Grenze, die Vormoderne und Moderne im Hinblick auf ihre medialen Praktiken voneinander trennt. Diese Grenzziehung erfordert – ebenso wie die Aufwertung des Requisits der Leuchte zum »Kunstgebild der echten Art« (V. 9) – die Entpragmatisierung einer spezifischen rhetorischen Figuration und ihre Repragmatisierung zum autonomen Kunstsymbol – ein Prozeß, der das Vergessen des rhetorischen (Be-)Gründungszusammenhangs voraussetzt, so daß die scharfe Opposition von Symbol und Rhetorik überhaupt erst entstehen kann.

Man kann daher mit Fug und Recht behaupten, Mörikes *Auf eine Lampe* inszeniere Symbolgeschichte, die in dieser Inszenierung allerdings nicht auf der gewohnten Teleologie basiert. Der Text bezieht Altes und Neues vielmehr so aufeinander, daß seine Figuration die Kombattanten des *Triviums* in Argumentationsschleifen zwingt, die nichts anderes abbilden als den Gegenstand, den sie umkreisen: einen fröhlichen, reizenden »Ringelreihn« (V. 6). Dafür zeichnen jene vormodernen Verfahren verantwortlich, die Mörike qua anakreontischem Formzitat memoriert. Es fungiert als Schnittstelle einer Ästhetik, die das Symbol diesseits aller ideologischen Implikationen der Klassik rhetorisch konzeptualisiert. Denn die Initiatoren der Anakreontik in Deutschland, Gleim und Uz, haben ihre Verfahren unter dem Leitbegriff der Sinnlichkeit als direkte Antwort auf die Diskursivitätsbegründung der

⁹¹ Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 136.

neuzeitlichen Ästhetik durch Alexander Gottlieb Baumgarten entworfen.⁹² Obwohl dessen *Aesthetica* (1750/58) als Wissenschaft der sensitiven Erkenntnis (*scientia cognitionis sensitivae*) den Begriff des Symbols explizit nur für die logische Erkenntnis verwendet, begründet sie das ästhetische Symbol dennoch implizit, nämlich in rhetorischer Terminologie, als kryptische Figur (*figura cryptica*).

Dieses vorklassische, rhetorische Symbol ist es, das sich auch in Kants erkenntnistheoretischem Modell des Symbols unter dem Begriff der Hypotypose Bahn bricht. Kant verschaltet in der für die Theorien des ästhetischen Symbols so charakteristischen Art und Weise die kognitive mit der medialen Repräsentation.⁹³ Wenn er die Rhetorik daher in seine Erkenntnistheorie integriert, siedelt er den Begriff des Symbols konsequenterweise explizit von der Logik in die Ästhetik um:

Es ist ein von den neuern Logikern zwar angenommener, aber sinnverkehrender, unrechter Gebrauch des Worts symbolisch, wenn man es der intuitiven Vorstellungsart entgegensetzt; denn die symbolische ist nur eine Art der intuitiven. Die letztere (die intuitive) kann nämlich in die schematische und in die symbolische Vorstellungsart eingeteilt werden. Beide sind Hypotyposen, d. i. Darstellungen (*exhibitiones*).⁹⁴

Rhetorische Argumente stellen indessen für Baumgarten keine Ausnahme, sondern die Regel dar. Seine Ästhetik experimentiert innerhalb des (rationalistisch-semiotischen) Paradigmas der Repräsentation und richtet das Interesse auf den materialen, intransitiven Aspekt der Darstellung eines Gegenstandes der Erfahrung. Dabei ist die *Aesthetica* konsequent in ein doppeltes Register eingetragen, dasjenige der Erkenntnistheorie Leibniz-Wolffscher Provenienz und dasjenige der rhetorischen Darstellungstheorie:⁹⁵

⁹² Vgl. u. a. Theodor Verweyen, Die Emanzipation der Sinnlichkeit im Rokoko. Zur ästhetik-theoretischen Grundierung und funktionsgeschichtlichen Rechtfertigung der deutschen Anakreontik, in: GRM N.F. 25 (1975), S. 276–306. Die Thesen werden in mehreren späteren Aufsätzen fortgeführt.

⁹³ Der Einfluß von Baumgartens *Metaphysica* (1739) auf Kant ist verbürgt. Zum rhetorischen Systemzwang bei Kant vgl. Rodolphe Gasché, Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt a.M. 1994, S. 152–174.

⁹⁴ Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 295.

⁹⁵ Vgl. Ursula Franke, Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten, Wiesbaden 1972; Hans Rudolf Schweizer, Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der *Aesthetica* A.G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung, Basel/Stuttgart 1973; Steffen W. Groß, Felix Aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom

Die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und Darstellung ist die Ästhetik; wird eine geringere Vollkommenheit der Überlegung und der sinnlichen Rede angestrebt, ist es die Rhetorik, wird eine größere Vollkommenheit angestrebt, ist es die universale Poetik.⁹⁶

Beide Register sind dadurch aufeinander bezogen, daß die Rhetorik innerhalb der Erkenntnistheorie einen transzendentalen Status erhält. Baumgarten modelliert nämlich die Erfahrung nach den Bedingungen und Möglichkeiten der (Figural-)Rhetorik. Alle Aussagen über den symbolischen Modus eines der Vernunft analogen Denkens (*analogon rationis*) sind daher in einem ersten Schritt von den Aussagen über ein Produkt der Vorstellung abhängig. Da diese Aussagen jedoch in einem zweiten Schritt die mediale Realisierung des Produktes in der Darstellung voraussetzen, muß die Ästhetik zwangsläufig als (rhetorische) Poetik argumentieren. In dieser Poetik wird die kategoriale Unterscheidung in kognitive Vorstellung und mediale Darstellung, die Unterscheidung in Innen und Außen deshalb hinfällig, weil Baumgartens Anthropologie und seine medial argumentierende Rhetorik in eins fallen. Das System setzt nicht nur die Strukturanalogie verschiedener Medien voraus, sondern ist als »Metapoetik« auch von so allgemeiner Gültigkeit,⁹⁷ daß es für jede Form symbolisch generierter Handlungen gilt, sobald diese mit dem begrifflichen Inventar der Rhetorik beschrieben werden können.

So kategorial unbeholfen diese Lösung im Vergleich zu den monumentalen Kritiken auf den ersten Blick auch zu sein scheint, so zukunftsweisend ist das Argument der Medialisierung auf den zweiten. Es weist weit über Kant hinaus, ohne den rigiden Beschränkungen des Hegelschen Systems unterworfen zu sein. Paradoxerweise entspringt Baumgartens Innovation aber seinem skrupulösen Traditionalismus, dem Studium der klassischen und frühneuzeitlichen Rhetorik und Grammatik. Haverkamp perspektiviert vor allem die Auf- bzw. Umwertung der Quintilianschen Figurenlehre, die Baumgarten in seiner Symboltheorie eigentlich nur umschreibt, folgendermaßen:

Menschen. Zum 250. Jahrestag des Erscheinens von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica*, Würzburg 2001. Neuere Ansätze werden auch diskutiert in: DZPhil 49 (2001).

⁹⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, in: ders., *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, lat.-dt., übers. u. hg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983, § 533, 1. Aufl. 1739, S. 90, Anm. 80.

⁹⁷ Thomas Abbt, *Leben und Charakter Alexander Gottlieb Baumgartens*, in: ders., *Vermischte Werke*. 4. Theil. Nachdr. d. Ausg. 1780, Hildesheim 1978, Bd. 2, S. 215–244, hier S. 222.

Quintilians Tropen und Figuren, die als metaphorisch ornamentale Beleuchtungen ein künstliches Licht werfen und deshalb traditionell *lumina* heißen, sind bei Baumgarten zu elementaren Tiefenstrukturen des kryptischen Funktionierens der Sinne für jede Sinngebung geworden.⁹⁸

Wenn freilich die *Aesthetica* wie jede moderne Ästhetik in bezug auf mögliche Gegenstände der Erfahrung um »eine deutliche, a priori gültige Erkenntnis der wichtigeren Regeln und ihrer Wahrheit« bemüht ist,⁹⁹ dann bleibt diese Bemühung immer an der figuralen Oberfläche. Baumgarten kennt Tiefe nur insofern, als sie die Projektionsfläche von Oberflächenstrukturen ist. Eine solche kryptische Figuration läßt der Diskurs von Mörikes *Auf eine Lampe* – qua Rhetorik – entstehen und generiert gleichzeitig das Subjekt seiner eigenen Rede. Auf der Ebene der Geschichte (*histoire*) erscheint das Verhältnis von Ursache und Wirkung nur deshalb umgekehrt, weil der symbolische Modus in die (Sprech-)Handlung der Wahrnehmung übersetzt wird. Ihre Bedingungen und Möglichkeiten sind jedoch rhetorisch präfiguriert, so daß Figur (Rhetorik) und Subjekt (Erkenntnis) einander im Baumgartenschen Sinne wechselseitig voraussetzen.

Die symbolische, d. h. intuitive oder sensitive Erkenntnis des Gegenstandes zeichnen nun drei Merkmale aus, die – *vice versa* – den poetischen Funktionen entsprechen, einen Text komplex (*confusus*), evident (*clarus*) und aktiv (*vivus*) zu strukturieren. Komplexität erhält die symbolische Erkenntnis dadurch, daß sie möglichst viele, am besten aber sämtliche wahrnehmbaren Merkmale eines Gegenstandes repräsentiert. Modelliert wird diese komplexe Verknüpfung nach Maßgabe rhetorischer Äquivalenzfiguren, die auf der Grundlage quantitativer Häufung (*amplificatio*) auf die Darstellung einer durchgängig bestimmten Einzelvorstellung (Individualbegriff) abzielen: *Enumeratio*, *distributio*, *epitheton* oder *descriptio* sind diejenigen auf Similaritäts- oder Kontiguitätsoperationen basierenden Figuren, die Baumgarten strukturell durch eine zeitliche Indizierung auszeichnet.¹⁰⁰ Dabei verfährt er nach der kruden Gleichung: je mehr, desto besser. »Wenn in der Vorstellung A mehr vorgestellt wird als in B, C, D usw., dennoch alle verworren sind, so wird A EXTENSIV KLARER als die übrigen sein.«¹⁰¹ Wie stark diese rhetorische Argumentation noch auf Kant abfärbt, zeigt dessen Definition der ästhetischen Idee, unter

⁹⁸ Anselm Haverkamp, Wie die Morgenröthe zwischen Tag und Nacht. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder, in: DVjs 76 (2002), S. 3–26, hier S. 16.

⁹⁹ Baumgarten, *Aesthetica*, § 73.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., 43. Abschnitt.

¹⁰¹ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema*

der er »diejenige Vorstellung der Einbildungskraft« versteht, »die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann«. ¹⁰²

Gleichzeitig korreliert Baumgartens System die Komplexität mit der Evidenz sensitiver Erkenntnis. Denn für Anschaulichkeit zeichnet die lichtvolle Methode (*methodus lucida*) verantwortlich, die Baumgarten von den veranschaulichenden Argumenten (*argumenta illustrantia*) ableitet. Als solche Argumente bezeichnet er die Figuren, weil sie eine Vorstellung erleuchten, erhellen (*lux*) oder glänzend machen (*splendor*). Sie werden im zweiten Teil der *Aesthetica* im zentralen Abschnitt *Ästhetisches Licht* (*lux aesthetica*) abgehandelt, wo Baumgarten die sensitive Evidenz (*evidentia*) bzw. Deutlichkeit (*perspicuitas*) von Vorstellungen verhandelt. Dadurch daß er Evidenz figural bestimmt, integriert er vor allem die Tropen (Substitutionsfiguren) in das Register der Figuren: »Omnis tropus, quem definiui, est FIGURA, sed CRYPTICA, cuius genuina forma non statim apparet«. ¹⁰³ Mit diesem Schachzug tritt die Fixierung auf die uneigentliche Bedeutung bzw. die Bildlichkeit eines Tropus gegenüber einer strukturellen Pointe in den Hintergrund: Weil sie das Paradigma auf das Syntagma projizieren, sind nämlich *substitutum* und *substituens* bei den kryptischen Figuren (*figurae crypticae*) an zwei Zeitstellen desselben Syntagmas anwesend und tragen zur (komplizierten) Evidenz der Erkenntnis bei. Kein Wunder also, daß Baumgarten unter diesem quantitativen Gesichtspunkt der Allegorie gegenüber anderen Tropen den Vorrang einräumt:

Da eine ALLEGORIE eine *Reihe verbundener Metaphern* ist, so enthält sie sowohl einzelne poetische Vorstellungen [...] als auch eine größere Verknüpfung[,] als wenn verschiedenartige Metaphern lediglich zusammenfließen. Folglich ist *die Allegorie besonders poetisch*. ¹⁰⁴

Die kryptische Methode der Figuren verstärkt die Komplexität der Oberfläche durch weitere Knotenpunkte der Verknüpfung. ¹⁰⁵ Die Konsequenz, die

pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes, lat.-dt. übers. u. mit einer Einl. hg. von Heinz Paetzold, Hamburg 1983, § 16.

¹⁰² Kant, Kritik der Urteilkraft, S. 249 f.

¹⁰³ Baumgarten, *Aesthetica*, § 784 [Jeder Tropus, den ich bezeichne, ist eine Figur, aber eine kryptische, deren eigentliche Gestalt nicht sofort in Erscheinung tritt].

¹⁰⁴ Baumgarten, *Meditationes*, § 85; vgl. § 45 Anm.; *Aesthetica*, §§ 802–805.

¹⁰⁵ Zur ramistischen Tradition vgl. Haverkamp, Wie die Morgenröthe zwischen Tag und Nacht, S. 16; ders., *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002, S. 14 pass.

Baumgarten aus der zeitlichen Indizierung aller Figuren zieht, besteht in der Modifikation des rhetorischen Konzeptes der Evidenz. Nicht Anschaulichkeit im Sinne von *enargeia*, vielmehr *energeia*, d. h. die tätige Verwirklichung bzw. Vervollkommenheit im Sinne von Vervollständigung (*perfectio*) reguliert das Modell sensitiven Erkennens.¹⁰⁶ Diese Dynamisierung der Erkenntnis leitet Baumgarten von der aktiven, generativen Funktion der zeitlich indizierten Figuren ab, die den Motor figuraler Verknüpfung darstellt und deren Erörterung den argumentativen Rahmen der Nachahmungsdebatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sprengt. Baumgarten versucht nämlich, eine Funktion zu profilieren, der im System der empirischen Psychologie das Begehrungsvermögen entspricht; sie macht die Lebendigkeit einer Erkenntnis aus (*vita cognitionis aesthetica*). Ihr materiales Äquivalent findet Baumgarten sowohl bei den (asemantischen) Klangphänomenen, die eine Großzahl rhetorischer Wiederholungen begleiten, ja sie möglicherweise initiieren bzw. stimulieren, als auch bei Phänomenen wie Metrum und Rhythmus.¹⁰⁷ Die Argumentation bezieht sich mithin auf solche Phänomene, denen aus rezeptionsästhetischer Perspektive im 18. Jahrhundert eine affektive bzw. affizierende Wirkung (*movere*) zugesprochen wird.

Diese Lebendigkeit oder Aktivität der Erkenntnis ist zunächst völlig unabhängig von den Handlungen auf der Ebene der Geschichte (*histoire*). Sie eignet den selbstreferentiellen Operationen eines jeden Textes. Menninghaus hat darauf aufmerksam gemacht, daß gerade eine »transsemantische[]« und »transhermeneutische[] Bewegung der Signifikanten« für das Paradigma der Darstellung um 1800 – Baumgartens *ars proponendi* spielt bei ihm bezeichnenderweise keine Rolle – ins Zentrum des literaturtheoretischen Interesses rückt.¹⁰⁸ Mit dem Reigen zitiert Mörikes Gedicht gleichzeitig das poetologische Referenzmodell, das seit alters her die Konzeptualisierungen von *energeia* begleiten: den Tanz. Bereits Aristoteles unterscheidet in der *Metaphysik* und der *Nikomachischen Ethik* betrachtende (*theoria*), handelnde (*praxis*) und hervorbringende (*poiesis*) Tätigkeiten, auf deren Grundlage Quintilian eine

¹⁰⁶ Northrop Frye argumentiert, daß im 18. Jahrhundert das Paradigma der Repräsentation durch dasjenige der Performanz abgelöst werde. Towards Defining an Age of Sensibility (1956), in: ders., Eighteenth-Century English Literature. Modern Essays in Criticism, hg. von James Clifford, New York 1959, S. 311–318. Vgl. Caroline Torra-Mattenklott, Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert, München 2002, S. 133–225.

¹⁰⁷ Vgl. Baumgarten, Meditationes, § 91 ff.

¹⁰⁸ Winfried Menninghaus, »Darstellung«. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas, in: Hart Nibbrig, Was heißt »Darstellen?«, S. 205–226, hier S. 213.

Dreiteilung der Künste in theoretische (z. B. Astronomie), handelnde (z. B. Tanz) und hervorbringende (z. B. Malerei, Dichtkunst) vornimmt.¹⁰⁹

Entscheidend ist der Unterschied zwischen Handeln und Hervorbringen, den Menninghaus von der Typologie auf die Funktionen der poetischen Darstellung überträgt. Seine historischen Gewährsmänner Klopstock, Kant und Friedrich Schlegel durchkreuzen die Opposition von *praxis* und *poiesis*; »statt Handlung nur zu ihrem Gegenstand zu haben«, ist energetisches Vor-Augen-Stellen in diesen poetologischen Entwürfen »selbst eine Handlung, deren Dignität in ihr selbst besteht, ja die selbst das ist oder zumindest zu sein scheint, was sie darstellt«.¹¹⁰ Diese Aktivität wirkt sich insofern auf die Evidenz aus, als man nämlich mit Mut zur Vereinfachung folgendes Verhältnis formulieren kann: Je moderner die Figuration, desto stärker überlagert die poetische Funktion der Aktivität oder Performanz diejenige der Evidenz oder Repräsentation, und desto opaker wird das Produkt – bis es schließlich nur noch materiales Ereignis ist. Je opaker das Produkt ist, desto komplexer ist es also auch strukturiert, so daß die Resistenz des Symbols (Produkt) resp. des symbolischen Modus (Operation) gegenüber seiner semiotischen und semantischen Funktion der Repräsentation sicherlich hier seine systematische Begründung erfährt.

Man kann im Hinblick auf Mörikes *Auf eine Lampe* schließlich behaupten, daß der Gegenstand der Leuchte mit dem gleichen Recht, mit dem er der Vernunftidee der (Kunst-)Schönheit eine Anschauung unterlegt, auch die intuitive Erkenntnis und d. h. den symbolischen Modus – wiederum als Symbol des Symbols – veranschaulicht. In diesem Fall der Symbolisierung ist es die kryptische Methode selbst, welche die Leuchte substituiert und dadurch die passive Qualität des Einleuchtens in die aktive des Ausstrahlens übersetzt: Komplex (*confusus*) ist die Figuration, die diesen Gegenstand der Erfahrung hervorbringt, dadurch, daß sie einen Individualbegriff mittels entsprechender Äquivalenzfiguren entfaltet; evident (*clarus*) dadurch, daß sie sowohl der strukturellen, zeitlich indizierten Allegorie gegenüber der Metapher als auch den Verfahren der *energeia* gegenüber denjenigen der *enargeia* den Vorrang einräumt; aktiv (*vivus*) dadurch, daß sie die phonologischen, morphologischen und syntaktischen um klanglich-rhythmische Äquivalenzen ergänzt, die im assonierend-alliterierenden Parallelismus der letzten beiden Verse gefeln: *schön, selig, scheint, selbst*.

¹⁰⁹ Vgl. Quintilian, *Institutio oratoria*, II 18, 1–2.

¹¹⁰ Menninghaus, »Darstellung«, S. 208.

Indem er die Möglichkeit anbietet, einen Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung mit dem Vernunftbegriff der rhetorischen *techné* zu kopulieren, trifft Mörke gewissermaßen den Nerv der Symboldiskussion: Denn metaphysisch soll das Licht lichten, nicht rhetorisch ›angeschaltet‹ werden. Doch was seit 1780 als Konflikt heraufbeschworen und in den Folgejahren gehegt und gepflegt wird, ist das Fundament des vorklassischen Symbols. Baumgarten denkt nämlich Metaphysik – darin viel konsequenter als Kant – gar nicht anders als in rhetorischen Begriffen; in der *Aesthetica* fallen Metaphysik und Rhetorik nicht nur in eins, sondern die Rhetorik vermittelt auch die beiden Kehrseiten der metaphysischen (Kunst-)Medaille, Subjekt und Objekt miteinander: »Dieser zweifache Ort des Schönen bei Baumgarten macht diesen Denker zu einer Übergangsgestalt in der Ästhetik«, erläutert Scheer. »Das Schöne ist objektiv (in der traditionellen Ontologie) und subjektiv (in den Funktionen der Sinnlichkeit) verankert«. ¹¹¹ In Baumgartens Wahrheitstheorie findet sich daher einerseits das dynamische, teleologische Konzept von Schönheit: »Das Ziel der Ästhetik ist die Vollkommenheit (Vervollkommnung) der sinnlichen Erkenntnis als solcher. Damit aber ist die Schönheit gemeint«. ¹¹² Diese Schönheit wird andererseits mit der Forderung nach einem Maximum an Übereinstimmung ihrer Elemente ontologisch (und theologisch) legitimiert: »*In mundo perfectissimo est maximus, qui in mundo possibilis, nexus universalis, [...] harmonia & consensus*«. ¹¹³

Die Eckdaten einer Metaphysik des Schönen, die Staiger, Heidegger und Spitzer – provoziert durch die syntaktisch-semantiche Ambiguität der letzten beiden Verse des Gedichtes – in inszenierter Gegnerschaft memorieren, sind also weniger Alternativen als vielmehr integrale Argumente der neuzeitlichen Ästhetik: hier die ästhetische (Staiger, Spitzer), dort die ontologische (Heidegger) Legitimation des (Kunst-)Schönen. Diese Ästhetik bindet die Schönheit sowohl an das ästhetische Urteil als auch an Seins-Prädikate. Was seit Kants Subjektivierung der Ästhetik tatsächlich eine Alternative darstellt, fällt bei Baumgarten im Kompositum ›ästhetikologisch‹ (*aestheticologicus*) zusammen. Es verbindet objektive und subjektive Metaphysik miteinander und setzt daher einerseits die Bedingungen und Möglichkeiten subjektiver Gestaltung, andererseits die objektive Erscheinung des Schönen voraus.

¹¹¹ Brigitte Scheer, Einführung in die philosophische Ästhetik, Darmstadt 1997, S. 78.

¹¹² Baumgarten, *Aesthetica*, § 14.

¹¹³ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, Nachdr. d. 7. Aufl. Halle 1779, Hildesheim/New York 1963, § 441 [In der vollkommensten Welt herrschen die größtmögliche allgemeine Verknüpfung, Harmonie und Übereinstimmung, die in einer Welt möglich sind].

Wie abhängig die Metaphysik von der Systematik der Rhetorik ist, zeigt die Tatsache, daß Baumgarten die ästhetikologische Wahrheit (*veritas aesthetico-logica*), d. h. die Wahrheit der symbolischen Erkenntnis, tatsächlich nach den Stilkategorien der Figurenlehre modelliert:

Die geringste Wahrheit ist die geringste Erkenntnis der geringsten metaphysischen Wahrheit. Je reicher also, 2) je bedeutender und angemessener, 3) je exakter, 4) je klarer und deutlicher, 5) je zuverlässiger und gediegener, 6) je leuchtender die Vorstellung eines Gegenstandes ist, 7) je mehr, 8) je bedeutendere, je gewichtigere Einzelheiten dieser enthält, 9) je stärker die Bezüge sind, durch die jene Einzelheiten zusammengehalten werden, 10) je besser alles zusammenpaßt, was der Gegenstand enthält, um so bedeutender ist die ästhetikologische Wahrheit.¹¹⁴

Diese Spannung von (rhetorischer) Komplexitätserzeugung und (metaphysischer) Komplexitätsreduktion im Dienste der Vorstellbarkeit und d. i. Darstellbarkeit des Gegenstandes, welche die ästhetikologische Wahrheit auszeichnet, kann als exzentrische und konzentrische Funktion des symbolischen Modus begriffen werden.

In seiner Lesart insistiert nun aber Spitzer von Anfang an darauf, daß Mörke nicht nur »Geist« (*pneuma*), sondern auch »Form« (*morphe*) der Leuchte betont (V. 7 f.). Baumgarten selbst leistet der stärkeren Gewichtung dieses Aspektes Vorschub, indem er bezeichnenderweise den prägnanten, d. h. gestalteten, geprägten, also geformten Vorstellungen Leuchtkraft zuspricht: »Perceptiones praegnantas [...] et complexae [...] et ipsae, caetera si fuerint paria, magis splendent, quam minus complexae«.¹¹⁵ Von dieser Bestimmung ist es nur ein kleiner Schritt zu jener plastischen, »sinnlich geschaute[n] Form« des »Kunstwerks«, auf der Spitzer insistiert¹¹⁶ und der Baumgarten mit der mehrfach wiederholten Forderung nach dem In-Erscheinung-Treten (*qui phaenomenon sit*) des subjektiv Gestalteten Rechnung trägt; das Argument der Gestaltung setzt die Medialisierung des symbolischen Modus voraus.

Die wahrheitsfunktionale Metapher, die Baumgarten für diese ästhetikologische, subjektiv-objektive Wahrheit qua Methode anführt, unterscheidet sich daher auch von derjenigen absoluter Wahrheit. Denn das ästhetische Licht (*lux aesthetica*) oder auch das sensitive Licht (*lux sensitiva*) strahlt nicht

¹¹⁴ Baumgarten, *Aesthetica*, § 556.

¹¹⁵ Baumgarten, *Aesthetica*, § 732. Ich verstehe *praegnantas* daher nicht im Sinne von bedeutungsvoll/vielsagend o. ä. [Auch für sich selbst genommen, wenn also die mit ihnen in Verbindung stehenden jeweils gleich sind, glänzen gestaltete und komplexe Vorstellungen mehr als weniger komplexe].

¹¹⁶ Spitzer, Wiederum Mörkes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 135.

so hell wie die Sonne (*sol*), sondern verbreitet eine feine (*elegans*) »Dämmerung«. ¹¹⁷ Wenn Spitzer daher den Mangel an wirklichem Licht gegen Heidegger auszuspielen versucht, gerät er unversehens in die Fallstricke des Diskurses, dessen Vorherrschaft er selbst propagiert. Denn die prägnante, intuitive, symbolische Wahrheit bleibt – wie Mörikes Boudoir – stets zwielichtig.

IV

Wahrheit hat Methode! An diesem Punkt feiern Metaphysik und Rhetorik bei Baumgarten ihre »sehr freundschaftliche[] Ehegemeinschaft« (*amicissimum conubium*), ¹¹⁸ werden subjektive und objektive Wahrheit (*veritas objectiva, materialis, transcendentalis*) aufeinander abbildbar und begründen jene Analogie- oder *pars pro toto*-Relation, auf die sich die Konzepte der metaphysischen Evidenz, d. h. des Enthalten-Seins des Signifikats im Signifikanten im Hinblick auf das Symbol stützen. Dabei steht am Ursprung der Theoriebildung außer Frage, daß diese metaphysische Evidenz den Bedingungen und Möglichkeiten der rhetorischen unterworfen ist.

Die oben benannten systematischen Austragungsorte der Symboltheorien: Semiotik, Semantik und Tropik, verlieren vor dem Hintergrund der rhetorischen Begründung des Symbols daher ihre polarisierende Kraft. Es gibt dann keinen Widerspruch zwischen Symbolisierung und Bezeichnung, Symbolisierung und Bedeutung, Symbolisierung und Figurierung, wenn man das Symbol als eine rhetorische Erfindung betrachtet. Es zeichnet sich – komplex, evident und aktiv – durch Strukturen aus, die an der Oberfläche nicht nur mit der Allegorie, sondern auch mit dem ganzen Register der Figuren und der figuralen Tropen interagieren.

Wenn dennoch seit 1780 der Begriff des Symbols ins Spiel gebracht wird, damit Ästhetik und Rhetorik systematisch voneinander abgegrenzt werden können, wenn dabei das Symbol – für gewöhnlich in Abgrenzung von Metapher oder Allegorie – als eigene nicht-rhetorische Figur, etwa in Anlehnung an die Synekdoche, profiliert wird, dann stehen diese Versuche nicht von ungefähr unter dem Verdacht einer Ideologie des Ästhetischen. Lewis

¹¹⁷ Bernhard Poppe, Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffschen Philosophie und seine Beziehung zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Leipzig 1907, § 7.

¹¹⁸ Baumgarten, *Meditationes*, S. 5.

hat den Zusammenhang von Wahrheit und Methode längst auf den Punkt gebracht, indem er lapidar festhält: »Symbolism is a mode of thought, but allegory is a mode of expression«. ¹¹⁹ Ersetzt man den Spezialfall der Allegorie durch Figuration im weiteren Sinne, geht die Gleichung auf: Das Symbol ist ein Erkenntnismodus, die Figur ein Modus des Ausdrucks (*elocutio*); beide fallen dadurch in eins, daß man die vernunftanaloge, d. h. rhetorische Modellierung des sensitiven Erkennens und Darstellens eines Gegenstandes der Erfahrung voraussetzt.

Diese Allianz von Erkenntnis und Ausdruck (*elocutio*), welche die Klassik offenbar verloren, vergessen oder verdrängt hat, reaktiviert Mörike in seinem Gedicht. Er inszeniert den Bruch zwischen vorklassischem und klassischem Symbol, indem er die kryptische Figuration der *Lampe*, die den Gegenstand der Leuchte konstituiert, den Verhandlungen darüber aussetzt, ob sie ein Symbol für etwas anderes, für das wie auch immer legitimierte (Kunst-)Schöne sei. Die emblematische Doppelung (die explizite Metaphorisierung oder Allegorisierung des Gegenstandes), die das Gedicht mit den Reflexionen der Verse 7 bis 10 in die Geschichte (*histoire*) integriert, holt die Metaphysik vom Himmel auf die Erde und stellt sie – buchstäblich – vor Gericht. Dabei überführt Mörike den Bruch mit dem Bestehenden dadurch in eine Kontinuität, daß er die Abhängigkeit des klassischen Symbols von der vorklassischen Figuration ausstellt.

Mit dieser Inszenierung stellt der Text aber vor allem eines in Frage: die Allgemeingültigkeit des klassischen Symbols. Durch die Konfrontation von Vormoderne und Moderne erfahren sowohl die Apologie des Symbols bis in die 1950er Jahre als auch seine Kritik seit de Man, die aus je unterschiedlichen Gründen eine positive Theoriebildung verhindert haben, eine stärkere Historisierung und Relativierung. Nicht *das* Symbol, sondern das klassische Symbol erweist sich gegenüber der seit de Man so extrem populären Allegorie als defizitär, weil imaginär usw. Das vorklassische Symbol waltet hingegen sowohl diesseits der poststrukturalistischen Kritik als auch diesseits der kunstmetaphysischen Apologie und erweist sich daher für die Theoriebildung des 20. Jahrhunderts als besonders anschlussfähig.

In diesem Sinne sucht Umberto Eco in der *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984) fünfzehn Jahre nach Paul de Mans Liquidierung des Symbols im Rahmen der *Rhetoric of Temporality* (1969) nach einem »völlig säkularisierten Weg«, um die Aktualität eines »spezifischen symbolischen Modus« gegenüber »der

¹¹⁹ Clive S. Lewis, *The Allegory of Love* (1936), Oxford 1959, S. 48.

dekonstruktiven Praxis« zu behaupten.¹²⁰ Nach einem historischen Durchgang durch Symboltheorien von Kant bis Derrida, die er im Spannungsfeld von Ästhetik und Semiotik verortet, unterscheidet Eco kategorisch zwischen rhetorischer Praxis – »Modus der Herstellung« – und hermeneutischer Praxis – »Modus der Interpretation« – von Symbolen.¹²¹ Dieser symbolische Modus entspricht der komplexen, evidenten, aktiven Figuration des vor-klassischen Symbols, die symbolische Lektüre der kulturell regulierten Sinnstiftung, die unter spezifischem Interesse erfolgt – einem Interesse, das sich auf den Wahrheitswert der Methode richtet.

Die Option, daß symbolischer Modus und metaphysische Verhandlung zusammenfallen, bleibt allerdings solchen Medien vorbehalten, die über narrative oder gar reflexive Strukturierungsangebote verfügen. Alle anderen Medien sind darauf angewiesen, Rhetorik und Metaphysik andernorts zu koordinieren. In Mörikes *Auf eine Lampe* werden die Signalwörter eines metaphysischen Codes ebenso rar wie gezielt von der Aussageinstanz ins Spiel gebracht: Schönheit, Geist, Form sowie die Spannung von Auto- und Heteroreferentialität; Eckdaten also, die das sogenannte Anschauungssymbol der klassizistischen Ästhetik auszeichnen. Die Reflexionsfigur, die diese Ästhetik für die Vollkommenheit des Schönen gewählt hat, das Modell des »Kreishaft-in-sich-Geschlossene[n]«,¹²² ist sogar dreimal Gegenstand der Wahrnehmung: als »Marmorschale« (V. 4), als sich von der Fläche erhebender metallener »Efeukranz« (V. 5) und als »Ringelreihn« (V. 6).

Tatsächlich hängt die Metaphysik jedoch am seidenen Faden, genauer gesagt am Titel, der für die Konzentration auf das vermeintliche »Symboling« die unabdingbare pragmatische Rahmung liefert.¹²³ Ohne den Titel »Auf eine Lampe« und seine Wiederholung in der Apostrophe »o schöne Lampe« (V. 1) verlören nämlich die Verse 7 bis 10 ihren Bezug. An ihm hängt die Möglichkeit des witzigen, d. h. metaphorisch-metonymischen Bezugs der abschließenden Reflexionen, die durch die Worte »und ein sanfter Geist / Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –« (V. 7 f.) eingeleitet werden; deren viel naheliegenderer syntaktischer Bezug ist ja der »Ringelreihn« (V. 6), nicht die »Lampe« (V. 1). Ohne den Titel, der die zyklische Struktur des Gedichts garantiert, öffnete sich der geschlossene Kreis plötzlich in die

¹²⁰ Umberto Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, übers. von Christiane Trabant-Rommel u. Jürgen Trabant, München 1985, S. 230.

¹²¹ Ebd., S. 240.

¹²² Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 134.

¹²³ Ebd.

Reihe der Gegenstände: »Lampe« (V. 1) – »Marmorschale« (V. 4) – »Efeukranz« (V. 5) – »Ringelreihn« (V. 6). Schon kleine Veränderungen des Arrangements würden also die symbolische Lektüre, wie sie Heidegger, Staiger oder Spitzer vornehmen, blockieren und neue Verhandlungen über *einen* (anderen) metaphysischen Code provozieren, dabei aber den symbolischen, rhetorisch generierten Modus unangetastet lassen.

Von den primären sind daher solche sekundären Strukturierungen schon deshalb zu trennen, weil sie stets im Dienste der Legitimation der Figuration stehen. In diesem Sinne kalkuliert Spitzers Argumentation mit dem kreisförmigen Aufbau des »Dinggedicht[es]« – »eine ›Verdichtung‹ des in sich selbst zurückkehrenden Kreises, als das Möriken das Kunstwerk erscheint«. ¹²⁴ Einerseits sei die assonierend-alliterierende Verknüpfung des letzten Verses die »sinnliche Nachbildung des In-sich-Verschlungenen des Kunstwerks«; ¹²⁵ andererseits weise auch die Frage »Wer achtet sein?« (V. 9) sowohl zeitlich als auch räumlich auf den Ausgangspunkt der (Wahrnehmungs-)Situation zurück. »Mit dem letzten Wort des letzten Verses, der mit dem vorletzten in eins zusammengehört, rundet sich erst ›die ganze Form‹, jetzt nicht die der schönen Lampe, sondern die des Gedichtes«, gibt überraschenderweise auch Heidegger zu bedenken (nicht Staiger als Anwalt des Ästhetischen!). ¹²⁶ Für diesen Effekt Sorge nicht zuletzt die intertextuell vermittelte mittelalterliche Zahlenmystik, ergänzt Staiger im Hinblick auf die Form: »[D]rei Dantesche Terzinen und eine Abschluszeile wie in den *canti* der *Commedia*«, beschreibt Staiger, »allerdings antikisch reimlos; die Architektur 3x3+1 oder 33x3+1 ist typisch dantisch, die vollkommene runde Zahl 10 oder 100 ergebend«. ¹²⁷ Alle diese Verfahren sekundärer Strukturierung, die unter dem rhetorischen Gesichtspunkt abgerundeter Kürze (*brevitas rotunda*) von einem »letzten Raffinement« des Textes zeugen, ¹²⁸ bürgen vor dem Hintergrund des metaphysischen Codes für die Wahrheit des (Kunst-)Schönen – will man sie nun ontologisch (Heidegger) oder ästhetisch (Staiger, Spitzer) begründen.

Mit dem Argument der »*Textimplikatur*« unterstreicht Eco daher nicht nur die Unabhängigkeit von symbolischem Modus und metaphysischem Code der Kunstperiode sowie die mit ihm verbundenen und d. h. historisch variablen

¹²⁴ Ebd., S. 134f.

¹²⁵ Ebd., S. 142.

¹²⁶ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 46f. [Heidegger].

¹²⁷ Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 146 [Staiger].

¹²⁸ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 28. Vgl. ebd., S. 47 [Heidegger].

Strategien sekundärer Strukturierung,¹²⁹ sondern auch die Notwendigkeit einer Mediendifferenzierung in Sachen *literarisches Symbol*:

Wenn man von aller möglichen zugrundeliegenden Metaphysik oder mystischen Behauptung abstrahiert, ist das Symbol keine bestimmte Zeichensorte, die mit geheimnisvollen Qualitäten versehen ist, und es ist auch keine bestimmte Art und Weise der Zeichenproduktion. Es ist eine *Textmodalität*, eine Art und Weise, die Aspekte eines Textes herzustellen und zu interpretieren. Gemäß meiner Typologie der Zeichenproduktion [...] wird der symbolische Modus dann aktualisiert, wenn durch einen Prozeß der *Erfindung* ein Textelement erzeugt wird, das als bloßer *Eindruck* oder als *Kopie* oder als *Stilisierung* interpretiert werden könnte. Aber ebenfalls könnte es durch einen plötzlichen Erkenntnisprozeß als Projektion eines Inhaltsnebels durch *ratio difficilis* identifiziert werden.¹³⁰

Ecos Angebot begrifflicher Präzisierung befriedigt nicht – und es befriedigt nicht zuletzt deshalb so wenig, weil auch er die den Diskurs des Symbols begründende Interferenz von Rhetorik und Metaphysik vernachlässigt. Denn strukturell beschreibt Eco lediglich eine Variante kryptischer, d. h. komplexer, evidenter, aktiver Figurierung, die er – wie Baumgarten es tut – an die »Erscheinung eines Phänomens« bindet¹³¹ und für deren Begründung er ebenfalls quantitative Argumente in qualitative ummünzt. Der symbolische Modus werde vom »Gefühl der Wortverschwendung« signalisiert, erläutert Eco, »von dem Verdacht, daß es pragmatisch »unökonomisch« ist, so viel Textenergie aufzuwenden, um *bloß dieses* zu sagen«. Der Effekt gründet in der zeitlichen Indizierung jeder kryptischen Figuration, deren exzentrische Funktion bei Eco gegenüber der komplementären konzentrischen aufgewertet wird. »Der Inhalt des Symbols ist ein *Nebel* möglicher Interpretationen, offen für eine semiotische Verschiebung von Interpretant zu Interpretant, das Symbol hat keinen autorisierten Interpretanten«.¹³² Während sich Baumgarten in eine begeisterte Arithmetik steigert,¹³³ begnügt sich Eco mit der Vorstellung einer enormen Sprengkraft der »semiotische[n] Maschine

¹²⁹ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 232 pass.

¹³⁰ Ebd., S. 238 f. Zur erwähnten Typologie vgl. ders., *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* (engl. 1976), München 1986, Kap. 3.6.

¹³¹ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 238.

¹³² Ebd., S. 237. Eco beruft sich auf Grice' Konversationsmaximen.

