

Friedrich Schlegels frühromantischer Symbolbegriff

Überlegungen zum poetologischen Problemhorizont der Goethezeit¹

There is a crack in everything.
That's how the light gets in
Leonard Cohen

1. Problemgeschichtliche Vorbemerkung

Jede Arbeit über den Begriff des ›Symbols‹ in der (Jenaer) Frühromantik ist von mehreren Problemen betroffen, die sowohl den Gegenstand als auch die Rezeptionsgeschichte angehen. Diese Probleme machen es unmöglich, im Rahmen eines Aufsatzes eine Gesamtschau des Denkkontextes auch nur von einem der zentralen Protagonisten der frühromantischen Theoriebildung, Friedrich Schlegel oder Novalis, bieten zu können, und zwingen zur Beschränkung auf einen bestimmten Problemkomplex innerhalb dieses Themenfeldes. Ich will zu Anfang einige dieser Probleme benennen.

Erstens haben weder Friedrich Schlegel noch Novalis eine solche Theorie systematisch entwickelt und zusammenhängend dargeboten. Vielmehr sind die entscheidenden Äußerungen über das jeweilige Gesamtwerk verstreut und häufig in der für die Frühromantik zentralen Darstellungsform des Fragments² höchst unterschiedlich

- 1 Dieser Aufsatz stellt die erheblich erweiterte und überarbeitete Fassung des folgenden Textes dar: Jan Urbich: »Friedrich Schlegel's Symbol-Concept«. In: Helmut Hühn/James Vigus (Hg.): *Symbol and Intuition: Comparative Studies in Kantian and Romantic-period Aesthetics*. Oxford 2012, S. 96–105.
- 2 Vgl. Eberhard Ostermann: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München 1991. Zitate von Friedrich Schlegel im Folgenden nach: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. 35 Bde. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn u. a. 1958 ff. Zitiert als *KFSA* mit Bandnummer, Seitenzahl und ggf. Fragmentnummer. Novalis wird zitiert nach: *Novalis. Die Schriften Friedrich von Hardenbergs*. 6 Bde. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart 1960 ff. Zitiert als *NS* mit Band und Seitenzahl, ggf. Fragmentnummer.

78 kontextualisiert. Der Experimentcharakter ihres Denkens impliziert auch das Unfertige ihrer Bestimmungen; deshalb sind die betreffenden Äußerungen meist auf ihre Um- und Weiterbildung angelegt und können oft schwer als definitive Festlegungen verstanden werden. Damit ist *zweitens* das Problem der Entwicklung mitgedacht: Vor allem der intellektuelle Weg Friedrich Schlegels verlief bekanntlich alles andere als geradlinig, weshalb es stets sinnvoll ist, eher nach der Genese einzelner Vorstellungen zu fragen, statt ihre synchrone Struktur nachzuzeichnen. Für Schlegel sind darüber hinaus nicht nur Entwicklungen, sondern sogar Brüche oder Wendungen entscheidend, welche in die Kontinuität einer fortschreitenden Entwicklung diskontinuierliche Gegenkräfte eintragen. *Drittens* haben Schlegel und Novalis in umfangreicher und tiefgreifender Weise ihre eigene ästhetische und metaphysische Philosophie als »Metatext« anderer, historischer wie gegenwärtiger Philosophien (Spinoza, Kant, Schleiermacher, Fichte etc.) entwickelt, was eigentlich eine Rekonstruktion des Verhältnisses von Kommentar und Grundtext notwendig macht, um die entsprechenden Argumentationen angemessen zu verstehen. Hier treffen sich Fragmentcharakter und Argumentationsform: Oft sind die Fragmente nur verständlich, wenn man den Prätext beachtet, auf den sie sich stillschweigend oder offen beziehen. *Viertens* machen Hermetik und Esoterik der Äußerungsformen als frühromantische Diskursstrategien³ die Rezeption schwierig und unsicher. *Fünftens* besteht ein fundamentales terminologisches Problem: Es reicht eigentlich nicht aus, auf den Ausdruck »Symbol« zu achten. Vielmehr muss man im metamorphotischen, durch eine Programmatik der Verschaltung und der Übergängigkeit⁴ beherrschten frühromantischen Denken notwendig das weite Feld verwandter Ausdrücke – hier also Darstellung, Bild, Abbild, Repräsentation, Metapher, Allegorie, Sinn, Schönheit etc. – mit einbeziehen.⁵ Gerade das symboltheoretische Denken Schlegels ist dadurch gekennzeichnet, dass es

3 Vgl. Friedrich Schlegel: »Über die Unverständlichkeit«. In: *KFSA* 2, S. 284–351.

4 Vgl. Jan Urbich: »Epoche und Stil. Überlegungen zu zwei Deutungsmustern der Jenaer Frühromantik«. In: Jürgen John/Justus H. Ulbricht (Hg.): *Jena. Ein nationaler Erinnerungsort?* Köln/Weimar 2008, S. 123–138.

5 So auch Andreas Kubik: *Die Symboltheorie bei Novalis. Eine ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht.* Tübingen 2006, S. 14.

bestimmte Begriffe scheinbar bald gegeneinander setzt, bald umstandslos identifiziert (Symbol – Allegorie/ Symbol – Zeichen), so dass schon die Frage strittig ist, ob und inwiefern Schlegel hier überhaupt differenziert und sich um begriffliche Unterscheidungen kümmert. *Sechstens* überspannt das Symbol in besonderer Weise den intermedialen Raum zwischen Sprache und Bild, Literatur und Bildender Kunst, weil dieser Terminus für die Theoriebildung beider Darstellungsmedien um 1800 den zentralen Bezugspunkt bereitstellt. Dabei gibt allerdings das Modell der Bildenden Kunst die verschwiegene Fundamentalarchitektur des Begriffs überhaupt ab: Die Einheit von Sein und Bedeuten ist deutlich der sinnlichen Wahrnehmungserfahrung entlehnt. Die Reflexion der medialen Bedingungen, genealogischen Beziehungen und Differenzen im Begriffsgebrauch zwischen den Gattungen muss demnach für jede Gesamtschau des Symbols eigentlich mit großer Genauigkeit unternommen werden. Und *siebtens* ist die Forschungslage zu beinahe allen frühromantischen Problemkomplexen, vor allem aber zur Frage der frühromantischen Philosophie⁶ und Zeichentheorie, derart unübersichtlich und widersprüchlich, dass jede Beschäftigung sich beinahe notwendig in starken Spannungslagen zu positionieren hat.⁷ Die Arbeit an den Primärtexten ist so stärker als für andere Denker an die Arbeit mit der Forschungsliteratur verwiesen: nicht zuletzt wiederum deshalb, weil die frühromantischen Theorien aufgrund des fragmentarischen Charakters ihrer Darstellung weitaus stärker an eine (re)konstruktive Arbeit des Interpreten rückgebunden sind. Die wechselvolle und durch polemische Bezugnahmen bestimmte ›klassische‹ Rezeptionsgeschichte der Frühromantik,⁸ welche indirekt und untergründig noch immer weiter wirkt, macht dieses Unternehmen zudem nicht eben

- 6 Kubik konstatiert beispielsweise, dass sich »noch kein gesicherter Konsens darüber gebildet hat, was als das eigentliche philosophische Grundanliegen von Novalis zu gelten hat.« Kubik: *Symboltheorie bei Novalis* (s. Anm. 5), S. 22. Ähnliches gilt bei Schlegel bspw. für die Frage nach dem Status und der Form des Absoluten, d. h. für die Art seiner Grundsatzphilosophie. Vgl. dazu Jan Urbich: »Mysterium der Ordnung«. Anmerkungen zum Verhältnis von Absolutem und Sprache bei Friedrich Schlegel und Walter Benjamin«. In: *Sprache und Literatur* 1 (2009), S. 93–111.
- 7 Vgl. zu Novalis Kubik: *Symboltheorie bei Novalis* (s. Anm. 5), S. 14–25.
- 8 Vgl. Jan Urbich: »Epoche und Stil« (s. Anm. 4); Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik: der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt a. M.

80 leichter. Nimmt man überdies noch das Problem der Weite und Unschärfe des historischen Symbolbegriffs⁹ auch außerhalb der frühromantischen Diskussionen hinzu, seine Vielgestaltigkeit und Widersprüchlichkeit im weiten abendländischen wie im engen goethezeitlichen Rahmen, so wachsen die Schwierigkeiten beinahe ins Unüberwindliche.

Für den vorliegenden Aufsatz entsteht so mindestens eine doppelte Beschränkung: Zum einen konzentriert er sich exemplarisch auf Friedrich Schlegels¹⁰ vor allem sprachbildliche Symboltheorie und lässt die Symboltheorie von Novalis (bis auf wenige vergleichende Seitenblicke) gänzlich unbeachtet. Diese Einschränkung ist nicht nur dem Platz und den skizzierten Problemen des Gegenstandes geschuldet, sondern auch der Forschungslage, da für Novalis eine vorzügliche Arbeit zu diesem Thema vorliegt.¹¹ Zum anderen werden auch

1989; Klaus Peter (Hg.): *Romantikforschung seit 1945*. Königstein/Ts. 1980. Abzulesen ist dies im Extrem an zwei ›klassischen‹ Darstellungen im 20. Jahrhundert, welche von entgegengesetzten Seiten des weltanschaulichen Spektrums überaus ähnlich eine fundamentale Kritik des vermeintlich frühromantischen Schlegel vornehmen und dabei die Ressentiments des 19. Jahrhunderts, wie sie Bohrer dargestellt hat, einsammeln: Carl Schmitts *Politische Romantik* (1919) und Georg Lukács' *Die Zerstörung der Vernunft* (1954).

- 9 Wolfgang Kayser empfahl deshalb bereits vor einiger Zeit, »das nichtssagende Wort Symbol zu meiden«. Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*. 16. Aufl. Bern/München 1973, S. 316. Das scheint mir allerdings eine Übertreibung zu sein, die letztlich weder sachangemessen noch hilfreich ist. Weder Überkomplexität noch Unschärfe sind für sich hinreichende Argumente gegen eine Begriffsverwendung, solange auch diese Aspekte wiederum in deutlicher Weise diskutiert werden können und der Begriff durch sie nicht völlig ununterscheidbar von anderen Begriffen wird.
- 10 Wenn deshalb im Folgenden von ›Schlegel‹ die Rede ist, meine ich stets Friedrich Schlegel.
- 11 Ich meine die Arbeit von Kubik (s. Anm. 5). Für Schlegel steht eine analoge Arbeit, soweit ich sehe, noch aus. Vgl. zu Schlegels Symbolbegriff weiterhin folgende ältere Arbeiten: Doris Starr: *Über den Begriff des Symbols in der deutschen Klassik und Romantik. Unter besonderer Berücksichtigung von Friedrich Schlegel*. Reutlingen 1964; Raymond Immerwahr: »Die symbolische Form des Briefs über den Roman«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969), S. 41–60; Tae Won Yoon: *Der Symbolcharakter der neuen Mythologie im Zusammenhang mit der kritischen Funktion der romantischen Ironie bei Friedrich Schlegel*. Frankfurt a. M. 1996. Der vorliegende Aufsatz versteht sich aufgrund der genannten Beschränkungen nicht als Substitut einer solchen Arbeit, sondern lediglich als *ein* Baustein zur Vorarbeit zu einem solchen Unternehmen. Folgende methodische Einschränkungen müssen ebenfalls

