

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 eingestuften 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 beigefügt: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 Vorgefundensem 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 Zweifelhaftigkeit 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 Aufhebens 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.