¹³³ »Gesetzt, ich dünkte in der niedrigen Denkungsart = 10° vollkommen gut, in der mittleren = 100°, in der Erhabenen sollte ich 1000° erlangen, ich erlangte sie aber nur – 100° und – 10°, so hätte ich nur 89° Vollkommenheit, die aber bei allen ihren Fehlern doch noch größer wären als jene 100 und als jene 10 Vollkommenheiten, die ich ohne Fehler in den anderen Denkungsarten erlangt hätte«. Poppe, Alexander Gottlieb Baumgarten, § 210.

rie«,¹³⁴ wenn er festhält: »In diesem Sinne sind ästhetische Symbole jeder ›politischen‹ Kontrolle entzogen; sie *detonieren*, aber sie können nicht von außen *elaboriert* werden«. ¹³⁵

Dabei gelingt es auch Eco nicht, das Symbol aus der Interferenz von Rhetorik und Metaphysik zu entlassen. Zum einen analysiert er Strategien sekundärer, code-abhängiger Strukturierung von literarischen Texten, welche die symbolische Lektüre anstoßen. (Interessanterweise wählt er als Beispiel die Uhr aus Gérard de Nervals Roman *Sylvie* (1853), die ebenso wie Mörikes Leuchte bis ins Detail des Basreliefs von einer (Wahrnehmungs-)Figur beschrieben wird.) Zum anderen entwirft er seine säkularisierte Symboltheorie von Anfang an vor dem Hintergrund des französischen Symbolismus. Was bei Baumgarten als größtmögliche Verknüpfung (*maximus nexus*) das Symbol theologisch und teleologisch motiviert, weicht bei Eco dem »Ideal der poetischen Ambiguität«, ¹³⁶ deren chaotische Verknüpfung (Rhizom) jedoch nicht weniger metaphysisch grundiert ist. Bis in die wahrheitsfunktionale Metaphorik – bei Baumgarten die Dämmerung, bei Eco der Nebel – bleibt die Textimplikatur metaphysisch verankert, so daß Ecos Resümee nicht mehr überrascht:

Auf jeden Fall gibt es hinter jeder Strategie des symbolischen Modus, sei sie religiös oder ästhetisch, eine legitimierende Theologie, selbst wenn es die atheistische Theologie der unbegrenzten Semiose oder der Hermeneutik als Dekonstruktion ist. ¹³⁷

Vor diese legitimierende Theologie gelangen ebenso wie Eco schließlich auch die Gelehrten des *Triviums* nur dann, wenn sie die Aufmerksamkeit von der Geschichte (*histoire*), d. h. der inszenierten Wahrnehmung der Leuchte, auf die Materialität des Diskurses – auf seine ikonischen und phonischen Qualitäten verlagern. Diese »sprachliche Fügung« bedarf, wenn nun selbst symbolverdächtig geworden, »vielleicht noch genauerer philologischer Analyse«, gibt Spitzer immerhin zu bedenken. ¹³⁸ Die »poetisch erlebte[] Definition« ¹³⁹ des Symbols führt konsequent zu den Verfahren des »Sprachkunstwerk[s]« hin, ¹⁴⁰ das – komplex, evident, aktiv – selbst zum Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung, zum ästhetischen Ereignis wird. Aufgrund der spe-

¹³⁴ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 231.

¹³⁵ Ebd., S. 238.

¹³⁶ Ebd., S. 231.

¹³⁷ Ebd., S. 240 f.

¹³⁸ Spitzer, *Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe**, S. 133.

¹³⁹ Ebd., S. 134.

¹⁴⁰ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 17 pass.

zifischen Materialität der Gestaltung erweist sich nämlich das literarische Symbol gegenüber seinen semiotischen und semantischen Funktionen als widerständig. Im Hinblick auf Mörikes Verhandlung des Symbols verhängt Heidegger daher einen weisen Richtspruch, in dem er verkündet: »Das Gedicht zündet zwar nicht die Lampe an, aber es entzündet die schöne Lampe«¹⁴¹ – sobald jemand den Schalter betätigt.

¹⁴¹ Ebd., S. 45 [Heidegger].

Symbol und Institution

Symbol und leerer Signifikant Zum Verhältnis von Kulturtheorie, Diskurstheorie und politischer Theorie

Ich möchte meinen Beitrag mit einer These beginnen: Die ›Aktualität des Symbols‹ ist wesentlich eine politische Aktualität. Damit soll nicht bestritten werden, daß dem Symbolbegriff auch Aktualität im Rahmen kultur-, literatur- und sprachwissenschaftlicher Debatten zukommt. Vielmehr soll genau die sprachwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Symbolbegriff auf dessen politische Dimension verwiesen werden. In gewisser Weise scheint das selbstverständlich. Man muß nicht erst die Ideologien des 20. Jahrhunderts herbeizitierten, um plausibel zu machen, daß Symbole töten können.¹ Um Symbole herum verdichten sich Feindschaften und mobilisiert sich Gefolgschaft. Symbole strukturieren den Raum der Politik, der Parteien und politischen Bewegungen. An Symbole heften sich Affekte und Leidenschaften, die sich von keiner rationalen Befragung irritieren lassen. Hinter Symbolen wird in den Krieg marschiert und auf die eigene Schlachtbank. Wie heißt es im *Kälbermarsch* von Brecht und Eisler? »Sie tragen ein Kreuz voran / auf blutroten Flaggen / das hat für den armen Mann / einen großen Haken«. Das Hakenkreuz ist inzwischen verboten, aber unter der Reichskriegsflagge demonstrieren (Neo-)Nazis immer noch.

Mit diesem vielleicht etwas drastischen Beispiel soll von Anfang an die politische Dimension des Symbols markiert sein. Weniger gewaltförmige Beispiele aus dem ganz normalen Alltag demokratischer Gemeinwesen wären beliebig anzuschließen. Mein Punkt ist dabei allgemeiner Art: Wenn die politische Analyse nicht um die Dimension des Symbolischen herumkommt, so darf sich umgekehrt die kultur- wie literaturwissenschaftliche Diskussion des Symbolbegriffs der Dimension des Politischen nicht verschließen. Das Symbol ist und bleibt aktuell, weil das Politische – die Aushandlung der all-

¹ Manche werden an dieser Stelle wohl behaupten, es seien immer noch die Menschen, die töteten. Die Kategorie Mensch ist jedoch nichts anderes als eine Substantialisierung der Macht politischer diskursiver Praktiken in einem scheinbar greifbaren ›Akteur‹. Diskursive Praktiken sind hingegen, wie wir sehen werden, keineswegs nur auf der Sprachebene verortet, sondern müssen als materielle und damit gegebenenfalls gewaltförmige Praktiken verstanden werden. Diskurse bestehen aus einer pragmatischen und einer sprachlichen Dimension.

gemeinen Angelegenheiten – in jedem Gemeinwesen auf der Tagesordnung steht. Und die Aushandlung der Ordnung eines Gemeinwesens sowie der Identität eines Kollektivs erfolgt ausschließlich symbolvermittelt. Aus dieser Perspektive betrachtet, wäre das Symbol sogar gleichsam *zu* aktuell, als daß es einer rein fachinternen Debatte unter Sprachwissenschaftlern überlassen werden dürfte. Dennoch hat die Linguistik der politischen Analyse wertvolle Angebote zu machen. Ja wenn Politik ausschließlich symbolvermittelt funktioniert, ist das Verständnis der Funktionsweise von Symbolisierungsprozessen Voraussetzung für das Verständnis der Funktionsweise von Politik. Politikwissenschaft und Sprachwissenschaft gehen eine untrennbare Symbiose ein.

Dennoch ist schon hier eine Differenzierung einzuführen: In Absetzung von zumeist älteren symboltheoretischen Zugängen zur Politik (manchmal zurückgehend bis auf Cassirer) soll es in diesem Beitrag um neuere diskursanalytische Ansätze gehen. Beispiele für die älteren Ansätze wären Murray Edelmans Symboltheorie von Politik, Lynn Hunts Studie zur Symbolpolitik der Französischen Revolution – ebenso wie die nicht unverwandte Aufsatzsammlung Jean Starobinskis *1789 – Die Embleme der Vernunft* (1981) –, Lucien Sfez' Theorie einer politischen Symbolik und symbolischen Politik, Ansätze der Sozio-Semiotik wie jener von Robert Hodge und Gunther Kress oder in Deutschland die Theorie und Analyse symbolischer Politik von Andreas Dörner.² Beispiele für die neueren Ansätze sind der im folgenden vorgestellte hauptsächlich sozialwissenschaftlich orientierte Ansatz der kritischen Diskursanalyse Norman Faircloughs, die hegemonietheoretische Diskursanalyse Ernesto Laclaus und die kulturwissenschaftliche Diskursanalyse der Birminger *Cultural Studies* um Stuart Hall. Damit sind aber die Ergebnisse der symboltheoretischen Studien nicht hinfällig. Vielmehr ließe sich für eine Integration dieser Ergebnisse in die Diskursanalyse plädieren, allerdings erst nachdem die Kategorie des Symbols im Theoriebau der Diskursanalyse schlüssig verortet wurde.³

2 Murray Edelman, *The Symbolic Uses of Politics*, Urbana/Chicago, 1964; Lynn Hunt, *Symbole der Macht, Macht der Symbole. Die Französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur*, Frankfurt a. M. 1989; Jean Starobinski, *1789. Die Embleme der Vernunft*, Paderborn 1981; Lucien Sfez, *La symbolique politique*, Paris 1988; Robert Hodge, Gunther Kress, *Social Semiotics*, Ithaca/New York, 1988; Andreas Dörner, *Politischer Mythos und symbolische Politik*, Reinbek b. Hamburg 1996.

3 Während genau diese Verortung Ziel des vorliegenden Beitrags ist, kann die Integration der älteren symboltheoretischen Ansätze im hier zur Verfügung stehenden Rahmen nicht mehr geleistet werden.

Es soll also um die Frage gehen, wo im Ansatz der polit- bzw. kulturtheoretischen Diskursanalyse, wie sie unter anderem von Ernesto Laclau und Stuart Hall entwickelt wurde, der Symbolbegriff konzeptuell lokalisiert werden kann. Ich gehe von der Beobachtung aus, daß in der Diskursanalyse zwei unterscheidbare Symbolbegriffe ausgemacht werden können: ein ›weiter‹ und ein ›enger‹. So ist für die *Cultural Studies* Kultur – ähnlich wie für die *Critical Discourse Analysis* das Soziale – gleichbedeutend mit der Ebene gesellschaftlicher Symbolproduktion schlechthin. Das Feld des Symbolischen ist also gleichumfänglich mit Kultur als Signifikationspraxis. Wie wir noch sehen werden, könnte man dafür die Gleichung aufstellen: Symbolisierung = Signifikation = Kultur. In der von Laclau ausgehenden politischen Diskursanalyse – inzwischen auch als *Essex School* der Diskursanalyse bezeichnet – kommt es hingegen in einem weiteren Schritt zu einer Verengung des Symbolbegriffs: Hier ist es gerade die *Entleerung* des Signifikanten, also seine Ablösung von partikularen kulturellen Inhalten, die ihn – im Unterschied zu gängigen Signifikationspraktiken im Feld der Kultur und des Sozialen – zum ›Kollektivsymbol‹ werden läßt. Die polittheoretische – noch zu erläuternde – Gleichung würde dementsprechend lauten: Symbolisierung = ›De-Signifikation‹ = Politik. Ein Symbol wäre aus dieser zweiten Sicht dadurch gekennzeichnet, daß es gerade nichts außer der eigenen Leere signifiziert, die wiederum der Fülle der Gemeinschaft korrespondiert. Um diese These verständlich zu machen – und um die oft eingeebnete Differenz zwischen Politik und Kultur besser herausarbeiten zu können –, werde ich der Darstellung der politischen Diskurstheorie Laclaus die Diskussion einer konkurrierenden, sozialwissenschaftlich orientierten Variante der Diskursanalyse voranstellen, um schließlich die in Laclaus Ansatz implizit enthaltene Symboltheorie vor dem Hintergrund der kulturwissenschaftlichen Diskurstheorie der Birminger *Cultural Studies* sichtbar zu machen. Der Text ist dementsprechend in fünf Abschnitte gegliedert: Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse (I); Diskurstheorie als politische Theorie (II); Kulturwissenschaftliche Diskursanalyse (III); Der leere Signifikant als Symbol (IV); und Fazit (V). Die Leitfrage, die uns durch alle Abschnitte begleiten wird und auf die das Symbolkonzept des leeren Signifikanten schließlich eine Antwort bieten wird, lautet: Wie stellt sich die Kohärenz einer diskursiven Formation her?

I Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse: Das Beispiel der *Critical Discourse Analysis*

Üblicherweise wird unter Diskurs jede sprachliche Einheit oberhalb der Satzebene verstanden. Die Soziolinguistik verwendet den Begriff vor allem zur Bezeichnung eines Korpus vorwiegend natürlich generierter Texte (mündlich oder schriftlich),⁴ doch abseits dieses soziolinguistischen Konzepts von Diskursanalyse hat sich durch den Boom vornehmlich französischer Theoretiker eine meist konzeptuell unausgewiesene Verwendung breitgemacht, die schon zu einer Abwehrreaktion gegen den Begriff geführt hat. Aus diesem Grund ist es wichtig, gleich eingangs zu betonen, daß Diskurs nicht gleich Diskurs ist. Der fachlinguistische Diskursbegriff, der nicht selten am Quantifikationsphantasma statistischer Erbsenzählerei laboriert, unterscheidet sich wesentlich von dem eher vor gesellschaftskritischem Hintergrund relevanten Diskursbegriff Foucaults; dieser ist wiederum Welten von den Diskursmathemen eines Lacan oder dem sozialwissenschaftlich weit weniger leicht operationalisierbaren Diskursbegriff Derridas bzw. der Dekonstruktion entfernt.

Abseits modischer Konjunkturen hat sich herausgestellt, daß von den drei letztgenannten Theoretikern wohl Foucault nach wie vor den größten Einfluß auf sozialwissenschaftlich inklinierte Diskursanalytiker ausübt.⁵

In Großbritannien wird sozialwissenschaftliche Diskursanalyse in Foucaultscher Absicht am kohärentesten im Projekt einer *Critical Discourse Analysis* um Norman Fairclough verfolgt. Da Faircloughs kritische Diskursanalyse gewisse Parallelen zur Diskursanalyse der Birminghamer *Cultural Studies* und zur politischen Diskursanalyse der *Essex School* aufweist, möchte ich sie etwas ausführlicher besprechen. Was Fairclough mit den beiden anderen britischen (inzwischen aber effektiv internationalisierten) Spielarten von Diskursanalyse – der kulturwissenschaftlichen und der politikwissenschaft-

⁴ Vgl. Steven C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge 1983, S. 286.

⁵ Der vergleichsweise stärkere Einfluß läßt sich unter anderem durch die Tatsache erklären, daß Foucault mit der *Archäologie des Wissens* einerseits eine ausgearbeitete, wenn auch nicht ganz kohärente Darstellung seiner ›Methode‹ hinterließ und andererseits in dieser wie auch in seiner späteren genealogischen Phase mit einer Reihe von Fallstudien bereits einige *blueprints* für weitergehende Diskurs- und Machtanalysen lieferte. In einem kürzlich erschienenen Standardwerk z. B. ist Foucault der mit Abstand meistgenannte Autor, vgl. Reiner Keller u. a. (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1 Theorien und Methoden, Opladen 2001. Im englischsprachigen Raum dominiert das Foucaultsche Diskurskonzept manche Einführungen zum Diskursbegriff bereits gänzlich. Vgl. Sara Mills, *Discourse*, London 1997.

lichen – teilt, sind die Foucaultianischen und Gramscianischen Grundannahmen.⁶ Seine von Foucault übernommene Kategorie der ›Diskursordnung‹ wird mit Gramscis Hegemoniebegriff verschränkt und bezeichnet nun den diskursiven Aspekt von Hegemonien:⁷ »An order of discourse is a socially structured articulation of discursive practices [...] which constitutes the discursive facet of the social order of a social field, such as politics, media or education«. ⁸ Der Begriff ›Diskurs‹ bezieht sich auf semiotische Elemente sozialer Praktiken und schließt sowohl sprachliche als auch nonverbale und visuelle Kommunikation ein. Hegemonie wird wiederum strikt Gramscianisch als Herrschafts- oder Dominanzverhältnis verstanden, das weniger auf Zwang als auf freiwilliger Zustimmung beruht.⁹ Die Kategorie der Macht wird zum zentralen Baustein der kritischen Diskursanalyse – und das in doppelter Hinsicht: Zum einen stimmt Fairclough der Foucaultschen Ansicht zu, daß jede soziale Praxis Netzwerken von Machtverhältnissen eingeschrieben ist, zum anderen müsse diese Sicht mit jener von Macht als Beherrschung komplementiert werden. Damit versucht Fairclough, die Ebene der Mikropolitik mit jener der Makropolitik in Verbindung zu bringen, wobei an diesem Punkt der Unterschied zwischen Foucault und Gramsci in der Betonung deutlich wird, die bei Foucault auf der mikropolitischen und bei Gramsci auf der makropolitischen Dimension von Macht liegt – eine Unterscheidung, auf die wir in unserer Diskussion der kulturwissenschaftlichen und der politikwissenschaftlichen Diskursanalyse zurückkommen werden. Für den makropolitischen Gesichtspunkt ist der antagonistische Aspekt von Macht entscheidend. In seiner Standardeinführung in die kritische Diskurs-

6 Indem ich Fairclough der sozialwissenschaftlichen Spielart der Diskursanalyse zuschlage, soll nicht gesagt sein, daß Fairclough selbst nicht öfters durchaus makropolitische Diskurse analysieren würde, etwa – in Anlehnung an Stuart Hall – den Diskurs des › Thatcherismus‹ oder den Diskurs des ›Dritten Weges‹ von Tony Blair. Vgl. Norman Fairclough, *New Labour, New Language?*, London/New York 2000.

7 Fairclough unterscheidet einen diskursiven von einem nicht-diskursiven Aspekt hegemonialer Praktiken, eine Unterscheidung, die noch zu problematisieren sein wird.

8 Lilie Chouliaraki, Norman Fairclough, *Discourse in Late Modernity. Rethinking Critical Discourse Analysis*, Edinburgh 1999, S. 114.

9 Zwang und Zustimmung sind nach Fairclough Effekte *ideologischer Macht* – einer Macht, die er, selbst wenn diese Trennung nicht überzeugen mag, von ökonomischer und politischer Macht unterscheidet: »There are [...] in gross terms two ways in which those who have power can exercise it and keep it: through coercing others to go along with them, with the ultimate sanctions of physical violence and death; or through winning others' consent to, or at least acquiescence in, their possession and exercise of power. In short, through *coercion* or *consent*«. Norman Fairclough, *Language and Power*, London/New York 1989, S. 33.

analyse, *Language and Power* (1989), unterstreicht Fairclough, daß Macht nie endgültig oder definitiv von einer sozialen Gruppe in Besitz genommen werden kann. Da sie nur in und durch soziale Kämpfe ausgeübt und gewonnen wird, ist immer die Möglichkeit ihres Verlustes gegeben. Macht ist, wenn man so will, zugleich Waffe und Trophäe sozialer Kämpfe – eine Trophäe allerdings, deren man sich nie sicher sein kann.¹⁰ Aus diesem Grund geht Fairclough von zwei Modi der Macht aus: von Macht *im* Diskurs und von Macht *hinter* dem Diskurs, wobei erstere den Spuren von Dominanzverhältnissen im konkreten diskursiven Material entspricht, während die zweite als Bindemittel die diskursive Ordnung an sich zusammenhält. Dieser doppelte Machtbegriff kann natürlich nicht ohne Auswirkungen auf das Konzept von Sprache bleiben, insofern ideologische Kämpfe sowohl *in* der Sprache als auch *um* die Sprache ausgetragen werden: Sprache ist sowohl Terrain und Austragungsort sozialer Kämpfe als auch Einsatz in diesen Kämpfen. Interessant ist vor allem der ontologische oder quasi-transzendente Begriff der Macht *hinter* dem Diskurs: »The idea of ›power behind discourse‹ is that the whole social order of discourse is put together and held together as a hidden effect of power«. ¹¹

Schließlich übernimmt Fairclough von Gramsci die Kategorie des *common sense* – bei Gramsci *senso comune*, Alltagsverstand. Es handelt sich um das kulturelle und durchaus praktische Hintergrundwissen, das in einer gegebenen Gemeinschaft als allgemein zugänglich gilt und den Flair des Selbstverständlichen angenommen hat. Der Ort dieses Hintergrundwissens, das selten explizit formuliert oder gar in Frage gestellt wird, ist das kollektive Alltagsleben. Für Fairclough ist der Alltagsverstand dort ideologisch, wo er dazu dient, ungleiche Machtverhältnisse aufrechtzuerhalten, wobei er eingesteht, daß Alltagsverstand in unterschiedlichem Ausmaß immer diese Funktion besitzt. Politischen Akteuren wird es immer darum gehen, ihre Ideologie zu

¹⁰ »[T]hose who hold power at a particular moment have to constantly reassert their power, and those who do not hold power are always liable to make a bid for power. This is true whether one is talking at the level of the particular situation, or in terms of a social institution, or in terms of a whole society: power at all these levels is won, exercised, sustained, and lost in the course of social struggle«. Fairclough, *Language and Power*, S. 68.

¹¹ Ebd., S. 55. Genau darin unterscheidet sich übrigens der Zugang der kritischen Diskursanalyse – oder der *Critical Language Studies*, wie Fairclough seine Unternehmung früher nannte – von jenem der Mainstreamlinguistik: »Seeing existing language practices and orders of discourse as reflecting the victories and defeats of past struggle, and as stakes which are struggled over, is, along with the complementary concept of ›power behind discourse‹, a major characteristic of critical language studies (CLS) which differentiates it from descriptive ›mainstream‹ language studies«. Ebd., S. 89.

naturalisieren, im Lichte des Selbstverständlichen darzustellen und damit dem kollektiven Alltagsverstand einzuschreiben. In seinem ideologischen Aspekt ist Alltagsverstand somit ein Effekt von Macht und wird laut Fairclough von jenen bestimmt, die Macht und Dominanz in einer gegebenen Gesellschaft ausüben. Die Kohärenz der diskursiven Formationen des Alltagsverstands wird also – auf der Ebene des Sozialen bzw. der Kultur – bei Fairclough durch Macht und Dominanz, vor allem durch Macht *hinter* dem Diskurs gesichert.¹²

In ihrem Gramscianismus ist Faircloughs Diskursanalyse wie gesagt den Birminghamer *Cultural Studies* und der Laclauschen Diskursanalyse benachbart. In jüngerer Zeit ist Fairclough bei gleichzeitigen punktuellen Abgrenzungsversuchen darum bemüht, die Diskursanalyse Laclaus und der *Essex School* produktiv in seinen Apparat aufzunehmen. Vor allem das Laclausche Konzept der Artikulation (und die damit verbundenen Spiele zwischen Elementen und Momenten im Diskurs) erweist sich auch als zentral für den Theoriebau der kritischen Diskursanalyse.¹³ Trotz dieses teilweise gemeinsamen technischen Apparats unterscheidet sich die kritische Diskursanalyse bis heute von der Diskursanalyse der *Essex School* in einigen wesentlichen Punkten, die hier nur angedeutet seien:

Erstens tritt Faircloughs Vorliebe für Ebenenunterscheidungen in seiner Privilegierung des Ökonomischen und der Klassenkategorie zutage. Machtverhältnisse sind für Fairclough, wie für Laclau, immer Kampfverhältnisse. Wenn der entscheidende Schritt von Laclaus und Mouffes Studie *Hegemony and Socialist Strategy* (1985) über den marxistischen Ökonomismus hinaus aber in der Aufwertung verschiedenster sozialer Kämpfe gegenüber der marxistischen Verengung der Perspektive auf Klassenkämpfe bestand, so

¹² Ebd., S. 92.

¹³ So schreiben Chouliaraki und Fairclough zur Übernahme und Erweiterung des Konzepts: »The concept of ›articulation‹, which we take from Laclau and Mouffe (1985), is helpful in describing the bringing together of elements of the social as moments of a practice, and the relations of internalisation between them. Articulation implies the view of elements of the social as first, in shifting relationships with each other, though capable of being stabilised into more or less relative permanences as they are articulated together as moments within practices; and as second, transformed in the process of being brought into new combinations with each other. The concept of articulation can also be extended down into the internal structure of each particular moment to specify the particular, local form it takes in a particular practice. Thus the discourse moment of any practice is a shifting articulation of symbolic/discursive resources (such as genres, discourses, voices) which themselves come to be articulated into relative permanences as moments of (the moment of) discourse, and transformed in that process«. Chouliaraki, Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, S. 21.

vollzieht Fairclough diesen Schritt Laclaus und Mouffes nicht vollumfänglich mit. Klassenkämpfe sind für ihn nach wie vor auf einer fundamentalen Ebene lokalisiert als andere soziale Kämpfe:

Social struggle occurs between groupings of various sorts – women and men, black and white, young and old, dominating and dominated groupings in social institutions, and so on. But just as class relations are the most fundamental relations in class society, so too is class struggle the most fundamental form of struggle.¹⁴

Implizit bleibt in dem Argument die Annahme erhalten, die Ebene der Ökonomie würde fundamentalen Einfluß auf die Ebene der Gruppenbildung und der sozialen Kämpfe ausüben als jede andere Ebene.¹⁵

Was jedoch, *zweitens*, nicht aufgegeben wurde (und der Ökonomismus ist letztlich nur eine Variante davon), ist das eigentliche Ebenenmodell von Gesellschaft. Dies hat unter anderem Auswirkungen auf den Diskursbegriff der kritischen Diskursanalyse. Fairclough unterscheidet explizit zwischen der sozialen Ordnung und der Ordnung des Diskurses.¹⁶ Laclau und Mouffe hingegen halten eine solche Unterscheidung für philosophisch unhaltbar und schlagen vor, das Diskursive als quasi-transzendentalen Horizont gesellschaftlicher Objektivität zu verstehen statt als Teil oder Ebene der Gesellschaft: Die soziale Ordnung (z. B. das Gefüge der Institutionen) besteht damit nicht außerhalb des Diskurses, sondern ist innerhalb des Horizonts des Diskursiven verortet. Mit dieser, wie man sagen könnte, Ontologie des Diskurses würden auch andere soziologische Unterscheidungen Faircloughs fallen, die für die sozialwissenschaftliche Herangehensweise typisch sind: Man könnte dann nicht mehr davon ausgehen, daß soziale Gruppen *vor* ihrer politischen, diskursiven Artikulation existierten. Die Identität sozialer Akteure ist bei Laclau und Mouffe Ergebnis von Artikulation (und damit Macht) und nicht umgekehrt. Objektivismus oder Soziologismus charakterisieren die meisten sozialwissenschaftlichen Diskursanalysen und setzen sie von jener der *Essex School* signifikant ab. Selbst bei so nahen Verwandten wie Faircloughs kritischer Diskursanalyse sind soziologische Restbe-

¹⁴ Fairclough, *Language and Power*, S. 34 f.

¹⁵ Darin zeigen sich die marxistischen Reste eines ökonomischen Determinismus. Insofern diese Annahme aber immer weniger haltbar ist – nicht zuletzt aufgrund der Intervention von Laclau und Mouffe in die marxistische Debatte –, wurde das ontologische Privileg der Ökonomie jüngst abgeschwächt und zu einem empirischen Privileg umformuliert. Chouliaraki, Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, S. 20.

¹⁶ Fairclough, *Language and Power*, S. 29.

stände feststellbar. Der Soziologismus gibt sich genau in der Beibehaltung der Unterscheidung zwischen dem Diskursiven und angeblichen sozialen Strukturen als seinem Äußeren zu erkennen – selbst dort, wo dialektische Wechselverhältnisse zugestanden werden.

Daraus folgt *drittens*, daß das Potential des ontologischen Machtbegriffs als Kohärenzgarant diskursiver Formationen wieder heimlich durch die Ebenenunterscheidung des soziologistischen Objektivismus kassiert wird. In der angeblich außerdiskursiven sozialen Ordnung werden wir in diesem Modell immer einen Kohärenzgrund finden können, auf den das Diskursive (und sei es in letzter Instanz) verwiesen bleibt. So verwundert es nicht, daß die sozialwissenschaftliche Diskursanalyse ohne Symbolbegriff – oder ohne ein entsprechendes Konzept wie jenes des leeren Signifikanten – auskommt. Das Symbol wäre ja ein *innerdiskursiver* Kohärenzgarant, oder, um mit Fairclough zu sprechen, die Verdichtung von Macht *im* Diskurs. Das Problem des Foucaultianismus besteht darin, daß Macht *im* Diskurs nur als verstreut gedacht werden kann bzw. die Natur der Verdichtungsprozesse nur unbefriedigend theoretisiert ist. Damit dieses Problem behoben werden kann, ist eine antiobjektivistische Wende vonnöten, wozu sich ein etwas tiefschärferer Blick auf die konkurrierende Diskurstheorie Ernesto Laclaus empfiehlt.

II Diskurstheorie als politische Theorie: Laclau und Mouffe

Wie die vom Strukturalismus inspirierte *Critical Discourse Analysis* Faircloughs und wie auch die *Cultural Studies* geht die Hegemonietheorie Laclaus davon aus, daß das Soziale als symbolischer Raum zu analysieren sei. Zwar spielt der Begriff des Symbolischen in Laclaus Theoriebau selbst keine explizite Rolle, was aber wohl daran liegt, daß es für ihn selbstevident ist, daß »das Soziale sich als symbolische Ordnung konstituiert«. ¹⁷ Das Symbolische ist bei Laclau als das Feld des Diskursiven gefaßt. Mit anderen Worten, die Diskurstheorie Laclaus ist über den allgemeinen *linguistic turn* hinaus bereits dem *discursive turn* verpflichtet und darin prinzipiell an andere Varianten kritischer Diskursanalyse angeschlossen. Dabei geht der Diskursbegriff Laclaus über eine rein linguistische Definition genauso hinaus wie über eher sozial-

¹⁷ Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus, hg. u. übers. von Michael Hintz u. Gerd Vorwallner, Wien 1991, S. 145.

wissenschaftlich verortete Diskursanalysen. Laclau arbeitet an einer umfassenden Konzeption der politischen Diskurs*logik* und greift insbesondere auf Teile von Theorien zurück, die sich an den Namen Derrida, Foucault und Lacan festmachen lassen. Das Konzept des Diskurses ist bei Laclau durch drei Leitthemen bestimmt: weitgehende Koextension der Konzepte von Diskurs und Artikulation, weitgehende Reduktion der Unterscheidung diskursiv/außerdiskursiv, weitgehende Ersetzung des Gesellschaftsbegriffs durch den Diskursbegriff.¹⁸

Was Laclau und Mouffe nun Diskurs nennen, ist insofern auf Artikulation bezogen, als es aus der Artikulation einer strukturierten Totalität hervorgeht. Entscheidend am Begriff der Artikulation ist, daß er immer eine artikulatorische Praxis meint. Wir könnten also in Zusammenfassung der Ausführungen von Laclau und Mouffe die artikulatorische Praxis als Weise der Produktion diskursiver Formationen beschreiben. Aus der Einführung des ursprünglich Foucaultschen Begriffs der diskursiven Formation ergibt sich für Laclau und Mouffe eine Reihe von Fragen bzw. Problemen. Neben anderen, auf die hier aus Platzgründen nicht eingegangen werden kann,¹⁹ ragt aus Sicht der diskursanalytischen Hegemonietheorie ein Problem heraus: Was vereinheitlicht eine diskursive Formation, also wie kann die Frage nach der Kohärenz einer diskursiven Formation beantwortet werden? Laclau und Mouffe rekurren hier zuallererst auf Foucaults Idee von der »Regelmäßigkeit« in der »Verstreung[]«. Diese Idee wird von Foucault als Alternative entwickelt, nachdem er verschiedene Formen der Vereinheitlichung von Aussagen verworfen hat. Foucault verwirft jede Vereinheitlichung zu einer Formation durch Referenz auf ein Gemeinsames, sei es ein gemeinsames Objekt des Diskurses, ein gemeinsames Thema, einen gemeinsamen Stil oder eine Konstanz der Begriffe.

Daher rührt die Idee, diese Verstreuungen selbst zu beschreiben; zu untersuchen, ob unter diesen Elementen, die sich mit Sicherheit nicht wie ein fortschreitend deduktives Gebäude, noch wie ein maßloses Buch, das allmählich durch die Zeit

¹⁸ Vgl. bereits Ernesto Laclau, *Politik und Ideologie im Marxismus*, Berlin 1981, S. 207 f.

¹⁹ Ein anderes Problem besteht genau darin, daß Laclau und Mouffe die bei Foucault noch operative Unterscheidung zwischen der Ebene des Diskurses und jener des Außerdiskursiven (etwa der Institutionen) dekonstruieren müssen, um die Reste des soziologistischen Objektivismus zu beseitigen. Gerade von marxistischer Seite hat dieser Antiojektivismus wütende Reaktionen nach sich gezogen. Vgl. Norman Geras, *Post-Marxism?*, in: *New Left Review* 163 (1987), S. 40–82; ders., *Ex-Marxism Without Substance: Being A Real Reply to Laclau and Mouffe*, in: *New Left Review* 169 (1988), S. 34–62; dazu die Antwort Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Post-Marxism without Apologies*, in: Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London 1990.

hindurch geschrieben würde, noch als das Werk eines kollektiven Subjekts organisieren, man keine Regelmäßigkeit feststellen kann: Eine Ordnung in ihrer sukzessiven Erscheinung, Korrelationen in ihrer Gleichzeitigkeit, bestimmbare Positionen in einem gemeinsamen Raum, ein reziprokes Funktionieren, verbundene und hierarchisierte Transformationen. Eine solche Analyse würde nicht versuchen, kleine Flecken der Kohärenz zu isolieren, um deren innere Struktur zu beschreiben; sie würde sich nicht die Aufgabe stellen, die latenten Konflikte zu vermuten und ans volle Licht zu bringen; sie würde Formen der Verteilung untersuchen. Oder auch: anstatt *Ketten von logischen Schlüssen* (wie man es oft in der Geschichte der Wissenschaften oder der Philosophie tut) zu rekonstruieren, anstatt *Tafeln der Unterschiede* (wie es die Linguisten tun) aufzustellen, würde sie *Systeme der Streuung* beschreiben.²⁰

Das Prinzip der Kohärenz einer diskursiven Formation ist also die durch bestimmte Formationsregeln geleitete Verstreuung der Aussagen selbst. Das läßt sich – laut Laclau und Mouffe – nach zwei Richtungen hin interpretieren, je nachdem, ob man die Verstreuung gegenüber der Regelmäßigkeit hervorhebt oder ob man die Regelmäßigkeit der Verstreuung hervorhebt. Im ersten Fall benötigt man einen Bezugspunkt (bei Foucault die abwesende Einheit), der eine Verstreuung überhaupt erst denkbar macht. Dagegen erscheint Laclau und Mouffe die Betonung der Regelmäßigkeit produktiver, weshalb sie eine diskursive Formation als Ensemble differentieller Positionen definieren: »In einer artikulierten diskursiven Totalität, in der jedes Element eine differentielle Position besetzt [...], ist jede Identität relational und alle Relationen haben einen notwendigen Charakter«.²¹ In diesem Sinne können Laclau und Mouffe ihr Projekt als radikalen Relationismus klassifizieren. An diesem Punkt wird Laclaus spätere Theorie des leeren Signifikanten einsetzen. Doch schon in *Hegemonie und radikale Demokratie* ist völlig klar, daß die relationale Logik innerhalb des Diskurses nicht ohne jegliche Beschränkung vorherrschen kann. Dieser Kritik kann auch nicht der Relationismus Saussures entgegen, auf den Laclau und Mouffe sich beziehen, denn nur innerhalb eines geschlossenen Systems kann die Bedeutung jedes Elements durch die Differenz zu allen anderen bestimmt werden. Aus diesem Grund hat die Übernahme des Strukturalismus in die Humanwissenschaften wieder nur zu einem neuen Essentialismus geführt: zum Essentialismus der vollständigen Struktur und des abgeschlossenen (im Extremfall »autopoietischen«) Systems.

²⁰ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, aus d. Franz. übers. von Ulrich Koeppen, Frankfurt a.M. 1981, S. 57 f.

²¹ Laclau, Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 156.

Als das linguistische Modell in das allgemeine Feld der Humanwissenschaften eingeführt wurde, war dieser Effekt von Systematizität vorherrschend, so daß der Strukturalismus zu einer neuen Form von Essentialismus wurde: zu einer Suche nach den zugrundeliegenden Strukturen, die das inhärente Gesetz jeder möglichen Variation bilden. Die Kritik am Strukturalismus beinhaltet einen Bruch mit dieser Auffassung eines vollständig konstituierten, strukturellen Raumes.²²

Ganz im Gegensatz dazu muß die relationale Logik als »unvollständig und von Kontingenz durchdrungen« vorgestellt werden.²³ Es ist der Überfluß anderer Diskurse, welcher das vollständige »Nähen/Schließen« der Identität und somit jede Fixierung verhindert. Buchstäblichkeit (Fixierung) sei dann, wie die Autoren sagen, nur die erste der Metaphern. Das impliziert, daß der Begriff der Gesellschaft als ein von einem Grundprinzip vereinheitlichter Raum dagegen aufgegeben werden muß: Gesellschaft – als Totalität – wird zu einem »unmöglichen Objekt«. Diese These markiert das Ende des Soziologismus und den Beginn einer politischen Diskurstheorie.

Doch genauso wie die Vorstellung der absoluten Fixiertheit muß die Vorstellung der absoluten Nicht-Fixiertheit aufgegeben werden. Und hier, so sahen Laclau und Mouffe, kommt man mit Foucault nicht weiter. Die Einheit eines relationen Systems muß, selbst wenn letzteres immer nur relativ systematisch ist, auf irgendeine Art fixiert werden. Zum Zweck der Theoretisierung von Fixiertheit greifen Laclau und Mouffe auf das Lacansche Konzept des »Knoten- oder Stepp-Punkts« (*point de capiton*) zurück, also jenes Signifikanten, der eine Signifikantenkette »stept« und dadurch Bedeutung fixiert. Die flottierenden Signifikanten – in der Terminologie von Laclau und Mouffe »Elemente« – werden durch eine solche Fixierung zu Momenten einer diskursiven Totalität. Diesen Vorgang des »Steppens« im Feld des Sozialen nennen sie nun Artikulation: »Die Praxis der Artikulation besteht deshalb in der Konstruktion von Knotenpunkten, die Bedeutung teilweise fixieren«. Laclau und Mouffe werden dieser sozialen Praxis den Namen Hegemonie geben und so den Gramscianismus post-strukturalistisch reformulieren. Wiederum kann aber auch der Vorgang des »Steppens« seinerseits zu keiner Schließung und Identität des Sozialen – zu Gesellschaft – führen, da »jeder Knotenpunkt in einer ihn überflutenden Intertextualität konstituiert ist«. Für dieses bereits erwähnte »Meer« der Intertextualität prägen Laclau und Mouffe den Begriff des »Feldes« der Diskursivität. Der prekäre und partielle Status jeder Fixierung geht also »aus der Offenheit des Sozialen hervor, die ihrerseits wieder ein

²² Ebd., S. 164 f.

²³ Ebd., S. 162.

Resultat der beständigen Überflutung eines jeden Diskurses durch die Unendlichkeit des Feldes der Diskursivität ist«. ²⁴ Damit haben sie etwas verloren und etwas gewonnen. Der – wohlkalkulierte – Verlust des Begriffes der Gesellschaft als eine von einem Grundprinzip vereinheitlichte geschlossene Totalität führt zum Gewinn einer neuen Logik der Hegemonie, welche die partielle Fixierung von Bedeutung im Sozialen erklärt. Laclau und Mouffe entkommen durch die Einführung und Ausweitung der Diskurslogik auf die Räume des Sozialen, Politischen und Ökonomischen sowohl den Gefahren des soziologischen Objektivismus als auch jenen des postmodernistischen totalen Pluralismus.

III Kulturwissenschaftliche Diskursanalyse: Der Zugang der *Cultural Studies*

Bevor wir auf Laclaus Weiterentwicklung des Konzepts der »Knotenpunkte[]« zu einer Theorie des leeren Signifikanten – und damit zu einer Theorie des Symbols – kommen, sei noch kurz das Verhältnis der politischen Diskurstheorie zur Diskurstheorie der *Cultural Studies* angesprochen. *Cultural Studies* sind – so wie die kaum vergleichbaren deutschsprachigen Kulturwissenschaften – kein einheitliches Gebilde. Auch in den *Cultural Studies* sind soziologistische und damit objektivistische Ansätze zu finden, selbst wenn es zumeist gerade der »Textualismus« der *Cultural Studies* ist, der kritisiert wird (meistens von jenen, welche die Rückkehr der Soziologie oder Ökonomie in die *Cultural Studies* einklagen). Wenn nun unter Textualismus verstanden wird, daß sich die Analyse – wie etwa in den sprichwörtlichen US-amerikanischen *Madonna-Studies* – auf wenige populärkulturelle »Texte« beschränkt und Makrostrukturen nicht berücksichtigt, dann trifft die Kritik allerdings einen wunden Punkt. Nur darf Textualismus nicht wie so oft durch die Annahme angeblich außerdiskursiver »objektiver« Strukturen ersetzt werden, also durch Objektivismus. Wie oben gezeigt, ist sehr wohl ein Konzept von Diskurs im Angebot, das sich nicht auf einen enggefaßten Textbegriff reduzieren läßt, sondern gerade auch Diskursformationen wie etwa jene der Ökonomie umfaßt. Die hegemonialen Makrostrukturen sind letztlich genauso diskursiv wie der einzelne Text, der zur Analyse ansteht. Als Bestandteile einer hegemonialen Formation müssen Makrostrukturen in letzter Instanz somit als politische Strukturen, nicht als etwa rein ökonomische

²⁴ Ebd., S. 165.

mische gefaßt werden, ist doch Ökonomie selbst Teil eines, in den Worten Gramscis, ›historischen Blocks‹.