bei Friedrich Schlegel weitreichende Beschränkungen vorgenommen. Dabei blende ich beispielsweise den im engeren Sinn >philologischen< Hintergrund sowohl von Schlegels eigenem Werk als auch der Rezeptionsgeschichte Schlegels aus und fokussiere hier einzig den >philosophischen< Aspekt der Begriffsbildung des Symbols, d. h. den kategorialen Zuschnitt des Verhältnisses von Repräsentation und Wirklichkeit, den er inauguriert. Genau genommen konzentriere ich mich damit auf *einen* entscheidenden Aspekt des Symbolbegriffes, wie er um 1800 beinahe durchgehend in allen ästhetischen Theorien diskutiert wird, und frage danach, wie dieser Gesichtspunkt bei Friedrich Schlegel verhandelt wird: das zur Identität tendierende Verhältnis von Sein und Bedeutung im Symbolbegriff. Verschärft formuliert, sollen somit einige von Friedrich Schlegels Äußerungen zu symbolischen Fragen Anlass sein, um über die Funktion einer Grundbestimmung symbolischer Vergegenwärtigung im Diskussionsraum der Goethezeit nachzudenken. Damit ist zugleich auch die letzte, ebenso wichtige Beschränkung bezeichnet: Mir geht es im Folgenden nur um die Theorie bzw. Programmatik eines Symbolverständnisses, nicht um die symbolische poetische oder philologische Praxis der Frühromantiker oder um den Vergleich zwischen beiden. Das Problem, ob überhaupt und wie die Symboltheorie der Goethezeit praktische poetische Anwendung finden kann, ist bisher in der Forschung noch relativ unbeachtet geblieben und würde ebenfalls eine weitreichende Untersuchung fordern.¹²

noch erwähnt werden: Der Versuch, in der Beschränkung auf Friedrich Schlegel trotzdem den reichen Kontext der Diskussionen der Zeit, ohne den sich, wie zu zeigen sein wird, Schlegels Symbolbegriff kaum verstehen lässt, zumindest exemplarisch sichtbar zu machen, bringt es mit sich, dass der Verweis auf die Kontexte zuweilen arbiträr erscheinen mag. Es ist im Rahmen eines solchen Aufsatzes nicht sinnvoll, Vollständigkeit der Kontexte anzustreben; noch ist es um der Prägnanz und der Konzentration auf Schlegel willen möglich, die Auswahl der geführten Kontexte umständlich herzuleiten. Trotzdem überwiegt m. E. der Vorteil einer solchen Vorgehensweise den Nachteil deutlich: das Panorama der Stimmen des Symboldiskurses wenigstens bis zu einer solchen Prägnanz hervortreten zu lassen, dass Friedrich Schlegels Symbolbegriff zumindest in seinen *Abgrenzungen* deutlich wird.

12 Nicholas Halmi: *The Genealogy of the Romantic Symbol*. Oxford 2007, S. 3, weist völlig zu recht darauf hin, dass die konkreten Beispiele der Symboltheorien um 1800 zumeist in ganz konventionellen rhetorischen Termini beschrieben werden können.

Das goethezeitliche Theoriefeld des Symbols ist für das ästhetische und philosophische Denken des jungen Friedrich Schlegel nicht zentral – oder zumindest nicht so zentral, wie es das für Karl Philipp Moritz, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Creutzer oder Friedrich Wilhelm Joseph Schelling ist. Diese Behauptung ist tendenziell common sense der Forschung. Sie begründet sich rein materialiter schon dadurch, dass der Ausdruck ›Symbol‹, weder in seiner vormodernen noch in seiner spezifisch goethezeitlichen Bedeutung bei Schlegel rein quantitativ (verglichen mit der Menge seiner Texte) eine große Rolle spielt. Sie wird weiterhin durch den scheinbar laxen Gebrauch begründet, mit dem Schlegel zuweilen die zentralen Ausdrücke des Diskussionsfeldes, ›Symbol‹, ›Allegorie‹ oder auch ›Metapher‹ gebraucht. Denn obwohl natürlich ein Unterschied zwischen ›Symbol‹ und ›Allegorie‹ auch bei Schlegel auszumachen ist, erscheint dieser weitaus weniger kategorial gefasst als bspw. in manchen Formulierungen Goethes. Ernst Behler ist deshalb zuzustimmen, wenn er vermutet, dass »die Begriffe Allegorie und Symbol bei den Frühromantikern eine andere Richtung nehmen als in [...] der deutschen Klassik und der idealistischen Philosophie«. ¹³ Einer »viel gemäßigtere[n] Verwendung der Bezeichnung Symbol« korrespondiert »eine freundlichere Einstellung gegenüber der Allegorie«, ¹⁴ sodass beide Begriffe scheinbar nicht antithetisch gegeneinanderstehen, sondern eher ein zusammenhängendes Feld gradueller Übergänge bilden. Umstritten ist zwar weiterhin, was die spätere Schlegelsche Ersetzung des Ausdrucks ›allegorisch‹ in seinen Frühschriften durch ›symbolisch‹ bei der Herausgabe seiner *Gesammelten Werke* (1822–1825) ¹⁵ zu bedeuten habe: Kann man davon

13 Ernst Behler: »Symbol und Allegorie in der frühromantischen Theorie«. In: Ders.: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*. Bd. 2. Paderborn/München 1993, S. 249–263, hier: S. 251.

14 Ebd., S. 256.

15 Aufgezeigt hat dies Liselotte Dieckmann: »Friedrich Schlegel and Romantic concepts of the Symbol«. In: *The Germanic Review* 34 (1959), S. 276–283. Behler: »Symbol und Allegorie« (s. Anm. 13), S. 250, weist zu Recht darauf hin, dass Schlegel beide Ausdrücke nicht generell gegeneinander austauscht, sondern einzig die Adjektivbildungen (›allegorisch‹ wird zu ›symbolisch‹), wodurch sich die Zu-

ausgehen, dass »die Bevorzugung des Symbolbegriffs in seiner Spätzeit [...] sich nicht auf einen Wandel seiner kunsttheoretischen Positionen zurückführen«¹⁶ lässt, oder haben wir es im Gegenteil damit zu tun, dass sich »unter Einwirkung Schellings und Creutzers [...] Friedrich Schlegels Symbolauffassung entschieden gewandelt«¹⁷ hat? Meine These, die ich im Folgenden plausibel zu machen versuche, lautet hingegen, dass bereits die Frage falsch gestellt ist. Entscheidend ist, warum Allegorie und Symbol aufeinander relativierbar sind, d. h. welche Gründe es in Schlegels Begriff der Poesie ermöglichen, solche Ersetzungen ohne konzeptionelle Schwierigkeiten vorzunehmen und andere Unterschiede bzw. Problemhorizonte für relevanter zu halten.

Der Diskurs des Symbolischen um 1800 (wobei die zeitliche Erstreckung der Kerndiskussion ca. zwanzig Jahre vor und nach der Jahrhundertchwelle umfasst) soll im Folgenden als ›Idee‹ im Sinne Walter Benjamins¹⁸ rekonstruiert werden. Demnach lautet das Ziel, un-

ordnung von ›Allegorie‹ und ›symbolisch‹ ergibt. Schon daran zeigt sich, dass von einem totalen Umbruch in der Poetologie bei Schlegel keine Rede sein kann.

- 16 Markus Schwing: »Symbol und Allegorie in der deutschen Romantik«. In: Helmut Schanze (Hg.): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart 1994, S. 366–379, hier: S. 370.
- 17 Götz Pochat: *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Köln 1983, S. 44.
- 18 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 203–430, hier: S. 214 f. Der Bezug auf eine methodologische ›Vorgabe‹ Benjamins inauguriert hier keine abseitige erratische Esoterik, weil diese Methodologie in einem breiten Strom familienähnlicher Theorieangebote steht, welche sich in der Moderne um eine eigenständige, nicht-szientistische oder anti-naturalistische Methodenlehre der Kulturwissenschaften bemühen. Benjamins ›Ideenlehre‹ unterhält demgemäß enge Beziehungen zu Max Webers Idealtypentheorie aus dem *Objektivitätsaufsatz* (Max Weber: »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis«. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Hg. von Johannes Winkelmann. 7. Aufl. Tübingen 1988, S. 146–214) sowie zu Wittgensteins Ideal einer »übersichtlichen Darstellung« (Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. In: Ders.: *Werkausgabe* Bd. 1. 12. Aufl. Frankfurt a. M. 1999, S. 225–581, hier: S. 293 und 302). Ihr starker Nachhall bis in die Gegenwart stellt das Feld der »Konstellationsforschung« dar, wie es Dieter Henrich entworfen hat (vgl. überblickshaft Marcelo R. Stamm: »Konstellationsforschung – Ein Methodenprofil: Motive und Perspektiven.« In: Martin Mulsow/Marcelo R. Stamm (Hg.): *Konstellationsforschung*. Frankfurt a. M. 2005, S. 31–74). Adornos Methode der Philosophie seit dem frühen Aufsatz »Die Idee der Naturgeschichte« (Theodor W. Adorno: »Die Idee der Naturgeschichte«. In: Ders.: *Philosophische Frühschriften*.

84 geachtet der komplizierten genetischen und individuellen Ausprägungen, gegenseitigen Bezugnahmen und Verdeckungen, der differenten Traditionshorizonte, Funktionsbestimmungen und Problemzusammenhänge, die den Diskurs des Symbolischen kennzeichnen, das in der Konstruktion des im Zusammenspiel der Positionen sich ergebende normative Ideal des Symbols als systematische Ordnung des Diskurses herauszuarbeiten.¹⁹ Damit werden die unterschiedlichen Traditionshorizonte und Motivationslagen des Begriffs, die differenten Kontexte seiner Benutzung sowie die teilweise schwer miteinander vergleichbaren individuellen genetischen Dimensionen seiner Bildung vernachlässigt.²⁰ So ergibt sich in gewisser Hinsicht ein Bild, welches in Kauf nimmt, partiell Unvergleichbares trotzdem mitei-

Frankfurt a. M. 2003, S. 345–365) muss ebenfalls als Aufnahme und Weiterbildung der Benjaminschen Methodologie verstanden werden (vgl. dazu Axel Honneth: »Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos«. In: Ders.: *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*. Frankfurt a. M. 2007, S. 70–93, hier: S. 73–81). Freilich überschätzt Axel Honneth in der Diskussion dieser Zusammenhänge die Vorbildwirkung Max Webers; Benjamin und Adorno weichen an entscheidenden Stellen von dessen methodologischer Objektivität durch Alternativmodelle ab (vgl. Jan Urbich: *Darstellung bei Walter Benjamin. Die >Erkenntniskritische Vorrede< im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*. Berlin 2012, S. 159 f. und 174 f.).

- 19 Als ausführlichere, weiter gefasste und komplexere Übersichten zum Symbolbegriff vgl. Tzvetan Todorov: *Symboltheorien*. Tübingen 1995, v. a. S. 143–221; Michael Titzmann: *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800–1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München 1978; Michael Titzmann: »Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit«. In: Walter Haug (Hg.): *Formen und Funktionen der Allegorie*. Stuttgart 1979, S. 642–665; Heinz Hamm: »Symbol«. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 5. Stuttgart 2003, S. 805–840; Bengt Algot Sörensen: *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jh.* Frankfurt a. M. 1972. Zur Forschungsgeschichte zur Allegorie vgl. exemplarisch Peter-André Alt: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*. Tübingen 1995, S. 3–37 (vgl. auch den Artikel von Anselm Haverkamp/Bettine Menke: »Allegorie«. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2000, S. 49–104). Ein umfangreiches Textfundament, verbunden mit reichen Einleitungen zu den verschiedenen Aspekten des Symbolbegriffs bieten Frauke Berndt/Heinz J. Drügh (Hg.): *Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 2009.
- 20 Vgl. Hühn/Vigus (Hg.): *Symbol and Intuition* (s. Anm. 1), bes. die Einleitung von Helmut Hühn, die stärker auf die Unvergleichbarkeit der Symbolkonzepte um 1800 abhebt.

ander in Beziehung zu setzen und die individuellen Interessenlagen und Bedeutungsfelder auszublenden. *Heuristisch* sinnvoll ist ein solches Vorgehen, das die Nuancen der historischen Semantik zugunsten der idealtypischen Konstruktion kanonischer Positionen zurückstellt, jedoch schon deshalb, weil es erst einmal sehr scharf reine Strukturähnlichkeiten in den Blick bekommt, also das *Zentrum der logischen Gestalt* eines sehr breiten, sehr vielfältigen und sehr unscharfen Diskurses rekonstruiert, ohne mehr zu behaupten als eben jene einzig in der Isolation vergleichbaren idealbegrifflichen Infrastrukturen. Erst von hier aus wäre es dann sinnvoll (aber auch notwendig), die heterogenen Faktoren seiner Bedeutungspolitik anzulagern und so aufzuzeigen, welches breite Spektrum von programmatischen Grundagentheorien des Geistigen mit ihm verbunden ist. In der Tat ist es die zentrale metatheoretische Frage des Diskursfeldes ›Symbol‹ am Ende des 18. und Anfang des 19. Jh., aus welchen Gründen sich unterschiedliche Theoriedesigns partiell unabhängig voneinander des Symbolbegriffs bedienen, und welche Wechselwirkungen sich in diesem Prozess ergeben. Methodisch ist also die (Benjaminsche) ›Idee‹ als Offenlegung der Gestalt des Bedeutungsraums unverzichtbar, solange sie nicht ontologisiert und als Normativ verstanden wird, sondern eben nur als heuristisches Mittel, um sich dem je Besonderen der einzelnen Begriffsbildungen überhaupt nähern zu können.