Innerhalb der *Cultural Studies* ist in diesem Zusammenhang gerade die Arbeit von Stuart Hall interessant, weil sie sich gegen den Objektivismus stemmt, ohne dabei in die Falle des Textualismus zu gehen. Nicht umsonst kommt Halls diskurstheoretischer Ansatz der *Essex School* am nächsten, ja entwickelt sich diese in direkter Auseinandersetzung mit der Arbeit von Laclau.²⁵ So erweist sich das Konzept der Artikulation als einer der Leitbegriffe der *Cultural Studies*.²⁶ Das sollte zumindest den Antiobjektivismus des Ansatzes garantieren, bedenkt man, daß nach Laclau die Praxis der Artikulation der artikulierten Identität – dem Sozialen – vorgängig ist. Zugleich wird das Feld der Kultur für die *Cultural Studies* gleichumfänglich mit dem Feld des Diskursiven, also mit der Gesamtheit bedeutungserzeugender Praktiken. In Stuart Halls Worten:

Systems or codes of meaning give significance to our actions. They allow us to interpret meaningfully the actions of others. Taken together, they constitute our ›cultures‹. They help to ensure that all social action is ›cultural‹, that all social practices express or communicate a meaning and, in that sense, are ›signifying practices‹.²⁷

Wir können also für die *Cultural Studies* die Gleichung aufstellen: Symbolisierung = Signifikation = Kultur. Kultur ist im weitesten Sinne als Feld des Symbolischen zu bezeichnen, auf dem diskursive gesellschaftliche Bedeutung produziert wird.

Des weiteren liegt beiden Ansätzen die Gramscianische Hegemonietheorie und damit ein politisches Verständnis von Kultur zugrunde, wobei hinzugefügt werden muß, daß *Cultural Studies* in ihrer *Birmingham*-Variante und Hegemonietheorie in der *Essex*-Variante ab einem bestimmten Zeitpunkt – etwa Ende der 1970er Jahre – auseinanderstrebten und daß diese Entwicklung etwas mit der gerade angesprochenen Mikro-Makro-Differenz zu tun hat.

²⁵ Die einzelnen Stadien, in denen Hall seine anfangs durchaus noch vorhandenen objektivistischen Restannahmen revidiert, können hier nicht dargestellt werden. Ich beziehe mich auf die jüngste Version der Hallschen Diskursanalyse.

²⁶ Vgl. Jennifer Daryl Slack, *The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies*, in: David Morley, Kuan-Hsing Chen (Hg.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London/New York 1996, S. 112–130.

²⁷ Stuart Hall, *The Centrality of Culture: Notes on the Cultural Revolutions of our Time*, in: Kenneth Thompson (Hg.), *Media and Cultural Regulation*, London/Thousand Oaks/New Delhi 1997, S. 208.

Widmeten sich die *Cultural Studies* auf der einen Seite der Produktion und Reproduktion hegemonialer Praktiken in der Populärkultur und im Alltag – im Sinne des von Raymond Williams proklamierten Kulturbegriffs eines *whole way of life* –, so interessierte sich die *Essex School* auf der anderen Seite vornehmlich für die Konstruktionsweise des jeweiligen hegemonialen Horizonts einer Gemeinschaft und zieht makropolitische Diskurse zur Analyse heran. Laclau definiert den Begriff des ›imaginären Horizonts‹ einer Gemeinschaft folgendermaßen: »The imaginary is a horizon: it is not one among other objects but an absolute limit which structures the field of intelligibility and is thus the condition of possibility for the emergence of any object«.²⁸ Eine hegemoniale Anstrengung besteht aus Sicht Laclaus darin, ein solches Imaginäres – als Grenze des in einer bestimmten Gesellschaft Sagbaren und Denkbaren – zu bestimmen und damit den Horizont des Intelligiblen festzusetzen. Obwohl das Feld der Kultur in einer post-Gramscianischen Theorie eine wichtige Rolle spielt, dürfte allerdings auch klar sein, daß es sich beim Imaginären um ein Phänomen handelt, dem man nicht allein über mikropolitische Analysen des Alltags und der Populärkultur gerecht werden kann. Nicht die Mikrodimension alltäglicher Praktiken steht also für Untersuchungen der *Essex School* im Zentrum der Analyse, sondern zumeist sind es Diskurse im durchaus herkömmlichen Sinn von Politik, also des politischen Diskursfelds. So beschäftigt sich z. B. die Studie einer Laclau-Schülerin mit dem Rasse- und Sexualitäts-Diskurs der britischen ›Neuen Rechten‹ von Powell bis Thatcher.²⁹ Eine weitere umfangreiche Studie analysiert den südafrikanischen Diskurs der Apartheid,³⁰ und andere beschäftigen sich mit dem Diskurs des rechten Neopopulismus in Europa oder der hegemonialen Formation verschiedenster Nationen.³¹ Zugegebenermaßen besitzen mikropolitische Diskurse im Bereich der Kultur insofern makropolitische Funktion, als durch sie eine hegemoniale Formation artikuliert wird, damit wird aber das klassische Feld der Politik – wie es von den *Cultural Studies* systematisch vernachlässigt wird – noch lange nicht irrelevant.

²⁸ Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, S. 64.

²⁹ Anna Marie Smith, *New Right Discourse on Race & Sexuality, Britain, 1968–1990*, Cambridge 1994.

³⁰ Alleta J. Norval, *Deconstructing Apartheid Discourse*, London/New York 1996.

³¹ Vgl. Oliver Marchart, *Austrifying Europa: Ultra-Right Populism and the New Culture of Resistance*, in: *Cultural Studies* 16 (2002), S. 809–819; ders., ›The Fourth Way‹ of the Ultra-Right. Austria, Europe, and the end of Neo-Corporatism, in: *Capital & Class* 73 (2001), S. 7–14; David Howarth et al. (Hg.), *Discourse Theory and Political Analysis. Identities, Hegemonies and Social Change*, Manchester 2000.

Wir können demnach zusammenfassen, daß die Differenz zwischen der kulturwissenschaftlichen Diskursanalyse der *Cultural Studies* und der politikwissenschaftlichen der *Essex School* in ihrem jeweils unterschiedlichen Fokus auf entweder mikropolitische oder makropolitische Diskurse zu suchen ist. Beide gehen, jedenfalls in ihren avanciertesten Varianten, von einer antiobjektivistischen Theorie aus, die das Soziale als symbolisches Feld versteht, auf dem Bedeutungen generiert werden, die sich zu hegemonialen Formationen verdichten. Dabei bleiben sie nicht etwa auf der Ebene der Semiotik stehen, sondern entwickeln eine Diskurstheorie, die es ihnen erlaubt, den bedeutungsgenerierenden Aspekt sozialer Praktiken innerhalb von Artikulationsstrategien hegemonialer Formationen zu verorten. Dennoch läßt sich die Fokussierungsdifferenz beider Ansätze dahingehend beschreiben, daß das Untersuchungsobjekt der *Cultural Studies* im wesentlichen ›die Kultur‹ ist (als Ebene des Symbolischen), während die *Essex School* den Fokus auf ›die Politik‹ legt (als Ebene des Symbols, wie wir gleich sehen werden). Obwohl beide Ansätze keineswegs inkompatibel sind, fehlt dem *Cultural Studies*-Ansatz der kategoriale Apparat, um den Weg der Verdichtung von hegemonialen Strukturen im Feld der Kultur zum imaginären Horizont einer Gemeinschaft auszuweisen. Zwar lassen sich mit den Mitteln der *Cultural Studies* Unterordnungsverhältnisse, wie sie im Feld der Populär- und Alltagskultur etwa entlang der Achsen *gender* oder *class* reproduziert werden, beschreiben, die Analyse bleibt aber impressionistisch, solange diese Unterordnungsverhältnisse nicht im Rahmen der hegemonialen Formation als ganzer verortet werden. Es stellt sich somit die Frage der Artikulation zwischen Mikropolitik und Makropolitik.³² Die von kulturwissenschaftlichen Ansätzen aufgestellte Gleichung: Symbolisierung = Signifikation = Kultur erweist sich als nicht ausreichend, insofern die Frage nach dem politischen Aspekt von Bedeutungsfixierung darin unbeantwortet bleibt.

IV Politikwissenschaftliche Diskursanalyse: Der leere Signifikant als Symbol

Es können an dieser Stelle nicht alle methodischen Implikationen der politischen Theorie bedeutungsgenerierender Praktiken entwickelt werden, auch

³² Vgl. Oliver Marchart, Bridging the Micro-Macro-Gap. Is There Such Thing as Post-Subcultural Politics?, in: David Muggleton, Rupert Weinzierl (Hg.), *The Post-Subcultures Reader*, New York/Oxford 2003, S. 83–97.

wenn einige grundlegende epistemologische Implikationen bereits angesprochen wurden. Aus diesem Grund werde ich mich auf eine der zentralen Kategorien der Laclauschen Hegemonietheorie beschränken, die uns zugleich die politische Neufassung des klassischen Symbolbegriffs erlauben wird. Wenn das Ausgangsproblem darin besteht, die Herstellung der Kohärenz diskursiver Formationen zu theoretisieren, und das hegemonietheoretische Folgeproblem darin besteht, die Errichtung eines imaginären Horizonts zu theoretisieren und damit die Passage vom Mikro- zum Makropolitischen, dann antwortet Laclau auf beide Fragen mit seinem Konzept des leeren Signifikanten. Bekanntlich besteht nach Saussure jedes Zeichen (*signe*) aus dem Bezeichneten (*signifié*), also der Vorstellung, und dem Bezeichnenden (*signifiant*), dem Lautbild bzw. Schriftbild, innerhalb eines relationalen Gesamtsystems (*langue*). Mit Lacan, an den Laclau anschließt, rückt die Ebene der Signifikanten in den Vordergrund. Zu untersuchen ist das Verhältnis von Signifikanten, wobei Bedeutung das nachträgliche Produkt des differentiellen Spiels der Signifikanten bzw. Signifikantenketten ist. Wie auch bei Foucault sieht Laclau bei Saussure ein ungelöstes Problem in der Frage der Kohärenz oder Systematizität des Gesamtsystems bzw. einer Signifikantenkette. Der leere Signifikant ist für Laclau nun jenes Element, das diese Kohärenz (wenn auch immer nur partiell) zu gewährleisten in der Lage ist. Laclaus Argumentation läßt sich in sechs Schritte zusammenfassen, die ich in Form von Thesen oder Postulaten kondensiere und an deren Ende die Theorie des leeren Signifikanten stehen wird:

1. *Signifikation bedingt Systematizität.* Das folgt aus den Grundannahmen Saussures, denn in jedem Bezeichnungsakt ist die Totalität aller Differenzen implizit anwesend. Dazu Laclau:

Von Saussure wissen wir, daß Sprache (und in Verlängerung: alle Signifikations-systeme) ein System von Differenz ist, daß linguistische Identitäten – Werte – rein relational sind und daher die *Gesamtheit* von Sprache in jedem einzelnen Akt der Bezeichnung involviert ist. Nun, in diesem Fall wird klar, daß Totalität essentiell notwendig ist: Würden die Differenzen sich zu keinem System zusammenschließen, dann wäre überhaupt keine Signifikation möglich.³³

2. *Es gibt keine Totalität und kein System ohne Grenzen.* »Wie auch immer besteht das Problem darin, daß die eigentliche Voraussetzung der Signifikation das System ist und die eigentliche Voraussetzung des Systems dessen Grenzen

³³ Ernesto Laclau, Emanzipation und Differenz, aus d. Engl. übers. von Oliver Marchart, Wien 2002, S. 66.

sind«. Grenzen aber sind nur angebbar, wenn ihr Jenseits einsichtig ist: »Wir können mit Hegel sagen, daß das Denken der Grenzen von etwas darauf hinausläuft, das zu denken, was jenseits dieser Grenzen liegt«. ³⁴ Was aber ist dieses Jenseits? Kann es eine weitere Differenz sein? Offenbar nicht, denn in diesem Fall wäre diese Differenz Teil des Systems selbst, das ja nichts anderes ist als die Totalität aller Differenzen. Eine bloß weitere Differenz wäre ununterscheidbar vom System der Differenzen und somit kein »Jenseits«. Daraus folgt:

3. *Das Jenseits des Systems hat den Charakter der Ausschließung.* Die Grenzen des Systems müssen als radikale Grenzen vorgestellt werden. In anderen Worten: Das Außen des Systems steht nicht in einem differentiellen, sondern in einem antagonistischen Verhältnis zum Innen, das wiederum nur durch jenes Außen konstituiert wird. Für Laclau folgt also,

daß echte Grenzen nie neutrale Grenzen sein können, sondern einen Ausschluß voraussetzen. Eine neutrale Grenze wäre eine, welche essentiell mit dem zusammenhinge, was an ihren beiden Seiten liegt: und diese beiden Seiten wären einfach voneinander unterschieden. Wenn eine bezeichnende Totalität aber genau ein System von Differenzen ist, dann bedeutet das, daß beide Teile desselben Systems sind und daß die Grenzen zwischen den beiden nicht die Grenzen des Systems sein können. Im Fall einer Ausschließung haben wir dagegen authentische Grenzen, da die Aktualisierung dessen, was jenseits der Grenze der Ausschließung liegt, die Unmöglichkeit dessen beinhaltet, was diesseits der Grenze liegt. Wahre Grenzen sind immer antagonistisch. ³⁵

4. *Die Bedingung der Möglichkeit von Differenz ist Äquivalenz.* Denn worin sie sich auch sonst unterscheiden mögen, im Verhältnis zu ihrem Außen sind alle inneren Differenzen äquivalent. Allerdings untergräbt diese Äquivalenz nun umgekehrt deren differentiellen Charakter, was bedeutet, daß Äquivalenz nicht nur Bedingung der Möglichkeit von Differenz ist, sondern auch Bedingung ihrer Unmöglichkeit (also der Unmöglichkeit totaler Differenz, i. e. eines beliebigen Pluriversums ohne Grenzen).

Einerseits drückt sich jede Differenz selbst *als* Differenz aus, andererseits löscht sich jede selbst als solche aus, indem sie in ein Äquivalenzverhältnis mit allen anderen Differenzen des Systems eintritt. Und wenn wir davon ausgehen, daß es nur dort System gibt, wo es radikale Ausschließung gibt, dann ist diese Spaltung oder Ambivalenz konstitutiv für jede systemische Identität. ³⁶

³⁴ Ebd., S. 66.

³⁵ Ebd., S. 66f.

³⁶ Ebd., S. 67.

Jede Identität konstituiert sich um diese unauflösbare Spannung zwischen Differenz und Äquivalenz. Das System als Totalität wird somit zu einem unmöglichen, aber dennoch notwendigen Objekt.

5. *Das unmögliche Objekt des Systems kann nicht adäquat repräsentiert werden*, weil ihm kein mögliches Objekt direkt korrespondiert. Die Grenzen des Systems – insofern sie dem System selbst radikal heterogen sein müssen, um es zu konstituieren – können nicht direkt aus dem Inneren des Systems heraus signifiziert werden. In einem Rückgriff auf ein Wittgensteinsches Motiv sagt Laclau, daß sich die Grenzen der Signifikation zwar nicht bezeichnen lassen, aber selbst »zeigen« – und zwar im Moment des Zusammenbruchs von Signifikation:

Aber wenn wir über die Grenzen eines *Bezeichnungssystems* sprechen, ist klar, daß dessen Grenzen nicht selbst bezeichnet werden können, sondern sich selbst *zeigen* müssen als die *Unterbrechung* oder der *Zusammenbruch* des Prozesses der Signifikation.³⁷

6. *Repräsentation von Systematizität ist nicht gänzlich unmöglich*, insofern die Grenzen des Systems dieses nicht nur unmöglich machen, sondern eben auch möglich. Allerdings: Jede Repräsentation ist konstitutiv verzerrt oder opak. Die Mittel der Repräsentation können nur aus den systeminternen Differenzen gewonnen werden, die ihrem Zweck – der Repräsentation von Äquivalenz – notwendigerweise unangemessen bleiben müssen. Sie können diese Rolle nur übernehmen, wenn sie sich spalten: Auf der einen Seite behalten sie ihren differentiellen Charakter zumindest teilweise, auf der anderen Seite repräsentieren sie die unmögliche Totalität. Was Laclau und Mouffe eine »hegemoniale Relation« nennen, ist genau das: Eine bestimmte Partikularität übernimmt mehr oder weniger vorübergehend und mehr oder weniger erfolgreich eine universale Funktion, ohne ihr jedoch je voll genügen zu können.

Die Logik, die dahintersteht, ist eine Logik der Entleerung des diese unmögliche Aufgabe übernehmenden Signifikanten von seinen partikularen Signifikaten. Um möglichst viele Differenzen in eine Äquivalenzkette zu bringen, muß sich dieser Signifikant – als der Name für die Kette selbst – von seinen konkreten Inhalten entleeren. Je umfassender die Kette, desto leerer der Signifikant. Nehmen wir als Beispiel den Slogan »Freiheit für Nelson Mandela«. Zur Zeit der Apartheid war mit diesem Slogan nicht allein die Entlassung Mandelas aus der Gefangenschaft gemeint, sondern der Einsatz des Signifikanten »Freiheit« (aber auch des Signifikanten »Nelson Mandela«)

³⁷ Ebd., S. 66.

zielte auf die Abschaffung des Apartheid-Systems schlechthin und konnte so die unterschiedlichsten Forderungen und politischen Akteure hinter sich vereinigen. Mit anderen Worten, ein Signifikant wurde zum Symbol eines gemeinsamen Kampfes – einer Äquivalenzkette – gegenüber dem antagonistischen Außen eines unterdrückerischen Regimes. Die Kohärenz eines Bedeutungssystems wird somit aufgrund der Übernahme der allgemeinen Repräsentationsfunktion durch ein partikulares Element dieses Systems gewährleistet. Der symbolhafte Charakter dieses Elements besteht nicht in seiner konkreten Bedeutung, sondern darin, daß er diese Repräsentationsfunktion für das Gesamtsystem übernehmen kann und sich darin von seinen konkreten Bedeutungen gerade entleert.

Laclau selbst bringt dazu das von Rosa Luxemburg inspirierte Beispiel des politischen Kampfes gegen den Zarismus an, doch andere Beispiele wären hier genauso gut einzusetzen.³⁸ In einer Situation extremer Unterdrückung, so Laclau, beginnen Arbeiter einen Kampf um höhere Löhne, der, obwohl es sich um eine partikuläre Forderung handelt, als allgemein antisystemischer Kampf verstanden wird. Das führt zur Spaltung der Forderung nach höheren Löhnen zwischen ihrem konkreten, partikularen Gehalt und der universalen Funktion der Signifikation des Kampfes gegen zaristische Unterdrückung *per se*. Erst aufgrund dieser universalen Funktion können sich weitere Forderungen – etwa die Forderung liberaler Politiker nach Pressefreiheit etc. – diesem Kampf einreihen. Diese partikularen Forderungen verbindet untereinander an sich nichts außer ihrer gemeinsamen antisystemischen Stoßrichtung.³⁹ D. h. der Antagonismus zwischen dem zaristischen Regime und den aufbegehrenden Kräften ist notwendige Bedingung ihres Eintritts in eine gemeinsame Äquivalenzkette. Soll nun aber der Kampf der antisystemischen Kräfte als solcher signifiziert werden, muß die Kette als solche von einem allgemeinen Äquivalent vertreten und signifiziert werden. Eine der partikularen Forderungen übernimmt diese universale Funktion und hegemonisiert den antisystemischen Kampf (z. B. die Forderung der Arbeiter). Laclau hat das in einer Grafik veranschaulicht, die ich leicht modifiziert wiedergebe (Abb. 1). Der Zarismus fungiert hier als das negative Außen der Identität der antisystemischen Kräfte. Beide trennt eine radikale Grenze: ein Antagonismus. Die partikularen Forderungen, hier:

³⁸ Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London/New York 2000, S. 302 f.

³⁹ Was übrigens dazu führt, daß entsprechende Äquivalenzketten nach einem erfolgreich geführten Kampf auch relativ schnell wieder desintegrieren können.

Signifikanten vereinen sich gegenüber dem negatorischen Außen zu einer Äquivalenzkette: S1 – S2 – S3 – S4 ... Dabei bleiben sie in sich geteilt, was durch die jeweils geteilten Kreise angedeutet sein soll, zwischen der Ebene ihrer partikularen Bedeutung (ihres konkreten »ursprünglichen« Signifikats) und ihrer gemeinsamen antisystemischen Bedeutung. Ein Signifikant unter anderen, S1, tritt schließlich aus der Kette heraus, um die äquivalentielle Dimension als solche zu bezeichnen.⁴⁰ Insofern der Signifikant diese allgemeine Aufgabe übernimmt, wird er, so die von mir vorgeschlagene Erweiterung des Laclauschen Modells, zum Symbol.

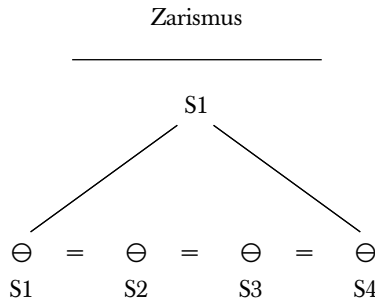


Abb. 1 Die Funktion des leeren Signifikanten (S1)

V Fazit

Der Unterschied des politikwissenschaftlichen Ansatzes zur kulturwissenschaftlichen, d. h. mikropolitischen Sicht von Signifikation dürfte damit deutlich geworden sein: Für die *Cultural Studies* ist das Feld der Kultur (und der

⁴⁰ Die von mir in Abweichung von Laclaus Nomenklatur vorgeschlagene Abkürzung des leeren Signifikanten zu S1 spielt natürlich auf das Konzept des Herrensignifikanten Lacans an, der zwar heimlicher Pate des Laclauschen leeren Signifikanten ist, von Laclau aber nirgendwo eigens erwähnt wird. Inzwischen hat sich im Rahmen der *Essex School* eine Lacanianische Richtung etabliert, die genau an dieser Schnittstelle zwischen Laclau und Lacan arbeitet und die politikwissenschaftliche Diskursanalyse mit dem Lacanschen Kategorienapparat querliest. Vgl. Yannis Stavrakakis, *Lacan & the Political*, London/New York 1999; Jason Glynos, Yannis Stavrakakis, *Encounters of the Real Kind: Sussing Out the Limits of Laclau's Embrace of Lacan*, in: Simon Critchley, Oliver Marchart (Hg.), *Laclau. A Critical Reader*, London/New York 2004; Oliver Marchart, *Das unbewußte Politische. Zum psychoanalytic turn in der politischen Theorie*: Jameson, Butler, Laclau, Žižek, in: Jürgen Trinks (Hg.), *Bewußtsein und Unbewußtes*, Wien 1999, S. 196–234.

gesellschaftlichen Symbolproduktion) gleichbedeutend mit dem signifikatorischen Feld von Differenzen. Das ›Makro-Prinzip‹ der hegemonialen Vereinheitlichung dieses Feldes vermögen die *Cultural Studies* jedoch genauso wenig anzugeben wie die Diskursanalyse Foucaults und seiner soziolinguistischen Nachfolger. Von den drei diskutierten Spielarten hegemonietheoretischer Diskursanalyse – sozialwissenschaftlicher, kulturwissenschaftlicher und politikwissenschaftlicher – stättet uns nur die Diskursanalyse der *Essex School* mit einer angemessenen Theorie der makropolitischen Dimension und dadurch mit einem politischen Symbolbegriff aus, der die Ebene des Symbolischen als Feld bloßer Differenzen übersteigt. Das ist der Diskursanalyse der *Essex School* möglich, weil sie die Frage nach der Kohärenz diskursiver Formationen mit der Einführung der Kategorie der antagonistischen Äquivalenz zu beantworten weiß. Ein Feld der Differenz kohäriert alleine gegenüber einer allen Differenzen radikal heterogenen Instanz, die ein Prinzip der Äquivalenz in das Feld der Differenz einführt.

Diese Instanz, die Instanz des Antagonismus, negiert den differentiellen Charakter der Signifikanten, wodurch gegenüber diesem negatorischen Außen im Feld der Differenzen Äquivalenz- und damit Kohärenzeffekte entstehen. Im Prozeß ihrer Äquivalenzierung werden die Signifikanten aus ihren vor-maligen Konstellationen (ihrer Verstreuung) herausgerissen und treten in das ein, was Laclau und Mouffe Äquivalenzketten nennen. Ein Signifikant aus dieser Kette übernimmt nun die Aufgabe des ›allgemeinen Äquivalents‹, also die Aufgabe, die Kette als solche zu hegemonisieren und zu repräsentieren. Genau diese universale Aufgabe als allgemeines Äquivalent erfordert aber seine Entleerung von partikularen Inhalten. Der Signifikant wird zum Symbol. Daraus zieht die politische Diskursanalyse die – möglicherweise kontraintuitive – Schlußfolgerung, daß ein Symbol gerade kein besonders ›reicher‹ Signifikant (›reich‹ an Signifikaten) ist, sondern ein besonders ›armer‹, sprich *leerer* Signifikant.

Von entscheidender Bedeutung ist, will man die ganze Pointe dieser Reformulierung des Symbolbegriffs erfassen, daß uns die doppelte Funktion des Symbols nicht entgeht. Einerseits handelt es sich um einen ganz gewöhnlichen partikularen Signifikanten aus der Reihe aller anderen Signifikanten einer Äquivalenzkette. Andererseits signifiziert dieser Signifikant eben nicht allein etwas Partikulares, sondern er signifiziert die Einheit dieser Kette als solche. Mit anderen Worten, das Symbol signifiziert das eigentliche Prinzip der Kohärenz einer diskursiven Formation, ja, politisch gesprochen, einer Gemeinschaft. Ein Symbol ist ein Symbol von Kohärenz, von Systematizität, ja Signifikation an sich, noch bevor es etwas Konkretes – eine konkrete Dis-

kursformation, ein konkretes System – symbolisiert. Politisch gesprochen signifiziert das Symbol das Prinzip von Ordnung (Ordnung *eo ipso*) und die Fülle von Gemeinschaft (das Prinzip der Gemeinschaftlichkeit), noch bevor es eine konkrete Ordnung oder ein konkretes Gemeinwesen signifiziert. Das ist es, was alle Symbole miteinander verbindet: ihre Leere, die Fülle signifiziert. Insofern Kohärenz aber nur qua Antagonismus bewerkstelligt werden kann, gelingt diese Symbolisierungsleistung der Fülle von Gemeinschaft lediglich unter Inanspruchnahme eines negatorischen Außen: der Abwesenheit dieser Fülle, der Abwesenheit von Ordnung. Erst vor dem Hintergrund von Antagonismus und Dislokation ist politische Kohärenz signifizierbar.⁴¹ Wir müssen also mit dem scheinbaren Paradox zu Rande kommen, daß die Signifikation der Gemeinschaft selbst nicht anders bewerkstelligt werden kann als durch eine Bewegung, die ich als ›De-Signifikation‹ bezeichnen möchte. Jener Signifikant, der das Feld der Differenzen einer Äquivalenzkette einschreibt, kann dies nur um den Preis der eigenen Entleerung. Die Kohärenz einer diskursiven Formation ist somit nichts anderes als der Effekt dieses Entleerungsprozesses. Während für die *Cultural Studies*, die keinen makropolitischen Symbolbegriff kennen, also die Gleichung gilt: Symbolisierung = Signifikation = Kultur, stellt die hegemoniethoretische Diskursanalyse der *Essex School* eine andere Gleichung auf: Symbolisierung = ›De-Signifikation‹ = Politik. Wir wären damit bei der politischen Reformulierung des Symbolbegriffs angelangt: Ein Symbol ist ein Signifikant, der nichts anderes signifiziert als die eigene *Leere* – und damit die (abwesende) Fülle der Gemeinschaft.

⁴¹ Zum *terminus technicus* Dislokation vgl. Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, pass.

Die kulturpoetische Funktion des Symbols Ein Verwendungsvorschlag in Anknüpfung an Goethe

I

Alles was geschieht ist Symbol, und, indem es vollkommen sich selbst darstellt, deutet es auf das Uebrige. In dieser Betrachtung scheint mir die höchste Anmaßung und die höchste Bescheidenheit zu liegen.¹

»Alles was geschieht ist Symbol« – das ist offenkundig Unsinn, wie All-Aussagen dieser Art generell. Es ist leicht, solche Sätze (etwa auch das vielgescholtene ›Alles ist Text‹) als sinnlos zu kritisieren, allerdings nur, wenn man sie als ontologische mißversteht. Produktiver wäre es, sie als methodologische Programme zu begreifen – Goethes Satz hieße dann etwa: ›Alles läßt sich im symbolischen Modus konstruieren, verstehen oder lesen‹. Der Rheinfall in Schaffhausen, das zerbombte Anwesen des Großvaters in Frankfurt, Flößer auf der Saale, das St.-Rochus-Fest zu Bingen – alle natürlichen und kulturellen Phänomene können symbolisch werden, wenn man sie als Fälle betrachtet, die, so Goethe 1797 an Schiller,

in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen.²

Auf dieser Ebene muß man noch keine Ontologie bemühen. Totalität und Mannigfaltigkeit sind die Bedingungen dafür, daß etwas überhaupt als Phänomen in Erscheinung tritt – man muß es nach außen abgrenzen und nach innen seine Teile in einen Bezug bringen können, der das Ganze ausmacht. Das ist Aufgabe einer immanenten Analyse. Vom Rheinfall schreibt Goethe an Schiller: »Ich habe auf der Stelle das Phänomen in seinen Teilen und im

¹ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Carl Ernst Schubarth, 2. April 1818, in: ders., Goethes Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, Abt. 4, Bd. 29, S. 121–123, hier S. 122. Im folgenden zitiert mit der Sigle WA.

² Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16. [und 17.] August 1797, in: Siegfried Seidel (Hg.), Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, München 1984, Bd. 1 Briefe der Jahre 1794–1797, S. 383–386, hier S. 384.

ganzen, wie es sich darstellt, zu fassen gesucht«.³ Anhand der nachgelassenen Aufzeichnungen der Schweizer Reise läßt sich recht konkret nachvollziehen, wie dieses ›Zu-fassen-Suchen‹ vonstatten geht: in einem Prozeß schriftlichen Formulierens nämlich, zunächst in Notizform, dann in immer weiteren Ausarbeitungen. Das Durcharbeiten des Phänomens, das die Voraussetzung für seine Übertragung auf alles »Uebrige« ist, hat die Form der Durcharbeitung des eigenen Textes. Gemeinhin stellt man sich das symbolische Schauen so vor, wie etwa Jürgen Stenzel formuliert: »Im Prozeß des Benennens blickt die Reflexion bis auf den Grund des Angeschauten und erkennt dort ein Grundmuster des Weltgeschehens«.⁴ Das Bild vom Grund jedoch, das ja das Transzendieren einer Oberfläche voraussetzt, führt in die Irre. Das Benennen stellt die Oberfläche schließlich erst her, die anschließend zeichenhaft wird.

Daß Goethes Symbol-Konzept nicht naiv ist, versteht sich ohnehin. In den entscheidenden Phasen wird es in der Auseinandersetzung mit Kants Schriften und unter den kritischen Augen Schillers entwickelt. Dennoch bleiben die bekannten zeichentheoretischen Einwände: Man bedürfe bereits der Kategorien, um Abgrenzungen und Teil-Ganzes-Relationen überhaupt herzustellen. Die Ontologie, so das Argument, komme spätestens dort hinein, wo die Phänomene als gegebene, ihre innere Ordnung als organische und ihre Semiose als die eines natürlichen Zeichens vorausgesetzt werden. »Die Realität« – so formuliert es Titzmann – »muß [hier] Bedeutung haben, damit die Kunst keine zu haben braucht«.⁵ Es ist diese Voraussetzung einer präexistenten Sinnordnung namens ›Natur‹, die der Literaturwissenschaft (post Sørensen) am Symbolbegriff der Goethezeit als nicht operationalisierbar und dementsprechend nicht mehr anschlussfähig erschien.⁶

³ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 25. September 1797, in: Seidel, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. 1, S. 415–418, hier S. 418.

⁴ Jürgen Stenzel, Symbolische »Scheitholzflöss-Anarchie« oder Meisterschaft und Dilettantismus, in: Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 1999, S. 52–67, hier S. 59.

⁵ Manfred Titzmann, Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit, in: Walter Haug (Hg.), Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979, S. 642–665, hier S. 658.

⁶ Vgl. ebd. sowie Robert Stockhammer, Spiraltendenzen der Sprache. Goethes *Amyntas* und seine Theorie des Symbols, in: *Poetica* 25 (1993), S. 128–154, bes. S. 129f.; Heidi Krueger, Allegory and Symbol in the Goethezeit. A Critical Reassessment, in: Gertrud Bauer Pickar, Sabine Cramer (Hg.), *The Age of Goethe Today. Critical Reexamination and Literary Reflection*, München 1990, S. 50–68; Christian Moser, Sichtbare Schrift, lesbare Gestalten. Symbol und Allegorie bei Goethe, Coleridge und Wordsworth, in: Eva Horn, Manfred Weinberg (Hg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 118–132.

Bereits Schiller hatte, mit anderen Worten, aber strukturgleich, gegen Goethes symbolische Empfindungen eingewandt:

Sie drücken sich so aus, als wenn es hier sehr auf den Gegenstand ankäme, was ich nicht zugeben kann. Freilich, der Gegenstand muß etwas *bedeuten* [...]; aber zuletzt kommt es auf das *Gemüt* an, ob ihm ein Gegenstand etwas bedeuten soll, und so deucht mir das Leere und Gehaltreiche mehr im Subjekt als im Objekt zu liegen.⁷

In Adaptation dieses Arguments und im Zuge einer modernen Neubewertung der Allegorie galt Goethes Symbolik lange Zeit, ja bis heute als sozusagen unrechtmäßig naturalisierte Allegorik, poetisch erfolgreich, aber in jeder anderen Hinsicht fragwürdig.

II

Warum sollte sich daran etwas geändert haben? Ein Indiz ist beispielsweise, daß der lange Zeit konsensfähige allegorische Modus im Zuge des sogenannten *cultural turn* offenbar neu zur Debatte steht. Walter Haug nennt ihn geradezu »die krudeste Form der Usurpation des Fremden«:⁸ »Allegoresen funktionieren, wie die christlich-mittelalterliche Hermeneutik es demonstriert hat, unfehlbar und immer. [...] Man kann also Texte allegorisch jedem kulturgeschichtlichen Modell anbequemen«.⁹

Fragt man nach dem konkreten historisch-kulturellen Ort von Bedeutungen, so verliert das rein zeichentheoretische Prinzip der Arbitrarität zwar nicht an Gültigkeit, aber an Interesse, an Aussagekraft. Die wieder und wieder bestätigte Artifizialität, Rhetorizität und Vorgeformtheit eines jeden vermeintlich natürlich gegebenen Sinns galt im Zeichen von Poststrukturalismus und Dekonstruktion noch als Quintessenz intelligenter Analysen. In kulturwissenschaftlicher Perspektive erscheint sie jedoch tendenziell nicht mehr als die Lösung, sondern eher wieder als das Problem. Kulturell wird eben ständig Bedeutung hergestellt und übertragen; kulturpoetische Lektüren stellen sich der Aufgabe, das jeweilige Prinzip der Übertragbarkeit von

⁷ Friedrich Schiller, Brief an Johann Wolfgang Goethe, 7./8. September 1797, in: Seidel, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. 1, S. 402–406, hier S. 404.

⁸ Walter Haug, Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?, in: DVjs 73 (1999), S. 69–93, hier S. 76 f.

⁹ Ebd., S. 75.

einem auf das andere anzugeben, eine Aufgabe, die nur objektseitig, in der Analyse der jeweiligen Kultur, zu lösen ist. Ein bloßes generelles Bewußtsein für die Arbitrarität solcher Zeichenvorgänge und für den eigenen Konstruktivismus trägt da nicht sehr weit.

Damit ist aber eine Konstellation innerhalb der aktuellen Theoriediskussion markiert, von der aus ein erneuter Blick auf Goethes Symbolik sich lohnen könnte. Und es gibt weitere Indizien: Auch die Hermeneutik etwa, die in den letzten Jahren wieder an Boden gewonnen hat, findet – man möge mir diese Simplifikationen nachsehen – den Grund der Übertragbarkeit, der rezeptionsseitig zugleich der Grund der Verstehbarkeit ist, in der ›Natur‹, nämlich in der Natur des Menschen. Anthropologische Konstanten sind es, die, nach Abgleichung sprachlicher und kultureller Unterschiede, die Verschmelzung der Horizonte ermöglichen. Folgerichtig firmiert die kulturwissenschaftliche Seite der neuen hermeneutischen Orientierung denn auch unter dem Label ›Literarische Anthropologie‹. Nun ist es freilich gerade die Hermeneutik, der Haug das allegorische Verfahren zuschreibt und dergegenüber er, der vermeintliche Traditionalist der Debatte, die textualistischen Ansätze von Clifford Geertz und Stephen Greenblatt ins Feld führt. Die Fronten verlaufen also quer zu den Vektoren der Problemstellung. Versuchen wir zu systematisieren:

Als positives Merkmal der Allegorie gegenüber Goethes Symbolik gilt die explizite Künstlichkeit des Übertragungsmodus. Allegorie ist bewußte, begriffliche Konstruktion. Haugs Einwand ist im Grunde der Goethes: Eine Allegorese ist allenfalls dort am Platze, wo das zu Deutende »sich schon selbst einem Modell ausgeliefert hat«, wo es »genuin allegorisch« konstruiert ist, im Sinne einer hineingelegten zweiten Bedeutung.¹⁰ Damit rekuriert das Verfahren notwendigerweise auf eine verschlüsselnde Instanz, auf den ›Witz‹ und die Intention eines Autors; es zielt auf Rückübersetzung in eine eigentliche Bedeutung. Und genau darin liegt die Übereinstimmung mit hermeneutischen Verfahren: Um ein gegebenes Syntagma zu semantisieren, konstruiert die Lektüre in beiden Fällen ein zweites, strukturgleiches Syntagma dazu, das dann allein die Semantisierung leisten soll – *thin description* sozusagen. Dieses zweite Syntagma gehört der jeweils eigenen Sprache, dem eigenen Wissen, der eigenen Kultur an; es selbst ist, als ein *per definitionem* immer schon verstandenes, semantisch unproblematisch.

De Mans Allegorik zielt darauf ab, daß solche Verschiebungen im Prinzip nicht stillzustellen sind, sondern in die Dissemination laufen. Das ist rich-

¹⁰ Ebd., S. 77. Vgl. den Zusammenhang dort u. bes. Anm. 20.

tig – im Prinzip. In jedem konkreten Fall einer verstehenden Lektüre wird aber dennoch eine Stillstellung der Semiose praktiziert, nach dem oben beschriebenen Muster. Hier offenbart sich, bei allen Unterschieden, eine basale Strukturgleichheit zwischen Dekonstruktion und Hermeneutik.

III

Demgegenüber entwirft Goethes Symbolik in der Tat das komplexere Verfahren – eben weil sie von Beginn an nicht als Konstruktionsweise angelegt ist. An dieser Stelle wären zunächst theologische Vorstellungen des Konzeptes abzuwehren. Daß Goethe Kants quasi-göttlichen *intellectus archetypus* bemüht, besagt nur: Seine Symbolik ist als Lektüre- und Sinngebungsverfahren von Phänomenen angelegt, hinter denen eben nicht der ›Witz‹ eines allzumenschlichen Autors steht. An Stelle des Autor-Gottes treten mit ›Natur‹ und ›Kultur‹ vielmehr Instanzen, deren Erscheinung die Gestalt »der millionenfachen Hydra der Empirie« hat.¹¹ Eine menschliche Regel- und Sinnhaftigkeit muß ihnen erst abgerungen werden. Man könnte das symbolische Verfahren demnach geradezu als Antwort auf das Problem einer säkularisierten Hermeneutik beschreiben. Goethes Rede von den Erscheinungen, die »eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in [s]einem Geiste aufregen« usw. belegt, daß dabei die Zeichen-, d. h. Texthaftigkeit des angeblich bloß Geschauten – und damit die Artifizialität der eigenen Lektüre – keineswegs verschleiert wird. Goethes Programm des »bloßen Sehens«¹² ist deshalb nicht als Verdrängung der eigenen Methodik zu lesen (wie etwa Christian Moser das tut),¹³ sondern als Versuch ihrer abgrenzenden Formulierung.

Schon die erste Voraussetzung, daß ein symbolisches Phänomen »vollkommen sich selbst darstellt«, ist das Ergebnis einer methodischen Operation. Es erfordert schlicht und einfach eine wiederholte Rezeption. Goethe ist nur kurz in Schaffhausen, doch fährt er in dieser Zeit mehrfach und zu verschiedenen Tageszeiten an den Rheinfall. Erst in der Wiederholung schält sich ein konstantes Muster des Phänomens »in seinen Teilen und im ganzen«, mit anderen Worten: ein Syntagma heraus. Noch deutlicher ist das beim *Römischen Carneval*: Im ersten Jahr macht die »große Masse sinnlicher

¹¹ Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16. [und 17.] August 1797, S. 385.

¹² Ebd., S. 383 f.

¹³ Vgl. Moser, Sichtbare Schrift, lesbare Gestalten.

Gegenstände« auf Goethe »weder einen ganzen noch einen erfreulichen Eindruck«;¹⁴ erst beim zweiten Mal fällt ihm auf,

daß dieses Volksfest wie ein anderes wiederkehrendes Leben und Weben seinen entschiedenen Verlauf hatte. Dadurch ward ich nun mit dem Getümmel versöhnt, ich sah es an als ein anderes bedeutendes Naturerzeugnis und Nationalereignis.¹⁵

Was geht hier vor, zeichentheoretisch gesprochen? Die wiederholte Anschauung des Gleichen schafft eine Reihe von Okkurrenzen, zwischen denen Äquivalenzen und Differenzen sichtbar werden. So wird, in der paradigmatischen Strukturgleichheit mit sich selbst, der entschiedene Verlauf, die syntagmatische Ordnung eines Phänomens erkennbar. Nicht der hermeneutische Vergleich mit dem eigenen Vorwissen liegt der Bedeutung zugrunde, sondern der Vergleich wiederholter Anschauungen. Das Ergebnis dieses Vergleichens hat, wie gesagt, Textform. Alles, was geschieht, kann Symbol sein, es ist dann aber zugleich Text. Der syntagmatische Teil eines Textes ist ja nichts anderes als die Speicherung eines entschiedenen Verlaufes zum Zwecke seiner Wiederholbarkeit, jetzt auch *in absentia* des Phänomens.

Erst im zweiten Schritt wird dieser Text zur Grundlage weiterer Anschlüsse und Übertragungen und damit von Semantisierung im engeren Sinne. Wie kann ein solcherart festgestelltes Phänomen repräsentativ werden, nach welchen Regeln wird es zu Reihen, Ähnlichem und Fremdem in Beziehung gesetzt? Jakobson zufolge kann der Diskurs über Nachbarschaft (Kontiguität) oder Ähnlichkeit (Äquivalenz) fortgeschrieben werden. Beides wird bei Goethe von einem Prinzip geleitet, das man mit Geertz als *local knowledge* bezeichnen könnte. In den *Wahlverwandtschaften* heißt es in diesem Sinne: »Nur der Naturforscher ist verehrungswerth, der uns das Fremdeste, Seltsamste, mit seiner Localität, mit aller Nachbarschaft, jedesmal in dem eigensten Elemente zu schildern und darzustellen weiß.«¹⁶

Lokalität und Nachbarschaft können *kontige* Assoziationen auslösen, so heißt es etwa angesichts des gefloßten Holzes, daß hier »künftige Stadt- und Landgebäude zu hunderten roh auf dem Wasser schweben«, deren Baumeistern Glück gewünscht wird.¹⁷ Lokales Wissen stellt aber auch *Para-*

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe, Das Römische Karneval, in: ders., Werke, hg. von Erich Trunz u. a., München ¹¹1982, Bd. 11, S. 484–515, hier S. 484.

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe, Februar 1788, in: ders., Werke, Bd. 11, S. 519–523, hier S. 520.

¹⁶ Johann Wolfgang Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman, WA I.20, hier S. 292.

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Zelter, 19. März 1818, WA IV.29, S. 88–92, hier S. 92.

digmen zur Verfügung, so wird das ›Römische‹ an sich zum semiotischen Resonanzraum, innerhalb dessen die Verrücktheiten des Karnevals Sinn bekommen. Auch normalerweise werde in Rom nämlich »[k]eine Leiche [...] ohne verummte Begleitung der Brüderschaften zu Grabe gebracht; die vielen Mönchskleidungen gewöhnen das Auge an fremde und sonderbare Gestalten; es scheint das ganze Jahr Karneval zu sein«. ¹⁸

IV

Solche lokalen Kontextualisierungen muß man wohl kaum unter massiven Ontologieverdacht stellen. Allerdings machen sie nun das Problem sichtbar, das auch für gegenwärtige kulturwissenschaftliche Kontextualisierungsverfahren virulent bleibt: Woher weiß ich, was noch lokaler Kontext ist und wo die eigenmächtige Vergleichskompetenz des Interpreten beginnt?

Naturgemäß stellt sich dieses Problem zuerst bei echten Übertragungsfiguren. Bekanntlich konstatiert Goethe im Rahmen seiner craniologischen Forschungen eine Strukturgleichheit zwischen Schöpfen- und Menschenschädel und schließt so auf den menschlichen Zwischenkieferknochen. Man muß sich freilich klarmachen, daß um 1800, ein halbes Jahrhundert vor Darwin, die paradigmatische Reihe der Schädel noch durch keine Evolutionstheorie gedeckt ist, die diese Analogie als Homologie naturalisieren könnte. Goethes Symbolik arbeitet also auf demselben Terrain wie die *Kritik der teleologischen Urteilskraft*. Wo Kant mit komplizierten Als-ob-Figuren arbeitet, unterlegt Goethe das allgemeinste Prinzip, das ihm zur Verfügung steht – die ›Natur‹.

Die Vorwürfe gegen einen ontologisierenden Symbolbegriff greifen erst dort, wo dieser universale Naturbegriff universale Übertragungen legitimiert, die nicht mehr dem Prinzip der Lokalität gehorchen. Dies ist der Fall, wenn der römische Karneval am Aschermittwoch zum Sinnbild des menschlichen Lebens gerinnt, die großen und kleinen Flößhölzer für Professionalität und Dilettantismus stehen oder bei der Betrachtung des Rheinfalls sehr allgemeine Prinzipien der folgenden Art formuliert werden: »Das dauernde Ungeheure muß uns immer wachsend erscheinen [...]. So erscheinen uns schöne Personen immer schöner, verständige verständiger«. ¹⁹

¹⁸ Goethe, Das Römische Karneval, S. 487.

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, Aus dem Nachlaß. Reise in die Schweiz 1797, bearbeitet von Johann Peter Eckermann, WA I.34.1, S. 201–445, hier S. 358.

Was hier geschieht, wäre nun in der Tat mit Allegorik besser bezeichnet. Hier wird Sinn nicht mehr nur gefunden, sondern übertragend gesetzt, dazu noch über eine zwischengeschaltete Abstraktion. – Wo das Lokalisierungsprinzip aufgegeben wird, tendiert Goethes Symbolik auch stilistisch ins Sentimentöse. Insofern solche Analogien nicht dem menschlichen Witz, sondern der ›Natur‹ selbst zugerechnet werden, wird diese zum *locus universalis*, zum Prinzip allgemeiner Übertragbarkeit gemacht. Jenseits der symbolischen Praxis ist diese ›Natur‹, wie das Schädel-Beispiel zeigt, aber nicht theoretisiert. Sie kommt nicht dogmatisch als eine Lehre daher, die man zuerst zu glauben hätte, um dann bestimmte Analogien nachzuvollziehen. ›Natur‹ entsteht vielmehr erst im Zuge dieser Übertragungen – wo sie epistemologisch oder ästhetisch gelingen, dort wird eine naturhafte Analogie gestiftet. Eine symbolische Lektüre kann scheitern, wo sie jedoch gelingt, ist ihr Ergebnis ›Natur‹ und also wahr – man kann nicht, wie bei der Allegorese, falsch entschlüsseln. Symbolik arbeitet, so gesehen, an der Poiesis von ›Natur‹; und wo sie dem Prinzip der Lokalität gehorcht, tut sie das durchaus erfolgreich.

V

Seit 1800 hat die Entdeckung der ›Kultur‹ über den Historismus und den *linguistic turn* zu einer Arbitrarisierung aller Zeichenverbindungen geführt. Unter dieser unhintergehbaren Bedingung sind die Instanzen, die für Möglichkeit und Bedeutung metaphorischer und metonymischer Relationen eintreten, also die jeweiligen Kulturen. Damit wiederholt sich das Problem, dessen Lösung das Goethezeitliche Symbol war,²⁰ heute als Problem der Kulturwissenschaft: Wie unterscheide ich in einer historisch spezifischen Kultur gegebene Zusammenhänge von nachträglichen kulturwissenschaftlichen Konstrukten? Oder: Wie vermeide ich die Allegorese als »die crudeste Form der Usurpation des Fremden«?²¹ Anknüpfend an Goethes Symbolik wären dazu die folgenden Schritte zu vollziehen:

Zunächst ist Goethes ›Natur‹ durch ›Kultur‹, und zwar eine bestimmte Kultur, zu ersetzen. Eine semiotisch gefaßte Kultur ist für uns jenes System, das die Kontiguität und Übertragbarkeit von Dingen und Zeichen regiert.

²⁰ Vgl. Moritz Baßler, Goethes Poetik der Kultur. Dichte Beschreibung, Allegorie und Ironie im *Sankt-Rochus-Fest zu Bingen*, in: Denise Blondeau, Gilles Buscot, Christine Maillard (Hg.), *Jeux et fêtes dans l'œuvre de J. W. Goethe*, Straßburg 2000, S. 107–126.

²¹ Haug, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?*, S. 76 f.

Universale Vergleichbarkeit bekommt auf diese Weise einen lokalen Index. Zweitens sind die Phänomene, deren Bedeutung innerhalb dieser Kultur bestimmt wird, durchweg textuell zu konzipieren. Erst im intertextuellen Vergleich semantisieren sich die Texte einer Kultur gegenseitig; dem nachgeborenen Wissenschaftler gelingt so, strukturalistisch gesprochen, die Rekonstruktion lokaler Paradigmen. Eine Symbolik, die einer derart operativ bestimmten Textualität vorausläge, gab es schon bei Goethe nicht. Drittens schließlich halte man sich beim Vergleichen an die lokal, also im Textkorpus des jeweiligen kulturellen Archivs vorfindlichen Kontiguitäten und Übertragungen, nach dem Motto: *Nihil est in paradigmate, quod non fuerit in syntagmate*. In den Phänomenen, d. h. in den Texten selbst wird die Poiesis von ›Kultur‹ praktiziert, und nirgendwo sonst ist sie analysierbar.

Mit anderen Worten: Nur der Kulturwissenschaftler ist verehrungswert, der dem einzelnen Text »mit seiner Localität, mit aller Nachbarschaft« seine kulturellen Gesetzmäßigkeiten abliest. Sein Projekt könnte man auch heute noch (oder wieder) als symbolisches bezeichnen. Es kann scheitern; wo es jedoch gelingt, ist sein Ergebnis ›Kultur‹ und also wahr. Anders als die Neohermeneutik würde man dabei den *linguistic turn* nicht für den *cultural turn* verraten, denn was hier ›Kultur‹ heißt, entsteht ja erst in den rhetorischen Figuren selbst.

Dagegen ist jeder Versuch, das Symbolische in explizitem Gegensatz zum Textuellen zu aktualisieren – etwa als Hort einer widerständigen materialen Evidenz, die nicht in ihrer Vermittlungsfunktion aufgeht – zwar sympathisch, aber analytisch wenig ergiebig. Es ist zwar richtig, daß symbolische Zusammenhänge nicht auktorial zurechenbar sind und daher nicht *clare et distincte* expliziert, geschweige denn auf eine intendierte Aussage reduziert werden können; eine *differentia specifica* zu anderen, insbesondere zu textuellen Zusammenhängen ist daraus jedoch nicht abzuleiten. Das vermeintlich Vorsemiotische des symbolischen Bezugs verweist nur auf bereits naturalisierte kulturelle Zusammenhänge. Das Symbol ist der Tropus sekundärer Naturalisierung schlechthin, es macht sich an Dingen fest oder besser: behauptet, selbst Ding zu sein. Eine Rehabilitation des Symbolbegriffes, wie ich sie hier vorschlage, geht von der Einsicht aus, daß diese Naturalisierungseffekte unumgänglich sind, daß sie nicht *per se* suspekt sind, sondern eine positive, kulturpoetische Funktion haben. Die Erkenntnis, daß ihre Einheit und Dinghaftigkeit auch nur eine rhetorisch gemachte ist, hat uns lange begeistert, und selbstverständlich behält sie ihre Gültigkeit. Inzwischen erscheint jedoch die Analyse eben dieser kulturpoetischen Funktion als die spannendere interpretative Herausforderung.

Jede kulturwissenschaftliche Analyse, die heute mit dem Symbolbegriff arbeiten will, steht daher vor einer doppelten Aufgabe: Zum einen hat sie die Herkunft des Symbols und seiner naturalisierenden Wirkung zu bestimmen, also eine Art Etymologie des Symbols zu betreiben, zum anderen aber wird sie die Stellung des betreffenden Symbols im kontextuellen Gefüge seiner Kultur beschreiben, also eine Semiotik des Symbols leisten müssen. Auch die symbolische Lektüre bleibt dabei stets – eine Lektüre. Sobald sie explizit geschieht, setzt sie, wie schon Goethes symbolische Lektüren, syntagmatische Zusammenhänge voraus und stellt paradigmatische Zusammenhänge her. Den Teilnehmern des römischen Karnevals bleiben diese Zusammenhänge verborgen, nicht aber dem kulturwissenschaftlichen Beobachter des Festes. Kulturelle Symbole funktionieren vielleicht nicht wie Texte, in der Analyse aber, die Grundlagen und Mechanismen dieses quasi-natürlichen Funktionierens sichtbar macht, wird ihre Textualität offenbar.

Die Realität muß Bedeutung haben – was Titzmann angesichts der Natur noch für eine verfehlte epistemologische Annahme halten mußte, ist für kulturelle Realität geradezu selbstverständlich gegeben. Wo und insofern diese Realität lesbar ist, ist sie *per definitionem* textuell. Darin scheint mir die höchste Anmaßung und die höchste Bescheidenheit kulturpoetischer Analyse zu liegen.

Natur, Ding, Sprache, Körper Institution und De/figuration des Symbols bei Kleist

I

no symbols where none intended

Weh dem, der Symbole sieht!¹

Das Paradox der konstitutiven ›Brüchigkeit‹ des Kleistschen Œuvres und das damit korrespondierende Interesse für die ›Bruch- und Reißstellen‹ seiner Architektur gehören seit einigen Jahrzehnten zu den einschlägigen Topoi der Kleist-Forschung;² bildeten möglicherweise gar den Anlaß für seine verspätete, aber um so nachhaltigere Kanonisierung um 1900: »In der Berufung auf Kleist als radikalem Traditionsbrecher schafft sich die Moderne selbst eine Tradition.«³ Dem allgegenwärtigen Rekurs auf jene vielzitierte »gebrechlich[en] Einrichtung der Welt« (BKA II/2, 102),⁴ den Kleists narrative und dramatische Inszenierungen zum Ausgangspunkt vielfältiger »Versuchsanordnung[en]« nehmen,⁵ unterliegen politische, theologische und familiale Modelle der Sinnstiftung nicht minder als ästhetische; strittig ist für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kleists Werk kaum mehr die Radikalität dieser literarischen »Experimentalsysteme«, sondern allenfalls deren – »polemisch«-agonale, militärisch-taktische, auf System und Vermö-

1 Samuel Beckett, Watt, London 1981, S. 255; dt.: Watt, aus d. Engl. von Elmar Tophoven, in: ders., Werke, Bd. 2 Romane, Frankfurt a.M. 1976, S. 475.

2 László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, München 1999, S. 13.

3 Günter Blamberger, »Nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtnis«. Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne, in: Kleist-Jahrbuch 1995, S. 25–43, hier S. 31.

4 Kleists Texte werden nach den beiden folgenden Ausgaben mit Sigle zitiert: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke, hg. von Roland Reuß u. Peter Staengle, Basel/Frankfurt a.M. 1988 ff. [Sigle: BKA Abt./Band, Seite]; Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns u. Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1987–1997 [Sigle: DKV Band, Seite].

5 Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst, Tübingen/Basel 2000, S. 55.

gen der Kunst oder der (literarischen) Sprache zielende?⁶ – Ausrichtung. In Kleists Dramen und Erzählungen, in seinen Anekdoten und Essays steht, zur nachhaltigen Irritation seiner Zeitgenossen, nichts Geringeres auf dem Spiel als die Grundfunktionen kultureller Sinnstiftung. Die vielfältigen und historisch neuen Vermittlungsformen zwischen Körperlichkeit, Bewußtsein und gesellschaftlicher Organisation, deren soziale Einübung das sich herausbildende System ›Literatur‹ der Goethezeit Gerhard Neumanns plausibler These zufolge⁷ gerade erst in Angriff genommen hat, zeigen in Kleists das Verfahren literarischer Darstellung selbst an den Rand seines Zusammenbruchs treibenden Versuchsanordnungen ihre Kehrseite: die Kontingenzanfälligkeit und latente Gewaltsamkeit aller symbolischen Ordnung. Dementsprechend teilt sich die neuere Kleist-Forschung in zwei Grundrichtungen. Die eine konzentriert sich auf die Abgründigkeit des erwähnten Darstellungsverfahrens; sei es unter der Prämisse, daß es möglicherweise »die Sache der Literatur eben nicht ist, den Begriff der Darstellung zu erfüllen, sondern seine Struktur und seine Implikationen durch eine bestimmte Form der sprachlichen Praxis [...] in Frage zu stellen«,⁸ sei es im Verweis auf die »Paradoxie des Unterscheidens« in der Darstellungsstruktur der Kleistschen Texte, deren Oszillieren »zwischen einer Logik der Fehl-Schlüsse über Leerstellen und einer Rhetorik der Präsentation« allein anzeigt, »daß sie dem (lesenden) Blick etwas entzieht«.⁹ Die andere Richtung versucht, Kleists Einsätze auf dem Schauplatz symbolischer Ordnungsstiftung zu re-

⁶ Für eine polemisch-agonale Ausrichtung plädiert z. B. Mathieu Carrière, *Für eine Literatur des Krieges, Kleist*, Basel/Frankfurt a. M. 1981. Militärstrategisch argumentiert Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg i. Br. 1987. Das ästhetische Paradigma ist dominant bei Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Sprachlich-literarische Darstellungsverfahren problematisieren* Werner Hamacher, *Das Beben der Darstellung. Kleists Erdbeben in Chili*, in: ders., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a. M. 1998, S. 235–279; Roland Reuß, *Die Verlobung in St. Domingo – eine Einführung in Kleists Erzählen*, in: *Berliner Kleist-Blätter* 1 (1988), S. 3–45.

⁷ Vgl. Gerhard Neumann, *Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre – Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hg.), *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984, S. 433–460. Fritz Breithaupt hat neuerdings diese Effekte und ihre Beobachtung durch Literatur auf äußerst überzeugende Weise unter dem Begriff der ›Institution‹ gefaßt. Vgl. *Wie Institutionalisierungen Freiräume schaffen. Die Marquise von O..., Die heilige Cäcilie und einige Anekdoten*, in: Nikolaus Müller-Schöll, Marianne Schuller (Hg.), *Kleist lesen*, Bielefeld 2003, S. 209–241.

⁸ Hamacher, *Das Beben der Darstellung*, S. 236.

⁹ Bianca Theisen, *Bogenschuß. Kleists Formalisierung des Lesens*, Freiburg i. Br. 1996, S. 34 u. S. 21.

konstruieren. Dabei werden die Texte entweder in das »Feld diskursiver Streuungen« einbezogen¹⁰ – ihre analytische Beschreibung erhält so den Status eines »Kommentar[s]«, der »die Isolierung oder Privilegierung von Diskursen aus[schließt]«: »Statt die Perspektive auf Einheitsformen wie das Literarische, Politische oder Humanitäre einzuengen, gewahrt er immer schon den Gegensatz, also diejenige Kategorie, durch die sich symbolische Systeme definieren«. ¹¹ Oder sie werden auf ihre »anthropologischen Phantasien« hin befragt, in denen die »Findekraft der Sprache« und die »Ausdruckskraft des Körpers« nach dem seinerseits problematisierten wiederholten »Sündenfall« beim Übertritt des Menschen von der Natur zur Kultur erprobt werden.¹²

So heteronom diese Ansätze sich in der Zurüstung ihres Erkenntnisinteresses zeigen mögen, so eint sie doch die Verabschiedung aller Identitätsfigurationen angesichts des Kleistschen Œuvres. Angemessen ist diese, wie angedeutet, vornehmlich in bezug auf jene Formen der kulturellen Selbstkonstitution, die man mit den Begriffen der »symbolischen Ordnung« oder der »Institution« zu fassen gewohnt ist – im Hinblick auf jenes normative und formative Gefüge also, mit dem die beginnende Moderne die Fundamente ihrer sozialen, juristischen, personalen und ästhetischen Verfaßtheit auf Dauer stellt und damit ihr Funktionieren in den Prozessen gesellschaftlicher Reproduktion gewährleisten will. Dessen kritische Revision scheinen Kleists Texte auf privilegierte Weise zu erlauben, wenn sie im Rahmen ihrer – wie immer prekären – Darstellungsverfahren diese symbolische Transferleistung, und davor die je immanente Verfaßtheit der von ihr kurzzuschließenden Konzepte, auf ihr katastrophisches Potential hin befragen.

Kaum in den Blick geraten sind Kleists Figurationen solcher Erschütterung jedoch bezogen auf jene ästhetische Kategorie der Epoche, deren Aufgabe gemeinhin, bei allen Unschärfen ihrer Bestimmung und Verwendung, in Verfahren solcher Integrationsstiftung gesehen wird: das Symbol.¹³ Wenn

¹⁰ Friedrich A. Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen, in: David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben in Chili*, München ³1993, S. 24–38, hier S. 26.

¹¹ Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie, S. 13.

¹² Vgl. Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie, in: Gerhard Neumann (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i. Br. 1994, S. 13–29, hier S. 24 u. S. 22f.

¹³ Eine Ausnahme bildet Ilse Graham, Heinrich von Kleist. Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol, Berlin/New York 1977. Ihre sorgfältigen Lektüren versuchen, angesichts der von ihr wohl als erster konsequent konstatierten programmatischen Bruchig-

sie, wie etwa in Bernhard Greiners Gesamtdarstellung der Kleistschen »Experimente zum ›Fall‹ der Kunst«, in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, dann nur über den Umweg jener Vermittlungsleistung zwischen Begriff und sinnlicher Anschauung, die Kants einschlägiger § 59 der *Kritik der Urteilskraft* herausgestellt hat und deren Versprechungen Kleists Texte »auf ihre Tragfähigkeit hin zu überprüfen« sich anschicken.¹⁴ Indes wurde Kants Zurichtung der symbolischen Darstellung als Hypotypose, die »einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche unter[legt]«,¹⁵ schon im ausgehenden 18. Jahrhundert vom Standpunkt eines sich neu abzeichnenden, ungleich emphatischeren Symbolkonzepts aus als unpräzise kritisiert. Herders zuweilen polemische Kommentierung des ersten Teils der *Kritik der Urteilskraft* bemängelt eine zu weite Fassung des Begriffs im Namen von Evidenz und Allgemeingültigkeit, die als Konstituenten des Symbols unabdingbar seien; dieser Kritik unterläuft zugleich ein Hinweis auf den auf Dauer stellenden, »institutionellen« Charakter des Symbols: »Nicht jeder Begriff aber«, so Herders Einwand gegen die formale Bestimmung der Hypotypose, »den ich mit einer Sache verbinden will, *instituiert* Symbole«. Das Beispiel der Handmühle etwa, die Kant als Symbol für despotische Herrschaft anführt, entbehre jeder Verbindlichkeit und Evidenz, da »dies nicht jeder dabei« denke. Gerade diesen institutionellen Aspekt des Symbols aber setzt Herder als verbindlich: »Im Symbol muß entweder durch natürliche oder durch eingesetzte Bedeutung, Jeder, für den das Symbol ist, den dadurch bedeuteten Begriff anerkennen«. ¹⁶ Die Verbindlichkeit aber wird andererseits zum Ansatzpunkt der Kritik da, wo das Symbol den Brückenschlag von ästhetischem und moralischem Urteil ermöglichen soll. Kants Setzung des »Schöne[n]« als »Symbol des Sittlichguten« wirkt als »Analogie« auch im Sprachgebrauch des »gemeinen Verstande[s]« fort: »[W]ir benennen schöne Gegenstände der Natur, oder der Kunst, oft mit Namen, die eine sittliche Beurteilung zum Grunde zu legen scheinen« (KdU 461 f.). Gegen diese Übertragungsoperation führt

keit des Kleistschen Œuvres, in einer erstaunlichen Mischung aus Blindheit und Einsicht, den Nachweis zu erbringen, Kleist sei »incapable of the symbolic mode« (S. 263).

¹⁴ Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen, S. 12.

¹⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 8, Darmstadt 1983, S. 459. Im folgenden zitiert mit der Sigle KdU.

¹⁶ Johann Gottfried Herder, *Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen*, in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 8 *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800*, hg. von Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt a. M. 1998, S. 641–964, hier S. 952.

Herder nun das differenzierte Sprachwissen der rhetorischen Tradition ins Feld, um die Zumutung ihrer Verbindlichkeit in Frage zu stellen:

Längst hat die Philosophie, sowohl in Zeichen überhaupt, als in Sprache und Kunst unterschieden, was *darstellende* und bloß durch einen Nebengriff *erinnernde* Zeichen, was *Denkmale* oder einer Sache anhaftende *Charaktere*, was Bild (εἰκόν) Emblem oder bloße *Redefigur* sei, und auch bei diesen hat sie *Figur* und *Tropus*, *Metapher*, *Allegorie*, *Gleichnis*, endlich bildliche Spielwerke, *Rebus*, *Scharaden*, *Logogryphen* u. f. sorgfältig unterschieden. Diesen Unterschied verkennen, unter den Namen Symbol das Verschiedenste werfen, setzt uns in eine Wortverwirrung zurück, der wir uns längst entkommen glaubten.¹⁷

Das Symbol ist eine Institution, die nicht allein aus der topischen ›Verdauerung‹ rhetorischer Figuralität im Namen moralischer Reflexion entspringt: so ließen sich Herders Einwände gegen den § 59 der *Kritik der Urteilskraft* zusammenfassen. Sie teilen – und davon gehen die folgenden Überlegungen aus – ihre fundamentalen Einsatzpunkte, *Institution* und *Figuralität*, in auffälliger Weise mit Kleists unterschwelliger Reflexion des Symbolkonzepts. Dennoch aber ist deren strategische Verwendung geradezu gegenläufig: Herder bemüht sich, kaum hat er seinen Blick von Kants *Kritik* abgewandt, die Szene der Symbolinstitutionalisierung – ganz im Sinne von Goethes Maxime der »lebendig augenblickliche[n] Offenbarung des Unerforschlichen«,¹⁸ die das wahre Symbol biete – radikal zu tilgen; Modell seines Symbolkonzepts wird damit das Natursymbol, das »*Ding*«, das »*bedeutet*«, d. i. [...] die Gestalt dessen [trägt] was es *ist*«. ¹⁹ Taucht der Prozeß der Institutionalisierung des Symbols in seinen Ausführungen wieder auf, dann nur zur Diagnose der Defizienz alles konventionell Symbolischen gegenüber diesem Modell.²⁰ Kleist dagegen stellt die Szene der Symbolinstitutionalisierung ebenso radikal heraus; zum einen beschreibt er deren hypostasierendes Vergessen als Ausgangspunkt katastrophischer Wendungen aller Art, zum anderen schärft gerade seine

¹⁷ Ebd., S. 953.

¹⁸ Johann Wolfgang Goethe, Maximen und Reflexionen, in: ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, 1. Abt., Bd. 13 Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen, hg. von Harald Fricke, Frankfurt a. M. 1993, S. 33.

¹⁹ Herder, Kalligone, S. 956.

²⁰ »Gibt also das Lebende dem Toten Bedeutung: so konnte es nicht fehlen, daß an *sehr merkwürdigen, Geist- und Bedeutungsvollen Charakteren Alles bedeutend ward*. [...] So stieg das *konventionelle* Symbolische zum *Natursymbol* hinauf; es ward nicht anbefohlen, noch weniger kalt verabredet; stillschweigend, aus Bewunderung, aus Liebe und Nachahmung wards *angenommen* und erhielt sich durch Gewohnheit, bis man entweder sein Unbedeutendes einsah oder sonst desselben müde ward, und vielleicht gar ein andres noch Bedeutungsleerer, aber Jüngerer, Geliebter an seine Stelle setzte«. Herder, Kalligone, S. 957.

Aufmerksamkeit für den Setzungscharakter der Institutionalisierung die Einsicht in deren Unausweichlichkeit. Kleists Symbolreflexion ist, so ließe sich die These der vorliegenden Ausführungen zuspitzen, *Symbolarchäologie* – im Abhub jener Sinneffekte, von denen die Prozeduren der Institutionalisierung und Figuration des Symbols auf der Szene der Natur, der Dinge, der Sprache und der Körper verdeckt werden.

Die Implikationen dieser Kleistschen Strategie werden zunächst deutlich da, wo explizit Versprechen und Absicht emphatischer Natursymbolik – der am »vollkommensten« geleistete Transfer zwischen Begriff und Ausdruck²¹ – thematisiert werden; konkret: in der Erzählung *Das Erdbeben in Chili*, die, zumal in ihrem Mittelteil, eine ganze Topik symbolischer Relationalität von Natur und menschlicher Vergesellschaftung abruf, inszeniert und schließlich kollabieren läßt. Sie entwirft, unter dem letztlich ausschlaggebenden Vorbehalt des *Als ob*,²² die Vorstellung einer symbolisch gedeckten gesellschaftlichen Neugeburt abseits von den Trümmern der von der Katastrophe scheinbar gänzlich vernichteten alten Institutionen: »Und in der That schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, *der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn*« (BKA II/3, 26; Herv. S.K.).

Es ist das Personal der Erzählung, das der trügerischen Evidenz dieses Natursymbols immer wieder und schließlich im wörtlichen Sinne erliegt. So Josephe, die sich, nach dem Erdbeben in St. Jago »im Freien« angelangt, auf die Suche nach ihrem Geliebten und Kindesvater Jeronimo macht:

An dem nächsten Scheidewege stand sie still, und harrete, ob nicht Einer, der ihr, nach dem kleinen Philipp, der liebste auf der Welt war, noch erscheinen würde. Sie ging, weil niemand kam, und das Gewühl der Menschen anwuchs, weiter, und kehrte sich wieder um, und harrete wieder; und schlich, viel Thränen vergießend, in ein dunkles, von Pinien beschattetes Thal, um seiner Seele, die sie entflohen glaubte, nachzubeten; und fand ihn hier, diesen Geliebten, im Thale, und Seligkeit, als ob es das Thal von Eden gewesen wäre. (BKA II/3, 19f.)

Mag auch die Pinie in der Symboltradition des Lebensbaums stehen, in der synekdochischen Übertragung des von ihr beschatteten Tals auf ein fiktives Paradies hin erhält sich diese Analogiebeziehung, wie sich zeigen wird, nicht. Obwohl die Erzählung in der aktualisierten »Verbindung von Analogie und

²¹ Ebd., S. 952.

²² Vgl. Hamacher, *Das Beben der Darstellung*.

Synekdoche« die »Grundfigur des klassischen Symbolbegriffs« zum Einsatz bringt,²³ bleibt die dadurch gestiftete Evidenz an die Figurenperspektive gebunden und ist darüber hinaus semantisch prekär: Das »Thal von Eden« erweist sich als Hybrid von Paradiesgarten und irdischem Jammertal, in dem folgerichtig eine höchst ambivalente Bildlichkeit die Imaginationen von Versöhnung und Vereinigung immer wieder auf den fiktionalen Status des »als ob« (vgl. auch BKA II/3, 24 u. 27) zurückwirft; ausgerechnet auf Donna Elisabeth, die als einzige die Problematik solcher Imaginationen zu »erinner[n]« (BKA II/3, 30) und offensichtlich diese Erinnerung der imaginären »eine[n] Familie« »ins Ohr zu zischeln« nicht aufhören wird (BKA II/3, 27 u. 32), überträgt sich die Konnotation der unruhestiftenden Schlange. Gesteigert noch erscheint die Ambivalenz des Symbols und der von ihm aus entfalteten Bildlichkeit an einer unmittelbar auf die Familienzusammenführung folgenden Stelle. Jeronimo, Josephe und der kleine Philipp finden, auf der Suche nach einem Platz, an dem das »heimliche Gejauchz ihrer Seelen« die vom Erdbeben Versehrten nicht stört, »einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete« – und damit wiederum ein symbolisch codiertes Gewächs, das in der Tradition der Marienikonographie steht und als Lebenssymbol auch im christlich-eschatologischen Sinne figuriert. Doch auch diese Evidenz erweist sich im Verlauf der Erzählung als eine äußerst trügerische. Zwar überträgt sich die symbolische Codierung zunächst synekdochisch auf die darunter Lagernden: »Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schooß, saßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten« (BKA II/3, 21). Doch bereits die so aufgerufene Bildtradition der »Schutzmantelmadonna« erweist sich als hochgradig gestört – durch den leiblichen Vater Jeronimo zunächst, der darin in jeder nur erdenklichen Hinsicht nichts zu suchen hat; durch die »Nachtigall« dann, die »im Wipfel ihr wollüstiges Lied« flötet und in die Szenerie gleichsam das assonierende Echo zum »Sündenfall« des Paares einbringt (»Durch einen glücklichen Zufall hatte Jeronimo [...] die Verbindung von neuem anzuknüpfen gewußt, und in einer verschwiegenen Nacht den Klostergarten zum Schauplatze seines vollen Glückes gemacht«, BKA II/3, 8; Herv. S.K.); durch die Pervertierung vollends, welche die eschatologische Denkfigur durch das »Geschwätz« des Paares erfahren hat, »wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!« (BKA II/3, 21). Am Ende der

²³ Roger W. Müller Farguell, *Symbol*, in: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2003, S. 550–555, hier S. 553.

Erzählung wird sich diese symbolische Besetzung endgültig als verkehrt erweisen, wenn Jeronimo und Josephe beim »Tumult« im »Dominikanerdom« erschlagen werden, Philipp aber überlebt (BKA II/3, 37 u. 34) – eine »heilige Familie« bilden Vater, Mutter und Kind in dem Maße allenfalls, wie das lateinische *sacer* als »Spu[r] alter Denkmühe«²⁴ den Gegensinn von »verflucht«, »ruchlos« trägt.²⁵

In radikalem Gegenentwurf also zum zeitgenössischen Symbolverständnis verführt gerade die symbolische Rahmung »Jeronimo und Josephe zur falschen Auslegung des Textes, von dem sie selber ein Teil sind«.²⁶ Sie – und Kleists Figuren überhaupt – unterliegen, so könnte man diese erste Form der Thematisierung des Symbolkonzepts zuspitzend beschreiben, jener »Wortverwirrung«, die Herder am § 59 der *Kritik der Urteilkraft* konstatierte, die Kleists Erzählung aber als Fundamentalproblem des Begriffes selbst zur Darstellung bringt. Wer Symbole sieht, wo die Listen rhetorischer Figuralität am Werk sind, hat im »Versöhnungsgeschäft« (BKA II/3, 29) die schlechtesten Karten. *Das Erdbeben in Chili* scheint so mit allem Recht jener Traditionslinie zugerechnet werden zu können, die den falschen Versöhnungen des »profanen Symbolbegriff[s] des Klassizismus« widersteht²⁷ und dem von ihnen einzulösenden »Wunsch und der Sehnsucht nach dem Identischwerden entsagt«.²⁸

²⁴ Sigmund Freud, Über den Gegensinn der Urworte, in: ders., Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M. 1982, Bd. 4, S. 228–234, hier S. 233.

²⁵ Exakt diese Engführung wird deutlich, wenn es von einem der am Lynchmob in der Dominikanerkirche Beteiligten heißt, er sei »heiliger Ruchlosigkeit voll« (BKA II/3, 36). René Girard hat im Hinblick auf Kleists Text von der Inszenierung einer »Krise der Nicht-Unterscheidung« gesprochen, die als Motivation für Ursprungsszenen von »Mythos und Ritual« figuriert; sie kulminiert in der Schlußszene, an der »Kleists Erzählung [...] die enge Verbindung des Heiligen mit der Gewalt [...] sichtbar« macht. Mythos und Gegenmythos. Zu Kleists *Das Erdbeben in Chili*, in: Wellbery, Positionen der Literaturwissenschaft, S. 130–148, hier S. 135 f.

²⁶ Anthony Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg i. Br. 1999, S. 173.

²⁷ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.1, Frankfurt a. M. 1974, S. 338.

²⁸ Paul de Man, Die Rhetorik der Zeitlichkeit, in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, Frankfurt a. M. 1993, S. 83–130, hier S. 104. Vgl. ders., Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*, in: ders., Allegorien des Lesens, mit einer Einl. aus d. Amerikan. von Werner Hamacher u. Peter Krumme, Frankfurt a. M. 1988, S. 205–233.

II

Das Dinghafte des Gefäßes beruht keineswegs im Stoff, daraus es besteht, sondern in der Leere, die faßt.²⁹

In kaum einem anderen Text hat Kleist die De-/Figuration und Reflexion des Symbols, in der ganzen Bandbreite der wort- und begriffsgeschichtlichen Aspekte dieses Konzepts, so »augenscheinlich« dargestellt wie in *Der zerbrochne Krug, ein Lustspiel* (BKA I/3)³⁰ – dargestellt als Effekt eben jener von Herder kritisch beobachteten »Wortverwirrung« im Rahmen der Verhandlung eines konventionalisierten Symbol-Dinges. Schon die Verfahrensweise des Stückes angesichts des Symbols und seiner Funktionsstruktur als Vermittlung von Idee und Anschauung ist darin, auf unterschiedlichen Niveaus der Konzeptualisierung, im Zeichen der Verwirrung angelegt.³¹ Nicht nur in der dramatischen Haupt(ver)handlung des Lustspiels, Frau Marthes Klage gegen das »krugzertrümmernd[e] Gesindel« (Z 414), insistiert ein für jede Symbolhermeneutik auffälliges »Gegenstandsbewußtsein«,³² es wird verfolgt bis hin zu den logischen und semantischen Fallen, in die solche Insistenz die *dramatis personae* immer wieder zu treiben droht; mit »Frau Marthes Eigentum, Eves Jungfernschaft, Walters Amt, Ruprechts Erbe und seine[r] Konskription«

²⁹ Martin Heidegger, Das Ding, in: ders., Gesamtausgabe, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Abt. 1, Bd. 7 Vorträge und Aufsätze, Frankfurt a. M. 2000, S. 165–187, hier S. 171.

³⁰ Diese Ausgabe wird im folgenden Abschnitt unter Angabe der Verszahlen zitiert, spezifiziert nach den jeweiligen Textstufen: der Erstdruck von 1811 (unter der Sigle Z), der darin aufgenommene »Variant« des Schlusses (V), der *Phöbus*-Druck von 1808 (P) sowie Kleists Manuskript (H).

³¹ »Kleists Lustspiel bringt einen Prozeß auf die Bühne, der nicht nur mit Wörtern, sondern zugleich um Wörter – und andere Zeichen – geführt wird«. Monika Schmitz-Emans, Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. *Der zerbrochne Krug* im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text, in: Kleist-Jahrbuch 2002, S. 42–69, hier S. 43. Ihre Begriffsverwendung von »Symbol« und rhetorischer Tropik (insbesondere »Metapher«) läßt indes dieser These zum Trotz eine konsequente Differenzierung vermissen (so spricht sie etwa ungeachtet des richtigen Hinweises auf den »Krug« als Symbol auch – überdies ausgerechnet in der Auseinandersetzung mit den möglichen Bildvorlagen zu Kleists Lustspiel! – von zerbrochenen Krügen »als konventionelle[n] Metaphern für verlorene Jungfernschaft« (S. 52 pass.).

³² Gerhard Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen ⁴1997, S. 73. Paradoxerweise macht Ilse Graham Frau Marthe dieses Gegenstandsbewußtsein gerade zum Vorwurf. Der Zerbrochene Krug – Titelheld von Kleists Komödie, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, Darmstadt ³1980, S. 272–295.

stehen überdies,³³ wie Wolf Kittler schlüssig gezeigt hat, die Grundwerte der symbolischen Ordnung des Staats auf dem Spiel; mit dem Gerichtsprozeß schließlich gerät diejenige symbolische Form zur Aufführung, in der diese Ordnung das seinerseits performative Ritual der Wahrheitsfindung dominant gefaßt hat.³⁴

Bereits der erste Auftritt des Lustspiels expliziert den sprachliche Texte überhaupt intrigierenden Umstand, daß gerade jene von Herder gegen die ›Wortverwirrung‹ zwecks Analyse berufenen semiotischen und rhetorischen Techniken es sind, die als Fundamentalverfahren der Sprache solche Verwirrung allererst ins Werk setzen.