Folgende Elemente kehren im Symboldiskurs als Denkgestalt relativ häufig wieder und konstituieren den Erwartungshorizont der theoretischen Auseinandersetzung, ohne dabei notwendige oder hinreichende Merkmale zu sein. Dabei wird das jeweilige Gegenteil zu meist vom Allegoriebegriff besetzt, wobei allerdings zu beachten ist, dass ›Allegorie‹ um 1800 nicht wesentlich und notwendig das besondere barocke Allegorische meint, sondern nur im vermeintlichen Anschluss an dieses eine Art von Zeichengebung – als Extremwert einfach das willkürliche, arbiträre Zeichen – thematisiert.²¹

A) Im Raum des Autonomiediskurses wird das Symbol als tendenziell *intransitives* Zeichen betrachtet: Symbolische Darstellung beharrt stärker auf dem Eigenwert des Dargestellten und betont dessen sinnliche Konkretion sowie figürliche Präsenz. Der semiotische

21 Halmi: *The Genealogy of the Romantic Symbol* (s. Anm. 12), S. 13.

86 Verweis des Bedeutenden auf ein Bedeutetes ist hier nicht als restloser Fortgang von einem zum anderen gedacht:²² und zwar weder im Sinn der Marginalisierung willkürlicher Zeichen in der Ausrichtung auf ihr funktionales Verschwinden im Transport von Bedeutung und Referenz noch im Sinn präsenzästhetischer Auslöschung des Zeichenkörpers in der imaginären Illusion lebendiger Anwesenheit der Gegenstände (Lessing, Schiller). Literaturtheoretische Ansätze, welche daran anschließen, können über dieses Merkmal die besondere Aufmerksamkeit für die Gestaltung der ästhetischen Darstellung sowie für deren Irreduzibilität im Prozess der ästhetischen Bedeutungsbildung fassen.²³ B) Deshalb ist das Symbol als »indirekte Darstellung«²⁴ zu verstehen, das »indem es vollkommen sich selbst darstellt, [...] auf das übrige«²⁵ deutet. Indirektheit als grundlegender Modus ästhetischer Semantik trifft hier auf die theologische Komponente des Symbolischen: C) Symbole vergegenwärtigen im Besonderen das Ganze, oder vorsichtiger: eine Sicht von Totalität, die als Extremwert durchaus mit dem »Absoluten« bzw. »Göttlichen« zusammenfallen kann (Schelling), aber auch nur z. B. wie bei Goethe eine *Tendenz hin* zum Allgemeinen²⁶ bzw. ein wiederum besonderes

22 Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 198.

23 Vgl. Peter Szondi: »Über philologische Erkenntnis«. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 1. Hg. von Wolfgang Ietkau. Frankfurt a. M. 1978, S. 263–286. »To interpret aesthetically also means to know more and more *intus et in cute* the details of an individual object.« So Umberto Eco: *Semiotics and the philosophy of language*. Indiana 1986, S. 143. Vgl. zu den erwähnten literaturtheoretischen Konsequenzen genauer Jan Urbich: *Literarische Ästhetik*. Köln/Weimar/Wien 2011, S. 79–113.

24 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Manfred Frank und Véronique Zannetti. Frankfurt a. M. 2001, § 59, S. 713 [256]. Vgl. dazu Urbich: *Literarische Ästhetik* (s. Anm. 23), S. 136 f.

25 Johann Wolfgang von Goethe an Carl Ernst Schubarth, 2. April 1818. In: Ders.: *Werke. Weimarer Ausgabe*. IV. Abteilung: *Goethes Briefe*. Bd. 29: *Januar – Oktober 1818*. Weimar 1904, S. 121 f., hier: S. 122. Vgl. auch Goethes Äußerung, nach der symbolische Elemente »eminente Fälle [sind], die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen anderen dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geist aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen«. Emil Staiger (Hg.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Frankfurt a. M. 1966, S. 439 f. Brief Goethes an Schiller vom 16. August 1797.

26 Die Autorität dafür ist bekanntlich Aristoteles' Formulierung »mallon ta katholou« – »mehr das Allgemeine« – in der Bestimmung der Gegenstandsform poe-

Allgemeines (>Ideal< in der Terminologie Schillers und Hegels)²⁷ – nicht das Allgemeine schlechthin – meint. Deshalb sind ganz unterschiedliche Ansichten über die Art und Reichweite dieses Allgemeinen bzw. die Möglichkeiten seiner Darstellbarkeit mit dem Konzept des Symbols verbunden. Im Symbolischen ist aber in jedem Fall die Hoffnung auf eine universale Harmonie präsent, welche ein organisches Verhältnis von Einzelnem und Ganzem denkt, das zugleich mit monadischer Repräsentationskraft ausgestattet ist.²⁸ Damit wird die >ideologische< Komponente des Symbols sichtbar: Vor dem Hintergrund der Klage über den Verlust der Einheit der Erfahrung und der modernen arbeitsteiligen Gesellschaft²⁹ repräsentiert der Diskurs des Symbolischen das Beharren auf der verdeckten Einheit des natürlichen wie historischen Seins als Substitut natürlicher oder göttlicher Totalität.³⁰ In der (partiellen oder totalen, tendenziellen oder präsentischen) Einheit von Zeichen und Bezeichnetem repräsentiert das Symbol sowohl die in der Dämmerung der Moderne langsam verlorengelungene Repräsentierbarkeit der Welt überhaupt als auch ihre tie-

tischer Mimesis. Aristoteles: *Poetik*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 28 f. (Kap. 9, 1451 b).

- 27 Vgl. G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* I. Frankfurt a. M. 1997 (=Werke, Bd. 13), S. 202 ff.
- 28 Vgl. zur monadischen Logik der Darstellung Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. 6. Aufl. Frankfurt a. M. 1996 (=Gesammelte Schriften, Bd. 7), S. 133 und 268.
- 29 Vgl. die wirkmächtige Klage in Friedrich Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (6. Brief) sowie Hegels Analyse der »Entzweiung als Bildung des Zeitalters« (G. W. F. Hegel: *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*. In: Ders.: *Jenaer Schriften 1801–1807*. Frankfurt a. M. 1986 [=Werke, Bd. 2], S. 9–141, hier: S. 20–23).
- 30 Vgl. Gadamers noch immer konzise, wenn auch überscharfe kontrastive Darstellung des goethezeitlichen Gegensatzes von Symbol und Allegorie (Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 5. Aufl. Tübingen 1986, S. 76–87) und seine Betonung des metaphysischen wie theologischen Charakters des Symbolbegriffs; so auch Titzmann: »Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit« (s. Anm. 19). Halmi schließt an Gadamer an, wenn er ausführt, dass im Symbol die »significance« und »structural continuity« der Wirklichkeit als harmonisch und geschlossen gedacht wird; Halmi: *The Genealogy of the Romantic Symbol* (s. Anm. 12), S. 22. Gadamer hatte davon gesprochen, dass im Symbol die »millionenfache Hydra der Empirie« (Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 82, ein Goethe-Wort) noch einmal in der Harmonie des Wirklichen gebannt werde. Die weiteren Unterschiede der hier aufgeführten Positionen bleiben darüber hinaus jedoch unbeachtet.

88 fenstrukturelle Harmonie, welche es erneut ermöglichen soll, »die Welt als einheitliche Ordnung denken zu können.«³¹ Diese ist oftmals besonders an die »Lebendigkeit«³² des Symbols gebunden und zeigt so neben dem ästhetischen auch den naturphilosophischen Kontext an, in welchem die symbolische Repräsentation gedacht wird: »Wer nun dieses Besondere lebendig fasst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.«³³ Außerdem ist hier der Diskurs des Schönen in seiner Funktionsweise eng mit dem des Symbolischen verknüpft.³⁴ D) In diesem Kontext sammelt der Begriff des Symbolischen die Theorie des >natürlichen Zeichens< ein, welches in der Semiotik des 18. Jahrhunderts einen scharfen Gegensatz zum >willkürlichen Zeichen< bildet: als Hoffnung, es gäbe signifikative Hinsichten am willkürlichen, konventionellen, rein historischen wie sozialen Sprachzeichen, die in einer

31 Titzmann: »Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit« (s. Anm. 19), S. 662.

32 »Freilich spricht die Poesie sich nicht sittlich aus durch das Auswerfen klingender Sätzen [...], sondern durch lebendige Darstellung«. Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. Hg. von Wolfhart Henckmann. Hamburg 1990, S. 79 [§ 20]. »Der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, das heißt, wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können. Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich; je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken.« (Johann Wolfgang von Goethe: *Maximen und Reflexionen*. In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Hg. von Erich Trunz. Bd. 12. München 1998, S. 510 f. [1028]). »Lebendigkeit« ist als rhetorische »energeia« eine Norm der Dichtung seit der Antike und wird im 18. Jh. zum wesentlichen Qualitätsmaßstab jeder poetischen Darstellung erhoben; vgl. im historischen Abriss Jan Urbich: *Darstellung bei Walter Benjamin* (s. Anm. 18), S. 401–454, und Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der >Darstellung< im 18. Jahrhundert*. München 1998.

33 Goethe: *Maximen und Reflexionen* (s. Anm. 32), S. 471 [751].

34 Vgl. Joachim Jacob: *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*. Tübingen 2007, S. 287–352. »Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen« August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre*. Stuttgart 1963 (= *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 2), S. 82. Vor allem Karl Philipp Moritz hat den symbolischen Diskurs des Schönen begründet; vgl. Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 148–160: »Das wahre Schöne besteht aber darin dass eine Sache bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganzes sey.« Karl Philipp Moritz: *Schriften zur Poetik und Ästhetik*. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 114.

inneren und wesenhaften Beziehung zum Bezeichneten stehen und dergestalt die verlorengegangene Harmonie von Denken und Sein, Kultur und Natur zu tage treten lassen.³⁵ Selbst Kants Engführung der symbolischen Hoffnung auf eine Einheit von Vernunft und Natur zehrt trotz aller programmatischen Frontstellung gegen einen solchen Symbolbegriff deutlich vom Horizont dieses Theoriedesigns, wenn es sich auch eben dessen Prämissen verbietet.³⁶

Zudem wird hier auch die systematische Spannung innerhalb des Symbolkonzepts deutlich. Einerseits fungiert es partiell als Einspruch gegen die illusionistische Präsenzästhetik des natürlichen Zeichens (Lessing), die den Zeichenkörper im Raum ästhetischer Darstellung zugunsten der lebendigen Gegenwart des Gemeinten ganz ausgelöscht sehen will,³⁷ indem es gegen diese Idee auf der Präsenz der Darstellungslinien des ästhetischen Zeichens beharrt. Zum anderen formuliert es diesen Einspruch jedoch ebenfalls im Medium der Idee

35 Zur Entwicklung von ›willkürlichen‹ und ›natürlichen‹ Zeichen in der Goethezeit vgl. präzise Dirk Oschmann: »How to do Words with Things. Heinrich von Kleists Sprachkonzept«. In: *Colloquia Germania* 36 (2003), H. 1, S. 3–27, bes. S. 14 ff. Vgl. zur Bedeutung des ›natürlichen Zeichens‹ für die Sprach- und Dichtungstheorie in historischer Systematik Jan Urbich: »Sprachtheorie«. In: Stephan Günzel/Dieter Mersch (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar (erscheint 2013).