Adam.

Ja, seht. Zum Straucheln braucht's doch nichts, als Füße.
Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?
Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt
Den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst. (Z 3–6)

Dorfrichter Adams programmatisch auf Evidenz angelegte Rede scheint in ihrer dissimulierenden Intention beim Schreiber Licht ihre Bestimmung zu verfehlen. Dies nicht deshalb, weil dieser etwas ›hinter‹ ihr zu Dissimulieren des entdecken würde – von solchen hermeneutischen Praktiken wie auch von der Problematik des »Geschäftswechsel[s]« zwischen Gedanke und Ausdruck ist das Lustspiel hier noch weit entfernt³⁵ –, sondern weil die Drift von Adams Rede in hochgradig selbstbezüglicher Weise zugleich vorführt und aufhebt, was diese ›aussagt‹. So wird Adams ›intendierte Aussage‹ (worauf aber könnte sich der Schluß auf eine solche ›Intention‹ je stützen?)³⁶ eines

³³ Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie, S. 125.

³⁴ »Man darf diese performative Auslegung des ›nur‹ Repräsentativen [...] als deutlichen Fingerzeig auf ein tieferes Darstellungsinteresse Kleists ernst nehmen. Denn offensichtlich war es ihm um eine – wie sehr auch immer komisch gebrochene – *Demonstration der Realitätsmächtigkeit von symbolischen Formen* zu tun, Formen also, mit denen eine Gesellschaft sich einrichtet und mit denen sie sich für sich selbst verstehbar macht«. Ethel Matala de Mazza, Recht für bare Münze. Institution und Gesetzeskraft in Kleists *Zerbrochenem Krug*, in: Kleist-Jahrbuch 2001, S. 160–177, hier S. 166.

³⁵ Heinrich von Kleist, Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, DKV 3, 534–540, hier S. 539. Vgl. Abschnitt III.

³⁶ Man kommt nicht umhin, angesichts der Doppelung von ›Intention‹ und ›Aussage‹ der rhetorisch kodifizierten Logik des *hysteron proteron* zu folgen – noch die psychoanalytische Vorstellung davon, daß die Sprache gleichsam verräterisch das Unbewußte spreche, ist Effekt solcher vorausgesetzter Nachträglichkeit; rhetorische Figuration und »die Mechanismen des Unbewußten« verhalten sich wie »Kehrseite« und »Vorderseite«. Jacques

von allen äußeren Einflüssen abgelösten physischen ›Straucheln‹ über die eigenen Füße von der »Hintergedanken-Figur«³⁷ der unorganischen Paronomasie zu ›Strauch‹ auf jenen »glatten Boden« geführt, den die Doppelung von wörtlicher und metaphorischer Rede eröffnet: Das ›absolute‹ Straucheln, das Adam zur Deklaration seines von allen Kausalumständen befreiten (Un-)Falls brauchte, zeigt sich im Redeverlauf als ›immanentes‹. Dem Schreiber Licht, der Luthers »gewisse vorliebe« für den »übertragenen gebrauch ohne ausdrückliche betonung der zugrundeliegenden sinnlich-anschaulichen bildvorstellung« zu kennen und zu teilen scheint,³⁸ fällt es so nicht schwer, das Paradigma ins Spiel zu bringen, das mit diesem »übertragenen‹ Straucheln der Innerlichkeit seit »Anbeginn« (Z 10) verknüpft ist und dessen Evokation die Figurenrede hier zum erstenmal »im sprechen anstoszen, stocken«³⁹ – straucheln läßt: Adams Sündenfall.

Licht.

Nein, sagt mir, Freund! Den Stein trüg' jeglicher –?

Adam.

Ja, in sich selbst!

Licht.

Verflucht das!

Adam.

Was beliebt?

Licht.

Ihr stammt von einem lockern Ältervater,
Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,
Und wegen seines Falls berühmt geworden;
Ihr seid doch nicht –?

Adam.

Nun?

Licht.

Gleichfalls –?

Lacan, Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud, in: ders., Schriften, ausgewählt u. hg. von Norbert Haas, 3 Bde., Weinheim/Berlin ³1991, Bd. 2, S. 15–55, hier S. 47.

³⁷ Wolfram Groddeck, Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens, Basel/Frankfurt a. M. 1995, S. 192. Daß die Paronomasie als Wortfigur natürlich nicht in die Kategorie der Gedankenfiguren im Sinne des rhetorischen Systems gehört, sei hier angesichts der zitierenden Entleihung des Ausdrucks bei Groddeck ausdrücklich hervorgehoben.

³⁸ Art. straucheln, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München 1984, Bd. 19, Sp. 983.

³⁹ Ebd., Sp. 986.

Adam.

Ob ich –? Ich glaube –?

Hier bin ich hingefallen, sag ich euch.

Licht.

Unbildlich hingeschlagen?

Adam.

Ja, unbildlich.

Es mag ein schlechtes Bild gewesen sein. (Z 7–15)

Bereits diese Exposition der Dramenhandlung weist unmißverständlich darauf hin, daß allein von einer bloßen »Rechtfertigung der vermeintlich »uneigentlichen« metaphorischen Sprache« nicht die Rede sein kann.⁴⁰ Vorbehalte oder doch zumindest Umakzentuierungen bleiben überdies auch gegenüber jenen Interpretationen anzumelden, die Kleists Lustspiel als Teil einer strategischen, genuin ästhetischen Kritik am Konzept eines »Brückenschlag[s] zwischen der Sphäre der Sinnlichkeit und derjenigen der Ideen« auffassen;⁴¹ mit anderen Worten: als Versuch, »am Schönen als Aus-Weg aus fragwürdiger Teleologie den Als-ob-Charakter eines (bloßen) Symbols zur Debatte zu stellen«, der hier mit der Absicht unternommen wird, im »Als-ob« des »Komödie-Spielen[s] (im Wissen, daß nur »ein Symbol für die Reflexion« gegeben wird) [...] die grundlegend offen gewordene Zeichenrelation« als zu schließende zu zeigen.⁴² Denn es ist gerade die schlechthin irreduzible

⁴⁰ »Der Zerbrochne Krug ist vom ersten bis zum letzten Wort als Rechtfertigung der vermeintlich »uneigentlichen« metaphorischen Sprache zu lesen – einer Sprache, die etwas offenbart, wo sie scheinbar nichts anderes liefert als Annäherungen, Umschreibungen, Ersatzbezeichnungen. Aber gerade wo es zweifelhaft bis unglaublich geworden ist, ob so etwas wie eine »eigentliche« Wahrheit überhaupt existiert, ist eine uneigentliche Sprache brauchbarer als jede, welche Wahrhaftigkeit prätendierte: eine uneigentliche Sprache, die eben dort etwas preisgibt, wo sie auf positive Feststellungen verzichten muß«, Schmitz-Emans, Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis, S. 50.

⁴¹ Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen, S. 77. Er setzt das ganze Kleistsche Œuvre unter das Zeichen einer fortwährenden kritischen Überprüfung der »Vermittlungsversprechen des Ästhetischen« (S. 14), wie sie in der *Kritik der Urteilskraft* und darüber hinaus in Schillers Konzept der »Grazie« gegeben werden. So treffend diese Feststellung ist, so problematisch indes ist Greiners Versuch, Kleists »experimentelle« ästhetische Reaktionen darauf Text für Text resp. Kapitel für Kapitel als Realisierungen eines konsistenten, sich fortschreitend radikalisierenden Werkplans zu lesen – und sei es eines aporetischen, der »Kunst als nur noch aus der Unmöglichkeit der Kunst (des Scheiterns ihrer Vermittlungsversprechen) zu leistende« verstehen will (S. 15).

⁴² Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen, S. 76 u. S. 97. »So führt die Komödie ein Versprechen mit sich, das gerade im Horizont des Nach-Saussureschen Sprachdenkens

Zweiwertigkeit von ›Wörtlichkeit‹ und ›Bildlichkeit‹, von ›Eigentlichem‹ und ›Übertragenem‹ der Sprache selbst, die zur Verhandlung steht;⁴³ nicht deren Suspension in Metapher oder Allegorie, in denen die ›Wörtlichkeit‹ aufgehoben werden soll; nicht die Reduktion auf Sprachgesten der reinen Benennung der Sache selbst, die der Rhetorizität allen Sprechens einen Riegel vorschieben will (und sei es in einem Verfahren, das sich selbst im Genre der Komödie als Fiktion, als Spiel, als Gemachtes ausstellt); nicht der Vorgang der indirekten, sinnlich-sinnhaften Darstellung einer Idee, mit der Kants symbolische Hypotypose die kategoriale Unanschaulichkeit des Begriffs überspielt oder durch den,⁴⁴ wie schon Herders zitierte Kritik andeutete, das klassische Symbolkonzept diese fundamentale sprachliche Ambiguität »para-semiotisch« und »anti-rhetorisch« ausräumt.⁴⁵

Daß solche Prozeduren sistierender und ersetzender Versöhnung die Sache von Kleists Lustspiel nicht sind, zeigt insbesondere die Inszenierung desjenigen Dings, dessen symbolische Besetzung unstrittig, ja geradezu überdeterminiert scheint: des zur Streitsache und zum Titelhelden werden den Krugs.⁴⁶ Bereits die Präsentation des »Gegenstand[s] der Klage« (Z 593) vor dem nach allerlei Wirrungen und versuchten Intrigen endlich zusammengetretenen Gericht erweist sich als tiefgreifende Irritation des rhetorischen ›Vor-Augen-Stellens‹, der zur Symbolkonstitution erforderlichen Hypotypose:

aufwühlenden Charakter haben muß, das Versprechen nämlich, das Verhaftet-, das Gefangen-Sein in den Verweisungsspielen der Zeichen, die nicht in einem vorgängigen Sinn zentriert sind, sondern Sinn in ihrem Feld zerstreuen, aufzuheben« (S. 89).

⁴³ Vgl. Roland Reuß, »...uns, was wahr ist, zu verbergen.« Notizen zur Sprache von Kleists ›Lustspiel‹ *Der zerbrochne Krug*, in: Brandenburger Kleist-Blätter 8 (1995), S. 3–17.

⁴⁴ Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 458–461.

⁴⁵ Vgl. Peter Kobbe, Symbol, in: Klaus Kanzog u. a. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 4, Berlin ²1984, S. 308–333, hier S. 311; im Original gesperrt.

⁴⁶ Ähnliches gilt für Münzen und Geld, deren symbolische Besetzung der Text ebenfalls prominent inszeniert: von den Kassen des Richters über den »Schaupfennig« (Z 1387), den Eve zum Zeichen der Verlobung mit Ruprecht trägt, bis hin zu den diversen »Gulden« des Variant-Schlusses. »Krug« und »Münze« sind Symbole für mancherlei, sie sind Symbole des Symbolischen, Zeichen des Zeichens, sie sind aber insbesondere Konkretisierungen der Hauptgleichnisse, die im Abendland zur Charakteristik von Sprache und Wörtern selbst eingesetzt worden sind: Einmal mehr werden Sprachbilder beim Wort genommen«. Schmitz-Emans, Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis, S. 65. Vgl. Ingeborg Harms, Zwei Spiele Kleists um Trauer und Lust. *Die Familie Schroffenstein* und *Der zerbrochne Krug*, München 1990, S. 111–118 u. 159–169. Zum Krug als Titelhelden vgl. Graham, Der Zerbrochne Krug.

Frau Marthe.

Seht ihr den Krug, ihr werthgeschätzten Herren?

Seht ihr den Krug?

Adam.

O ja, wir sehen ihn.

Frau Marthe.

Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr;

Der Krüge schönster ist entzwei geschlagen. (Z 644–647)

Auch die darauf folgende, nicht minder irritierende Ekphrasis, die Frau Marthe den Scherben ihres Krugs, »dem Loch, wo jetzo nichts« (Z 648), widmet, trägt das ihre dazu bei, die Vorstellung dinghafter Evidenz zu desavouieren und gleichzeitig das Potential symbolischer Dingcodierung zu problematisieren.⁴⁷ »Der Krüge schönster« trug, so erfahren wir, die Szene der Übergabe der niederländischen Provinzen durch Karl V. an seinen Sohn Philipp II. – jenes »rührende Gaukelspiel«, das jeder Leser von Schillers *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* kennt und das einen für die Geschichte der Niederlande im 16. und 17. Jahrhundert höchst folgenreichen politischen Akt bildete.⁴⁸ Dieses Stück monarchistischen Memorialkitsches versieht nun aber Frau Marthe mit einer bemerkenswerten Überlieferungsgeschichte, in der die Gedächtnisfunktion des Objekts von einer positiv in eine negativ identitätsstiftende, republikanische umbesetzt wird. Bereits der Beginn der Überlieferungsgeschichte setzt diese Umcodierung in Form einer gewaltsamen Aneignung in Szene: »Den Krug erbeutete sich Childerich, / Der Kesselflicker, als Oranien / Briel mit den Wassergeusen überrumpelte. / Ihn hatt' ein Spanier, gefüllt mit Wein, / Just an den Mund gesetzt, als Childerich / Den Spanier von hinten niederwarf, / Den Krug ergriff, ihn leert', und weiter ging« (Z 680–686). Und wie der Freiheitswille der Niederländer »über die furchtbaren Künste der Tyrannei in ungleichem Wettkampf« gesiegt haben wird,⁴⁹ so überdauert der Krug individuelle Lebensgeschichten, Plünderung und Feuersbrunst – bis zu den

⁴⁷ Zur Problematik von Frau Marthes Figurenperspektive vgl. Graham, *Der Zerbrochene Krug*. Allerdings ist die »unmittelbare physische Wirklichkeit« für Frau Marthe *gerade nicht* »die einzige Wirklichkeit, die sie überhaupt zu sehen vermag« (S. 279). Vielmehr wird diese bis ins Paradoxe hinein heimgesucht von den Ideen, für die sie symbolisch eintritt. Nicht den Verlust des Symbols beklagt das Stück, es stellt dessen Insistenz noch und gerade in den Resten seiner dinglichen Verfaßtheit zur Debatte.

⁴⁸ Friedrich Schiller, *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, München 1988, Bd. 4, S. 27–361, hier S. 73.

⁴⁹ Ebd., S. 33.

Ereignissen der strittigen Nacht, die Frau Marthe vor Gericht einzuklagen und zu beklagen gewillt ist. Einerseits also holt der Bruch des Kruges damit die memoriale Umcodierung seiner Überlieferungsgeschichte ein, wenn darin die Repräsentanten einer von der Revolution gestürzten politischen Ordnung auch *in effigie* in Stücke gehen, andererseits aber erlaubt er die Verhandlung dieses Bruchs der Symbole als symbolischen Bruch nur noch im Modus des *Lustspiels*: von den Aktanten der ›hohen Gattung‹, des Trauerspiels, bleiben *materialiter* allein die »Scherben« grotesker Körperlichkeit: Karls V. »Beine«, Philipps »Hintertheil«, der »Schatten« des Erzbischofs von Arras.⁵⁰ Es ist allein Frau Marthes sprachgewitzter Imagination zu danken, daß wir diese zweifach zerbrochene historische Symbolstiftung in einer Form vor Augen gestellt erhalten, in der die Notwendigkeit – »Erlaubt! Wie schön der Krug, gehört zur Sache!« (Z 679) – und die Unmöglichkeit ihrer Evidenz zugleich aufscheinen: »Hier guckt noch ein Neugier'ger aus dem Fenster: / Doch was er jetzo sieht, daß weiß ich nicht« (Z 673 f.). Daß diese brüchige Ekphrasis nicht allein komödiantischer Unsinn ist, sondern auf das poetologische Fundament von Kleists Lustspiel abzielt, verdeutlicht ihr Abdruck im *Phöbus*. Unter dem Titel *Fragmente aus dem Lustspiel: der zerbrochne Krug* findet sich dort das ›Unglück‹ des Krugs in reflexiven Bezug auf das Überlieferungsgeschick des Texts selbst gestellt, wie die Anmerkung zum Titel festhält.⁵¹ Der neugierige Leser sieht an der betreffenden Stelle folgendes:

Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr,
Der Krüge schönster ist entzwei geschlagen.
Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,
Sind die gesammten – – – Provinzen
– – – übergeben worden.
U. s. w.

(Hier folgt die Beschreibung des Kruges) (P 151–155)

⁵⁰ Z 652, 654 u. 669. Vgl. Harms, *Zwei Spiele Kleists um Trauer und Lust*, S. 142. In der Forschung bildet der Verweis auf das Spannungsverhältnis von Drama und Komödie, das von den Para- und Intertexten des Stückes provoziert wird, einen gemeinsamen Nenner der ansonsten divergierenden Auslegungen.

⁵¹ »Wir waren nach dem ersten Plane unserer Zeitschrift willens, hier das *Fragment* eines größern Werkes einzurücken (Robert Guiskard, Herzog der Normänner, ein Trauerspiel von dem Verf. der Penthesilea); doch da dieses kleine, *vor mehreren Jahren zusammengesetzte*, Lustspiel eben jetzt auf der Bühne von Weimar *verunglückt* ist: so wird es unsere Leser vielleicht interessiren, einigermassen prüfen zu können, worin dies seinen *Grund* habe. Und so mag es, als eine Art von Neuigkeit des Tages, hier seinen Platz finden« (BKA I/3, 182; Herv. S. K.).

Daß aus dieser Mauerschau ins Ungewisse ein Scherbengericht wird, bei dem sich andere Ereignisse in die Reste des Kruges eintragen, gehört zur Handlungsstruktur des Stückes; daß es sich dabei aber um symbolisch codierte Ereignisse handelt, dafür sind Adams (dissimuliertes) Begehren und seine unmittelbare Replik auf Marthes Ekphrasis verantwortlich. Zunächst ruft er mit dem »zerscherbte[n] Pactum« (Z 675) die wortgeschichtliche Herkunft des Symbolkonzepts auf. Das *symbolon* ist zunächst Zeichen eines Pakts, das durch das Zerschneiden einer Plakette oder eines Stäbchens in zwei Hälften zustande kommt; die Besitzer der beiden Hälften, die an den Bruchstellen singular zueinander passen, versichern sich durch deren Vorzeigen der Gesetze der Gastfreundschaft. Die Erzählung des Aristophanes von der Zweiteilung der ursprünglichen menschlichen Kugelwesen durch Zeus, die man in Platons *Symposion* findet, wird dieser Suche nach der passenden Bruchstelle eine anthropologische Wende hin zu einer Theorie des Begehrens geben.⁵² Adam bringt überdies, gleichsam im Nebensinn einer Zote, den sexuellen Symbolkontext des zerbrochenen Kruges wieder ins Spiel, den das Geplänkel der Parteien vor der Verhandlung schon instituiert hat: »Uns geht das Loch – nichts die Provinzen an, / Die darauf übergeben worden sind« (Z 677f.). Wie ist es nun um diese Symbolik bestellt, die gerade den Bruch des Dings zum Anlaß ihrer Setzung macht?

»Dein guter Name lag in diesem Topfe, / Und vor der Welt mit ihm ward er zerstoßen« (Z 490f.) – so resümiert Frau Marthe, auf einer Fährte, auf die sie Ruprecht erst gebracht hatte,⁵³ was an den Scherben des Dings über die Person Eve zur Verhandlung steht. Der zerbrochene Krug als Symbol verlorener Unschuld geht auf einen Bedeutungswandel resp. eine Bedeutungsverengung zurück, die das seit dem Mittelalter ikonographisch und textuell belegte Vanitas-Emblem des Kruges – der so lange zum Wasser geht, bis er bricht – um die Mitte des 17. Jahrhunderts erfahren hat und deren Auswirkungen, wiederum in Text und Bild, erstmals in den Niederlanden dokumentiert sind.⁵⁴ Was diese Tradition prägt, ist eine auffallende Diskre-

⁵² Vgl. Walter Müri, *SYMBOLON. Wort- und sachgeschichtliche Studie*, in: ders., *Griechische Studien. Ausgewählte wort- und sachgeschichtliche Forschungen zur Antike*, hg. von Eduard Vischer, Basel 1976, S. 1–44, hier S. 2–9; Hans-Dieter Bahr, *Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik*, Leipzig 1994, S. 221–235.

⁵³ »Der Drache! / S' ist der zerbrochne Krug nicht, der sie wurmt, / Die Hochzeit ist es, die ein Loch bekommen, / Und mit Gewalt hier denkt sie sie zu flicken. / Ich aber setzt noch den Fuß Eins drauf: / Verflucht bin ich, wenn ich die Metze nehme« (Z 439–444).

⁵⁴ Vgl. Gisela Zick, *Der zerbrochene Krug als Bildmotiv des 18. Jahrhunderts*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 31 (1969), S. 149–202; E. Theodor Voss, *Kleists zerbrochener Krug im*

panz zwischen moralisierendem Gestus und den überwiegend frivolen bis obszönen Modalitäten der Darstellung. Angesichts der wohl bekanntesten bildlichen Inszenierung des Symbols, Jean-Baptiste Greuzes 1777 erstmals ausstellter *La cruche cassée*, fanden die Frères Goncourt die dieser Diskrepanz Rechnung tragenden Oxymora der »engelsgleichen Heuchelei« und der »natürlichen Falschheit«. Bezogen auf diese Symbolgeschichte »irrt« die in der Vorrede zum Manuskript des *Zerbrochenen Kruges* festgehaltene Bemerkung – »Das Original war, wenn ich nicht irre, von einem niederländischen Meister« (H 220) – damit in der Tat nicht, wohl aber im Hinblick auf die konkrete Bildvorlage, die der Produktionslegende nach zum Dichterwettbewerb zwischen Kleist, Ludwig Wieland, Heinrich Zschokke und Heinrich Geßner angeregt hatte: Jean Jacques Le Veaus Stich *Le juge ou la cruche cassée*. E. Theodor Voss konnte in einer akribischen Bildlektüre nachweisen, daß die Erweiterungen und Verschiebungen, die Kleists Lustspiel in Richtung Justiz und Käuflichkeit an diesem Symbol vornimmt, auch in der Darstellung des Stichs angelegt sind: Es zeigt ein »Bordell [...] unter einem Dach mit dem Gericht, das in geheimer Komplizenschaft durch die Finger sieht«.⁵⁵

Das Lustspiel um den zerbrochenen Krug, das geographisch und historisch auf der Szene dieser zweiten Symbolinstitutionalisierung angesiedelt ist, artikuliert die zu verhandelnden Konflikte in einer Serie von Verdoppelungen: in einer einmal am Pol des kulturellen Gedächtnisses, einmal an dem der kulturellen Subjektivierung des Begehrens angesiedelten Symbolik; in der doppelten Performativität poetologischer Selbstbezüglichkeit und juristischen »Wahrheit-Gebens«,⁵⁶ im doppelten Schluß des Textes. Aus dem Wechselspiel dieser Bezugsmodelle, dem Widerstreit ihrer konstitutiven Entscheidungs- und Ersetzungsverfahren, entspringt jene prismatische Brechung, welche die Verhandlungen und Auslegungen nicht an ihr Ende kommen lassen. Ein Urteil über das Symbol jedenfalls ist nicht abzu-sehen:

Lichte alter und neuer Quellen, in: Alexander von Bormann, Karl Robert Mandelkow, Anthonius H. Touber (Hg.), Wissen aus Erfahrung. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag, Tübingen 1976, S. 338–370.

⁵⁵ Voss, Kleists *Zerbrochener Krug* im Lichte alter und neuer Quellen, S. 347.

⁵⁶ Den Effekt dieses Transfers hat – trotz ihres ausschließlichen Erkenntnisinteresses für die symbolischen Institutionen im gesellschaftlichen Sinn – Ethel Matala de Mazza genau benannt: »Repräsentation und Performativität erweisen sich [...] nicht als einander ausschließende Formen der Bedeutungsproduktion. Indem das Herstellen von Sinn sich als ein Darstellen maskiert, arbeiten beide sich vielmehr im Raum des sozialen Imaginären wechselseitig zu«. Recht für bare Münze, S. 170.

Frau Marthe.
 Sagt doch, gestrenger Herr, wo find' ich auch
 Den Sitz in Utrech der Regierung?
 Walter.
 Weshalb, Frau Marthe?
 Frau Marthe (empfindlich).
 Hm! Weshalb? Ich weiß nicht –
 Soll hier dem Krüge nicht sein Recht geschehn?
 Walter.
 Verzeiht mir! Allerdings. Am großen Markt,
 Und Dienstag ist und Freitag Session.
 Frau Marthe.
 Gut! Auf die Woche stell' ich mich dort ein. (Z 1967–1974)

III

Kleist [...] steht zu allem zunächst einmal schief.⁵⁷

Kleists subversive Inzenierungen des Symbols zwingen die Protagonisten seiner Texte in Decodierungsprozesse mit (meist) katastrophalem Ausgang und binden das Konzept selbst an das prekäre Fundament einer unhintergebar brüchigen Sprache zurück – dies wäre, kurz gefasst, das Ergebnis der bisherigen exemplarischen Lektüren. Zu klären wären nun die poetologischen Implikationen, die dieser zweifachen Defiguration jenseits von konkret figuren- und handlungsbezogener Darstellung Rechnung zu tragen vermöchten.

Zu finden sind sie im Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*.⁵⁸ Zwar scheint der Aufsatz auf den ersten Blick von der hier verhandelten Thematik weit entfernt. Zudem hat der in seiner komplexen Struktur und scheinbar assoziativen Sprunghaftigkeit ebenso wie in seiner vielfachen Bezüglichkeit schwer zu fassende Text zu gänzlich unvereinbaren Lektüren Anlaß gegeben. An ihm wurde ein »Paradigma gelingenden Sprechens« ausgemacht, das in kommunikationspragmatischer Absicht die »Redekonstellation des ästhetischen Urteils« etablierte und sich von dem an die semantische Unbeherrschbarkeit sprachlicher Rhetorizität gebunde-

⁵⁷ Heiner Müller, DEUTSCHLAND ORTLOS. ANMERKUNG ZU KLEIST. Rede anläßlich der Entgegennahme des Kleist-Preises [1990], in: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 13–16, hier S. 15.

⁵⁸ DKV 3, 534–540. Dieser Aufsatz wird im folgenden Abschnitt unter Angabe der Seitenzahl zitiert.

nen »Paradigma mißlingenden Sprechens« absetze.⁵⁹ Man hat in ihm »erste Versuche« einer Umwendung des traditionellen, dialogisch-hermeneutisch begründeten Sprachmodells gesehen, denen überdies in der »Kongruenz von abstraktem Lösungsversuch und dessen konkreter Anwendung im Fortschreiten der Assoziationen des Textes« eine dezidiert selbstbezügliche Wendung zugrundeliegt;⁶⁰ so verstanden erzeugt der Aufsatz eine »perverse« Dialektik«, die »nicht nach dem Prinzip des reziproken Tausches, sondern nach dem ausschließlicher Erschöpfung operiert« und für die der »Andere [...] die dialektische Bühne lediglich als stummes Hindernis, als Hürde auf dem Weg des Sprechers zum Wissen« betritt.⁶¹ Schließlich wurde die Auseinandersetzung des Textes mit der traditionellen Rhetorik fokussiert: Die explizit strategische Metaphorik wie auch die Titelreferenz auf die »Verfertigung«, einen schulrhetorischen *terminus technicus*, können einerseits als Indizien für die ironische Kontrafaktur eines rigide anwendungsorientierten Textgenerierungsprogramms namens ›Rhetorik‹ gelesen werden.⁶² Dieser Traditionsbezug erlaubt andererseits die etwas komplexere Vermutung, der Aufsatz generiere in der expliziten Umkehrung und Verschiebung der *Rhetorices partes* eine »neue, experimentelle Rhetorik, die zudem ein poetisches Programm enthält«, nämlich »ein Modell für das spezifische Wissen von Sprache als Literatur«.⁶³

59 Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen, S. 50. Vgl. Joachim Theisen, »Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes«. Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: DVjs 68 (1994), S. 717–744; Jens Kapitzky, Erfolgreiche Meditation und kommunikative Erkenntnis. Zu Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: Kodikas/Code. Ars Semeiotica 21 (1998), S. 251–270.

60 Christian Strub, »Blosse Ausdrückung« und »lautes Denken«. Zu Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: Kodikas/Code. Ars Semeiotica 11 (1988), S. 273–294, hier S. 273 f.

61 Andreas Gailus, Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. Kleist und das Ereignis der Rede, in: Kleist-Jahrbuch 2002, S. 154–164, hier S. 161 u. 156.

62 Vgl. Jill Anne Kowalik, Kleist's Essay on Rhetoric, in: Monatshefte 81 (1989), S. 434–446.

63 Wolfram Groddeck, Die Inversion der Rhetorik und das Wissen von Sprache. Zu Heinrich von Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: Müller-Schöll, Schuller, Kleist lesen, S. 101–116, hier S. 104 u. 114. »Kleists Behauptung einer ›allmähliche[n] Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ impliziert eine bewußte Umkehrung d[er] traditionellen Abfolge. Denn nun kommt zuerst der fünfte Arbeitsgang, die *Actio* oder der Vortrag. Es folgt, entsprechend der *Elocutio*, eine sprachliche Ausformulierung aufs Geratewohl, welche – statt der *Dispositio* – zu einer diffusen Gliederung führt und die unerwartet in der *Inventio*, der Findung des Gedankens, dem ersten Arbeitsschritt des klassischen Redners, endet. – Nur der vierte Arbeitsgang des Redners, die *Memoria*, hat in dieser Umkehrung keinen Platz, sie transformiert sich, würde ich sagen, zum Begriff des *Wissens* im Text« (S. 103 f.).

In der Tat wird die Umkehr der traditionellen rhetorischen Arbeitsabläufe in ihren äußersten Punkten bereits vom ersten Satz des Textes explizit herausgestellt: »Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht *finden* kannst, so rate ich dir, mein lieber sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu *sprechen*« (534; Herv. S. K.). Er vertauscht die Systemplätze von *inventio* und *actio*, der Gedankenfindung und des Vortrags, getreu der Grundthese des Aufsatzes, »daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde« (536). Natürlich affiziert diese Dominanz der *actio*, des Rede-Akts, die ganze rhetorische Begrifflichkeit des Texts. So etwa, wenn der Redner sich gemäß dem Modell darauf verläßt, daß ihm die »nötige Gedankenfülle« – also die traditionellerweise durch Fragekatalog und Topik der *inventio* regulierte *copia rerum* – durch die »Umständ[e]« des Redens »und der daraus resultierenden Erregung seines Gemüts« (536) zufallen wird. Ganz besonders aber gilt dies für die *elocutio*, die, anstatt antizipierend die Redehandlung stilistisch nach allen Regeln der Kunst zu organisieren, sich als Effekt der Sprechhandlung strategisch plazierten Verstößen gegen die Stilqualitäten, insbesondere die *puritas* und die *perspicuitas*, unterworfen sieht: Rauschen, Frequenzverzerrungen und Redundanzen skandieren und verlängern den Redeakt, auf daß die damit verbundene Quantitätssteigerung in Gedankenqualität umschlage. »Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen« (535). Mit dieser durch die Referenz auf das Modell der Rhetorik erzeugten »selbstbezügliche[n] Dynamik des Textes« geht eine doppelte und simultane Abgrenzung einher.⁶⁴ Die Widerrede gegen die eingespielten Prozeduren einer standardisierten rhetorischen Textgenerierung ist untrennbar mit dem Einspruch gegen die Vorstellung einer reflexiven, vernunftgebundenen Gedankenfindung verknüpft, der gegenüber die sprachliche »Auskleidung« sekundär wäre. So stellt der fingierte Redner zur Erläuterung des von ihm vorgestellten Verfahrens zwei exemplarische Situationen auf, zu deren je regelgeleiteter Problemlösung sein performatives Modell der Gedankenfindung im Kontrast steht.

Oft sitze ich an meinem Geschäftstisch über den Akten, und erforsche, in einer verwickelten Streitsache, den Gesichtspunkt, aus welchem sie wohl zu beurteilen

⁶⁴ Ebd., S. 110.

sein möchte. Ich pflege dann gewöhnlich ins Licht zu sehen, als in den hellsten Punkt, bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären. Oder ich suche, wenn mir eine algebraische Aufgabe vorkommt, den ersten Ansatz, die Gleichung, die die gegebenen Verhältnisse ausdrückt, und aus welcher sich die Auflösung nachher durch Rechnung leicht ergibt. Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt, und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde. Nicht als ob sie es mir, im eigentlichen Sinne *sagte*; denn sie kennt weder das Gesetzbuch, noch hat sie den Euler, oder den Kästner studiert. (535)

Mit der juristischen »Streitsache« rekurriert der Text auf einen prominenten Bereich im Traditionszusammenhang der Rhetorik: die ausdifferenzierte Spezialrhetorik des *genus iudicale*. Für sie ist die Topik, also die geregelte Suche nach dem für den Kasus relevanten »Gesichtspunkt«, ein privilegiertes Arbeitsfeld: »Mit der Statuslehre – wie man diese spezielle Form der Topik nennt – »sollte jede vorgegebene Rechtslage auf den relevanten juristischen Kern hin zu analysieren sein.«⁶⁵ Dies ist aber genau die Stelle des rhetorischen Systems, an der *inventio* und *memoria* bis hin zu ihrer jeweils gegenseitigen Voraussetzung interferieren, und daraus wiederum läßt sich das ›Versehen‹ des Erzählers bei seinem Versuch einer konkreten physischen Reimplementierung des allegorischen Erhellungsvorgangs, geleitet vom »Bestreben [...], sich aufzuklären«, leicht erklären. Denn gehört eine angemessene Beleuchtung des Gedächtnisortes in den *memoria*-Konzeptionen mit zu den Konstituenten einer brauchbaren, d. h. abrufbaren imaginären Auslagerung der *loci*, so fehlen doch nicht die Hinweise darauf, daß zu starkes Licht dabei ein nicht minder großes Risiko darstellt als zu große Dunkelheit: »Weiterhin darf man weder zu sehr erleuchtete noch stark verdunkelte Orte haben, damit die Bilder weder durch die Dunkelheit verdunkelt werden noch durch den Glanz hervorleuchten«, empfiehlt beispielsweise die *Rhetorica ad Herennium*.⁶⁶ Der Blick auf den »hellsten Punkt« kann also der inventorischen Passage durch das *clair obscur* des »Schatzhauses der Erfindungen« nur hinderlich sein.

Wo sich der Erzähler auf dem genuinen Arbeitsfeld der Rhetorik des technisch garantierten Erfolgs qua methodisch regeltem Zugriff begibt, da treibt er im Bereich der Algebra des rhetorischen Aufwands zuviel. Die Beschreibung des scheiternden Problemlösungsverfahrens liest sich wie ein

⁶⁵ Groddeck, Reden über Rhetorik, S. 58.

⁶⁶ *Rhetorica ad Herennium*, übers. u. hg. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich ²1998, III, 19.

erneuter kondensierter Durchgang durch *inventio* und *dispositio*: »ich suche [...] den ersten Ansatz, [...] [der] die *gegebenen Verhältnisse ausdrückt*«. Als Texte formulierte algebraische Aufgabenstellungen jedoch, denen eine solche rhetorische Propädeutik zur ›Auflösung‹ einer »verworrene[n] und dunkle[n] Kunst« allenfalls angemessen wäre,⁶⁷ sind längst überholt. Seit François Viètes Idee einer algebraischen Symbolik, die an die Stelle der Gleichungskoeffizienten Buchstaben setzt, und deren Fortführung und Weiterentwicklung durch Descartes, also spätestens seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts, bestehen algebraische Aufgaben in der Analysis von Gleichungen und damit in einem formalen Transformationsverfahren, das auf textanalytische und -synthetische Techniken, wie sie die Rhetorik bereithält, getrost verzichten kann.⁶⁸ »Auf allgemeine Formeln gebracht, sind die Ergebnisse dieser Kombinationen tatsächlich nur vorschriftsmäßige arithmetische Berechnungen, vorgelegt in der einfachsten und kürzesten Gleichung, die ihr allgemeiner Charakter überhaupt zuläßt.«⁶⁹

Beide in dieser Abgrenzung aufgerufenen Bezugsmodelle, die *memoria*-gestützte rhetorische *inventio* und die formale mathematische Analysis, finden sich verdichtet schon im Begriff der »Meditation«, mit dem der Aufsatz eingesetzt hat. Natürlich ist damit ein Verweis auf die Cartesianische Methode der Reflexion verbunden, die »der geometrischen Analyse und der Algebra ihr Bestes« entlehnt und die Kluft zwischen Vorstellen und Verstehen zuspitzt,⁷⁰ die zu überbrücken sich das Symbolkonzept anschicken wird.⁷¹ Indes hat der Begriff aber auch eine Tradition im Zusammenhang von *memoria*-Konzepten, wo er für Verfahren einer geradezu körperlichen Einverleibung der ihm unterworfenen Reflexionsgegenstände entsteht und so die vom Symbol zu leistende Evidenzerfahrung technisch antizipiert. Das dabei aufgerufene Modell einer korporalen Gedächtnismetaphorik kann als Alternativentwurf zu den traditionellen Exteriorisierungsmetaphern des ausgelagerten, künstlichen Gedächtnisses verstanden werden, wie sie in den Konzeptualisierungen als ›Wachstafel‹, ›Buch‹ oder ›Haus‹ angelegt sind. Ihm liegt ursprünglich die Absicht einer Übung des natürlichen Gedächtnisses und

⁶⁷ René Descartes, *Discours de la méthode*, franz.-dt., übers. u. hg. von Lüder Gäbe, Hamburg 1960, S. 31.

⁶⁸ Vgl. Nicolas Bourbaki, *Elemente der Mathematikgeschichte*, Göttingen 1971, S. 70.

⁶⁹ Jean Le Rond d'Alembert, *Einleitung zur ›Enzyklopädie‹*, hg. u. mit einem Essay von Günther Mensching, Frankfurt a. M. 1989, S. 23.

⁷⁰ Descartes, *Discours de la méthode*, S. 35.

⁷¹ Vgl. dazu die sechste *Meditatio* bei René Descartes, *Meditationes de prima philosophia*, lat.-dt., hg. von Lüder Gäbe, Hamburg ³1992, S. 129–161.

damit die Strategie der Internalisierung des zu memorierenden Gegenstands zugrunde, woraus sich die mit ihm verbundene Nahrungssemantik ebenso erklärt wie seine enge Verbindung zu diätetischen, die physische Basis zu solcher Gedächtnisleistung gewährleistenden Techniken. In der monastischen Meditationsliteratur des Mittelalters steht dieses Verfahren der Meditation denn auch in enger Verwandtschaft zur ›grammatophagischen‹ Lektürekonzeption der *ruminatio*, des ›Wiederkäuens‹, bei der die Aufnahme/das Essen des literalen Textsinns durch die meditativ-wiederkäuende Praxis verdaut und in allegorischen Textsinn überführt wird. So verstanden bezeichnet die Meditation einen »Akt geistig-körperlicher Aneignung des Textes«. ⁷² Diese semantische Nähe stellt Kleists Aufsatz noch in seiner Modellumkehrung aus, wenn er auf die ›parodistische‹ Überführbarkeit von Essens- und Sprachsemantik verweist: »Der Franzose sagt, l'appétit vient en mangeant, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert, und sagt, l'idée vient en parlant« (535). ⁷³ Als säkularisierte ›Kunst des Lesens‹ wird die metaphorische Engführung bei Nietzsche wiederaufgenommen werden, der sie als Leseanweisung an den Schluß der *Vorrede zur Genealogie der Moral* setzt, ⁷⁴ der aber auch – und das ist für den hier verfolgten Argumentationszusammenhang wesentlicher – auf die Funktionsanalogie dieses Konzepts zu den Leistungen des Symbols hinweisen wird:

Die Vorstellung im Gefühl hat zu der eigentlichen Willensregung nur die Bedeutung des Symbols. Dies Symbol ist das Wahnbild, durch das ein allgemeiner Trieb eine subjektive individuelle Reizung ausübt. [...] Was ist das Bewußtwerden einer Willensregung? Ein immer deutlicher werdendes Symbolisieren. Die Sprache, das Wort nichts als Symbol. Denken d. h. bewußtes Vorstellen ist nichts als die Vergegenwärtigung Verknüpfung von den Sprachsymbolen. Der

⁷² Günter Butzer, Meditation, in: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1016–1023, hier Sp. 1018. Vgl. ders., Pac-man und seine Freunde. Szenen aus der Geschichte der Grammatophagie, in: DVjs 72 (1998), Sonderheft: Medien des Gedächtnisses, hg. von Aleida Assmann, Manfred Weinberg u. Martin Windisch, S. 228–244.