36 Kant: *Kritik der Urteilskraft* (s. Anm. 24), § 59 (»Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit«), S. 712–716 [254–260].

37 Gerade die Poesie und ihre Darstellungs- und Verfahrensweisen werden als Medium dafür angesehen, die willkürlichen Sprach- in quasi-natürliche Dingzeichen als Raum der lebendigen Präsenz der bezeichneten Dinge selbst zu überführen: »Die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen [...]. Die Mittel, wodurch sie dieses tut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Silbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse usw. All diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen [...]. Die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen macht«. (Gotthold Ephraim Lessing an Friedrich Nicolai, 26. Mai 1769. In: Ders.: *Briefe von und an Lessing 1743–1770*. Hg. von Helmuth Kiesel u. a. Frankfurt a. M. 1987, S. 608–611, hier: S. 609 f. Vgl. auch Schillers Sprachpoetik: »Die Natur der Sprache [...] muß in der ihr gegebenen Form völlig untergehen, der Körper muß sich in der Idee, das Zeichen im Bezeichneten [...] verlieren. Frei und siegend muß das Darzustellende aus dem Darstellenden hervorscheinen«. Friedrich Schiller: *Kallias-Briefe*. In: Ders.: *Theoretische Schriften*. Hg. von Rolf Peter Janz. Frankfurt a. M. 1992, S. 276–330, hier: S. 329.

90 einer tendenziellen Einheit und Präsenz, welche Eigenwert sowie relative Spannung von Zeichenkörper und Bedeutungsgeschehen ebenfalls immer schon überstiegen hat und letztlich eine einseitige Präsenz durch eine Präsenz ersetzt, die als höhere Einheit der Gegensätze der vorherigen erscheinen soll. In dieser Hinsicht verkörpert der Diskurs des Symbolischen um 1800 das noch nicht vollständig durchreflektierte Problem moderner Ästhetik, wie sich Materialität, Reflexivität und Lebendigkeit literarischer bzw. ästhetischer Darstellung, mithin ästhetische Negativität und Positivität, genau zueinander verhalten. Damit verbunden ist zugleich E) die tendenzielle Zuordnung des Symbols zur Wahrnehmung und zum Raum, der Allegorie hingegen zum Intellekt und zur Zeit.³⁸ Weil im Symbol »das wahre Verhältnis sogleich die Bedeutung aussprache«³⁹ und die Einheit von Sinnlichem und Geistigem im »mystische[n] Nu«⁴⁰ realisiert sei, wird der Rezeptionsmodus des Symbolischen als wahrnehmungsanaloge »Rezeptivität der Eindrücke« gefasst⁴¹ – auch dort, wo es deutlich um aktive und intelligible sprachliche Entzifferung geht.

38 »Es ist daher auch der Unterschied beider Arten in das Momentane zu setzen, dessen die Allegorie ermangelt. In einem Augenblicke und ganz geht im Symbol eine Idee auf, und erfasst alle unsere Seelenkräfte. [...] Die Allegorie locket uns aufzublicken, und nachzugehen dem Gange, den der im Bilde verborgene Gedanke nimmt. Dort ist momentane Totalität; hier ist Fortschritt in einer Reihe von Momenten.« Friedrich Creutzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker*. Erster Theil. Leipzig 1819, S. 70. Vgl. auch Solgers Theorie von Allegorie und Symbol; Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 216–219.

39 Johann Wolfgang von Goethe: *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*. In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 13. München 1998, S. 314–523, hier: S. 520 [916 f.]. Gerade Goethes Symbolbegriff zeugt jedoch von einem Pendeln zwischen den Polen »Raum« und »Zeit«, zwischen der Plötzlichkeit sich instantan zeigender Bedeutsamkeit und der Betonung ihrer zeitlichen Verfertigung.

40 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (s. Anm. 18), S. 342. Die Zeitlichkeit, Konstruktivität und Kulturalität sowie die (allegorische) Differenz von Material und Bedeutung gerade auch im klassischen Symbolbegriff z. B. in einigen Formulierungen bei Goethe, betonen zu Recht und unter verschiedenen Aspekten Frauke Berndt und Heinz Drügh in ihren Einleitungen. Frauke Berndt/Heinz J. Drügh (Hg.): *Symbol* (s. Anm. 19).

41 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 74 (dagegen die »Spontaneität der Begriffe«). Damit wird die aristotelische Tradition der »theoria« aufgerufen (vgl. das 10. Buch der *Nikomachischen Ethik*) und mit ihr das Diskussionsfeld der »intellektuellen Anschauung« um 1800.

Paul de Man hat als letzte historische Konsequenz dieser Tradition und in Aufnahme schon der benjaminschen Engführung dieses Gegensatzes die poststrukturalistische Figur des Allegorischen begründet,⁴² die freilich auf eine ausgewogenere Theoriebildung zur Allegorie als Figur moderner Darstellung bzw. moderner Literaturinterpretation radikalierend zurückgreift (Peter Bürger⁴³). Im Symbol aktualisiert sich so auch eine Utopie des Verstehens als instantane, quasi-natürliche Einsichtigkeit, freilich in Spannung zur ebenfalls apostrophierten Unendlichkeit seines Gehalts. Im Kontrast zur ›rationalen‹ Allegorie, die auf Bildung und Wissen beruht, offenbare sich im poetischen Symbol Bedeutung auf intuitive Weise und jenseits der Relativität historischen Wissens oder systematischen Könnens.⁴⁴ Dass dies wohl kaum an symbolischen Gegenständen einsichtig zu machen ist, spricht nicht gegen die Programmatik solcher Konstruktionen. Dem entgegen steht im poetologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts das vielfältige Beharren auf der kategorialen *Zeitlichkeit* literarischer Darstellung und Rezeption.⁴⁵ F) Gegenüber der »diskursiven Ausdehnung« der Allegorie,⁴⁶ deren Entzifferung sich extensiv als ›zweiter Text‹ über den Gegenstand legt, ist das Symbol durch eine besondere Art der ›Dichte‹, also der semantischen Intensität oder sogar ›intensiven Unendlichkeit‹, gekennzeichnet. Baumgartens Begriff der »perceptio praegnans«, der vielsagenden Vorstellung,⁴⁷ steht

42 Vgl. Paul de Man: »Allegorie und Symbol in der Frühromantik«. In: Stefan Sonderegger u. a. (Hg.): *Typologia litterarum*. Zürich 1969, S. 403–427, hier: S. 424. Dazu übersichtlich Michael Kahl: »Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans«. In: Willem van Reijen (Hg.): *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt a. M. 1992, S. 292–318.

43 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974, S. 92–98.

44 Kants Symbolbegriff in der *Kritik der Urteilskraft* (§ 59) hingegen betont gerade die besondere Schlussform, also die Reflexionssignatur, die in symbolischen Darstellungen als indirekten Vergegenwärtigungen von Begriffen und Ideen steckt. Vgl. Urbich: *Darstellung bei Walter Benjamin* (s. Anm. 18), S. 436–446.

45 Vgl. die paradigmatischen Texte von James Harris: *Three treatises. The first concerning art. The second concerning music, painting and poetry. The third concerning happiness*, 1744, und Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.

46 Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 201.

47 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, § 732; *Metaphysik*, § 517. Vgl. zur Tradition dieser Vorstellung Gottfried Gabriel: »Kontinentales Erbe und analytische Methode. Nelson Goodman und die Tradition«. In: *Erkenntnis* 52 (2000), S. 185–198.

92 hier Pate und liegt wiederum Kants Begriff der »ästhetischen Idee« zugrunde, die direkt mit seinem Begriff des Symbolischen korreliert ist:

[U]nter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.⁴⁸

Dieser Aspekt des Symbolischen korreliert zwar mit der hypertrophen Gegenwärtigkeitserwartung symbolischer Repräsentation, steht aber zugleich in Spannung zu deren räumlicher bzw. zeitloser Konstruktion. Denn die mit diesem semantischen Modus verbundene »reflektierende Urteilskraft«⁴⁹ ist konstitutiv an Darstellungsprozesse zeitlicher Entfaltung poetischen Sinns in einer unabschließbaren Suchbewegung gebunden, die *innerhalb* der formensprachlichen Ebenen des ästhetischen Gegenstandes (vor und zurück) sowie *zwischen* genauer Gegenstandswahrnehmung und Bedeutungszuweisung spiralförmig hin- und her wandert.⁵⁰ Deshalb macht sie die semantische Unendlichkeit des Symbols einzig als polydirektionalen zeitlichen, sich mehrfach überlagernden und stetig anreichernden Lektürevollzug denkbar.

48 Kant: *Kritik der Urteilskraft* (s. Anm. 24), § 49, S. 664 [192 f]. Vgl. zu Kant instruktiv Klaus Hofmann: »Können Texte schön sein? Ästhetik und Literaturtheorie in Revision«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 53 (2008), H. 1, S. 125–150, bes. S. 126–136.

49 Kant: *Kritik der Urteilskraft* (s. Anm. 24), Erste Einleitung, S. 431–437 [211–216], und Einleitung, Kap. IV, S. 496–496 [XXV–XXIX]. Kants Unterscheidung von >subsumierender< und >reflektierender< Urteilskraft ist demnach ebenfalls in die goethezeitliche Differenz von Allegorie (subsumierend) und Symbol (reflektierend) eingegangen.

50 Theorien ästhetischer Negativität wie die von Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt a. M. 1991, haben diese hermeneutische Suchbewegung eines stetigen Zurückgeworfenseins der Verstehensbewegung auf den Gegenstand (so noch vorsichtig Szondi: *Über philologische Erkenntnis* [s. Anm. 23]) als unendliche Prozessualität ästhetischer Negativität radikalisiert. Damit bricht der semantische Überdruck, der um 1800 nur in der Idee einer zentripetalen intensiven Unendlichkeit des symbolischen Darstellens kontrolliert werden kann, den Mantel der Einheit des Symbols endgültig auf.

Diese von Kant etablierte Verbindung von Symbol und ästhetischer Dichte bestimmt fortan den Diskurs des Symbolischen wie auch des Ästhetischen⁵¹ und äußert sich vor allem im Theorem der semantischen ›Unendlichkeit‹ des Symbols:⁵² »Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.«⁵³ Bei Schelling heißt es: »So ist es mit jedem wahren Kunstwerk, indem jedes, als ob eine Unendlichkeit von Absichten darin wäre, einer unendlichen Auslegung fähig ist, wobei man doch nie sagen kann, ob diese Unendlichkeit im Künstler selbst gelegen habe, oder aber bloß im Kunstwerk liege.«⁵⁴ Der Gegenüberstellung Symbol – Allegorie korrelieren so die Gegensätze von Idee und Begriff, Unaussprechlichkeit und Angebbarkeit, Prozessualität und statischer Finalität, Unbewusstheit und Bewusstheit:⁵⁵ freilich

- 51 Menninghaus meint, dass Kants Konzept der ›ästhetischen Idee‹ »immer noch – oder erst langsam in seiner vollen Tragweite – unser heutiges Verständnis von Dichtung« prägt; 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, hier: S. 219. Vgl. Ernst Cassirers Formulierung der ›symbolischen Prägnanz‹ im dritten Band der *Philosophie der symbolischen Formen*; Ernst Cassirer: *Phänomenologie der Erkenntnis*. Hamburg 2002 [= *Gesammelte Werke*, Bd. 13], S. 230 f. Vgl. dazu Philipp Dubach: »Symbolische Prägnanz – Schlüsselbegriff in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen?« In: Enno Rudolph/Bernd-Olaf Küppers (Hg.): *Kulturkritik nach Cassirer*. Hamburg 1995, S. 47–84.
- 52 Zu den unterschiedlichen Sinnhorizonten der ästhetischen Unendlichkeit zwischen Mehrdeutigkeit, Vieldeutigkeit, Überbestimmtheit, Unterbestimmtheit etc. vgl. Urbich: *Darstellung bei Walter Benjamin* (s. Anm. 18), S. 347–350.
- 53 Goethe: *Maximen und Reflexionen* (s. Anm. 32), S. 471 [751]. »Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.« Ebd., S. 470 [749].
- 54 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. Hg. von Horst D. Brandt und Peter Müller. 2. Aufl. Hamburg 2000, S. 112 [620].
- 55 Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 203 f. Damit gerät dieses Merkmal aber in Konflikt mit der intuitiven Einsichtigkeit des Symbolischen: Die Prozessualität unendlicher Auslegung implementiert die Zeitlichkeit des Verstehens, die Unsagbarkeit des Sinns widerspricht zumindest tendenziell dem unmittelbaren Ergriffen-sein durch dessen Gehalt. Hier muss deshalb mindestens zwischen einer intuitiven und einer diskursiven Rezeption des Gehalts unterschieden werden: Sprachlos mag im Symbol das Gemeinte klar sein; in dem Versuch aber, es in Sprache zu überführen

94 oft dergestalt, dass im Symbol sowohl die eine Seite des Gegensatzes als auch die versöhnte Einheit beider gedacht wird. Im Symbol ist demnach die Totalität eines Sinns als unendlicher Zusammenhang möglicher Deutungsgehalte bestimmt. Die innere Kohärenz der Elemente und Details in ihrer vielstrahligen formensprachlichen Verschränkung korrespondiert der »äußeren Intransitivität«,⁵⁶ welche die Übersetzung des symbolischen Gehalts in eine diskursive, argumentative Linearität propositionaler Art verhindert. Sinnliche Konkretion, ästhetische Lebendigkeit und semantische Unendlichkeit⁵⁷ verschränken sich im Idealtypus symbolischer Repräsentation zu einer Figur der Darstellung, die dadurch sogar sozialutopische und theologische Hoffnungen aufzunehmen vermag. Dies wird vor allem im letzten Merkmal des Symbols deutlich: G) »Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache.«⁵⁸ Im Symbol sind Sein und Bedeutung emphatisch versöhnt und als identisch gesetzt: »Symbolisch ist ein Bild, dessen Gegenstand die Idee nicht nur bedeutet, sondern *sie selbst ist*.«⁵⁹ Diese »Semiotisierung des Natürlichen und [...] Naturalisierung des Semiotischen«⁶⁰ markiert die ontologische Dimension des Symbolischen: Bedeutung wird in ihm derart tief in die Ausdrucksseite des Bedeutenden eingesenkt, dass die Einheit beider die reine Selbstbezogenheit und Natürlichkeit bloßen Daseins ge-

und damit erst wirklich zu sich kommen zu lassen, entzieht es sich in die Vielzahl von Auslegungsperspektiven. Theodor W. Adorno fasst später den Rätselcharakter der Werke auf eben diese Weise; Adorno: *Ästhetische Theorie* (s. Anm. 28), S. 184.

56 Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 153 und 155.

57 Vgl. Wilhelm von Humboldts gedrängte Zusammenfassung des Gegensatzes von Allegorie und Symbol, die als enzyklopädischer Eintrag dienen könnte: Wilhelm von Humboldt: *Verfall und Untergang der griechischen Freistaaten*. In: Ders.: *Schriften zur Sprache*. Frankfurt a. M. 2008, S. 739–774, hier: S. 772 f.

58 Johann Wolfgang von Goethe: »Nachtrag zu ›Philostrats Gemälde‹«. In: Ders.: *Ästhetische Schriften 1816–1820*. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M. 1999 (= *Sämtliche Werke*, I, 20), S. 536–540, hier: S. 540.

59 Friedrich Wilhelm Josef Schelling: *Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1990 (= *Ausgewählte Werke*, Bd. 5), S. 198 f. [554 f.]. Vgl. v. a. auch § 39 des »Allgemeinen Teils« (ebd., S. 50 f. [406 f.]), und Halmi: *The Genealogy of the Romantic Symbol* (s. Anm. 12), S. 2; Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 196 ff.; Titzmann: »Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit« (s. Anm. 19), S. 655 ff.

60 Ebd., S. 660.

winnt. In der Einheit von Sein und Bedeutung⁶¹ verschränken sich alle anderen Bestimmungen, weil sie auf dem dinghaften Verschlössensein des Zeichenhaften im Gegebenen beruhen und aus der damit gemeinten Harmonie eines »in sich selbst Vollendeten« (Moritz) ihre Energien beziehen: »Und von sterblichen Lippen, lässt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als: *es ist!*«⁶² Dass eben diese um 1800 so utopisch aufgeladene Dimension des Symbolischen mit- samt ihrer sozialkritischen Komponente (siehe C) zu Anfang des 20. Jahrhunderts – in dem von Georg Lukács in *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923) aufgenommenen Marxschen Begriff der »zweiten Natur« – gerade den imaginären Grenzwert eines höchst entfremdeten, weil verdinglichten symbolischen Selbstverhältnisses einer Gesellschaft abgibt, zeigt bereits hier den Problemhorizont der Theoriebildung des Symbols noch für die Gegenwart an.⁶³ Diese

61 So auch Goethe in einem Brief an Meyer vom 13. März 1791: »Es sind alles bedeutende Figuren, sie *bedeuten* aber nicht mehr als sie *zeigen* und ich darf wohl sagen nicht mehr als sie *sind*«. Goethe: *Weimarer Ausgabe* (s. Anm. 25), IV. Abteilung, Bd. 9, S. 248–251, hier: S. 251. »Die symbolische Darstellung ist der versinnlichte allgemeine Begriff selbst, die allegorische Darstellung bedeutet bloß einen von ihr selbst verschiedenen allgemeinen Begriff.« Heinrich Meyer; zit. n. Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 211. So auch Friedrich Ast: *System der Kunstlehre*. Leipzig 1805, S. 6 (vgl. Todorov: *Symboltheorien* [s. Anm. 19], S. 212).

62 Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik* (s. Anm. 34), S. 93.

63 Der Begriff der »zweiten Natur«, der bisher kaum als kritische Lektüre auch der Symbolvorstellung verstanden worden ist, hat vor allem in der Gestalt ihrer Deutung durch Georg Lukács' *Geschichte und Klassenbewusstsein* [1923]. Neuwied und Berlin 1970, S. 170–356, hier: S. 174, diskursprägend für den westlichen Marxismus kritischer Prägung gewirkt; vgl. Norbert Rath: »Natur, zweite«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter u. a. Bd. 6. Basel 1984, Sp. 484–494. Er ist freilich älter und taucht bspw. schon bei Aristoteles im Zusammenhang seiner Tugendkonzeption auf. Dort bezeichnet er die Wirklichkeit der Tugenden, die »weder von Natur noch gegen die Natur« (Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Hg. von Günther Bien. 4. Aufl. Hamburg 1985, S. 26) sind, also zwar kulturelle Produkte eines Aneignungsprozesses darstellen, aber wirksam werden sollen wie Naturgaben. Hegels Konzept der »Gewöhnung« in der »Philosophie des Geistes« der *Enzyklopädie* fokussiert eben dieses Moment, betont aber stärker das Moment der unerreichbaren, verselbständigten Voraussetzung: »Die Gewohnheit ist mit Recht eine zweite Natur genannt worden, – *Natur*, denn sie ist ein unmittelbares Sein der Seele, – eine *zweite*, denn sie ist eine von der Seele *gesetzte* Unmittelbarkeit, eine Ein- und Durchbildung der Leiblichkeit, die den Gefühlsbestimmungen als solchen und den Vorstellungs- [und] Willensbestimmungen als verleiblichten zu-

96 »zweite Natur« des Symbolischen besteht mithin in der Weise, wie in der Konzeption des symbolischen Darstellungsmodus' semantische Gehalte mitsamt all ihren Vermittlungsprozessen und Bedingungen die Form eines naturhaften Seins annehmen sollen. Die Restitution

kommt.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* [1830], 6. Aufl. Frankfurt a. M. 2003 [=Werke, Bd. 10], S. 184 [§ 410]). Zumeist unbeachtet bleibt die protestantische bzw. calvinistische Traditionslinie des Begriffs, die mit der »zweiten Natur« die gefallene Natur meint und sie von der ersten, göttlich geschaffenen absetzt (vgl. bspw. die »second nature« bei Sir Philip Sidney: *An Apology for Poetry*. Ed. by R. W. Maslen. Manchester 2002, S. 86 und 141 f. [Kommentar]). Lukács' im Anschluss an Marx' Theorie des Warenfetischismus formulierte Theorie der umfassenden Verdinglichung der Lebenswelt und der Subjekte im Kapitalismus durch eine Ökonomisierung sozialer Verhältnisse als ihre Renaturalisierung betont endgültig den negativen Index des Begriffs: »Ihm [dem Subjekt] steht dann ein sich selbst regulierendes System gegenüber, das einerseits durch und durch rationalisiert [...] strukturiert ist, das aber andererseits den rationalen Projekten der menschlichen Subjekte selbst mit blanker Indifferenz begegnet. Dieses autonome, sich selbst bestimmende Kunstgebilde einer Welt nimmt dann rasch alle Erscheinungsformen einer zweiten Natur an und tilgt die Spuren seines Ursprungs in menschlicher Praxis, um so selbstverständlich gegeben und unbeweglich zu erscheinen wie jene Felsen, Bäume und Berge, die der Stoff der Mythen sind.« (Zit. nach Terry Eagleton: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart 1994, S. 327). In der sozialen »zweiten Natur« treten dem Subjekt die eigenen kollektiven Intentionen und Produkte als ursprüngliche Verwirklichungen seiner Vernunft und Freiheit als fremde, schicksalhafte und unentrinnbare Seinsbestände entgegen, welche die Ausübung von Vernunft und Freiheit gerade behindern; vgl. Jürgen Habermas: »>Ich selber bin ja ein Stück Natur« – Adorno über die Naturverflochtenheit der Vernunft. Überlegungen zum Verhältnis von Freiheit und Unverfügbarkeit.« In: Axel Honneth (Hg.): *Adorno-Konferenz 2003*. Frankfurt a. M. 2005, S. 13–41, hier: S. 26 f.; zusammenfassend Axel Honneth: »Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos.« In: Ders.: *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*. Frankfurt a. M. 2007, S. 70–93, hier: S. 73–81. Das symbolische >Sein< ist hier deshalb nur noch letzte Schwundstufe einer Wirklichkeit, die sich nicht mehr als Objektivierung einer emphatischen Einheit, sondern nur noch als einschränkende Macht gegenüber den Subjekten erweist, und die demzufolge durch neue Techniken der Reflexion und Aneignung erneut aufgelöst werden muss: »Diese emanzipierte Technik steht nun aber der heutigen Gesellschaft als eine zweite Natur gegenüber und zwar [...] als eine nicht minder elementare wie die der Urgesellschaften gegebene es war. Dieser zweiten Natur gegenüber ist der Mensch, der sie zwar erfand aber schon längst nicht mehr meistert, genau so auf einen Lehrgang angewiesen wie einst vor der ersten.« Benjamin: *Gesammelte Schriften* (s. Anm. 18), Bd. I.2, S. 444.

seinshafter Unmittelbarkeit eines Darstellungsgeschehens als Rückstoß der Intention ins De-Intentionale, des Gemachten ins Unge-machte bzw. des Subjektiven in ein Subjektunabhängiges,⁶⁴ Objektives wird im Glücksversprechen des Symbols um 1800 noch zum Vor-schein einer wiederhergestellten Verbindlichkeit, Darstellbarkeit und Einheit seines Gehalts, bevor die Fliehkräfte der Moderne an diesem Modus einzig noch den Index von Verdinglichung und Entfremdung der kulturellen Produktion vom Produzenten erkennen können.