⁷³ Daß dabei »der wichtigste Text für [die] Verwendung der [grammatophagischen] Metaphorik« (Butzer, Pac-man und seine Freunde, S. 238), Rabelais' *Gargantua* (Kap. 6), zitiert wird, unterstreicht zusätzlich diese Engführung.

⁷⁴ »Freilich thut, um dergestalt das Lesen als Kunst zu üben, Eins vor Allem noth, was heutzutage gerade am Besten verlernt worden ist – und darum hat es noch Zeit bis zur ›Lesbarkeit‹ meiner Schriften –, zu dem man beinahe Kuh und jedenfalls nicht ›moderner Mensch‹ sein muss: das Wiederkäu« Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 5, S. 256.

Urintellekt ist darin etwas ganz Verschiedenes: er ist wesentlich Zweckvorstellung, das Denken ist Symbolerinnerung. Wie die Spiele des Sehorgans bei geschlossenen Augen, die auch die erlebte Wirklichkeit im bunten Wechsel durcheinander reproduzieren, so verhält sich das Denken zur erlebten Wirklichkeit: es ist ein stückweises Wiederkauen.⁷⁵

Damit nun läßt sich die Abgrenzungsstrategie von Kleists Aufsatz präziser fassen. Sie geht von dem Punkt aus, an dem sich die radikal heteronomen Symbolisierungsverfahren eines abstrakt-formalen Schematismus – das Modell des Denkens *more geometrico* – und einer inkarnatorischen Evidenzerfahrung – das Modell der *ruminatio* – überkreuzen. Der Text führt diese Überkreuzung fort, wo er die Bezugsmodelle dieser Verfahren, Rhetorik und Algebra, ins Spiel bringt.

Zu fragen wäre nun nach den Implikationen des positiv gesetzten Gegenmodells und nach dessen Anschlußfähigkeit an den Symboldiskurs. Ob in sprach- oder kommunikationskritischer Absicht, ob als Inversion der Rhetorik – Einigkeit besteht hinsichtlich des funktional-performativen Zuschnitts und der prägnanten Selbstbezüglichkeit, die der Kleistsche Vorschlag aufweist. Doch wo wird dieser verortet?

Die von Kleist als Schauplatz der gedankengenerierenden Redeperformanz aufgerufene Instanz, in der sich der Redeakt und die beobachtende Rückkoppelung der von ihm erzeugten Effekte sowie die daraus resultierenden energetischen Besetzungen abspielen, ist das »Gemüt«. Der Text scheint dabei zunächst auf den vorkantischen Wortgebrauch zurückzugreifen, der darunter ohne weitere Differenzierung das »gesammte Begehrungsvermögen des Menschen« faßt,⁷⁶ wenn er ihm wiederholt einen Zustand der »Erregung« (536, 539) zuschreibt. Bei näherem Hinsehen aber scheint es sich bei dieser Gemütstätigkeit durchaus um ein – rhetorisch überformtes und performativ prozessualisiertes – »Vermögen« zu handeln, »das die gegebenen Vorstellungen zusammensetz[t] und die Einheit der empirischen Apprehension bewirk[t]«, wie Kants Definition des Begriffs festhält:⁷⁷

⁷⁵ Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1869–1874, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 7, 5 [80], S. 112f.

⁷⁶ Joachim Heinrich Campe, Wörterbuch der Deutschen Sprache, Braunschweig 1807–1811, Nachdr., Hildesheim/New York 1969f., Bd. 2, S. 304.

⁷⁷ Immanuel Kant, Aus Sömmering: Über das Organ der Seele, in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 9, S. 256, Anmerkung. »Unsre Erkenntnis entspringt aus zwei Grundquellen des Gemüts, deren die erste ist, die Vorstellungen zu empfangen (die Rezeptivität der Eindrücke), die zweite das Vermögen, durch diese Vorstellungen einen Gegenstand

Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstauen, mit der Periode fertig ist. (535)

Das Gemüt arbeitet als rezeptives Vermögen auf Subjektseite dem entgegen, was auf der von Kleists Aufsatz ausgesparten Objektseite das Symbol stimulieren soll: Angesichts des Schönen wird das Gemüt auf einen Zustand hin eingestellt, in dem es »einer gewissen Veredlung und Erhebung über die bloße Empfänglichkeit einer Lust durch Sinneseindrücke bewußt ist« und dadurch die »Heteronomie« von Wahrnehmung und Reflexion suspendiert (KdU 461). Genauer bestimmt – und diesen Text wird Kleists Aufsatz sogleich ins Spiel bringen – werden die daraus resultierenden Vermittlungseffekte in Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*.⁷⁸ Das Gemüt ist dort der Ort, an dem sich »Lebenstrieb« und »Formtrieb«, Wahrnehmung und Reflexion die Waage halten, an dem sich jener »mittler[e] Zustand ästhetischer Freiheit« (ÄE 641) einstellt, »in welche[m] Sinnlichkeit und Vernunft *zugleich* tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben«, »in welche[m] das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt und doch auf beide Art tätig ist« (ÄE 633) – ein »Zustand«, der dem Symbol entgegenkommt.⁷⁹ In diesem »ästhetischen Zustande ist der Mensch also *Null*, insofern man auf ein einzelnes Resultat, nicht auf das ganze Vermögen achtet und den Mangel jeder

zu erkennen (Spontaneität der Begriffe)«. Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 3, S. 97.

⁷⁸ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 570–669. Im folgenden zitiert mit der Sigle ÄE.

⁷⁹ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16./17. August 1797, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 8.1 Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, hg. von Manfred Beetz, München 1990, S. 390–393; Friedrich Schiller, Brief an Johann Wolfgang Goethe, 7. September 1797, in: ebd., S. 409–413. Goethe hatte Schiller auf eine »Art von Sentimentalität« aufmerksam gemacht, die ihn bei der »Reichenschaft, die ich mir von gewissen Gegenständen gab«, befiel, und festgestellt, daß diese »Gegenstände [...] eigentlich symbolisch sind« (S. 391). Schiller nimmt in seiner Antwort die komplementäre Perspektive ein: »Nur eins muß ich dabei noch erinnern. Sie drücken Sich so aus, als wenn es hier sehr auf den Gegenstand ankäme, was ich nicht zugeben kann. Freilich der Gegenstand muß etwas *bedeuten*, so wie der poetische etwas *sein* muß; aber zuletzt kommt es auf das *Gemüt* an, ob ihm ein Gegenstand etwas bedeuten soll, und so deucht mir das Leere und Gehaltreiche mehr im Subjekt als im Objekt zu liegen« (S. 412).

besondern Determination in ihm in Betrachtung zieht«; eine ausgewogene Null der Differenz heteronomer Nötigungen sozusagen, welche die Schönheit, »unsre zweite Schöpferin«, mit der »höchste[n] aller Schenkungen«, der Freiheit, füllt (ÄE 635 f.).

Diese »Null« des Gemüts zitiert Kleists Aufsatz im Kommentar zu Mirabeaus Rede vor der Nationalversammlung, indem er sie doppelt entstellt: zum einen, indem er ihre subjektgebundene Innerlichkeit in die Performanz korporaler und kontingenter Konstellationen verlagert, zum anderen, indem er das gleichgewichtige Spiel der Vermögen durch das Reaktionsmodell elektrischer Ladung und Entladung ersetzt:

Wenn man an den Zeremonienmeister denkt, so kann man sich ihn bei diesem Auftritt nicht anders, als in einem völligen Geistesbankrott vorstellen; nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Elektrizitäts-Grad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners zur verwegensten Begeisterung über. Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte. (537)

Ausgewogenheit und harmonische Versöhnung kann es in diesen interferierenden Erregungszuständen von Ladung und Entladung an keiner Stelle geben. Sie ermöglichen allenfalls Kongruenz in der von ihnen angestoßenen Wechselwirkung zwischen den Performanzen von Reden und Denken. Funktioniert das Kleistsche Modell, dann gehen »[d]ie Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen [...] neben einander fort, und die Gemütsakten für eins und das andere, kongruieren« (538). Indes bleibt die konzeptuelle Widerrede gegen jene Versöhnung von Sinneswahrnehmung und Reflexion, wie sie sich subjektgebunden am Gemüt und objektgebunden im Symbol abspielen sollen, in ihrer Umkehrung strukturell dennoch an die wesentlichen Denkfiguren der Symboldiskurse im ausgehenden 18. Jahrhundert anschließbar. Den Ort dieses Anschlusses benennt in Kleists Essay der Kommentar zum zitierten Kommentar: »Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt, welche sich, wenn man sie verfolgen wollte, auch noch in den Nebenumständen bewähren würde« (537). Diese Denkfigur, die sich außerdem im ebenfalls an Rühle von Lilienstern adressierten *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen* (DKV 3, 523) sowie, in konsequenter Weiterentwicklung des Elektrizitäts-

diskurses, im *Allerneuesten Erziehungsplan* findet,⁸⁰ garantiert erstens die Anbindung an die von Peter Kobbe herausgearbeitete »Tiefenstruktur«, die in den Diskursen zur Symbolkonzeption angelegt ist. Sie fordert eine Antwort auf die Frage, wie »die anthropologische Bezogenheit/Bezeichnungsfunktion von sinnlich wahrnehmbaren Größen/Gestalten möglich« ist, »wenn diese – als Teile der kulturell indifferenten Realität – nicht semiotisch, sondern ausschließlich physikalisch/naturgesetzlich organisiert bzw. erklärbar sind«. Zweitens führt Kleists Modell exemplarisch den Umschlag von einer Repräsentations- zu einer Produktionslogik vor, welcher der sich um 1800 abzeichnenden historischen Zäsur in den Symbolkonzeptionen entspricht. Was Kleists Entwurf von den Symbolkonzeptionsdiskursen seiner Zeit unterscheidet, ist jedoch, daß er die »Vereinbarkeit« oder »Vermittlung« von anthropologischer Semantik und physikalischer Gesetzlichkeit des Realen« nicht »ontologisch« denkt,⁸¹ sondern ins Spannungsverhältnis von Performanz und Institutionalität einträgt.

Exemplarisch lesbar wird dieses Spannungsverhältnis im Aufsatz in der auf die »performative Erschaffung eines bisher unerhörten Begriffs [...] der Nation als Souverän« folgenden »bürokratische[n]«, institutionellen Festsetzung von Mirabeaus rednerischer Entladung:⁸²

Man liest, daß Mirabeau, sobald der Zeremonienmeister sich entfernt hatte, aufstand, und vorschlug: 1) sich sogleich als Nationalversammlung, und 2) als unverletzlich, zu konstituieren. Denn dadurch, daß er sich, einer Kleistischen Flasche gleich, entladen hatte, war er nun wieder neutral geworden, und gab, von der Verwegenheit zurückgekehrt, plötzlich der Furcht vor dem Chatelet, und der Vorsicht, Raum. (537)

Diese Pointe gibt einen Hinweis darauf, wie institutionelle Zeichenordnungen – in der Kategorie des Symbols ebenso wie in der gesellschaftsstiftenden Dimension symbolischer Ordnung – ihre performative Generierung, das Überspringen der Kluft zwischen dem Kontingenten und Sinnlosen sowie dem Bedeutenden, (ver-)decken, indem sie die Performanz dieses Sprungs vergessen machen: Kleists Aufsatz beschreibt das Negativ des Symbols.

⁸⁰ BKA II/7, 128f., 133f., 138f., 177–179, 182–185. Vgl. Herminio Schmidt, Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip, Bern/Stuttgart 1978, S. 23–55.

⁸¹ Vgl. Kobbe, Symbol, S. 311.

⁸² Gailus, Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen, S. 160.

IV

Goethe und Hegel sind im Vergleich zu Kleist
ein alter Hut.⁸³

Kehren wir noch einmal zu Kleists Darstellungsverfahren zurück. Symbole, dies hat die Rekonstruktion der Kleistschen Symbolarchäologie gezeigt, können auf die entstellenden, verdeckenden Spuren ihrer institutionellen und figuralen Setzung und deren Konsequenzen hin untersucht werden. Die Prozeduralität dieser Setzung selbst hingegen bleibt ausgespart – lediglich im poetologischen Modell des Aufsatzes *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* zeichnet sie sich *ex negativo* ab. Die Konturen dieser Aussparung sollen abschließend genauer umrissen werden.

Im 28. Blatt der *Berliner Abendblätter* vom 1. November 1810 finden die Leser folgenden Text (BKA II/7, 146):

Räthsel.

Ein junger Doktor der Rechte und eine Stiftsdame, von denen kein Mensch wußte, daß sie mit einander im Verhältniß standen, befanden sich einst bei dem Commandanten der Stadt, in einer zahlreichen und ansehnlichen Gesellschaft. Die Dame, jung und schön, trug, wie es zu derselben Zeit Mode war, ein kleines schwarzes Schönpflästerchen im Gesicht, und zwar dicht über der Lippe, auf der rechten Seite des Mundes. Irgend ein Zufall veranlaßte, daß die Gesellschaft sich auf einem Augenblick aus dem Zimmer entfernte, dergestalt, daß nur der Doktor und die besagte Dame darin zurückblieben. Als die Gesellschaft zurückkehrte, fand sich, zum allgemeinen Befremden derselben, daß der Doctor das Schönpflästerchen im Gesicht trug; und zwar gleichfalls über der Lippe, aber auf der linken Seite des Mundes. –

(Die Auflösung im folgenden Stück.)

Die Auflösung, die in der paratextuellen Subscriptio versprochen wird, bleibt ebenso aus wie die literaturwissenschaftliche Irritation über diesen Umstand. Das deutlichste Anzeichen dafür ist der Umgang der Sachkommentare mit diesem Text. Während die Nichtkommentierung der Werkausgabe im *Deutschen Klassiker-Verlag* auf einen Hinweis zum Leerverweis verzichtet und so dessen Problemhaftigkeit dissimuliert, merkt Helmut Sembdner zur betreffenden Stelle an: »Die versprochene ›Auflösung‹ erfolgte natürlich

⁸³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, aus d. Franz. von Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, Berlin 1992, S. 489.

nicht!⁸⁴ Die Evidenz, mit der das Ausbleiben einer Fortsetzung, einer Auflösung versehen wird, erstaunt: Sie wendet die Rätselhaftigkeit des Texts in eine offensichtliche Rätsellosigkeit und dementiert so seine paratextuelle Rahmung. Die »Auflösung« bleibt aus/kann ausbleiben, so behauptet die Kommentaranarbeit, weil es nichts aufzulösen gibt.

Natürlich bleibt die Suche nach einem korrespondierenden Text-Stück ergebnislos. Weder in einem der unmittelbar darauf folgenden, wie gewohnt durch Spiegelstriche abgetrennten Stücke der Ausgabe vom 1. November 1810 noch in der nächsten Ausgabe der *Abendblätter* wird das »Rätsel« durch eine »Auflösung« wieder aufgenommen und gelöst. Der Text ironisiert – und die Kommentartadition scheint sich mit diesem Befund unausgesprochen ins Verständnis zu setzen – zum einen die in früheren Nummern der *Abendblätter* bereits vorzufindende Textsorte »Rätsel«,⁸⁵ er spielt zum anderen mit der häufig geübten, dem begrenzten Umfang der einzelnen Journal-Stücke ebenso wie der Leserbindung an das noch frische Publikationsprojekt geschuldeten Praxis der Stückelung einzelner (längerer) Beiträge.⁸⁶

Nimmt man jedoch die Rahmung des Texts beim Wort, kehrt sich dieses Kausalverhältnis um. Der Leerlauf der Suche, das schiere Ausbleiben der »Auflösung« wird die Lösung des »Räthels« gewesen sein. Deutlich wird dies, wenn man der Aufgabe des Texts folgt und im *Abendblatt* vom 2. November nach der »Auflösung« sucht. Bereits der erste Text scheint, beim raschen Blättern, das paratextuelle Versprechen zu erfüllen: »Antwort./ (S. das vorig. Blatt.)« (BKA II/7, 148). Allerdings zeigt sich schnell, daß dieser Fund untauglich und gleichwohl ergiebig ist. Im Publikationskontext der *Abendblätter* respondiert er einerseits nicht auf das fragliche »Rätsel«, sondern auf den als ersten Text der Ausgabe vom 1. November abgedruckten Brief des schwedischen Königs Karls IX. an seinen dänischen Kollegen und Rivalen Christian IV. (BKA II/7, 143 f.). Andererseits aber gibt die falsche Korrespondenz die richtige Antwort, indem sie die Suche nach einer »Auflösung« auf das Textensemble des »Räthels« zurückverweist. Die Rätselhaftigkeit des Texts wird verdoppelt und selbstbezüglich. Rätsel ist und bleibt, inwiefern und mit welcher Berechtigung sich denn dieser Text als »Rätsel« aus gibt.

⁸⁴ Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Helmut Sembdner, München ²1961, S. 912.

⁸⁵ Vgl. Achim von Arnims *Rätsel auf ein Bild der Ausstellung dieses Jahres* (BKA II/7, 54) oder *Auf einen Denuncianten*. (*Rätsel*.) und dessen Auflösung (BKA II/7, 59 u. 64).

⁸⁶ Vgl. Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003.

Betrachtet man seine sprachliche Faktur, erweist sich Kleists »Rätsel« als äußerst beziehungsreiches Textgewebe. Mag auch »kein Mensch« vom »Verhältniß« des Doktors und der jungen, schönen Stiftsdame gewußt haben, die Instanz des Textes stellt dieses Verhältnis mehr als deutlich zur Schau. Die im Hinblick auf Identität und Differenz der Wiederholung chiasmisch angeordnete dreimalige Nennung der beiden namenlosen Figuren (»Doktor–Doktor–Doctor«; »Stiftsdame–Dame–Dame«) exponiert es ebenso wie der auffällige Parallelismus, durch den das »Schönpflästerchen« über Trägertausch und Seitenwechsel hinweg lokalisiert wird (»und zwar dicht über der Lippe, auf der rechten Seite des Mundes«; »und zwar gleichfalls über der Lippe, aber auf der linken Seite des Mundes«). Dies unterstreicht das Homoioteleuton »standen, befanden« im ersten, vom ungewußten »Verhältniß« handelnden Satz, das zudem durch eine entsprechende Lautähnlichkeit in »einander« und »Commendanten« gerahmt wird und bei der Rückkehr der »Gesellschaft« ein Echo findet (»fand«). Auf die problematische, rätselhafte Figuration dieses Verhältnisses macht darüber hinaus die Auseinander-Setzung von »mit einander« im Druck der *Abendblätter* aufmerksam: Das Verhältnis entspringt, so könnte man behaupten, einer durchgängigen Ambivalenz von Bezugsstiftung und Unterbrechung, die sich aus materialen, semantischen und narrativen Aspekten des Texts ergibt. Doch berechtigt diese opake, mehrschichtige Selbstähnlichkeit, die zur lakonischen Einfachheit der *histoire* einen auffälligen Kontrast bildet, dazu, den paratextuellen Ausweis als »Rätsel« beim Wort zu nehmen? Kann man dieses lösen, indem man die Nicht-Auflösung als Lösung nimmt oder ihm gewaltsam eine Lösung zuschreibt? Müßte man nicht einfach von einem »Meta-Rätsel« sprechen, dessen Titel als Naht von Text und Rahmen einmal das als Rätsel ausweist, was auf ihn folgt, zugleich aber sich, als Teil des Texts, als das eigentliche Rätsel zur Schau stellt?

Am Anfang der Bildlichkeit des Rätsels steht die Bedeutung. Diese Rahmenbedingung, die das Rätsel im dritten Kapitel des zweiten Teils von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* – es handelt von der »bewußte[n] Symbolik der vergleichenden Kunstform«⁸⁷ – erfährt, bestimmt die literaturwissenschaftliche Rede über das Rätsel noch da, wo sie sich nicht auf den Höhen der ästhetischen Reflexion aufhält. Bereits in barocken Poetiken steht die Inten-

⁸⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 13, S. 486. Im folgenden zitiert mit der Sigle VÄ.

tionalität der Bedeutung am Ausgang der Rätselverfertigung, und natürlich ist diese Intentionalität, der Programmatik solcher Poetik gemäß, in gesellschaftliche Interaktion übersetzbar. Die Ausführungsempfehlungen von Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* führen das Rätsel als Bestandteil geselligen Spiels ein, bei dem die Ratekompetenz über die Teilnahme am Diskurs entscheidet⁸⁸ und das Rätselalgorithmen zu formulieren erlaubt:

Etliche Rähtsel werden von eines Dinges zufälligen Beschaffenheiten hergenommen/ als wenn man einem/ der niemals kein Geschütz gesehen/ dasselbe beschreiben solte/ oder deß Seidenwurms/ oder des Magnets wundersame Tugend erzehlen/ würde fürwahr solche Beschreibung/ eine tunkle Rähtsel/ und nicht leitlich zu ersinnen seyn. Ist nun die Rähtsel in vielen Worten verfasst/ so kann man viel leichter etwas abmerken/ dardurch das Verborgene zu erkennen.

Daß der geeignete Rätselstoff nicht nur in seltenen Akzidenzien, exotischen Gegenständen und knappen Worten angetroffen werden kann, sondern auch in sprachlichen Verfahren selbst zu finden ist, verrät eine weitere Regel: »Etliche Rähtseln werden auch von zweydeutigen Wörtern hergenommen / als: *Mit einer weissen Kreiden schwarz schreiben* / verstehend: das Wort *Schwarz*«. ⁸⁹ Als Ergebnis dieses kleinen Exkurses zur barocken Rätselpoetik wäre festzuhalten zum einen die – sei es, wie im erwähnten Text, spielerische, sei es, wie etwa bei André Jolles, anthropologisch ernsthafte⁹⁰ – Initiationsstruktur der Rätselpraxis. Doch ob Gesellschaftsspiel oder Einweihungsritual, für die Prozedur des Rätsels gilt, »daß die Lösung an sich nicht der eigentliche und einzige Zweck des Rätsels ist« – sie steht schließlich an/vor seinem Beginn –, »sondern das *Lösen*«. ⁹¹ Zum anderen aber scheint das Rätsel auf genuin textuellen Verfahrensweisen zu beruhen: einer ›dunklen‹ Übertragungsbeziehung, einem elliptischen Sprechen, der Spannung zwischen Bezeichnung und Selbstreferentialität.

⁸⁸ Vgl. Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, hg. von Irmgard Böttcher, 1. Teil, Tübingen 1968. Julia, eine der Figurantinnen, eröffnet den entsprechenden Abschnitt über die Rätsel mit der Idee, die Gesellschaft solle Rätsel lösen, um die vorher ebenfalls als geselliges Spiel betriebene ›Einsamkeit‹ – bei dem die Figuren mit einem Lob der Einsamkeit sich performativ eine Auszeit gesetzt hatten – wieder in Gesprächsplaytausch zu überführen: »Herr Reimund aber soll rathen / was das seye / *das da fliehet und verfolgt wird / drohet und bittet / zürnet und erbarmet / erfreuet und betrübet / wil und nicht wil?* Oder soll länger in der Einsamkeit verbleiben« (S. 207).

⁸⁹ Ebd., S. 209f. u. S. 211.

⁹⁰ Vgl. André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle 1930, S. 126–149.

⁹¹ Ebd., S. 134f.

Im Diskurs der Ästhetik bleibt das Rätsel eine halbe Sache. Diese Halbheit ist seiner Angehörigkeit zur »bewußten Symbolik« (VÄ 509) geschuldet; es »unterscheidet sich von dem eigentlichen Symbol *sogleich* dadurch [Herv. S.K.], daß die Bedeutung von dem Erfinder des Rätsels klar und vollständig *gewußt* und die verhüllende Gestalt, durch welche sie erraten werden soll, daher *absichtlich* zu dieser halben Verhüllung auserwählt ist« (VÄ 509). Die Lösung also ist dem Rätsel Erstes, immer schon voraus, vorgeschrieben – es gibt, und daraus entspringt die doppelte Rätselhaftigkeit des Kleistschen »Räthsels«, kein Rätsel ohne Lösung. Durch die Nachträglichkeit der Ver-rätselung werden dann

einzelne Charakterzüge und Eigenschaften aus der sonst bekannten äußeren Welt, welche, wie in der Natur und Äußerlichkeit überhaupt, zerstreut auseinander liegen, in disparater und dadurch frappanter Weise zusammengestellt. Dadurch fehlt ihnen die subjektive zusammenfassende Einheit, und ihre absichtliche An-einanderreihung und Verknüpfung hat als solche an und für sich keinen Sinn; obgleich sie andererseits ebensowohl auf eine Einheit hinweisen, in bezug auf welche auch die scheinbar heterogensten Züge dennoch wieder Sinn und Bedeutung erhalten. (VÄ 510)

Dies scheint präzise genug die sprachliche Verfahrensweise des »Räthsels« zu beschreiben. Stiftsdame und Doktor, deren »Verhältniß« der Text so (un-)zweideutig wie möglich gestaltet, werden durch sie im Wortsinn »zusammengestellt«; die disparate Einheit ihres »mit einander« erfährt, wie das »allgemein[e] Befremden« der »Gesellschaft« indirekt zu erkennen gibt, zufällig »Sinn und Bedeutung«.

Diese sinn- und bedeutungsstiftende Einheit, mit Hegel: »das Subjekt jener zerstreuten Prädikate«, besteht nun gerade im »Wort der Lösung, das aus dieser dem Anschein nach verwirrten Verkleidung heraus zu erkennen oder zu erraten die Aufgabe des Rätsels ausmacht«. So verstanden stellt das Rätsel einen »bewußte[n] Witz der Symbolik« dar, »welcher den Witz des Scharfsinns und die Beweglichkeit der Kombination auf die Probe stellt und seine Darstellungsweise, indem sie zum Erraten des Rätselhaften führt, *sich durch sich selber zerstören läßt*« (VÄ 510; Herv. S.K.). An dieser Stelle nun versagt sich Kleists »Rätsel« der Prozessualität der Rätselstruktur. Zwar mangelt es nicht an der »einfachen Vorstellung«, mit der das ausgesparte Ereignis seiner *histoire* zu erraten wäre – weder dem Leser noch der befremdeten »Gesellschaft«. Doch versagt sich der Text – als Text und durch das ungelöste Versprechen seiner paratextuellen Rahmung – gerade »das Wort der Lösung«; der Moment oder Augenblick, in dem, in der Wiederholung

der Lösung, die Darstellungsweise des Rätsels »sich durch sich selber zerstör[t]«, verschwindet in der elliptischen Faktur des Texts.

Diese Verweigerung, die den Rätselcharakter des Texts wider die etablierten poetischen Spielregeln auf Dauer stellt und die rekursive Prozessualität des Rätsellösens aufhält, bindet Kleists »Räthsel« an die Struktur des Symbols zurück: an seine übersprungene Setzung. Kleists Witz über das Rätsel ist ein Witz über das Rätsel des Symbols. Hegels *Vorlesungen* werden, als ob in ihnen die Erkenntnisse von Kleists Symbolarchäologie ontologisch aufgehoben wären, in ihrer Definition des Symbols darauf zurückkommen:

Das eigentliche Symbol ist *an sich* rätselhaft, insofern die Äußerlichkeit, durch welche eine allgemeine Bedeutung zur Anschauung kommen soll, *noch* verschieden bleibt von der Bedeutung, die sie darzustellen hat, und es deshalb dem Zweifel unterworfen ist, in welchem Sinne die Gestalt genommen werden müsse [zweite Herv. S.K.]. (VÄ, 509)

Das »Noch« der Differenz, das sich der Text in der Suspendierung einer Auflösung bewahrt, figuriert so weiterhin jene wesentliche Zweideutigkeit, in der die Rätselhaftigkeit des Symbols erscheint. Indem das »Räthsel« die vorgängige Intentionalität der Bedeutung, die Evidenz der Auflösung austreicht, mangelt ihm zum Rätsel genau derjenige Mangel, der das Rätsel im Verhältnis zum Symbol defizitär macht. Das »Räthsel«, das ist kein halbes Symbol.

Bleibt ein Rest: das Zeichen, an dessen Lösung sich die Rätselhaftigkeit des Kleistschen Texts manifestiert. »Die Dame, jung und schön, trug, wie es zu derselben Zeit Mode war, ein kleines schwarzes Schönpfälsterchen im Gesicht, und zwar dicht über der Lippe, auf der rechten Seite des Mundes«. Mode ist, am 1. November 1810, das Schönpfälsterchen längst nicht mehr. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wird dieses Zeichen samt seiner Differenzfunktion im Rahmen des neuen Schönheitsdispositivs von Gesundheit, Natürlichkeit und Sauberkeit *démodé*, wenn nicht verdächtig.⁹² Joachim Heinrich Campes mit Kleists Text zeitgenössisches *Wörterbuch der Deutschen Sprache* teilt unter dem Lemma »Schönpfaster« folgende Definition mit: »ein kleines schwarzes Pflaster, dergleichen sich Frauen und Mädchen *ehemahls* ins Gesicht klebten zur Erhöhung der Schönheit, *eigentlich* um Flecken der Haut, Blätterchen etc. damit zu bedecken [Herv. S.K.]«. ⁹³ Als künstlicher Fleck,

⁹² Vgl. Georges Vigarello, Wasser und Seife, Puder und Parfüm. Geschichte der Körperhygiene seit dem Mittelalter, Frankfurt a. M./New York 1992, S. 159–171.

⁹³ Campe, Wörterbuch der Deutschen Sprache, Bd. 4, S. 255.

der ein natürliches Mal zugleich simulieren und dissimulieren kann, hat das Schönpflesterchen ein oszillierendes Spiel zwischen den Zeichenregistern eröffnet – ein Spiel, bei dem schließlich das natürliche Zeichen, das durch das Pflästerchen ehemals verdeckt/simuliert werden sollte, jene Differenzfunktion zugeschrieben erhält, welche das willkürliche Zeichen ermöglicht hat. So vermerkt ein ganz dem neuen Paradigma der Natürlichkeit verpflichteter Ratgeber für die weibliche Kosmetik und Gesundheitspflege:

Ich sage nichts von solchen Flecken oder Auswüchsen auf der Haut, die einige Leute mit auf die Welt bringen, und welche man Muttermäler nennt. Wenn sie sich an einem schicklichen Orte befinden, hält man sie eher für Schönheiten, als Flecken; denn sie geben dem Gesichte eine gewisse Anmuth, und stechen gegen die Weiße der Haut ab.⁹⁴

Die Geschichte eines Symbols, noch einmal. Die beinahe vergessene, willkürliche Körperzeichenpraxis⁹⁵ einer Gesellschaft, in der Poetiken das Rätsel(n) als geselliges Spiel kodifizieren, wird nach ihrer Naturalisierung zum ›Muttermal‹ jenes anders rätselhafte »allgemein[e] Befremden« auslösen müssen, das die wiederkehrende »Gesellschaft« an den Tag legt. »[A]uf einem Augenblick« – die grammatisch indizierte Irritation des Satzes zeigt an, wo sich die Setzung des Symbols, unbeobachtbar, vollzieht.

⁹⁴ [Anonymus], Briefe eines Arztes an die Frauenzimmer, oder Regeln der Kunst die Gesundheit und Schönheit zu erhalten, aus d. Engl., Leipzig 1771, Nachdr., Berlin 1990, S. 22.

⁹⁵ Eine Praxis höfisch-galanten Zeichenspiels, die ihre eigene Grammatik besaß; wer, wie die Stiftsdame, seine *Mouche* »dicht über der Lippe« plazierte, weist sich in diesem Spiel den Platz der *coquette* zu. Vgl. Sigrid Metken, in: Geist und Galanterie. Kunst und Wissenschaft im 18. Jahrhundert aus dem Musée du Petit Palais, Paris, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 13. Dez. 2002 bis 6. April 2003, S. 90.

Making Symbols – Doing Gender

Vor- und Nachgeschichte des Symbols (G. W. F. Hegel, Judith Butler)

Wer die ›Aktualität des Symbols‹ begreifen will, hat den Begriff ›symbolisch‹ in jenem präzisen Sinn zu nehmen, den Hegel in seinen posthum veröffentlichten *Vorlesungen über die Ästhetik* der symbolischen Kunst, insbesondere der ägyptischen, verliehen hat. Von deren Werken heißt es, »wir fühlen, daß wir unter *Aufgaben* wandeln« (II, 400).¹ Wer freilich die Aufgabe übernimmt, die ›Aktualität des Symbols‹ nachzuweisen oder herzustellen, kann nach Hegel das eine nicht vom anderen trennen. Denn sein Verständnis des Symbols im Kontext der Ästhetik beruht auf der Gleichberechtigung zwischen vorgefundener und erfundener, aufgesuchter und hergestellter Bedeutung.² In ihrer Einheit besteht für Hegel die ästhetische Aktualität des Symbols – jenes im Übergang zur klassischen Kunst überholten und überwundenen Anfangs der Kunst schlechthin. Die Frage, ob sich die abgeschlossene Historizität dieser Hegelschen Symboltheorie aufbrechen läßt, Hegels Version einer Vorgeschichte der Kunst im vorgriechischen Zeitalter der Symbolik eine nicht mehr ästhetisch eingehegte Nachgeschichte für uns haben könnte, motiviert folgenden Rekonstruktionsversuch von Hegels ästhetischem Symbolbegriff.

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* I–III, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, Bde. 13–15. Im Text zitiert unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

² Ausschließlich Hegels Ästhetik interessiert im folgenden. Der Begriff ›Symbol‹ findet freilich auch in anderen Texten eingehende Erörterung, etwa in der *Wissenschaft der Logik* oder der *Enzyklopädie*, aber sie tragen zur Klärung des Symbolbegriffs im Zusammenhang von Hegels Ästhetik nicht unbedingt bei. Das hat zwei bedeutende Hegelleser nicht abgehalten, die verschiedenen Symbolbegriffe aufeinander zu beziehen. Sowohl Jacques Derrida als auch Paul de Man haben genau den semiotischen Sonderstatus des Symbols entlarven wollen, an dem hier versuchsweise festgehalten werden soll. Vgl. Jacques Derrida, *Le Puits et la Pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel*, in: ders., *Marges de la Philosophie*, Paris 1972, S. 79–128, sowie Paul de Man, *Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics*, in: ders., *Aesthetic Ideology*, hg. von Andrzej Warminski, Minnesota 1996, S. 91–104.

I

Wie alle Theorien sind auch solche des Symbols gezwungen, eine symbolische Praxis auszubilden, zu der sich der entwickelte Symbolbegriff, die vorgeschlagene Symboldefinition, je anders verhalten kann, z.B. so, daß sich der Begriff des Symbols von der symbolischen Praxis abhebt, oder so, daß er vermöge einer Art Mimikry in ihr verschwindet. Als Matrix oder Medium ist allen Theorien des Symbols stets eine symbolische Praxis vorgelagert, die zwar nie vollständig eingeholt werden, aber dennoch auf verschiedene Weise ihrerseits wieder Gestalt gewinnen kann: sei es, daß die Dopplung des Symbols, als Theorie des Symbols und als seine Praxis, selbst wieder dem Begriff zugeschlagen wird; sei es, daß die praktische Seite der Darstellung Oberhand über den Begriff gewinnt, was in die Richtung einer performativen Symboltheorie weist. Daß Symboltheorien – wie Theorien überhaupt – auf vorgängige und theoretisch nicht restlos zu vergegenwärtigende Symbolisierungspraktiken angewiesen sind, bildet noch keinen kritischen Einwand gegen sie. Symbole und ihre Theorien funktionieren nämlich nicht trotz, sondern wegen ihrer Inkonsistenzen. Verschärft, verallgemeinert und zugespitzt: In gewisser, bei Hegel beispielhaft vorggeführter Hinsicht, lebt, was Symbol heißt, von den Interferenzen, die sich zwischen ein Symbol und die jeweilige Symbolisierungspraxis schieben, von den Spannungen also, die zwischen dem Symbol und seiner Verwendungsweise herrschen.

Als Symbol gilt in Hegels Ästhetik ein in den Dienst einer bestimmten Bedeutung genommenes Zeichen, das immer irgendwie »verwendet werden« muß (I, 395), damit es Symbol heißen darf. Das fragliche Kapitel hebt sogleich mit einer in diesem Sinne symbolischen Operation an: »Das Symbol in der Bedeutung, in welcher wir das Wort hier gebrauchen [...], macht [...] den Anfang der Kunst und ist deshalb gleichsam nur als Vorkunst zu betrachten« (I, 393). Das Wortzeichen ›Symbol‹ wird im Zuge einer symbolischen Setzung in den Dienst einer ganz bestimmten Bedeutung gestellt. Was ›Symbol‹ fortan heißen soll, wird aus einer Welt der Zeichen ausgegrenzt und damit auf eine Herkunft verpflichtet, von der es sich als Symbol emanzipiert. »Unsere Aufgabe muß deshalb darin bestehen [...], was an sich selbst als eigentliches Symbol dargestellt und deshalb als symbolisch zu betrachten ist, ausdrücklich zu beschränken« (I, 405). Das Symbol ist damit einerseits hinsichtlich dessen zu betrachten, was es an sich selbst darstellt, andererseits aber auch in Rücksicht auf einen legitimen Gebrauch dieses besonderen Begriffs. Hegels ganz offensichtlich selbst symbolischer Gebrauch des allgemeinen Wortzeichens ›Symbol‹ spaltet das Zeichen ›Sym-

bok in eine im eigentlichen Sinne symbolische Bedeutung einerseits und eine nicht-eigentliche und infolgedessen auch nicht restlos legitime symbolische Bedeutung andererseits.

Während wohl keine Definition des Symbols ohne solche oder ähnliche Unterscheidungen auskommen wird, steht das Verfahren bei Hegel noch unter besonderen Vorzeichen. Es ist bekannt (aber leider immer noch nicht zufriedenstellend erklärt), daß Goethes einschlägiger Symboldefinition und unseren Vorstellungen von der Goethezeit als Epoche des Symbols zum Trotz,³ die heute als unversöhnliches Gegensatzpaar bekannten Begriffe Allegorie und Symbol bis zu und noch bei Hegel vielfach synonym verwendet wurden.⁴ In der laxen Verwendung des Begriffs Symbol schlägt die zeitgenössische Tendenz zu Buche, den vordem theologisch gebundenen Symbolbegriff ästhetisch zu entgrenzen und so zu verallgemeinern. Gegen diesen inflationären Gebrauch des Symbolbegriffs wendet sich Hegel, obwohl auch er die Allegorie als eine späte Übergangsform der symbolischen Kunstepoche zurechnet.

Bei seinem Versuch, den Symbolbegriff zu beschränken, hat sich Hegel zunächst mit dem Symbolbegriff auseinanderzusetzen, der durch die Debatte um Friedrich Creuzers in vier Bänden erschienene *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1810–1812) neu belebt worden ist. Den historistisch argumentierenden Einwand, daß Creuzer etwas in die Mythen »hineimerkläre und in ihnen Gedanken suche, von denen es nicht begründet sei, daß sie wirklich darin lägen, sondern von denen sich sogar historisch erweisen lasse, daß man sie, um sie zu finden, erst hineintragen müsste« (I, 403), weist Hegel mit dem Hinweis zurück, daß die fraglichen Mythen »an sich Symbole sind und deshalb so genommen werden müssen« (I, 404), da ja die geschichtliche Eigenart der fraglichen Völker eben darin liege, sich nicht anders als symbolisch ausdrücken zu können. Sofern als Symbol dasjenige gilt, was sich dem Unterschied zwischen nachträglich hineininterpretierter und vorgängig vorgefundener Bedeutung verweigert, verfehlt eine historistische Kritik an Creuzer ihr Ziel. Dennoch will Hegel die bei Creuzer angelegte Ausweitung des Symbolbegriffs nicht gelten lassen. Die Frage, »ob denn *alle* Mythologie und Kunst *symbolisch* zu fassen sei« (I, 404),

³ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Schiller, 16. August 1797, in: Bengt Algot Sørensen (Hg.), *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1972, S. 126–128.

⁴ Vgl. Michael Titzmann, *Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit*, in: Walter Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979, S. 642–665.

wird entschieden verneint. Daß Hegel sich weigert, Kunst und Mythologie der Antike insgesamt unter den Begriff des Symbols zu bringen, hat seinen Grund auch im Privileg der griechischen Antike, der es nach Hegel allein vorbehalten ist, die Realisierung des Kunstideals (gewesen) zu sein. Nur dem in Hegels Nomenklatur klassischen Werk, weder dem symbolischen, das nach der Einheit von Bedeutung und Gestalt erst noch strebt, noch dem romantischen, das sie überschreitet, gelingt deren vollendete Identifikation. Damit zeichnet sich das klassische Werk, »das schlechthin Bedeutende und sich selber Deutende« durch genau die Bedeutungsresistenz aus (II, 14), die Goethe dem Symbol zusprach. So hätte Hegel das klassische Kunstwerk, »das sich weiß und weist« (II, 14), »symbolisch« nennen müssen, weil dort, wie es in einer denkwürdigen Formulierung heißt, »Gestalt und Bedeutung ineins genaturt« sind (II, 64), während im von Hegel symbolisch genannten Kunstwerk das eine »dem Andern seiner selbst vergesellschaftet« bleiben muß (II, 465).