3. Grundzüge der Schlegelschen Theorie der Dichtung

Dass mit diesen Merkmalen nicht die Vielfalt der verschiedenen Sym-bolverständnisse hinreichend beschrieben ist, wurde bereits erwähnt. An Beispielen wie den Symbolbegriffen von Friedrich Schleierma-cher, Ludwig Tieck⁶⁵ oder Georg Wilhelm Friedrich Hegel⁶⁶, die ganz

64 Freilich bleibt festzuhalten, dass es zur modernen ›Logik‹ poetischer Darstellung durchaus eines solchen konstitutiven Moments bedarf, in welchem das ›bloß‹ Intendierte durch den semantischen Möglichkeitsraum der formensprachlichen Darstellung auf ein Nicht-Intendiertes hin überschritten werden kann bzw. genauer: »dass in Literatur die nichtintendierten Sinnpotentiale selbst intendiert werden«; vgl. Urbich: *Literarische Ästhetik* (s. Anm. 23), S. 134 f.; zu einer analogen Figur der ›Ontologie‹ des literarischen Werkes vgl. Urbich: *Darstellung bei Walter Benjamin* (s. Anm. 18), S. 273–294. Schelling hat dieses Moment, natürlich gesteigert im Modus der »Versöhnung« des Subjektiven und des Objektiven, in seinem *System des transzendentalen Idealismus* (s. Anm. 54) für die Kunst bereits zu denken versucht, indem er den Punkt der Überschreitung des Subjektiven, Intentionalen auf ein Objektives als Indifferenzpunkt des Absoluten selbst denkt, das derart zur Darstellung gelange: »Dieses Unbekannte aber, was hier die objektive und die bewußte Tätigkeit in unerwartete Harmonie setzt, ist nichts anderes als jenes Absolute, welches den allgemeinen Grund der prästabilierten Harmonie zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen enthält. Wird also jenes Absolute reflektiert aus dem Produkt, so wird es der Intelligenz erscheinen als etwas, das über ihr ist, und was selbst entgegen der Freiheit zu dem, was mit Bewußtsein und Absicht begonnen war, das Absichtslose hinzubringt«; ebd., S. 107 f. [615].

65 Wo Schleiermacher den Symbolbegriff unspezifisch für jede Art von Zeichen nutzt, meint bspw. Tieck zumeist einfach nur den bloßen Zeichenbegriff; vgl. Titzmann: »Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit« (s. Anm. 19), S. 643 f.

66 Hegels Zuordnung des Begriffs ›Symbol‹ in seiner *Ästhetik* verläuft bekanntlich gerade entgegen dem zeitgenössischen Begriffsgebrauch, wenn er der vorklassischen (ägyptischen, orientalischen) Kunst mit ihrer Diskongruenz von Form und Inhalt,

98 anders geartete Besetzungen des Begriffs vornehmen, zeigt sich, wie divergent dieses hier idealtypisch homogenisierte Feld in Wirklichkeit ist, und dass bestimmte fundamentale Probleme dieses Begriffs (z. B. die unklare Gegenstandsform symbolischer Darstellung) so gar nicht in den Blick kommen. Für Friedrich Schlegel werde ich im Folgenden versuchen, eben jene *besonderen* Bedeutungshorizonte zu entwickeln, in denen er den Begriff des Symbolischen verwendet. Schlegel verleiht dem Strukturkonzept ›Symbol‹ ebenfalls eine zumindest partiell unvergleichbare Signatur, die deutlich macht, inwiefern die im vorhergehenden entwickelte ›Idee‹ des Symbols nicht als starres Diskursformat der Goethezeit verstanden werden darf.⁶⁷ Um diese Signatur jedoch erfassen zu können, sind einige generelle Hinweise zu poetologischen Grundgedanken Schlegels notwendig, ohne die bestimmte Bezugspunkte des Symbolbegriffs nicht erläutert werden können.

Friedrich Schlegels Poetologie wie die frühromantische Philosophie und Ästhetik überhaupt partizipiert an den Ansprüchen, welche mit der hohen Stellung der Kunst in den idealistischen Systementwürfen bei Schiller, Schelling und Hegel verbunden sind. Als »Mittelglied zwischen dem reinen Gedanken, der übersinnlichen Welt, und dem Unmittelbaren, der gegenwärtigen Empfindung, [...] versöhnt die Kunst [...] Begriff und [...] Natur«.⁶⁸ Emphatischer noch urteilt der frühe Schelling: »Die Kunst bringt den *ganzen Menschen*, wie er ist, dahin, nämlich zur Erkenntnis des Höchsten, und darauf beruht der ewige Unterschied, und das Wunder der Kunst.«⁶⁹ Die philosophische »Liebhabelei fürs Absolute« (*KFSA* 2, S. 164 [26]) als Einsicht, dass »alles Philosophieren [...] bey einem absoluten Grunde endigen« (*NS* 2, S. 269 [566]) muss, zieht sich programmatisch in einer Formulierung Schellings zusammen, welche zugleich die frühromantische Konsequenz mitführt, die Schelling kurze Zeit später

Zeichen und Bezeichnetem den Symbolcharakter zuspricht. Bei ihm heißt die Vorstellung, welche sonst im Symbolbegriff gemeint ist, das ›Klassische‹; Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Hg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg 2003, S. 119–179.

67 »Die Ideen sind in der Welt der Phänomene nicht gegeben.« Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (s. Anm. 18), S. 215.

68 Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (s. Anm. 66), S. 5.

69 Schelling: *System des transzendentalen Idealismus* (s. Anm. 54), S. 301 [480].

so nicht mehr teilen wird: »Jeder ist von Natur getrieben, ein Absolutes zu suchen; aber indem er es für die Reflexion fixieren will, verschwindet es ihm. [...] Es ist nur da, inwiefern ich es nicht habe, und inwiefern ich es habe, ist es nicht mehr.«⁷⁰ Die romantische und so oft missverstandene »Sehnsucht nach dem Unendlichen« (*KFSA* 18, S. 418 [1168])⁷¹ gründet also in der paradoxen, die Kantische Regulativität letztbegründender Ideen verobjektivierenden Bewegung, den Abschluss allen Wissens und Daseins im Absoluten genauso nötig anvisieren zu müssen, wie er nicht vollständig im Raum der Medien des endlichen Geistes präsent zu machen ist, ohne allerdings dabei ein bloßes Jenseits zu sein.⁷² »*Erkennen* bedeutet schon ein

70 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Fernere Darstellungen aus dem System der Philosophie* (1802). In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Bd. 2. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 77–169, hier: S. 101 [357]. Weiter beschreibt Schelling an dieser Stelle die Struktur von Offenbarungseignissen in Religion und Kunst: »Nur in Augenblicken, wo in diesem Streit die subjektive Thätigkeit sich mit jenem Objektiven in unerwartete Harmonie setzt, tritt es [das Absolute, J. U.] vor die Seele.« Vgl. außerdem Novalis: »Reflectirt das Subj[ekt] aufs reine Ich – so hat es nichts – indem es was für sich hat – reflectirt es hingegen nicht darauf – so hat es für sich nichts, indem es was hat.« (*NS* 2, S. 137 f. [49])

71 Vgl. Bohrer: *Die Kritik der Romantik* (s. Anm. 8); Urbich: »Epoche und Stil« (s. Anm. 4).

72 Vgl. Manfred Franks aussagekräftige, aber vielleicht etwas zu einseitige Definition: »Als idealistisch bezeichne ich die – zumal durch Hegel verbindlich gemachte – Überzeugung, Bewußtsein sei ein selbstgenügsames Phänomen, das auch noch die Voraussetzungen seines Bestandes aus eigenen Mitteln sich verständlich zu machen vermöge. Dagegen ist die Frühromantik überzeugt, daß Selbstbewußtsein einem transzendenten Grund sich verdankt, der sich nicht in die Immanenz des Bewußtseins auflösen lasse.« Manfred Frank: »*Unendliche Annäherung*«. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt a. M. 1997, S. 359. Martin Götze hat die Tendenz, den Frühromantikern eine bloße Transzendenz des absoluten Grundes zu unterstellen, zu Recht kritisiert und hingegen in der Betonung der Vorbildrolle Fichtes für die Frühromantiker das Wechselspiel von Immanenz und Transzendenz des absoluten Grundes stark gemacht; Martin Götze: *Ironie und absolute Darstellung*. Paderborn/München 1999. Die Paradoxie, wie das Absolute als Absolutes gerade im Entziehen in den Raum des Bewusstseins fällt, um diesen gleichsam immanent aufzusprennen, stellt das Grundproblem dar, an welchem sich die Theorie der Darstellung bei den Frühromantikern abarbeitet. Zu den diskursgeschichtlichen Umrissen dieser Denkfigur der konstitutiven Gegenläufigkeit von Reflexion und Selbstgegenwärtigkeit, Bewusstsein und Grund vgl. Urbich: *Darstellung bei Walter Benjamin* (s. Anm. 18), S. 66 f.

100 *bedingtes* Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten also eine identische Trivialität. « (KFSÄ 18, S. 511 [64]),⁷³ wie es bei Schlegel beinahe resignativ heißt. Das Problem kompliziert sich für die Frühromantiker, wo die Differenzen der Medialität in das Problem miteinbezogen werden und der Unterschied von ›Erkennen‹ und der ›Darstellung des Erkennens‹ Relevanz gewinnt: »Das reine Denken und Erkennen des Höchsten kann nie adäquat dargestellt werden« – ein Grundsatz, den Schlegel in diesem Kontext als »Prinzip der relativen Undarstellbarkeit des Höchsten« (KFSÄ 12, S. 214) bezeichnet. Daraus leitet sich die Aufgabe der Poesie für Novalis und Schlegel ab: »Der Sinn für Poesie hat viel mit Mystizismus gemein. [...] Er stellt das Undarstellbare dar« (NS 3, S. 685 [671]).⁷⁴

Deshalb kreist die frühromantische Poetik in immer neuen Versuchen und kontextuellen Verschiebungen um die Möglichkeit und Form der indirekten Darstellung⁷⁵ des nur »negativ zu erkennende[n] Absolute[n]« (NS 2, S. 270 [566]) durch Verfahren, welche die Endlichkeit aller Bestimmungen sowohl durch die Logik der Form als auch durch die ästhetische und semantische Wirkung der Kunst aufzuheben suchen (Ironie, Witz, *ordo inversus* etc.).⁷⁶ Das heißt: Die Endlichkeit der bedeutsamen Elemente muss durch die Ausdruckszusammenhänge der poetischen Darstellung überstiegen werden, ohne dabei der Illusion des Symbolbegriffs zu folgen und Endliches mit Unend-

73 »Das Wesen ist schlechthin nicht erkennbar« (NS 2, S. 238 [438]). »Das Wesen läßt sich nur negativ bestimmen.« (Ebd., S. 239 [438]) Dagegen Hegel: »Auf solche Behauptung ist [...] zu erwidern, daß, wenn auch heutigentags alles Wahre für unbegreiflich und nur die Endlichkeit der Erscheinung und die zeitliche Zufälligkeit für begreiflich ausgegeben wird, gerade das Wahre allein schlechthin *begreiflich* ist, weil es den absoluten *Begriff* und näher die Idee zu seiner Grundlage hat.« Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* I (s. Anm. 27), S. 127.

74 Diesen Gedanken finden die Frühromantiker in Kants Theorie des Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft* – Kant spricht von »negativer Darstellung«; Kant: *Kritik der Urteilskraft* (s. Anm. 24), § 29, S. 613 f. [124 f.] – und objektivieren ihn.

75 »Poesie ist ein Theil der phil[osophischen] Technik. Das Prädicat philosophisch – drückt *überall* die *Selbstbezweckung* – und zwar die *indirecte*, aus. Die *directe* Selbstbezweckung ist ein Unding mithin« (NS 3, S. 399 [688]).

76 Vgl. zur Erläuterung von Ironie und Witz Ernst Behler: *Frühromantik*. Berlin/New York 1992, S. 247–255; Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1989, S. 231–307; Götze: *Ironie und absolute Darstellung* (s. Anm. 72), S. 195–217; Urbich: »Epoche und Stil« (s. Anm. 4).

lichem in Identität und Präsenz zu setzen.⁷⁷ Die Zeitlichkeit einer unendlichen formensprachlichen und semantischen Bewegung figuriert als das innere,⁷⁸ verkehrte wie verkleinerte Abbild des Unendlichen im Endlichen, weil ihre Negativität des Überschreitens und Anderswerdens in jede positive Geschlossenheit des Endlichen eingreift,⁷⁹ ohne selbst ein positives Absolutes *als es selbst* setzen zu können. Dieser Gedanke prädestiniert die frühromantische Poetologie dazu, im Anschluss an Lessing (*Laokoon oder über die Grenzen von Malerei und Poesie*) in ganz neuer Weise Zeitformen poetischer Darstellung zu überdenken.