Daß Hegel sowohl Goethes Symbolverständnis als auch Creuzers mythologischen Symbolbegriff abweist, geht wohl letztlich auf Rechnung seiner Romantik-Aversion. Seine Entscheidung, die Vorkunst symbolisch zu nennen, ist Polemik an die Adresse der Romantiker, insbesondere Schlegels. Der habe nämlich die fatale Tendenz, in allem und jedem eine Allegorie oder ein Symbol sehen zu wollen:

Solche Ausdehnung des Symbolischen [...] ist keineswegs dasjenige, was wir hier bei der Betrachtung der symbolischen Kunstform vor Augen haben [...], sondern wir haben umgekehrt zu fragen, inwiefern das Symbolische selbst zur *Kunstform* zu rechnen sei. (I, 405)

Einzig das Symbol an sich, das eigentliche Symbol ist Gegenstand der Kapitel über die symbolische Kunstform. Dem Symbol als das, »was an sich selbst als eigentliches Symbol dargestellt und deshalb als symbolisch zu betrachten ist« (I, 405), eignet nun aber gerade nicht die Selbstständigkeit seiner Darstellung, sondern ausdrücklich deren Mangel. Selbstdarstellung ist exklusives Privileg der klassischen Kunst. Aber eben weil sich das symbolische Kunstwerk nicht weiß, ist es andererseits auch dadurch gekennzeichnet, daß es symbolische Vermittlungen der Art, wie sie auf theoretischer Ebene Hegels terminologische Einschränkung ausdrücklich vornimmt, unterschlägt. Deshalb gilt zwar, daß das symbolische Kunstwerk sich nicht weiß noch wissen kann, daß aber die Ägypter trotzdem und gerade deshalb an ihren Kunstwerken *unmittelbar* die Anschauung ihrer Götter, »in dem Apis die Anschauung des Göttlichen selber hatten« (I, 407).

Es wirkt kompliziert, aber die Sache ist ganz einfach so, »daß das Symbol seinem Begriff nach wesentlich *zweideutig* bleibt« (I, 397). Die von Hegel immer wieder hervorgehobene wesentliche Zweideutigkeit des Symbols besteht darin, daß es einerseits Resultat einer Setzung ist, andererseits aber auch unabhängig von einer solchen einen unmittelbaren Zusammenhang von Gegenstand und Bedeutung voraussetzt. Das Symbol dient einerseits Bedeutungszwecken, die ihm nicht von Haus aus zukommen; derart funktionalisiert und instrumentalisiert werden kann es andererseits nur, wenn man eine vorgängige quasi-urwüchsige Bedeutung, »eine wirkliche Verwandtschaft« (I, 452) voraussetzt (wie z. B. die Bedeutung des Wortes ›Symbol als Zeichen im allgemeinen Sinne). Das Symbol darf nicht »wie das bloß äußerliche und formelle Zeichen, gar nicht adäquat sein«, darf sich der Bedeutung aber »dennoch umgekehrt, um Symbol zu bleiben, auch nicht ganz angemessen machen« (I, 396). Das Symbol charakterisiert nach Hegel die Gleichberechtigung oder »*Gleichgültigkeit* von Bedeutung und Bezeichnung« (I, 395). Am Übergang zwischen interner, angestammter Bedeutung und externer Bedeutungsfunktion hat das Symbol seinen Platz – sofern man bei dem symbolcharakteristischen Schwanken, der Zweideutigkeit und Übergängigkeit des Symbols von einem festen Platz sprechen kann.

Die indifferente Einheit von erfundener und gefundener Bedeutung äußert sich entsprechend vage in Gestalt des Rätsel- und Aufgabencharakters der symbolischen Kunst. Erst am Ende der symbolischen Epoche setzt sich der Setzungsaspekt durch. Es zeigt sich, daß auch, was man als vorgängige Ähnlichkeit zwischen Ding und Bedeutung aufgefunden zu haben glaubte, Bedeutungen sind, die man hergestellt und erfunden hat. In der Entdeckung dieses Umstands und der Einsicht, daß es sehr wohl einen Unterschied macht, ob man findet oder erfindet, besteht das Ende der symbolischen Kunstform. An diesem Punkt zerschlägt »der Blitz der Individualität« die dumpfe Einheit und diffuse Zweideutigkeit des Symbols so (II, 376), »daß jede der beiden Seiten, die Bedeutung und deren Gestalt, *ausdrücklich* genannt und ihre Beziehung ausgesprochen ist« (II, 397; Herv. E. G.). Die klassische Kunst darf nun erneut und auf höherer Ebene vereinigen, was am Ende der symbolischen aus vorschneller Einheit in seine Bestandteile zerfallen war.

Soweit in knappen Zügen Hegel zur Symbolik. Ihr weiteres Schicksal besteht darin, zunächst als ornamentales Zitat und verspielter Nebenzug in der klassischen Kunst ein untergeordnetes Dasein zu fristen, um in der romantischen Kunst, die abermals durch das Auseinandertreten von Bedeutung und Gestalt charakterisiert ist, eine Art Auferstehung zu erfahren. Daß aus-

gerechnet der als bloßer Vorkunst eingestuft symbolischen Kunstform damit eine transhistorische Bedeutung zukommt, kann man Hegel-intern als Signatur des Problems verstehen, an dem nach Hegel alle philosophischen Kunstformen leiden. Zweideutig muß alle Kunst bleiben, weil nicht in ihr, die nun einmal nicht anders kann, als sinnlich konkret zu sein, sondern allein in der Philosophie der die Kunst betreffende Widerstreit zwischen Gestalt und Bedeutung zu tilgen ist. So gesehen ist denn doch alle Kunst stets (nur) symbolisch, was partiell Hegels Schwierigkeiten erklärt, den Symbolbegriff zu begrenzen.

Diese Schwierigkeiten haben ihren Grund aber auch in der Spannung zwischen dem eigentlichen Symbol und der Erkenntnis des Symbols als Symbol, also zwischen Symbolik und symbolisierender Praxis. Schlicht formuliert: Wie geht man mit Symbolen hermeneutisch um? Wir sehen es den ägyptischen Kunstwerken an, »daß sie Rätsel enthalten, für welche zum Teil nicht nur uns, sondern am meisten denen, die sie sich selber aufgaben, die rechte Entzifferung nicht gelingt« (I, 465). Hegel löst das Problem, indem er unter den ägyptischen Symbolkunstwerken solche aufsucht, die nicht nur Symbole sind, sondern Symbolik symbolisieren. Subjektive und objektive Rätselhaftigkeit werden somit enggeführt. Noch bevor Hegel zur Analyse der ägyptischen Pyramiden ansetzt, hat er im einleitenden Abschnitt zur *eigentlichen Symbolik* die symbolischen Kunstformen insgesamt schon unter ein Symbol gebracht:

Als ein allgemeines Symbol, das diesen Standpunkt bezeichnet, können wir das Bild des Phönix an die Spitze stellen, der sich selber verbrennt, doch verjüngt aus dem Flammentode und der Asche wieder hervorgeht. (I, 456)

Aber auch die Pyramiden sind mehr als nur »anundfürsichseiende[s]« Symbol (I, 466), denn sie stellen »das einfache Bild der symbolischen Kunst selber vor Augen« (I, 459). Ist den Bauwerken die mangelnde In-eins-Bildung von Bedeutung und Gestalt anzusehen, dann sind sie aber schon nicht mehr reine Symbole, sondern eben deren Bilder:

[S]ie sind ungeheure Kristalle, welche ein Inneres in sich verbergen und es als eine durch die Kunst produzierte Außengestalt so umschließen, daß sich ergibt, sie seien für dies der bloßen Natürlichkeit Innere und nur in Beziehung auf dasselbe da. (I, 460)

Nur pseudo-symbolisch, qua symbolisierender Interpretation von Symbolen, ist symbolische Kunst in ihrer Eigenart verhandelbar. Das Kapitel über die eigentliche Symbolik schließt folglich mit »einem Symbol gleichsam des

Symbolischen selber«. Symbolisiert wird der symbolische Rätselcharakter der ägyptischen Kunst in der Sphinx:

Aus der dumpfen Stärke und Kraft des Tierischen will der menschliche Geist sich hervordrängen, ohne zur vollendeten Darstellung seiner eigenen Freiheit und bewegten Gestalt zu kommen, da er noch vermischt und vergesellschaftet mit dem Anderen seiner selbst bleiben muß. (I, 465)

Dieser Drang nach Geistigkeit »ist das Symbolische überhaupt, das auf dieser Spitze zum Rätsel wird« (465). Hegels Hermeneutik kommt jener Mythos zu Hilfe, »den wir selbst wieder symbolisch deuten können« (I, 465): Ödipus kennt des Rätsels Lösung und stürzt das »Rätsel aufgebende Ungeheuer« vom Felsen. »Die Enträtselung des Symbols liegt in der an-undfürsichseienden Bedeutung, dem Geist, wie die berühmte griechische Aufschrift dem Menschen zuruft: Erkenne dich selbst!« (I, 466). Diese Symbolisierung des Symbols beinhaltet die Lösung des methodologischen bzw. darstellungstechnischen Problems, vor das sich Hegel mit der diffusen, rätselhaften Einheit von gefundener und erfundener Signifikanz beim Symbol gestellt sieht. Die Diskrepanz zwischen dem, was das Symbol an sich selbst ist und wie es von den Ägyptern (oder von Hegel) verwendet wird, gewinnt ihren Ausdruck im Rätselcharakter, löst sich aber dort auch auf. Die Raffinesse der Hegelschen Engführung eines Symbols mit seiner Interpretation als Symbol des Symbols besteht in der hermeneutischen Abrundung. Denn es ist schlechterdings nicht zu sagen, ob seine Deutung der Sphinx-Episode nun noch symbolisch heißen darf, oder ob es sich nicht vielmehr um eine klassische Deutung der Vorkunst handelt. Was Hegel aber mit dieser Deutung zufällt, ist das für den Fortgang der Kunst im Übergang zur klassischen Kunstform unerlässliche Auseinanderfallen von Gestalt und Bedeutung. Mit der gestürzten Sphinx auf der einen und Ödipus auf der anderen Seite ist diese Trennung vollzogen.

Welcher theoretische Gewinn läßt sich aus Hegels Umgang mit dem rätselhaften Symbol schlagen? Der Befund lautet zunächst schlicht: Was Symbol (gewesen) sein soll, läßt sich offenbar nur *post festum* bestimmen. Die Ägypter sind zur Entzifferung des Geistes, der Auflösung ihrer rätselhaften Gebilde nicht gelangt. Als Rätsel und also als Symbol lassen sich ihre Werke nur dort erkennen, wo das Rätsel gelöst wurde. Was bei Hegel Symbol heißt, gehört einem nicht nur vorästhetischen, sondern recht besehen einem vordiskursiven Bereich an, dessen Inhalte freilich nur so und nur dann zur Darstellung kommen können, wenn der Übertritt in die Diskursivität, in den artikulierten Bereich klassischer Kunst erfolgt ist. Salopp formuliert: Symbol ist, was

keins mehr ist. Die unvermeidliche Spannung zwischen einem Symbol und seiner Verwendungsweise wird also von Hegel durch Verzeitlichung entparadoxalisiert. Erst von der Warte der Klassik aus erschließt sich die Bedeutung der rätselhaften Vorkunst.⁵

Davon zeugt nicht allein die Tatsache, daß Hegel im Kapitel über symbolische Vorkunst eigentlich nur Symbolisierungen des Symbols anführt, sondern auch die schon erwähnte Wiederkehr von Symbolen im klassischen Kunstwerk, wo sie als Ornament, Nebenzug und Detail die stille Abgeschlossenheit des klassischen Kunstwerks beunruhigen. Hegels Ausführungen über die Genesis der klassischen Kunst aus der symbolischen Vorkunst lassen keinen Zweifel daran, daß die eigentliche Leistung dieser Kunst – und damit die eigentliche Kunst – in der rücksichtslosen Verwandlung und domestizierenden Aneignung der symbolischen Rätsel besteht:

Denn wir gaben der klassischen Kunst überhaupt die Stellung, daß sie sich erst durch Reaktion gegen die zu ihrem eigenen Bezirk notwendig gehörenden Voraussetzungen zu dem heraufbilde, was sie als echtes Ideal ist. (II, 94)

Doch diese genealogische Herleitung der klassischen Kunst begründet nicht nur, sondern entstellt auch ihre Klassizität, denn die Rudimente des Symbolischen wirken oft unklassisch »bunt, kraus« (II, 97), kontingent und damit dubios mehrdeutig:

Selbst bei dem klassischen Kunstgebiete tritt noch hin und wieder eine ähnliche Ungewißheit ein, obschon das Klassische der Kunst darin besteht, seiner Natur nach nicht symbolisch, sondern in sich selber durchweg klar und deutlich zu sein. (I, 401)

⁵ Man könnte sagen, daß in der nachhegelschen Moderne immer wieder der Versuch gemacht wird, dem Problem des Rätsels anders beizukommen. So schreibt etwa Heidegger am Anfang seines Nachworts zum *Ursprung des Kunstwerks*: »Die vorstehenden Überlegungen gehen das Rätsel der Kunst an, das Rätsel, das die Kunst selbst ist. Der Anspruch liegt fern, das Rätsel zu lösen. Zur Aufgabe steht, das Rätsel zu sehen«. Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt a.M. 1980, S. 65. Dem Interesse am (nach Hegel symbolischen) Rätselcharakter der Kunst läßt sich das Interesse am Erhabenen zuordnen, das Hegel wegen der Unangemessenheit von Gestalt und Bedeutung ebenfalls der Vorkunst zurechnet und das vor allem im späten 20. Jahrhundert (Lyotard) immer wieder als Korrektiv klassizistischer Ästhetik ins Feld geführt wurde. Überspitzt darf man das Projekt der Moderne den Versuch nennen, Hegels Vorkunst-Symbol für einen modernen Kunstbegriff fruchtbar zu machen. Nicht nur aus Hegels Perspektive ist dieses Bemühen romantisch.

II

Entscheidend ist, daß das Spannungsverhältnis zwischen der Setzungsmacht von Symboltheorien und einer vorgängigen Symbolisierungspraxis von Hegel sowohl theoretisch als auch praktisch in das Symbol als dessen wesentliche Zweideutigkeit eingetragen wird. Dies verleiht seiner Symboltheorie prototypische Züge. Das Verfahren, die Isolierung eines Symbols im eigentlichen Sinne von einer vorsymbolischen Welt der Zeichen, aus der es qua symbolischer Operation heraustritt, findet sich z. B. auch in Tzvetan Todorovs *Théories du Symbole* (1977). Dessen betont schlichte Einleitung verstrickt sich bei dem Versuch, Symbol und Zeichen aufeinander zu beziehen, sogleich in performative Widersprüche und symbolcharakteristische Zweideutigkeiten. Das Symbol sei Gegenstand seines Buchs, schreibt er im ersten Satz, um aber sogleich einschränkend hinzuzufügen, Symbol »comme chose, non comme mot«. Um das Wortzeichen »*symbole*« geht es also nicht, wohl aber um das verbale Symbol im besonderen, das Todorov wie Hegel dem Zeichen im allgemeinen gegenüberstellt. Freilich ist auch ein oppositionelles Verhältnis von Symbol und Zeichen nur unter der Voraussetzung möglich, daß das Symbol immer auch ein Zeichen ist, weshalb Todorov schreibt,

si l'on donne au mot »signe« un sens générique par ou il englobe celui de symbole (qui des lors le spécifie), on peut dire que les études sur le symbole relèvent de la théorie générale des signes, ou sémiotique.⁶

Abermals betont Todorov, daß unter »Zeichen« das Ding selbst, nicht das Wortzeichen »Zeichen« gemeint sei. Der wiederholte Hinweis »comme chose, non comme mot« gilt hier sowenig wie bei Hegel nur präliminarischer Terminologiekklärung, sondern gehört schon unmittelbar zur Sache, dem Symbol selbst, denn seit der Zeit, die Todorov »la crise romantique« nennt,⁷ geht es beim Symbol tatsächlich um das Ding selbst, um eine gewisse Eigenmacht und Eigenmächtigkeit, um die Beharrungskraft eines Dings und die Resistenz eines konkreten Phänomens – all das also, was Hegel unter den Rätselcharakter symbolischer Kunst brachte, der ihm in der Sphinx, im Phönix, aber auch an den ägyptischen Pyramiden aufging. Diese Widerständigkeit, die Hegels Sphinxdeutung symbolisch zur Darstellung bringt, stellt sich indessen nur dort ein, wo das Symbolische derivativen Bedeutungscharakter hat, eben gerade nicht unabhängiges an sich selbst, sondern ein bestimmter

⁶ Tzvetan Todorov, *Théories du Symbole*, Paris 1977, S. 9.

⁷ Ebd., S. 10.

Funktion unterworfenen Zeichen ist. Entsprechend lautet auch Todorovs Minimaldefinition des Symbols: »qu'il suffise d'indiquer que l'évocation symbolique vient se greffer sur la signification directe«.⁸ Symbole sind folglich abhängig von einer anderen Signifikationspraxis, aber im Akt einer Neu- und Andersverwendung – etwa Hegels »das Symbol in der Bedeutung, in welcher wir es hier gebrauchen« oder Todorovs »comme chose, non comme mot« – wächst dem Symbol qua Symbolisierungspraxis seine Eigenständigkeit erst zu. Die Heteronomie des als Symbol verwendeten Zeichens wandelt sich gleichsam unter der Hand in eine (rätselhafte) Autonomie, die ihren Unterschied zur Heteronomie nicht kenntlich machen kann.

Wenn in dieser unentschiedenen Amalgamierung von Autonomie und Heteronomie nicht nur für Hegel und Todorov, sondern die ›Aktualität des Symbols‹ überhaupt bestehen sollte, dann ist immerhin geklärt, warum es beim Symbol nicht um die leidige Debatte über Symbol und Allegorie seit der Goethezeit gehen kann, die den literaturtheoretischen und ästhetischen Diskurs so lange und gründlich bestimmt hat. Die großartige Rehabilitation der ›frostigen Allegorie‹ – zunächst bei Benjamin, später bei de Man⁹ – scheint in der Tat an ihre Grenzen gelangt und als (symbolischer) Habitus der letzten 100 Jahre anerkannt und abgehakt. Vieles deutet jedenfalls darauf hin, daß ein nicht mehr nur ausschließlich auf die Allegorie bezogener Symbolbegriff, sondern ein überhaupt nicht mehr im engeren Sinne ästhetisch begrenzter Symbolbegriff im Kommen bzw. Wiederkommen ist. Seiner an Bourdieus Symbolbegriff orientierten Studie *Cultural Capital* (1987) hat John Guillory kaum zufällig eine ausführliche Fallstudie über de Man und seine Schüler beigelegt:¹⁰ Das kanonische Privileg der Allegorie über das vermeintlich organizistische Symbol eignet sich natürlich besonders gut zur polemischen Darstellung von Kanonisierungstechniken und der Wirkung kulturellen Kapitals. Aber auch die verstärkte Aufmerksamkeit, die man in letzter Zeit Hans Blumenbergs und Ernst Cassirers Begriff symbolischer Handlungsfähigkeit schenkt, gehört in einen alternativen Diskurs des Symbols, der sich anschickt, die ältere Konstellation von Allegorie und Symbol zu verdrängen. Bezeichnend für die jüngeren Versuche einer neuen Verge-

⁸ Ebd., S. 9.

⁹ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.1, Frankfurt a.M. 1991; Paul de Man, Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, New Haven 1979.

¹⁰ Vgl. John Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago/London 1993.

genwärtigung des Symbolbegriffs ist nicht nur das Bemühen, Symbolik aus ästhetischen Zusammenhängen herauszulösen, sondern auch der Verzicht auf die Frage, ob Symbole vorgefunden oder erfunden werden. Der neuere Symbolbegriff forciert die Entwertung dieser Unterscheidung, die für die Opposition von Symbol und Allegorie noch ausschlaggebend war.

Das wird vor allem dort deutlich, wo diese Tendenz programmatische Züge annimmt, so z. B. in Institutionalisierungstheorien, aber auch bei solchen Ansätzen, die von vornherein praxisorientiert sind. Das gilt z. B. von den US-amerikanischen *ritual* oder *ceremonial studies* um Ronald Grimes u. a.¹¹ Den Vertretern ist der Unterschied zwischen authentischen und *invented traditions* (Eric Hobsbawm) nicht nur gleichgültig,¹² sondern sie setzen sich offen über diesen Unterschied hinweg: Wo Traditionen, Riten und ähnliche Symbolisierungspraktiken fehlen, da müssen sie eben erfunden oder Vorhandenes umfunktioniert werden.

Daß sich die der Kulturanthropologie und den Religionswissenschaften entsprungenen *ritual studies* auf die ›wesentliche Zweideutigkeit‹ von Symbolen einlassen, hat sowohl engere methodologische als auch weitreichende politische Implikationen. Einerseits wird die Trennung von (wissenschaftlicher) Theorie und symbolisierenden Praktiken bewußt geschleift – und das darf man vielleicht ganz ungeschützt als wissenschaftstheoretischen Fortschritt verbuchen. Andererseits aber hat das Festhalten an einer wesentlichen Zweideutigkeit des Symbols den Vorteil, gleichsam automatisch neue Spielräume symbolischer Einsetzung zu eröffnen. Weil im praktischen Gebrauch des Symbols – und ein Symbol muß immer irgendwie ›verwendet‹ werden – die Differenz zwischen vorgefundener und hergestellter Bedeutsamkeit verschwindet, ist die Veränderbarkeit dem Symbol gleichsam auf den Leib geschrieben. Dieser Zuwachs an Flexibilität ist unbestreitbarer Vorteil eines Symbolbegriffs, der nicht streng zwischen Vorgefundenem und nachträglich hergestellter Bedeutung unterscheidet. Er ist auch das gute Gewissen, auf das sich das aktuelle Interesse an Riten und Traditionen beim Vorwurf des Konservatismus oder Traditionalismus berufen kann, denn die Veränderbarkeit ist durch das, was Hegel die wesentliche Zweideutigkeit des Symbols nannte, verbürgt.

Wo Praxis über den Symbolwert und die Bedeutung eines Symbols entscheidet, ist es kein großer gedanklicher Sprung mehr zur kulturtheoretisch all-

11 Vgl. Ronald L. Grimes, *Deeply into the Bone – Re-inventing Rites of Passage*, Berkeley 1987.

12 Vgl. Eric Hobsbawm, *The Invention of Tradition*, Cambridge 1992.

gegenwärtigen *Performanz* und dem *Performativen*.¹³ In diesen Begriff könnte man die entscheidenden Aspekte des Hegelschen Symbols – wesentliche Zweideutigkeit, Vorrang der Praxis vor der Unterscheidung zwischen gemachter und ursprünglicher Bedeutung – als dessen zeitgemäße und vorläufig aktuellste Form eigentlich getrost entlassen. Das setzt freilich genau die Erweiterung des Symbolbegriffs voraus, der Hegel Einhalt gebieten wollte. Daß die Einhegung und der beschränkte Gebrauch des Symbolbegriffs aber sehr wohl ihren Sinn auch außerhalb von Hegels Belangen haben, ist gerade am Performanzbegriff abzulesen, von dem man vorsichtig sagen kann, daß er im gegenwärtigen Diskurs die Systemstelle besetzt hat, um die Symbol und Allegorie mit wechselndem Erfolg stritten.

III

Judith Butlers einschlägige Abhandlung *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990) ist nicht nur ein Markstein in der Entwicklung des Feminismus und der *Gender-Studies*, sondern auch eine wichtige Schaltstelle im Popularisierungsprozeß des ursprünglich sprechakttheoretischen Adjektivs *performative*.¹⁴ Am Ende ihres Buches hatte Butler *drag* einen derart prominenten Platz eingeräumt, weil dort die Formierung geschlechtlicher und kultureller Bedeutung jenseits der Alternative Natur oder Kultur als praktischer Vollzug sichtbar würde. Entsprechend heißt es vom letzten Abschnitt des Buchs »Bodily Inscriptions/Performative Subversions«:

As a strategy to denaturalize and resignify bodily categories, I describe and propose a set of parodic practices that disrupt the categories of the body, sex, gender, and sexuality and occasion their subversive resignification.¹⁵

¹³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Berlin 1998 (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 10); Christoph Wulf, Michael Göhlich, Jörg Zirfas (Hg.), *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim/München 2001; Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002; Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hg.), *Performativität und Praxis*, München 2003.

¹⁴ Vgl. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1990. Man muß natürlich hinzufügen, daß Butlers spezifische Aneignung des Performanzbegriffs ohne de Mans und Derridas vorangegangene Bemühungen um das Verhältnis von *constative* und *performative* undenkbar ist.

¹⁵ Ebd., S. X.

Butlers Parallelisierung der Beschreibung vorgefundener subversiver Praktiken (*describe*) und ihrer präskriptiven Installierung im Rahmen ihres eigenen theoretischen Modells (*propose*) markiert dezent aber unmißverständlich einen Unterschied zwischen symbolischen Praktiken und ihrer theoretischen Vergegenwärtigung. Es ist derselbe Unterschied, den Hegels symbolische Interpretationen des Symbols umkreisen. Von *drag* gilt in Butlers Buch folglich, daß es nicht schlicht Performanz ist, sondern Performanz der Performanz darstellt. »In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency«.¹⁶ Butlers *drag* ist, mit Verlaub, der Ödipus, der das rätselaufgebende Ungeheuer (sexueller) Identität vom Felsen stürzt. Erkannt und als kontingent entlarvt wird die symbolische Herstellung (sexueller) Identitäten durch die theoretische Zuschreibung, also durch eine weitere symbolische Praxis, die mit *drag* an und für sich nur sowenig oder soviel zu tun hat wie Hegels symbolisierende Deutung der Sphinx als Symbol des Symbols mit einer ägyptischen Sphinx.

Wie in der Essay-Sammlung mit dem sprechenden Titel *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex* (1993) geht es Butler auch in *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (1997) nicht zuletzt darum, jenem Mißverständnis entgegenzutreten, das vor allem innerhalb einer allzu euphorischen Butler-Rezeption grassiert – der tendenziellen Re-Essentialisierung des Performanzbegriffes und des Anti-Essentialismus. Die Vorstellung, *drag* sei sozusagen von Natur aus subversiv und destabilisierend, ist nicht nur naiv. Sie beruht überdies auf einem doppelten Fehlschluß, indem sie zunächst die nach Hegel symboltypische Indifferenz oder Gleichberechtigung von vorgefundener und konstruierter Bedeutung zugunsten des Konstruktes verkennt. Aufgrund dieser (durch nichts gerechtfertigten) Entscheidung wirkt das Rätsel scheinbar natürlich gegebener und doch gesellschaftlich bedingter Bedeutung (bzw. Identität) endgültig gelöst. Das führt zu einem weiteren Fehlschluß in Form der (aufklärerischen) Überzeugung, daß man mit der Erkenntnis der über aller Bedeutung waltenden *contingency* sich deren Wechselfällen schon entzogen und politisch sozusagen ausgesorgt habe. Es gibt keinen hinreichenden Grund anzunehmen, daß mit der Erkenntnis der Veränderbarkeit von Bedeutungsverhältnissen deren Veränderung steuerbar würde. Das Problem bleibt die Erfahrung von Vorgängigkeit, das Dilemma, sich in Bedeutungsverhältnissen vorzufinden, die zwar kontingent sein mögen, denen gegenüber jedoch die Frage, ob sie naturwüchsig oder konstruiert sind, schlechterdings gleichgültig ist.

¹⁶ Ebd., S. 137.

An den Implikationen dieses Problems für *agency*, also der Frage nach moralischer und politischer Handlungsfähigkeit, setzen Butlers Adorno-Vorlesungen mit dem anspruchsvollen Titel *Critique of Ethical Violence* an. Butler hat sich die Aufgabe gestellt, eine Theorie moralischer Handlungsfähigkeit für solche Subjekte zu entwickeln, die vorab durch Normen in Gestalt vorgängiger symbolischer Strukturen eingeschränkt sind, die sie sich nicht ausgesucht haben und die ihnen in ihrer Vorgängigkeit auch niemals abschließend zugänglich werden können. Auf den Punkt gebracht: Wie können Subjekte moralisch und eigenverantwortlich handeln, die sich in sie anerkanntermaßen steuernden Kontexten vorfinden? Jede Bemühung, sich zu verantworten, von sich Rechenschaft abzulegen, läuft nach Butler auf die Konfrontation mit einer nicht einholbaren Vorgängigkeit hinaus. Nun versucht sie aber nicht wie in *Gender Trouble*, eine partikuläre Praxis zu benennen, die eben diesen Umstand zu symbolisieren imstande wäre und darin durchschaubar zu machen vermöchte, sondern sie möchte Handlungsspielräume direkt aus den vorgängigen symbolischen Strukturen ableiten. Eins der von Butler in diesem Zusammenhang angeführten Beispiele stammt von Michel Foucault. Der späte Foucault habe nämlich seine ehemalige Interpretation des katholischen Beichtritus als gewaltsame, aufgezwungene Praxis der Selbstkontrolle dahingehend korrigiert, daß diese Praxis »dem Subjekt auch eine gewisse performative Produktion« ermögliche.¹⁷ Die symbolische Praxis des Beichtritus wäre damit sowohl Einschränkung als auch Bedingung handlungsfähiger Subjekte. Butler läßt offen, ob man sich das so vorzustellen hat, daß ihr subversives Potential jeder gesellschaftlich sanktionierten Praxis immer schon beigegeben ist, oder ob das Beichtbeispiel als Hinweis auf die Genesis von Subjekten verstanden werden soll. Man muß hoffen, daß letzteres gemeint ist, denn sonst wäre Butler dem gleichen Trugschluß erlegen, der gewisse Tendenzen ihrer Rezeption kennzeichnet.¹⁸ Leidtragende im Falle

¹⁷ Judith Butler, Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002, Institut für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, aus d. Engl. von Reiner Ansén, Frankfurt a. M., S. 126.

¹⁸ Daß es hier um eine Parabel für die Genese von Subjekten geht, dafür spricht die Argumentation in *The Psychic Life of Power*. Dort geht es Butler um den paradoxen Prozeß der Subjektformation durch Subjektunterwerfung. Denn Autonomie und Selbstbestimmung versteht sie, gegen Kant, von vornherein als spezifische Effekte des Gesetzes, des Zwangs und der Macht, denen jedes Subjekt unterworfen ist. Kronzeuge dieser Dialektik ist natürlich Hegels Dialektik von Herr und Knecht aus der *Phänomenologie des Geistes*. Ähnliche Urszenen zeichnet sie bei Nietzsche, Freud, Foucault und Althusser nach. Auf die Frage, wie der Schauplatz der Unterwerfung zu einem der Veränderung werden kann, antwortet sie mit dem Nachweis, daß die dialektische Subjektconstitution jeweils

eines emphatisch herausgestellten subversiven Potentials rätselhafter Symbolisierungspraktiken wären sonst nämlich genau die politischen Differenzen, um die es Butler eigentlich geht.

Es gibt also mindestens so viele logische wie politische Gründe dafür, daß man sich nicht umstandslos einem verallgemeinerten Begriff symbolischer Praxis oder einem entgrenzten Begriff der Performanz überläßt. Diese Gründe waren Hegel an der Vorkunst des Symbolischen aufgegangen und finden ihren Niederschlag in seiner eigenen begrifflichen Praxis. Von Butler u. a. kann man lernen, daß unsere Vorgeschichten in ihrer Übermacht absolut, freilich auch absolut kontingent sind. Hegel aber, indem er den Spielraum der Symbole auf eine Vorgeschichte beschränkt und als bloße Vorgeschichte abwertet, fällt mit dieser Operation die Möglichkeit einer Nachgeschichte zu, die in seinem Fall von der klassischen bis in die romantische Kunst reicht, wo aber stets anders symbolisiert wird als in der *eigentlich* symbolischen Kunst. Daraus wäre dann umgekehrt zu lernen, daß nur ein (symbolisch) begrenzter Symbolbegriff, in dem der Spannungsbogen zwischen Symbol und symbolisierender Praxis nicht zur Einheit hypostasiert ist, auf die Chance rechnen kann, Nachgeschichten zu zeitigen. Sie könnten die Aufgaben freisetzen, die vielleicht nicht mehr nur symbolisch wären.

IV

Auch der Vollständigkeit halber ist noch nachzutragen, wie denn Hegel selbst den Übergang von der symbolischen Vorkunst in die ganz anders geartete Symbolisierungspraxis der klassischen Kunstform bewerkstelligt. Die hermeneutische Gediegenheit seiner Sphinx-Interpretation entbindet den Philosophen ja nicht von seiner Aufgabe, den Übergang von der einen Kunstform und Epoche zur anderen, von einer Symbolisierungspraxis zur nächsten, auch begrifflich zu legitimieren. In dem einleitenden Abschnitt über das Symbol hatte Hegel notiert, wie das Ende der Symbolik vorzustellen sei und seine wesentliche *Zweideutigkeit* beseitigt werden könne. Einerseits avisiert er dort genau das, was mit der vergleichenden Kunstform, dem sogenannten ›bewußten Symbolisieren‹ auch eintritt. Ein Ende hat es

auch einen Rest übriglasse bzw. einen Überschuß produziere, welcher der dialektischen Einheit von Herrschaft und Freiheit enträte, hinter deren Einsicht kein politisches Emanzipationsprojekt zurückfallen dürfe, denn nur solche Dialektiken *produzieren* jenen Rest, der ihnen widersteht.

mit den Zweifeln, wenn die beiden in gleichgültiger Gleichberechtigung verbundenen Seiten des Symbols auseinandertreten und ihr Verhältnis explizit als Relation, etwa in Form eines Vergleichs oder einer Allegorie, formuliert wird (I, 397). Daneben erwähnt Hegel aber noch eine andere Weise, den Wirkungskreis des Symbolischen effektiv zu beschränken. Dessen Zweifelhafte löse sich nämlich auch unausdrücklich, sozusagen praktisch auf, vermöge der Konvention, die über Zusammenhang und Bedeutung vorab entscheidet, ohne daß irgend etwas ausdrücklich würde:

Zwar wird auch dem eigentlichen Symbol seine Zweideutigkeit dadurch genommen, daß es sich um dieser Ungewißheit willen die Verbindung des sinnlichen Bildes und der Bedeutung zu einer Gewohnheit macht und etwas mehr oder weniger Konventionelles wird. (I, 399)

Hegel hat gute Gründe, dieser praktischen Auflösung des Zweifelcharakters nicht zuviel Gewicht beizumessen, denn wenn das Klassische nicht oder doch nicht nur das selbstbewußte Auseinandertreten und erneute Vereinen der zwei Seiten des Symbols ist, sondern schlicht und ohne viel Aufhebungs Effekt eines Konventionalisierungsschubes, dann ist es um diesen heroischen Höhepunkt der Kunst schlecht bestellt. Die klassische Kunst verwandelt bloß die Symbole der Vorkunst ins Konventionelle. Indem sie z. B. Tierdarstellungen nur noch als Nebenzug und Accessoire zuläßt, macht sie aus dem Vorgefundenen Tradition. Die klassische Kunst erfindet den alltäglichen Profanisierungsschub als Tradition und Konvention, welche sie ausstellt. Entmachtet wird die rätselhafte Vorwelt des Symbolischen nicht vom Rätsel lösenden Menschengest, sondern dadurch, daß das Vorgefundene *als* Tradition und Konvention erfunden wird. Das bleibt aber nur möglich und setzt unbedingt voraus, daß man dem Begriff des Symbols einen Bereich reserviert und eine Geschichte gönnt, die vor der Konventionalisierung angesiedelt sind. Kein Zweifel, daß es *echte* Symbole gibt, aber reden läßt sich von ihnen eben bloß symbolisch, also indem man den Begriff *irgendwie verwendet* – aber nicht immer und überall.

»Etwas anderes tun« Symbol und *performance* in der deutschen Popkultur

»Es hängt alles davon ab, etwas anderes zu tun«,¹ hat Andy Warhol in einem Interview mit dem Lyriker und Schauspieler Gerard Malanga gesagt. Rolf Dieter Brinkmann druckt es in seiner Sammlung amerikanischer *beatpoetry* in deutscher Übersetzung. In der ungewöhnlichen Präsentation des Bekannten liege – so interpretiert Brinkmann Warhols Zitat – das Potential der Veränderung. Das Fremde im Alltäglichen müsse sich in der Kunst mitteilen; die Provokation führe zu einer produktiven Erweiterung des Bewußtseins.² Sie sei notwendig, sagt Warhol zu Malanga, weil wir auf gewöhnlichem Wege »keine Veränderung« unserer Welt mehr »wahrnehmen«.³

Um solche Inszenierungsakte, die versuchen, das Fremde als Widerständiges »symbolisch« zu nehmen, wird es im folgenden gehen. Sie suchen zu provozieren, ohne der Inszenierung selbst konkrete Bedeutung jenseits der *performance* zu geben. Diese Spezies des Performativen gehört zu den zentralen Merkmalen der deutschen Popkultur; in diesen Akten verbindet sich die ältere, die sich in den späten 1960er Jahren mit den Namen Brinkmann und Rygulla verbindet, mit der neueren seit etwa 1995, als deren wichtigste Protagonisten Kracht, von Stuckrad-Barre und Bessing gelten können. Nicht der Inszenierungsakt selbst als zentrales Äußerungsmittel der Popkultur – so meine These – unterscheidet die beiden Popgenerationen, sondern die jeweilige symbolische Kraft und das Wirkungsfeld ihrer *performances*.

Es hat sich mit Diedrich Diederichsen eingebürgert, die beiden Popgenerationen als Pop I und II zu bezeichnen.⁴ Durch einen kontrastiven Blick auf Programmtexte der beiden Generationen, ihre einschlägigen literarischen

¹ Andy Warhol, Über Automation. Interview mit Gerard Malanga, in: Rolf Dieter Brinkmann, Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), Acid. Neue amerikanische Szene, Reinbek b. Hamburg 1983, S. 354–356, hier S. 354.

² Vgl. Rolf Dieter Brinkmann, Der Film in Worten, in: Brinkmann u. a., Acid, S. 381–399, hier S. 383.

³ Warhol, Über Automation, S. 356.

⁴ Vgl. Diedrich Diederichsen, Der lange Weg nach Mitte, Köln 1999, S. 272 ff.; ders., And then they move, and then they move – 20 Jahre später, in: ders., Sexbeat, Neuaufl., Köln 2002, S. I–XXXIV. Vgl. außerdem: Moritz Baßler, Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München 2002, S. 165; Johannes Ullmaier, Von Acid nach Adlon, Mainz 2001.

Texte und *performances* können differente Symbolverständnisse rekonstruiert werden, die zwei paradigmatische Vorstellungen der jüngsten Kulturgeschichte charakterisieren. Man muß dabei sehen, daß die jeweiligen Symbolvorstellungen auf gänzlich unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen basieren: grob gesagt auf der amerikanischen Pop- und Protestkultur der 1960er Jahre und auf der Medienszene der 1990er Jahre, auf der Globalisierung von Musik, Kunst und Literatur. Sie verlangen eine je spezifische Handhabung symbolischer Verfahren und medialer Praktiken.

Die im folgenden angestellte kontrastive Analyse soll sichtbar machen, wie sich in vergleichbaren und aufeinander beziehbaren Diskurszusammenhängen unterschiedliche Verwendungsmöglichkeiten durchaus homologer Symbole etablieren und wie symbolische Verfahren in den beiden Popkulturen jeweils andere Funktionen übernommen haben.

Das Symbol gehört seit der Antike (Platon, Euripides),⁵ im deutschen Sprachraum spätestens seit Winckelmann, Sulzer und Goethe zu den zentralen Merkmalen von Kultur. Es bietet eine sinnliche Möglichkeit der Darstellung komplexer Zusammenhänge, ohne ihre Vielschichtigkeit aufzuheben. Ein Symbol repräsentiert etwas, zu dem es in Verbindung steht, ohne es vollständig zu entfalten; es verweist nicht wie die Allegorie auf etwas Fremdes, sondern auf etwas prinzipiell Bekanntes, das aber erst zu entdecken ist. So bewahrt das Symbol in seiner ästhetischen Struktur die Widerständigkeit des Gemeinten, vereinfacht also nicht nur, sondern verweist in seiner sinnlichen Präsenz auch auf die Komplexität des Symbolisierten. Symbole nehmen also an der Semiose teil, ohne darin aufzugehen; sie bieten einen sinnlichen Mehrwert, in dem Momente des Symbolisierten auch jenseits seiner Bedeutung enthalten sind. In der performativen Dimension der Symbolerzeugung gelangt die Komplexität des Symbolisierten an die Oberfläche sinnlicher Erfahrung.

Der hier verwendete *performance*-Begriff orientiert sich an der Theatralitätstheorie von Erika Fischer-Lichte.⁶ Er bezeichnet ein zentrales Moment von

⁵ Vgl. Roger W. Müller Farguell, *Symbol*, in: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2003, S. 550–555; Peter Kobbe, *Symbol*, in: Klaus Kanzog u. a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 4, Berlin/New York ²1984, S. 308–333.

⁶ Als Einführung und Problemaufriss erscheint mir geeignet: Erika Fischer-Lichte, *Einleitung*, in: dies., *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 1–19. Zur Begrifflichkeit vgl. Vera Apfelthaler, Kai Röttger, *Performance*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, S. 41–43; Manfred Pfister, *Perfor-*

Theatralität, die selbst als Kunst- und Alltagsphänomen nicht auf die Institution Theater und auf ästhetische Inszenierungen beschränkt bleibt. *Performance* faßt Fischer-Lichte als »Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern«. Kennzeichnend sei ein »ambivalente[s] Zusammenspiel« der beteiligten Faktoren.⁷ Neben der »leiblichen Präsenz des Künstlers« erscheinen der »Vollzug« der Darstellung, also die Inszenierung und mit ihr die »Materialität aller verwendeten Mittel, [...] unter Preisgabe« externer, kommentierender »Erklärungsmuster und Bedeutungsstrukturen«,⁸ als Spezifika von *performance*.

Insofern berührt sich das Folgende zwar mit der »Ästhetik des Performativen«, die Dieter Mersch kürzlich vorgelegt hat,⁹ weil auch ich den Ereignischarakter der *performance* sehe, doch schließt der hier verwendete Begriff intentionales Handeln gerade nicht aus. Es kann als Moment von Theatralität bedeutungserzeugend sein, insbesondere als symbolisches Handeln. Doch die performative Semiose formuliert freilich keine konsistenten Botschaften, sondern überläßt es dem Zuschauer, den Aktionen »Bedeutungen beizulegen, die ihm aufgrund seiner spezifischen Wahrnehmungsmuster, Assoziationsregeln, Erinnerungen, Diskurse u. a.« einfallen.¹⁰ Genau hier setzt mein Interesse an der Kultur des Performativen an: Es erweist sich als besonders geeignetes Gebiet der Symbolforschung, weil es Zeichen erzeugt, ohne ihre Bedeutung exakt zu entfalten. Symbole leben gewissermaßen von ihrer jeweiligen Inszenierung (im theatralen Text, in der Fiktion oder auf dem Papier), die zwar das Gemeinte augenblickshaft erleuchtet, sich aber nicht rational und vollständig erfassen läßt.

mance/Performativität, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar ²2001, S. 496–498. Als Sammlung zentraler Texte zur Performanz-Theorie vgl. den Sammelband: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft, Frankfurt a. M. 2002. Ich verwende den Begriff der Theatralität in seiner übergreifenden Bedeutung als Bestimmung »theatraler« Momente auch außerhalb der Bühne. Wichtigster Aspekt dieser Theatralität ist die öffentliche, für ein Publikum bestimmte und in seinem Ablauf geplante Inszenierung. Zum Begriff der Theatralität vgl. Erika Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, Tübingen ³1994; dies., Theater als kulturelles Modell, in: Ludwig Jäger (Hg.), Germanistik: Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung. Vorträge des deutschen Germanistentages 1994, Weinheim 1995, S. 164–184, bes. S. 177.

⁷ Fischer-Lichte, Einleitung, S. 3.

⁸ Apfelthaler, Röttger, Performance, S. 41.

⁹ Vgl. Dieter Mersch, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2002.

¹⁰ Erika Fischer-Lichte, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: Wirth, Performanz, S. 277–300, hier S. 281.

Dieses essentielle Ungleichgewicht von Zeichen und Bezeichnetem, das im Symbol zutage tritt, wird – etwa von der Popkultur – zur Selbstvergewisserung und Selbstdarstellung im kulturellen Feld genutzt. Insofern bietet die Analyse von Symbolen eine vortreffliche Möglichkeit der kulturwissenschaftlich orientierten Textwissenschaft. Denn ein literarisch erzeugtes Symbol ist ohne kulturelles Umfeld, ohne ›Textrand‹ nicht zu haben.¹¹ Gerade die Symbole der Popkultur zeugen vom Oszillieren zwischen Text und kulturellem Leben. Hiervon handeln die folgenden Überlegungen; und in diesem Sinne verstehen sie sich als Beitrag zur Theorie des Symbols nach der Konjunktur der Allegorie in den Kulturwissenschaften.

Als wesentlicher Teil der Popkultur erscheint schon seit ihren Anfängen die öffentliche Inszenierung des Befremdenden. Diese *performance* ist als ästhetisches Verfahren zu begreifen, damit die Symbole der Popkultur, ihre Komplexität und ihre kaum konkret faßbare Bedeutung angemessen präsentiert werden können. Zu unterscheiden wären dabei interne und externe Adressaten der *performance* und mit ihnen die Selbstvergewisserung und die Selbstdarstellung als zentrale Funktionen der Symbolpräsentation. Als Einstieg und fast beliebiges Beispiel für die semiotische Qualität popkultureller *performances* sei ein Bericht von Nik Cohn aus den Sechzigern angeführt, der die Ankunft der *Rolling Stones* beschreibt:

Die Rolling Stones stiegen aus der Limousine. Sie hatten Haare weit über die Schultern und trugen Sachen in unvorstellbaren Farben, und sie sahen gemein aus, sie sahen einfach unwahrscheinlich böse aus. In dieser grauen Straße strahlten sie wie Sonnengötter. Sie schienen nicht menschlich. Sie waren Geschöpfe von einem anderen Stern, unmöglich zu erreichen oder zu verstehen, unglaublich exotisch, ungeheuer schön in ihrer Häßlichkeit.¹²

Selbst das Verlassen der Limousine scheint als symbolischer Akt inszeniert, der vor allem eins suggeriert: Inkongruenz. Die langen Haare passen nicht zum teuren Auto, die grelle Kleidung nicht zur grauen Straße, ihre stilisierte Häßlichkeit nicht zum Erwartungshorizont bürgerlicher Rezipienten, kurz: ihre Erscheinung nicht zum tristen Alltag, in den sie eintauchen wie »von einem anderen Stern«. Man könnte von einer alteritären Symbolik sprechen,

¹¹ Deshalb erscheint es mir sinnvoll, Symbol und Synekdoche zu unterscheiden.

¹² Nik Cohn, zitiert nach: Peter Kemper, Beat Beat Beat. Beatles vs. Rolling Stones. Das Brave und das Wilde, in: Peter Kemper u. a. (Hg.), ›alles so schön bunt hier‹. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Stuttgart 1999, S. 66–77, hier S. 71.

deren Ziel nicht die Erinnerung an einen umfassenderen, vielleicht politischen oder theologischen Zusammenhang ist – wie etwa die geballte Faust für die Sozialistische Internationale oder das Kreuz in der christlichen Tradition –, sondern der Gestus des Verweisens auf einen solchen. Die *Stones* symbolisieren mit ihrem Auftritt für Rezipienten außerhalb des Popdiskurses eine nicht näher bestimmbare Alterität. Die Inszenierung der Fremdheit steht für ihre Andersartigkeit, für mehr nicht, für nichts Konkretes, schon für gar keinen politischen Protest und keine religiöse Botschaft. Daß solche Auftritte nicht unbedingt die Musik »promoten« sollten, formuliert Keith Richards recht eindeutig, wobei man in solchen Aussagen natürlich auch den provozierenden Gestus mitlesen muß: »Am Anfang in den frühen Sechzigern ging es gar nicht so sehr um die Musik, nur das Image war wichtig. Alle waren auf ihr Image aus und wie man ein paar Schlagzeilen machen konnte«. ¹³

Die Symbolkraft solcher auf kulturelle Alterität zielenden Inszenierungen schwindet indes mit der steigenden Frequenz der Inszenierungen und mit einem gewissen geschichtlichen Abstand – gewiß eine triviale Feststellung, die aber durchaus theoretische Konsequenzen hat. Symbolische Verfahren sind historisch gebunden, der ästhetischen Konkurrenz ausgeliefert und abhängig von der Einbindung ins kulturelle Feld. So verliert sich in den Augen des Pop-Poeten von Stuckrad-Barre die Fremdmarkierung der *Stones* 30 Jahre später in gähnende Routine. Ich zitiere als Nachweis einen Text aus dem Jahre 1998:

Ich war nicht beim Konzert der Rolling Stones, erzähle aber trotzdem gerne, wie es dort war. [...] Die wilden Fans von damals sind heute Familienväter, Nostalgie kam auf. [...] Die dienstälteste Rockband zieht erneut abertausende Fans in ihren Bann. Sie rollen wieder; Faltenrock. [...] Jagger athletisch, Richards zerknautscht, Wood mit Kippe im Mund, Watts im Hintergrund. Sie haben es geschafft, sich treu zu bleiben, ohne sich Neuem zu verschließen. Hinter der Bühne gab's Tee statt Rum um den obligatorischen Profi-Snooker-Tisch. Sie sind mit ihren Fans gealtert, aber ganz vorne auch jüngere Fans. ¹⁴

Die Symbolik des *Stones*-Konzerts erscheint lesbar, ohne daß der Reporter anwesend ist. Das poetische Vermögen des Erzählers reicht aus, um eine Reihe Klischees zu plazieren, welche die Eigenschaft haben, von Konzertbesuchern als authentische Erfahrung genommen zu werden. Das spricht nicht gegen die alternden *Stones*-Fans, aber für eine Veränderung der symbo-

¹³ Kemper, *Beat Beat Beat*, S. 69.

¹⁴ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Remix*, Köln 1999, S. 160.

lischen Verfahren. Die Inszenierung der Fremdheit wird durch von Stuckrad-Barres Text als längst bekannte behauptet. Der *Stones*-Auftritt verspricht das Fremde nun als bekanntes Fremdes; es zielt nicht auf Inkongruenz, sondern auf die Harmonisierung des Fremden: »Ganz vorne« sind »auch jüngere Fans. Eltern und Kinder glücklich vereint [...]. Die Integrationskraft ist phänomenal«,¹⁵ spottet von Stuckrad-Barre. Eine Passage aus Benjamin Leberts Erfolgsroman *Crazy* zeigt, wie recht er mit seiner Ironie hat:

Mein Vater meint es gut mit mir [...]. Er liebt die *Rolling Stones*. Eine Rockgruppe aus vergangener Zeit. Jedes Mal, wenn sie auf Tour sind, nimmt er mich mit. Er hat die Hoffnung, ich könnte Gefallen an der Musik finden. Das tue ich nicht.¹⁶

Benjamin und seine Mitschüler lieben eher die *Spice Girls*. Das Musik-Symbol der 68er-Generation hat für sie keine Bedeutung mehr; im Grunde interessieren sie sich nicht dafür. Von Stuckrad-Barre schreibt über ein Konzert, bei dem er nicht anwesend war, Benjamin Lebert lässt seinen Protagonisten nur von dessen Vater in das Konzert schleppen; aber der Sohn geht mit, ohne zu rebellieren. Die *Stones* symbolisieren nun – innerhalb des neuen Popdiskurses – nicht mehr Inkongruenz und Aufruhr, obwohl sich ihre Musik und die Art ihrer Auftritte sicher nicht sonderlich geändert haben. Die unterschiedliche Tragkraft der *Rolling Stones*-Symbolik resultiert aus einem entscheidenden Wandel in der Popkultur. Hinsichtlich der Verwendung und Bedeutung von Symbolen (und nicht so sehr in den Symbolen selbst) unterscheidet sich nämlich die Popkultur der 1960er von jener der 1990er Jahre.

Um dies zu belegen, konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auf das literarische Feld, wobei nicht die Literatur selbst, sondern ihre Präsentation bzw. die Theorie ihrer Inszenierung fokussiert werden sollen. Die Auftritte der Popautoren sind in semiotischer Hinsicht mit dem oben zitierten Auftritt der *Rolling Stones* vergleichbar; auch sie inszenieren auf den ersten Blick hin Inkongruenzen, auch sie produzieren in erster Linie Fremdheitsempfindungen beim Rezipienten.

Man kann beispielsweise das Zugangsbutton, das eine Kalaschnikow zeigt, auf der Homepage Christian Krachts,¹⁷ die provokanten Mißtöne der »Ka-

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Benjamin Lebert, *Crazy*. Roman [1999], Köln 2001, S. 46.

¹⁷ Vgl. www.christiankracht.com/buecher/buecher.htm.

nak Sprak« des Deutschtürken Feridun Zaimoğlu¹⁸ oder auch schon die aggressiven Ausfälle Rolf Dieter Brinkmanns bei seinen legendären Lesungen Ende der 1960er Jahre anführen.¹⁹ Wie bei der Autoankunft der *Stones* werden durch die Provokationen, durch Fotos, Lesungen und Filmaufnahmen, die geschickt lanciert werden, nicht allein die literarischen Texte vermarktet, sondern eben immer auch ihre Urheber präsentiert, die dadurch an der Semiose der Texte teilhaben. Sie personifizieren geradezu jene Alterität, welche die Texte heute allein kaum noch erzeugen können. Darin unterscheidet sich die Popkultur von der Historischen Avantgarde, deren Abgrenzung bevorzugt sprachlich akzentuiert war, erheblich. Denn die deutliche Abweichung von der sprachlichen Normalität scheint im literarischen Feld seit der klassischen Moderne nicht mehr ungewöhnlich,²⁰ so daß die neue Avantgarde der Popkultur auf andere Bereiche der Alteritätssetzung ausweichen muß. Die Medienwelt und ihre Affinität zu Personeninszenierungen bieten hierfür den geeigneten Raum.

Der Autor selbst erscheint deshalb in einer je spezifischen Körper- und Kleidersymbolik, welche die oben beschriebene Inkongruenz von Autor und Umfeld unterstützt bzw. erst erzeugt: Man denke an die maßgeschneiderte Kleidung der Popautoren um Kracht und von Stuckrad-Barre, das *Jeans-outfit* Brinkmanns in den 1960er Jahren oder an das Foto von Zaimoğlu aus dem einschlägigen Sammelband *Morgenland*.²¹ Wesentlicher Teil der Provokation ist freilich die Kombination, ja gegenseitige Verstärkung von Schrift und Bild. Sie erzeugt in einem quasi emblematischen Verfahren ein Unbehagen der Differenz zwischen Rezipient und Autor.

Was die Relevanz solcher Selbstinszenierungen für das Verständnis der Texte anbelangt, unterscheidet sich die sogenannte Popliteratur also erheblich von anderen Literaturen. Parallel zu den Inszenierungen der Popstars gewinnt der Autor als Akteur im kulturellen Feld an Bedeutung. Ja, ohne Rekurs auf die multimedial vermittelten Interaktionen des Autors, auf seine

18 Vgl. Feridun Zaimoğlu, *Kanak Sprak*. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft, Hamburg 1995.

19 Vgl. Alfred Kolleritsch, Rolf Dieter Brinkmann 1972 in Graz, in: Maleen Brinkmann (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann, Reinbek b. Hamburg 1995 (Rowohlt Literaturmagazin 36), S. 116–117.

20 Vgl. Harald Fricke, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München 1981, bes. S. 161 ff.

21 Vgl. Feridun Zaimoğlu, Jamal Tuschik, »Ihr habt Angst vor unserem Sperma«. Kollaboration, in: Jamal Tuschik (Hg.), *Morgenland*. Neueste deutsche Literatur, Frankfurt a. M. 2000, S. 9–20, hier S. 15.

performances, entziehen sich dem Rezipienten wichtige Aspekte der Poptexte. Berücksichtigt man sie nicht, verliert sich die Analyse ins Nebensächliche. Um es deutlich zu betonen: Die Semiose der Poptexte erscheint – im Vergleich zur Poesie der Historischen Avantgarde – weit abhängiger von jeweils verändernden *performances*, Kontextualisierungen und Plazierungen im kulturellen Feld. Und diese performative Einbettung formiert essentiell das symbolische Verständnis der Texte. Deshalb bietet sich als literaturtheoretische Zugangsmöglichkeit bei der Analyse von Symbolverfahren in der Popkultur auch die Feldtheorie Pierre Bourdieus an.²²

Die ambitionierte Inszenierung eines Popautors trägt durchaus Züge einer *performance* mit eigener ästhetischer Zielsetzung, die symbolisch verstanden werden will. Dabei müssen die Intentionen nicht ihren Ursprung im Gestaltungswillen des Autors haben. Vielmehr ist die Autor-*performance* als eigenständige Form von Theatralität zu begreifen, als semiotisch lesbares Zeichenensemble. Die Selbstinszenierung des Popautors symbolisiert insofern einen spezifischen Ort im kulturellen Teilfeld des Pop. Denn die Texte des Autors, die ohne ihre Inszenierung (in Lesungen, in Anzeigen, in ihrer materialen Erscheinungsweise usw.) kaum zu begreifen sind, kreieren die Popkultur ja zu keinem geringen Teil mit; oft übrigens – *Sexbeat* von Diedrich Diederichsen ist ein gutes Beispiel hierfür – ganz bewußt. Zwar bezwecken die Inszenierungen auch eine gesteigerte ökonomische Vermarktung des literarischen Produkts, das ja – nicht nur nach Bourdieu – immer den »Doppelcharakter« von »Ware und Bedeutung« hat.²³ Sie tragen – wie das literarische Werk im engeren Sinne – aber auch dazu bei, das Ansehen des Autors im literarischen Feld durch eine möglichst perfekte *performance* zu erhöhen. Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang vom »symbolischen Kapital«, das innerhalb des kulturellen Feldes mehr gilt als das ökonomische.²⁴

Was bedeuten nun die Mechanismen des kulturellen Feldes für die Symboltheorie? Die Anwendungsmöglichkeit des Symbolbegriffs darf sich nicht nur

²² Vgl. Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, übers. von Wolfgang Fietkau, Frankfurt a.M. 1997; ders., Le champ littéraire, in: Actes de la recherche en sciences sociales 89 (1991), S. 4–46; ders., Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, übers. von Bernd Schwibs u. a., Frankfurt a.M. 1999. Zur Einführung vgl. Joseph Jurt, Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis, Darmstadt 1995.

²³ Jurt, Das literarische Feld, S. 91 (dort auch die entsprechenden Belegstellen bei Bourdieu).

²⁴ Zum Begriff »symbolisches Kapital« vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt a.M. 1987, S. 440 pass. Zum hier diskutierten Verhältnis von ökonomischem und symbolischem Kapital vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, bes. S. 228 ff.

auf die Literatur im engeren Sinne beschränken, sondern muß sowohl alle kulturellen Texte als auch Beziehungen zwischen diesen berücksichtigen. Die Beziehungen zwischen Texten sollten im Sinne der Theorie des kulturellen Feldes aber nicht ohne die Eigenbedeutung der Vermittler gedacht werden. D.h. nicht nur das Vermittelte, der Text also, auch der Vermittler und sein Habitus und der Vermittlungsakt, die *performance*, tragen zur Semiose bei. Gerade die symbolische Bedeutung resultiert ja immer aus der Verweisbeziehung verschiedener kultureller Texte unterschiedlicher Medien. Und sie ist ohne den Rekurs auf das jeweilige kulturelle Teilfeld nicht zu verstehen. Deshalb sind die rhetorische Figur der Synekdoche (als Text- und Redephänomen) und das Symbol (als spezifisches Zeichen, das zuerst im außerliterarischen Kontext auftaucht, um darin als solches verstanden zu werden) strikt zu unterscheiden. Der Aufbau eines Symbols funktioniert nämlich nur, wenn das Symbolisierte als Bedeutungskomplex bekannt ist; und es ist ausschließlich durch seine mediale Präsenz greifbar. Das symbolische Verfahren zeigt sich im Bereich des kulturellen Feldes sogar meist als Ensemble ganz konkreter Handlungen, die spezifische, mitunter schwer bestimmbare Vorstellungen abrufen. Nicht nur der Autornamen klassifiziert insofern einen literarischen Text und steuert damit seine Rezeption,²⁵ sondern eben auch die Position des Autors im kulturellen Feld und seine Handlungen, die wesentlich (wenn auch nicht nur) durch seinen Habitus gestaltet werden. Dieser ergänzt, positioniert und charakterisiert seine Texte erheblich.²⁶

Insbesondere für die Popkultur gilt, daß der Autor – seine Inszenierung und sein symbolgeladener Habitus – einerseits als Medium symbolischer Verfahren gelesen werden kann, mit dem die Plazierung der Literatur im kulturellen Feld gelingen soll. Andererseits trägt der Habitus des Autors letztlich auch zur Symbolkraft der Literatur und zur Semiose durch Symbole erheblich bei, weil diese Symbole wesentlich an der Positionierung des Autors beteiligt sind. Der Habitus dient dieser Positionierung und kann symbolischer Ausdruck derselben sein.

25 Vgl. Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un Auteur?*, in: *Bulletin de la Société française de Philosophie* 64 (1969), S. 73–104, bes. S. 100; dt. [um die Diskussion gekürzte Fassung]: *Was ist ein Autor?*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, übers. von Karin von Hofer u. a., Frankfurt a.M. 1988, S. 7–31.

26 Vgl. Dirk Niefanger, *Der Autor und sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer), in: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft: Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001, Stuttgart/Weimar 2002*, S. 521–539.

In der Popkultur der 1960er Jahre (Pop I) wurde das Symbol als Vermittler provokativer Haltungen oder Erinnerungszeichen gemeinsamen Protestes aufgefaßt, also vor allem auf einen authentisch gesehenen sozialen Zusammenhang bezogen, der in der Fiktion intentional verändert wurde. Das Symbol hatte die Funktion, die Alterität der eigenen Produkte im kulturellen Feld sichtbar zu machen und damit ihre Position zu stärken. Insbesondere die Abgrenzung gegen die bürgerliche Gesellschaft (mit der bewußt neuen Grenzziehung zwischen *high* und *low culture*) sollte mit unterschiedlichen Symbolen gruppenintern und -extern sichtbar werden.

Anders verhält es sich in der Popkultur der 1990er Jahre (Pop II), wo das Symbol quasi zum Stellvertreter der ›Leere‹, zum Symbol des symbolischen Verfahrens der Popkultur wird. An die Stelle des authentischen sozialen Zusammenhangs tritt der Nachvollzug einer medialen Praxis und damit die implizite Reflexion derselben. Die Symbole der jüngsten Popkultur künden also gerade nicht von einem Anderssein, sondern von der ständigen Anforderung, sich je erneut abzugrenzen (vom *re-modeling*).²⁷ Sie dokumentieren also mehr eine Geste als eine tatsächliche Differenz. Folglich rückt in der jüngeren Popkultur das symbolische Gestalten – die *performance* – ins Zentrum, während in der älteren Popkultur die Symbole wichtiger waren als die Verfahren ihrer Erzeugung. Dies sei kurz anhand zweier zentraler Buchprojekte der Popgeschichte in Deutschland belegt, die eher den Charakter von ›Kultbüchern‹ haben, als nur eine beliebige Sammlung von Texten darstellen: der *Acid*-Sammlung aus dem Jahre 1969 und dem *Tristesse Royal*-Band des popkulturellen Quintetts aus dem Jahre 1999. Beide Bücher enthalten programmatische Äußerungen, die im folgenden interessieren.

1969 erscheint im ›alternativen‹ März-Verlag der Sammelband *Acid. Neue amerikanische Szene*, herausgegeben von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla, der – in deutscher Übersetzung – Texte der amerikanischen Beatszene enthält. »Eine brillante Edition [...], die einen Eindruck von der Vielfalt dieser Subkultur gibt, ohne jedoch eine Theorie zu liefern«, schwärmte die *Süddeutsche Zeitung*. »So kraß, brutal, deutlich und durch keinerlei versöhnende Ästhetik vermittelt, wurde noch nie über sexuelle Erfahrung, Drogen, Konfrontation mit dem Phänomen einer Gesellschaft, die von moderner Technologie deformiert wird, berichtet«, meint Peter O. Chotjewitz in der *FAZ*.²⁸ Der so faszinierte wie befremdete Blick der etablierten Presse auf

²⁷ Vgl. Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing u. a., Berlin 1999, S. 126 ff.

²⁸ Beide Zitate schmücken die Buchrückseite der Taschenbuchedition des Bandes *Acid*.

das Buch charakterisiert recht anschaulich die Nische der neuen Popkultur im literarischen Feld. Das eingangs zitierte Interview mit Andy Warhol ist in diesem Band abgedruckt.

Als Anhang zur Sammlung findet sich Brinkmanns Programmtext *Der Film in Worten*, der eine Art Ästhetik der frühen Popkultur entfaltet:²⁹ Er richtet sich gegen das Primat der Wortästhetik, das Brinkmann in der literarischen Moderne mit Recht proklamiert sieht. Die Historische Avantgarde versuche – Brinkmann kennt Adorno – den »Schwierigkeitsgrad« ihrer »Künste zu erhöhen«,³⁰ um der Entfremdung Ausdruck zu verleihen. Die Komplexität der Zeichenkombinationen und ihre Widerständigkeit sollen die entfremdete Welt ausdrücken. Auf die Macht des Bezeichneten, das die Texte durch »Bilder« viel unmittelbarer präsentieren möchten, als es die Wortakrobatik der Avantgarde je vermochte, setzt hingegen die Popkultur. Sie versteht die Literatur als »Film in Worten«:³¹

Losgelöst von vorgegebenen Sinnmustern wendet sich die Imagination dem Nächstliegenden, Greifbaren zu [...]. Dem Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret Mögliches, das realisiert sein will. Für die Literatur heißt das: tradiertes Verständnis von Formen mittels Erweiterung dieser vorhandenen Formen aufzulösen und damit die bisher übliche Addition von Wörtern hinter sich lassen, statt dessen Vorstellungen zu projizieren – also Vorstellungen, nicht die Reproduktion abstrakter, bilderloser syntaktischer Muster.³²

Die Abkehr von den tradierten Formen, oder besser ihre maßlose Ausweitung und damit radikale Entwertung, soll die Vorstellungen erweitern. Anders als die Postmoderne votiert Brinkmann also radikal für ein Primat des Bezeichneten, das als eine Art Bilderrausch über eine Vielfalt von Formen in Erscheinung tritt. Die Bilderfluten und nicht die jeweiligen Formen drängen zum Handeln, zum Verändern der Welt außerhalb der Kunst. Die Bilder werden zwar durch Worte vermittelt, diese bleiben aber nur Vehikel der Vorstellung: »Beseitige literarische, grammatische und syntaktische Hindernisse ... Denke nicht gleich an Worte, wenn du dich unterbrichst, um das Bild besser

²⁹ Man könnte *Der Film in Worten* auch als Programmtext der Kölner Schule um Wellershoff und Brinkmann lesen. Sie begründete einen »neuen Realismus« in der Nachkriegsliteratur. Vgl. Thomas Ernst, *Popliteratur*, Hamburg 2001, S. 32–37; Sibylle Späth, Rolf Dieter Brinkmann, Stuttgart 1988, S. 42–47.

³⁰ Brinkmann, *Der Film in Worten*, S. 383.

³¹ Ebd., S. 381. Vgl. Späth, Rolf Dieter Brinkmann, S. 44.

³² Brinkmann, *Der Film in Worten*, S. 381.

sehen zu können«.³³ Die unmittelbare Wirkung des Bildes – seine gegenüber dem Wort »erweiterte Sinnlichkeit« – stärkt die symbolische Wirksamkeit der Popliteratur. Sie »schafft« – mit Brinkmann – »ein Stückchen befreite Realität, die ihrerseits Gewaltanwendung seitens der Unterdrückten [...] ermöglichen hilft«. Das erweiterte Kunstverständnis des Pop, seine neue, sinnliche Symbolik, richtet sich also genauso gegen die standardisierte Kultur wie gegen die streng reglementierte soziale Realität.

»Es ist tatsächlich nicht einzusehen«, sagt Brinkmann im heute befremdlichen Jargon einer sich als »befreit« empfindenden Sexualität, »warum nicht ein Gedanke die Attraktivität von Titten einer 19jährigen haben sollte, die man gerne anfaßt«.³⁴ Die Sinnlichkeit der Symbole und die bewußte Nachlässigkeit seines Vokabulars verstoßen absichtsvoll gegen herrschende Tabus, auch im Bereich des literarischen Feldes. Was sich heute wie ein Altherrenwitz liest, war 1969 provokativ gemeint. Ein bloßes Sprachspiel war Brinkmanns Aussage indes nicht. Denn er favorisiert ja tatsächlich, was die Nennung der Mädchenbrüste ausdrücken soll: eine erweiterte Sinnlichkeit der Literatur, die durch ihre Bilder zuerst Lust produzieren,³⁵ dann das *establishment* provozieren und schließlich die Gesellschaft (und ihr Sexualverständnis) verändern soll. Das symbolische Verfahren vermittelt im Refugium der frühen Popkultur ein identifikatorisches Lesen (»wir verstehen uns«), mit Blick auf das gesamte kulturelle Feld eine Abgrenzung (»ihr versteht uns nicht«) und im Hinblick auf die Gesellschaft den Willen zur Veränderung (»ihr werdet uns noch verstehen lernen«).³⁶

Tristesse Royal ist der wichtigste Programmtext der jüngeren deutschen Popliteratur. Gestaltet ist er als fingiertes, überarbeitetes Gespräch zwischen Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg, Joachim Bessing und Benjamin von Stuckrad-Barre. Die Teilnehmer treffen sich an symbolischem Ort, im Berliner Nobelhotel Adlon in unmittelbarer Nähe des Brandenburger Tors – eine popkulturelle Bestandsaufnahme nach der Wende, am Ende des Jahrtausends. Der Snobismus der Herren nimmt sich immer wieder das *fin de siècle* um 1900 als ausdrücklichen Bezugspunkt.

³³ Ebd., S. 385 (er zitiert das Statement von Jack Kerouac in der *Evergreen Review*, 1959).

³⁴ Ebd., S. 384.

³⁵ Vgl. ebd., S. 398 (»daß Literatur Spaß machen muß«).

³⁶ Auch wenn Veränderung bei Brinkmann nicht im konkret politischen Bereich gedacht ist, sondern sich auf die Erlebnismöglichkeit des Individuums bezieht.

Der zur Schau gestellte Markenfetischismus und das unübersehbare *name-dropping* des Textes scheinen sich – wie die provokanten Symbole der älteren Popgeneration – gegenüber anderen Akteuren im kulturellen Feld abzugrenzen. Aber schon seit der Lektüre der Romane von Bret Easton Ellis³⁷ und Nick Hornby wissen wir,³⁸ daß kein Mensch das kennen kann, was hier aufgelistet und wie selbstverständlich verzeichnet wird. Über ein *insider*-Wissen funktioniert die Abgrenzung nämlich keineswegs, sondern über eine *partielle* Partizipation: Ich muß nur einen geringen Teil der Namen und Marken kennen, um die Anspielungen als Reihe erkennen zu können. Die in *Tristesse Royal* genannten Marken- und Personennamen bieten – nach Baßler³⁹ – einen poetischen Katalog der medialen Gegenwart, wobei die einzelnen Namen und Marken nicht für sich, wohl aber als offene Sammlung die Popkultur der späten 1990er symbolisieren sollen. Der Katalog ist typisch für die Popkultur, nicht das je Katalogisierte.

Check into another World, so heißt der erste Abschnitt nach dem Vorwort; er steht programmatisch zu Beginn eines Gesprächsteils, der den Titel *Das Bild der Gesellschaft* trägt.⁴⁰ Beide Überschriften suggerieren unmißverständlich, daß mit dem Unauthentischen, zumindest mit dem Vermittelten der Erfahrung gespielt wird. Nicht über die Gesellschaft soll im Adlon diskutiert, sondern nur ein popkulturelles Bild von ihr fabriziert werden. Hierfür spricht auch das »Intro« des Gesprächs durch eine etwas abgedroschene Theatermetapher: »Der Vorhang öffnet sich für« usw.⁴¹ Die Platzierung im Bereich des Gespielten gibt dem Gesagten eine eigene, man möchte sagen poetische Lizenz. Die Performanz erhält so gegenüber der Semiose ein Übergewicht.

Mit einem Begriff der Popkultur wäre das, was sich im Adlon abspielt, als *re-modeling* zu begreifen: ein immer wieder neu ansetzendes Gesprächsspiel über die Kulturphänomene der bundesrepublikanischen Wirklichkeit, genauer über eine gemeinsame Popkultur, die sich nur im Gespräch herstellt, damit sie immer wieder verworfen werden kann. Sie kreierte und verliert sich in den Bewegungen des Dialogs immer wieder neu, und zwar so, wie die Popkultur immer wieder neue Abgrenzungen zum Mainstream braucht, um

37 Vgl. Bret Easton Ellis, *American Psycho*. Roman, dt. von Clara Drechsler u. Harald Hellmann, Köln 1991.

38 Vgl. Nick Hornby, *High Fidelity*, London 1995.

39 Vgl. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 94 pass.

40 *Tristesse Royale*, S. 13 u. S. 16.

41 Ebd., S. 16.

zu existieren. Glaubt man Bourdieu, ist dies freilich der Weg jeder Kultur: Eine Avantgarde lehnt die etablierten Akteure des Feldes ab, um – sobald sie sich durchgesetzt hat – selbst abgelehnt zu werden, nur daß im Pop Ablehnung und Neubesetzung in immer kürzeren Intervallen durch die gleichen Akteure erfolgen. Die symbolisch akzentuierte Ablösung von Positionen im literarischen Feld wird so selbst ins Arsenal symbolischer Verfahren der Popkultur erhoben; sie ist Ausdruck ihrer Schnellebigkeit, ihrer ›Modernität‹ letztlich. Zum Schluß bleibt für die Charakterisierung der Popkultur deshalb im Grunde nichts mehr übrig als das Verfahren des *re-modeling* selbst: »Dabei haben sie alles aussortiert, was falsch war – Blendwerk, Scheinprominenz, den Konsens. Sie einigten sich auf zwei Möglichkeiten des Entkommens: das Verschwinden und der Rock«. ⁴²

Auch das Ende formuliert noch einmal die zentrale Bedeutung der reflektierten *performance* im Popdiskurs. Das Motiv der Flucht aus dem ›alten Europa‹ (und seiner unauthentisch gewordenen Bezugssysteme) wird im angehängten Phnom Penh-Kapitel desavouiert. Denn Kambodscha ist nicht das »Zentrum des Verschwindens«, auch wenn es symbolisch seit den Kriegen in Fernost genau dafür steht. Die Flucht von Kracht und Bessing erweist sich nur als Teil eines Films; das Verschwinden wird auf Zelluloid gebannt und dadurch zum »Blendwerk« umgedeutet. ⁴³ Der Rock, die andere Alternative, ist nur als ehrliches Pendant zum sich selbst ständig ›re-modelnden‹ Pop denkbar. Nur aus der Perspektive der Popkultur erscheint er authentisch. Das wurde vorher ausführlich diskutiert. Eine ›authentische‹ Alternative stellt er an sich deshalb nicht (mehr) dar.

Ein kurzes Fazit: Symbolische Verfahren sind in der Popkultur nicht an den Text gebunden, sondern Teil eines komplexen Verhaltens im kulturellen Feld, bei dem die Autorinszenierungen sinnformierende Funktionen übernehmen. Unterscheiden muß man hierbei zwischen Pop I und II. Steht in der älteren Popkultur der Autor für die Sinnlichkeit seiner Symbole, auch wenn er diese in seinen Gesten und Worten aufwendig inszeniert, thematisiert die jüngere Generation gerade den Inszenierungsprozeß. Die Symbole erscheinen dadurch immer als Produkte eines symbolischen Verfahrens, so daß dieses selbst quasi entwertet wird. *Re-modeling*, das Kennzeichen neuerer Popkultur, wäre als Verfahren der Symbolumwertung nach Marktgesetzen zu verstehen.

⁴² Ebd., S. 164.

⁴³ Ebd., S. 165.

»Es hängt alles davon ab, etwas anderes zu tun« – Andy Warhols Satz kann gut auf den Sinn popkultureller Symbolisierungsverfahren bezogen werden: Diese sollen immer wieder neu die Alterität einer auf Bedeutungsgewinn und Popularität zielenden Kunst setzen. In diesem performativen Akt liegt vermutlich das Spezifikum popkultureller Symbolik. Warhol trifft damit *in nuce* das, was Bourdieu für die Dynamik und Instabilität des literarischen Feldes verantwortlich macht: den steten Willen, das eigene symbolische Kapital zu erhöhen und damit die eigene Position im kulturellen Feld zu stärken.

Lebensläufe

MORITZ BASSLER, Dr. phil. Studium der Germanistik und Philosophie. Professor für Literatur an der School of Humanities and Social Sciences, International University Bremen. Veröffentlichungen zur Literatur der Klassischen Moderne, der Goethezeit sowie zur Gegenwartsliteratur und Literaturtheorie.

FRAUKE BERNDT, Dr. phil. Studium der Germanistik, Geschichte, Politikologie und Philosophie. Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Deutsche Sprache und Literatur II, Universität Frankfurt a.M. Veröffentlichungen zu Theorien und Modellen des kulturellen Gedächtnisses sowie zur rhetorischen Ästhetik und Poetik.

CHRISTOPH BRECHT, Dr. phil. Studium der Germanistik, Philosophie und Theologie. Privatdozent am Institut für Deutsche Sprache und Literatur II, Universität Frankfurt a.M. Veröffentlichungen zur Sprachphilosophie und Literatur um 1800, Film- und Medientheorie sowie zur Narratologie und Enzyklopädistik der Moderne.

HEINZ J. DRÜGH, Dr. phil. Studium der Germanistik, Philosophie und Politischen Wissenschaft. Privatdozent und Wissenschaftlicher Oberassistent am Deutschen Seminar, Universität Tübingen. Veröffentlichungen zur Poetik des Allegorischen, zum Verhältnis zwischen Text und Bildmedien sowie zur Gegenwartsliteratur.

EVA GEULEN, Dr. phil. Studium der Germanistik und Philosophie. Professorin am Germanistischen Seminar, Universität Bonn. Veröffentlichungen zur Literatur und Literaturtheorie des 19. und 20. Jahrhunderts sowie zu Hegels Ästhetik.

JOACHIM JACOB, Dr. phil. Studium der Germanistik, Philosophie und Politischen Wissenschaften. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik, Universität Gießen. Veröffentlichungen zu Literatur und Religion in der Aufklärung sowie zur Kultur- und Literaturtheorie.

STEPHAN KAMMER, Dr. phil. Studium der Germanistik, Neueren Geschichte, Soziologie und Kunstgeschichte. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Sprache und Literatur II, Universität Frankfurt a.M. Veröffentlichungen zu Robert Walser, Text- und Editionstheorie sowie zur Ästhetik des Unvollständigen.

OLIVER MARCHART, Dr. phil. Studium der Philosophie und Politischen Wissenschaften. Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Medienwissenschaften, Universität Basel. Veröffentlichungen zu Laclau sowie zur Kultur- und Medientheorie.

DIETER MERSCH, Dr. phil. Studium der Mathematik und Philosophie. Professor am Institut für Medien und Künste, Universität Potsdam. Veröffentlichungen zu Wittgenstein, zur zeitgenössischen Philosophie, Kunst- und Medientheorie sowie zur Ästhetik des Performativen.

DIRK NIEFANGER, Dr. phil. Studium der Germanistik, Philosophie, Soziologie und Politikwissenschaft. Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft am Institut für Germanistik, Universität Erlangen-Nürnberg. Veröffentlichungen zur Literatur der Frühen Neuzeit, der Klassischen Moderne sowie zum Verhältnis von Geschichte und Literatur.

STEFAN RIEGER, Dr. phil. Studium der Germanistik und Philosophie. Privatdozent am Fachbereich Literaturwissenschaft, Universität Konstanz, und Heisenbergstipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Veröffentlichungen zur Wissenschaftsgeschichte, Literatur und Anthropologie sowie zur Medientheorie und zu Kulturtechniken.

ROBERT STOCKHAMMER, Dr. phil. Studium der Literaturwissenschaften. Privatdozent und Forschungsdirektor am Zentrum für Literaturforschung, Berlin. Veröffentlichungen zur deutschen, englischen, französischen und antiken Literatur, rhetorischen und ästhetischen Theorie, Kartographie sowie zu Magie, Gespenstern und Außerirdischen.

WOLFGANG STRUCK, Dr. phil. Studium der Germanistik, Philosophie und Physik. Privatdozent und Wissenschaftlicher Oberassistent am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, Universität Kiel. Veröffentlichungen zum Geschichtsdrama sowie zur Theorie von Literatur, Film und Fernsehen.

CORNELIA ZUMBUSCH, Dr. phil. Studium der Neueren deutschen Literatur, Kunstgeschichte, Anglistik und Philosophie. Wissenschaftliche Assistentin am Institut für deutsche Philologie, Universität München. Veröffentlichungen zur Kulturtheorie im frühen 20. Jahrhundert sowie zur Ästhetik um 1800.