»Wer etwas Unendliches will, der weiß nicht, was er will. Aber umkehren lässt sich dieser Satz nicht.« (*KFS A 2*, S. 153 [47]) Das Absolute als das ›immanente Jenseits‹⁸⁰ von Intentionalität und bewusstseinsförmiger Distinktion gerät folglich frühromantisch vor

77 Novalis bringt die Ablehnung des goetheschen Symbolbegriffs auf den Punkt: »Auf Verwechslung des *Symbols* mit dem Symbolisirten – auf ihre Identisierung – auf den Glauben an wahrhafte, vollst[ändige] Repraesentation – und Relation des Bildes und des Originals – der Erscheinung und der Substanz – auf der Folgerung von äußerer Aehnlichkeit – auf durchgängige innre Übereinstimmung und Zusammenhang – kurz auf Verwechslungen von Subj[ect] und Obj[ect] beruht der ganze Aberglaube und Irrthum aller Zeiten, und Völker und Individuen.« (*NS 3*, S. 397 [685]).

78 Vgl. dazu generell Dirk Oschmann: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München 2007.

79 Vgl. Manfred Frank: *Das Problem ›Zeit‹ in der deutschen Romantik*. 2. Aufl. Paderborn/München 1990, S. 22–97; Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (s. Anm. 76), S. 262 ff.

80 Vgl. Friedrich Schlegel: »Man kann keine Gränze bestimmen, wenn man nicht diesseits und jenseits ist. Also ist unmöglich die Gränze der Erkenntniß zu bestimmen, wenn wir nicht auf irgend eine Weise (wenn gleich nicht erkennend) jenseits derselben hingelangen können.« (*KFS A 18*, S. 521 [23]) Vgl. dazu Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (s. Anm. 76), S. 288 f. In ähnlicher Weise tritt diese Denkfigur an einer Stelle bei Schlegel auf, die Benjamin zitiert: »Selbstbeschränkung [...] [ist] das Notwendigste und Höchste [...]: denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat.« (Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* (s. Anm. 18). Bd. I.1, S. 9–123, hier: S. 74). Der Grundgedanke dafür auch bei Hegel: »Es ist daher nur Bewußtlosigkeit nicht einzusehen, daß eben die Bezeichnung von etwas als einem Endlichen oder Beschränkten den Beweis von der *wirklichen Gegenwart* des Unendlichen, Unbeschränkten enthält, daß das Wissen von Grenze nur sein kann, insofern das Unbegrenzte *diesseits* im Bewußtsein ist.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*.

102 allem als Unendlichkeit bzw. Unerschöpfbarkeit des Sinns in den Blick, den Werke der Dichtkunst produzieren:

Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treue, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben ist. (*KFSA* 2, S. 215 [297])

Die konstitutive Mehrdeutigkeit poetischer Werke wird so im Anschluss an Kants Bestimmung der ›ästhetischen Idee‹ und entgegen bspw. der Verstehenshaltung bei Karl Philipp Moritz⁸¹ als indirekter Ausdruck der epistemologischen und ontologischen Unruhe verstanden, welche ästhetische Darstellungen in die scheinbare Abgeschlossenheit des Endlichen vom Unendlichen aus einfügen.

Für Friedrich Schlegel ist nun entscheidend, in welcher Weise dabei Poesie und Natur in ein Verhältnis gesetzt werden. Seine Grundintuition hier klingt ganz enthusiastisch-empfindsam:

Der Gedanke des Universums und seiner Harmonie ist mir eins und alles; in diesem Keime sehe ich eine Unendlichkeit guter Gedanken [...]. Je vollständiger man ein Individuum lieben oder bilden kann, je mehr Harmonie findet man in der Welt: je mehr man von der Organisation des Universums versteht, je reicher, unendlicher und weltähnlicher wird uns jeder Gegenstand. (*KFSA* 8, S. 49)

Das frühromantische Denken macht dabei die organische Dynamik und das harmonische Wechselspiel der Natur als Ausdruck des ewigen göttlichen, schöpferischen Prinzips zum Grund und zur Kraft der poetischen Tätigkeit: »Die Natur hat Kunstinstinkt«, und es sei ein »Geschwätz, wenn man Natur und Kunst unterscheiden will«

Frankfurt a. M. 1986 [= *Werke*, Bd. 8], S. 144 [§ 60]; vgl. die Logik von »Grenze« und »Schranke«, Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Wissenschaft der Logik* I. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1990 [= *Werke*, Bd. 5], S. 131–149.)

- 81 »Denn darin besteht ja eben das Wesen des Schönen, dass ein Theil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird – dass es sich selbst erklärt – sich durch sich selbst beschreibt – und also ausser dem bloss andeutenden Fingerzeige auf den Inhalt, keiner weitem Erklärung und Beschreibung mehr bedarf.« (Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik* (s. Anm. 34), S. 95)

(*NS* 3, S. 650 [554]).⁸² Die ›natura naturans‹ wird zur Substanz künstlerischer Tätigkeit: sowohl was die unendliche harmonische Produktivität und Schönheit ihrer Ausdrucksformen, als auch was die organische Geschlossenheit und innere Notwendigkeit ihrer Bildungen und deren Verhältnisse betrifft.⁸³ Zugleich sichert sie über ihre spinozistische Harmonie die prinzipielle Übersetzbarkeit ihrer Elemente in alle möglichen Ausdrucksbeziehungen ab.⁸⁴ Das früh-

82 Bei Schelling heißt es analog: »Der ist noch sehr weit zurück, dem die Kunst nicht als ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Teilen notwendiges Ganzes erschienen ist, als es die Natur ist.« (Schelling: *Philosophie der Kunst* [s. Anm. 59], S. 1 [357].)

83 Vgl. dazu konzis Ernst Behler: »Einleitung«. In: *KFSA* 18, S. XII–XXI. Schlegel spricht von der »formlose[n] und bewußtlose[n] Poesie« der Natur (*KFSA* 2, S. 285) und entwickelt zu Anfang des *Gesprächs über die Poesie* das poetische Bild einer sich in den »Gebilden und Gewächsen« von Natur und Kunst gleichermaßen verwirklichenden Lebenskraft.

84 »Alles kann Symbol des Andern seyn«. (*NS* 2, S. 398) Zu Schlegels Philosophie seit den Jenaer *Vorlesungen zur Transcendentalphilosophie* von 1800/1801, die den Fichteschen Idealismus und den Spinozistischen Realismus wiederum im Begriff der ›unendlichen Substanz‹ bzw. der ›Natur‹ zu vereinen suchen, ohne die Materie auf Gedachtes oder das Gedachte unkritisch auf das ›Ding an sich‹ zu reduzieren, vgl. konzis Michael Elsässer: »Einleitung«. In: Friedrich Schlegel: *Transcendentalphilosophie*. Hg. von Michael Elsässer. Hamburg 1991, S. IX–XLIII, und Ernst Behler: »Einleitung« (s. Anm. 83). Freilich harmonisiert Elsässer im Blick auf den mittleren bis späten Schlegel wohl zu sehr dessen vernunftkritische Perspektive, wodurch die wiederum z. B. von Walter Benjamin markierte Philosophie des ›Reflexionsmediums‹, die weitaus näher an Hegel ist als Elsässer im Allgemeinen für Schlegel betont (vgl. Michael Elsässer: »Einleitung«, S. XVI, wo er ihn den »Gegenspieler seines Zeitgenossen Hegel« nennt), sowie im Ganzen die hochgradige frühromantische Reflexionssignatur von ›ironischer Darstellung‹ und ›Transzendentalpoesie‹ aus dem Blick geraten. Die Abstufungen und graduellen Perspektivverschiebungen der Philosophie Schlegels machen es äußerst schwierig, seine Position im Geflecht des Theoriedesigns des ›Idealismus‹ trennscharf zu bestimmen. Insbesondere das kategoriale Fundament von Intuition/Gefühl (Unbewusstheit/Phantasie) und Verstand/Vernunft (Bewusstsein/Reflexion) in seinem internen Verhältnis genau zu beschreiben, scheint der Forschung Probleme zu bereiten. Vgl. auch die immer noch geführte Auseinandersetzung um das genaue Verhältnis des Absoluten zum begrifflichen Denken bzw. zur Darstellbarkeit desselben in verschiedenen Medien des Geistes bei Schlegel; Götzte: *Ironie und absolute Darstellung* (s. Anm. 72), S. 14–19 und passim Urbich: »Mysterium der Ordnung« (s. Anm. 6), S. 94.

104 romantische Denken beeilt sich, von der Sprache bis zur Poesie alles in analogischer Beziehung zur Natur zu begreifen:⁸⁵ »Im Universum der Poesie aber selbst ruht nichts, alles wird und verwandelt sich und bewegt sich harmonisch.« (KFSÄ 2, S. 252 [434]) Nur als »genetische Nachahmung« (NS 2, S. 535 [41]) ist Poesie lebendig und romantisch: In Verabschiedung eines vereinfachten aristotelischen Mimesisgedankens⁸⁶ der Kunst als Abbilden der Realität betonen sowohl Novalis als auch Friedrich Schlegel emphatisch die ästhetische Eigengesetzlichkeit und Selbstbezüglichkeit. Kunst >ahmt< einzig als strukturanaloge Kraft Natur >nach<,⁸⁷ d. h. sie bildet ihre unendliche Produktivität, autonome Formgestaltung und dynamische Harmonie allseitig ab und potenziert sie im Medium des Geistes. Diese unendliche schöpferische Naturkraft, welche in verschiedenen Potenzen in Natur und Kunst am Werk ist und mit der Schlegel die Begriffstradition des >Genies< aktualisiert,⁸⁸ sichert zugleich den Bezug der Poesie auf das sich darin jeweils zum Ausdruck bringende >Ganze< des Absoluten, auch ohne seiner repräsentationalistisch-abbildend oder in Form von propositionalem Wissen innewerden zu können: »Das Wesen der höhern Kunst und Form besteht in der *Beziehung aufs Ganze*.« (KFSÄ 2, S. 414) Die Beziehung auf das Ganze der schöpferischen Kraft, die sich in der Poesie unter der Potenz endlicher Darstellung äußert, wird von Schlegel in seinen Jenaer *Vorlesungen zur Transzendentalphilosophie* (1800/1801) in einer Ausdruckslogik des Absoluten gegründet, in der nun zum ersten Mal Schlegels symboltheoretischer Zentralbegriff auftaucht, und die die Partizipation *am* wie Distanz der poetischen Darstellung *zum* Unendlichen erklärt:

Warum ist das Unendliche aus sich herausgegangen und hat sich endlich gemacht? – das heißt mit andren Worten: Warum sind

85 Vgl. Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 163–169.

86 Vgl. Behler: *Frühromantik* (s. Anm. 76), S. 15 f.; A. W. Schlegel: *Die Kunstlehre* (s. Anm. 34), S. 84–99 und 225–232.

87 Vgl. Schlegels Theorie der >genetischen Methode< der Darstellung; Urbich: »Epochen und Stil« (s. Anm. 4). »Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen vom dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk.« (KFSÄ 2, S. 324)

88 »Eigentlich soll jedes Werk eine neue Offenbarung der Natur sein. Nur dadurch, daß es Eins und Alles ist, wird ein Werk zum Werk.« (KFSÄ 2, S. 327)

Individua? Oder: *Warum läuft das Spiel der Natur nicht in einem Nu ab, so daß also gar nichts existirt?* Die Antwort auf diese Frage ist nur möglich, wenn wir einen Begriff einschieben. Wir haben nämlich die Begriffe *eine, unendliche Substanz* – und *Individua*. Wenn wir uns den Übergang von dem einen zu den andern erklären wollen, so können wir dies nicht anders, als daß wir zwischen beyden noch einen Begriff einschieben, nämlich den Begriff *des Bildes* oder *Darstellung, Allegorie* (eikon). Das Individuum ist also *ein Bild der einen unendlichen Substanz*. (Man könnte dies auch ausdrücken: Gott hat die Welt hervor gebracht, um sich selbst darzustellen.) (*KFSA* 12, S. 39)

Das verkürzte, indirekte und gebrochene Bild (»Welt im verringerten Maasstabe«),⁸⁹ welches im möglichst vielgestaltig und lebendig dargestellten Individuellen als dessen energetischer Kern sichtbar wird, ist hier durch den Begriff der Allegorie in seinem Bezug aufs Unendliche gefasst. Im »Wesen des Geistes [...], sich selbst zu bestimmen und im ewigen Wechsel aus sich herauszugehen und in sich zurückzukehren« (*KFSA* 2, S. 314), in dessen Bewegung sich folglich »die unbeschränkte Fülle neuer Erfindung, durch die allgemeine Mitteilbarkeit und durch die lebendige Wirksamkeit aufs herrlichste offenbart« (ebd.), liegt demnach der Einheitspunkt einer gemeinsamen harmonischen Produktivität. In ihr sind Endlichkeit und Unendlichkeit miteinander verbunden und spiegeln sich ineinander,⁹⁰ ohne dass damit ihre Differenz aufgehoben ist. Ganz im Gegenteil: Ihr Differential ist gerade der Motor dafür, sich beständig aufeinander zuzubewegen und sich ineinander darzustellen, um darin eine Harmonie energetischen Strebens zu verwirklichen, die Schlegel den »Geist der Liebe« nennt. Mit ihm ist im platonischen Sinn der Eros des strebenden Bezogenseins des Endlichen und Unendlichen aufeinander

89 Friedrich Hölderlin: »Anmerkungen zur Antigonä.« In: Ders.: *Theoretische Schriften*. Hg. von Johann Kreuzer. Hamburg 1998, S. 101–111, hier: S. 109.

90 »[K]ein Mensch ist schlechthin nur ein Mensch [...], sondern [soll und kann] zugleich auch die ganze Menschheit wirklich und in Wahrheit sein [...]. Darum geht der Mensch, sicher sich selbst immer wieder zu finden, immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden. Das Spiel der Mitteilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens, absolute Vollendung ist nur im Tode.« (*KFSA* 2, S. 286)

106 gemeint, das darin zur Harmonie gelangt, sich wechselseitig nicht zur Identität vollenden zu können.

Nie wird der Geist, welcher die Orgien der wahren Muse kennt, auf dieser Bahn bis ans Ende dringen, oder wähen, daß er es erreicht: denn nie kann er eine Sehnsucht stillen, die aus der Fülle der Befriedigungen selbst sich ewig von neuem erzeugt. (*KFSA* 2, S. 284 f.)

Gemäß Aristoteles ist hier die Erfüllung einer (unendlichen) Bewegung beschrieben, die nicht im Resultat liegt, sondern in der Mangel und Erfüllung in der Dynamik des Vollzuges zusammenfallen, weil diese Bewegung in jedem Augenblick ihres unerreichbaren Strebens zugleich in sich vollendet und unvollendbar ist.⁹¹ Diese offene Dialektik von Ausstand und Erfüllung, von Insichgehen und Ausschiherausgetragenwerden, dynamischer Beschränkung und Selbsttranszendenz, mit der die eigene, irreduzible positive Qualität der ästhetischen Indirektheit und Negativität gedacht wird, spielt für Schlegels Kunstwerkbegriff eine zentrale Rolle und fundiert in der Verbindung beider Theoreme seine Theorie von Symbol und Allegorie.

Zur inneren Unendlichkeit des Werkes als Effekt formensprachlicher Gestaltung tritt korrespondierend das »Medium der Kunst«:⁹²

Darum sind alle Werke Ein Werk, alle Künste Eine Kunst, alle Gedichte Ein Gedicht. Denn alle wollen ja dasselbe, das überall Eine, und zwar in seiner ungeteilten Einheit. Aber eben darum will auch jedes Glied in diesem höchsten Gebilde des menschlichen Geistes zugleich das Ganze sein. (*KFSA* 2, S. 414)

Poetische Kunstwerke sind für Schlegel sprachliche Ausdrucksgebilde, die nicht primär durch die Substanz ihres Inhalts, sondern vielmehr durch die besondere formale, individuelle⁹³, selbstbezüglich-auto-

91 Aristoteles: *Metaphysik*. Zweiter Halbband: Bücher VII (Z)–XIV (N). Hg. von Horst Seidl. 3. Aufl. Hamburg 1991, S. 117–119 [Buch IX, Kap. 6 f., 1048 b].

92 Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik* (s. Anm. 80), S. 36 f.

93 Dass echte Kunstwerke als »Selbständige, Insichvollendete« (*KFSA* 2, S. 328) nur als individuelle denkbar sind, heißt für Schlegel, dass sie durch »unteilbare Einheit« und »innren lebendigen Zusammenhang« (*KFSA* 2, S. 320) gekennzeichnet sein müssen, wo sie zugleich eine Beziehung zum »Höchsten« aufnehmen wollen. »Sinn für Poesie oder Philosophie hat der, für den sie ein Individuum ist.« (*KFSA* 2, S. 244)

nome⁹⁴ Ordnung ihrer Gestaltung («systematische Gliederbau, [...] 107 Konstruktion und Organisation»; *KFSA* 2, S. 328) bestimmt sind. Im Beziehungsreichtum ihrer Elemente, im Wechselspiel von Kontrast und Versöhnung ihrer Gegensätze, in der Lebendigkeit ihrer inneren Fortbewegung, plastischen Eindringlichkeit und ihres formensprachlichen Gewebes, wie es die *Wilhelm-Meister*-Kritik paradigmatisch vorführt,⁹⁵ schafft das Kunstwerk eine individuelle organische innere Harmonie, die zugleich der Grund seiner Transzendenz ins Allgemeine und Absolute wird.⁹⁶ Denn die individuelle Einheit des Werkes, die sich gerade am Widerstand größtmöglicher innerer Differentialität bewährt,⁹⁷ zitiert als homologes verkürztes Bild eine Einheit des »Mediums der Kunst«, auf deren große Einheit aller Werke das einzelne Werk abzielt. In seiner inneren Vollendung und Geschlossenheit rekapituliert das einzelne Kunstwerk eine Einheit, die ihm als individuelles fehlt, die in ihm aber in niedrigerer Potenz – erweitert um den Ausstand dessen, was sich in ihr ankündigt – bereits ausgebildet ist. *Symbolisch* verweist die Vollendung der Formengestalt des Werkes auf eine Abwesenheit, die sich aber in ihm aufspannt. *Organisch* ist im einzelnen Werk bereits das Ganze als verkleinertes Bild derart präsent, dass diese Abwesenheit keine bloße Abwesenheit mehr ist.⁹⁸

94 »Jede Kunst und jede Wissenschaft, die durch die Rede wirkt, wenn sie als Kunst um ihrer selbst willen geübt wird, und wenn sie den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie.« (*KFSA* 2, S. 304)

95 Vgl. dazu Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a. M. 1987, S. 132–208. Schlegel spricht vom »angeborene[n] Trieb des durchaus organisierten und organisierenden Werks, sich zu einem Ganzen zu bilden«, der sich äußert »in den größeren wie in den kleineren Massen. Keine Pause ist zufällig und unbedeutend, [...] hier wo alles zugleich Mittel und Zweck ist.« (*KFSA* 2, S. 131)

96 Vgl. den Anfang des *Gesprächs über die Poesie*, wo zugleich vom Allgemeinen («Alle Gemüter, die sie lieben, befreundet und bindet Poesie mit unauflöselichen Banden.» *KFSA* 2, S. 284) wie auch vom Individuellen der Poesie die Rede ist («Die Vernunft ist nur eine und in allen dieselbe; wie aber jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe, so trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich.» Ebd.).

97 Vgl. Menninghaus: *Unendliche Verdopplung* (s. Anm. 95).

98 Das meint bei Schlegel die Rede von der Poesie als »Harmonie des Ideellen und Reellen« (*KFSA* 2, S. 315; vgl. auch *KFSA* 19, S. 342 [248]), d. h. des Unendlichen und des Endlichen: keine Identität wie im Symbol, sondern eine homologische wie metonymische Relation, die zugleich die Negativität ihrer Nichtidentität mit darstellt.

108 Die ›äußere‹ Art und Weise, das Einzelwerk in das Medium der Kunst zu erheben und es so der Absolutheit zuzuführen, die in ihm schwelt, ist die ›Kritik‹ als Vollendung der individuellen Anlage des Werkes:⁹⁹ Walter Benjamins Kritikbegriff hat daran – mit wichtigen Änderungen – angeschlossen.¹⁰⁰ Die gleichsam werkinterne Bahn, welche diese Potenzierung des Werkes in der Kritik möglich macht, ist durch zwei Leitbegriffe gekennzeichnet: ›Reflexion‹ und ›Allegorie‹ bzw. ›Symbol‹.

4. Symbol und Allegorie in Schlegels Koordinatensystem der Poesie

Wodurch kann das individuelle Ganze eines Kunstwerkes durch sich selbst zugleich mit dem Ganzen der Kunst in Beziehung stehen?

[D]urch dasselbe, wodurch überall der Schein des Endlichen mit der Wahrheit des Ewigen in Beziehung gesetzt und eben dadurch in sie aufgelöst wird: durch Allegorie, durch Symbole, durch die an die Stelle der Täuschung die Bedeutung tritt, das einzige Wirkliche im Dasein, weil nur der Sinn, der Geist des Daseins entspringt und zurückgeht aus dem, was über alle Täuschung und über alles Dasein erhaben ist. (*KFSA* 2, S. 414)

Schlegel spricht deutlich von einer »Beziehung«, durch welche anstelle einer »Täuschung« die Präsenz eines »Sinns« tritt, der zudem

99 Kritik ist nach Schlegel das Medium, das die Werke, »welche sich selbst beurteilen« (*KFSA* 2, S. 133) aufgrund des »Geis[es] der Betrachtung und der Rückkehr in sich selbst, von dem es so voll ist« (*KFSA* 2, S. 140), in Aufnahme von deren Eigenreflexion vollendet. Vgl. auch *Vom Wesen der Kritik* (*KFSA* 3, S. 51–60) und *KFSA* 2, S. 140, wo Schlegel aufzuzeigen sucht, wie im Analyse- und Zerlegevorgang des Werkes durch die Kritik neue, vom Einzelwerk ausgehende und es doch überschreitende Ganzheiten erzeugt werden, die Benjamin das »Medium der Kunst« genannt und bei Schlegel durch einen »doppelten Formbegriff« begründet hat; Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik* (s. Anm. 80), S. 86 f. Damit der Roman seine werkhafte Geschlossenheit auch einlösen kann, muss demnach »die Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit, als jene des Buchstabens« (*KFSA* 2, S. 336) im Werk selbst als dessen Selbsttranszendenz, welche die Kritik vollendet, angelegt sein.

100 Vgl. zu Benjamins Kritikbegriff präzise und zugleich umfassend Jean-Michel Palmier: *Walter Benjamin*. Frankfurt a. M. 2009, S. 819–846.

noch in zweiter Stufe aus der »Bedeutung« entspringt. Die Implikationen dieser Stelle, das ambivalente symbolische Verhältnis von Bedeuten (»Beziehung«) und Sein (An-die-Stelle-treten) sowie die damit möglicherweise korrespondierende Zweistufigkeit von Bedeutung und Sinn, hat Schlegel scheinbar nicht weiter entfaltet.¹⁰¹ Die Selbsttranszendenz des Kunstwerks als Resultat seiner inneren Geschlossenheit, die aber den sinnlichen Pol nicht wie beim bloßen Zeichenverweis gegen den eigentlich Gemeinten aufhebt, ist entscheidend mit dem reflexiven Selbstverhältnis verknüpft, welches Benjamin als »Medium der Reflexion« bei Schlegel ontologisiert hat:¹⁰² Die »höhere Kunst [...] ist selbst Natur und Leben und schlechthin eins mit diesen; aber sie ist die Natur der Natur, das Leben des Lebens, der Mensch im Menschen« (*KFSA* 2, S. 414). Schlegel hat für die konstitutive Funktion der Reflexivität werkhafter Strukturen bekanntlich den Begriff der »Transzendentalpoesie« erfunden,¹⁰³ die »das Produzierende mit dem Produkt darstellte [...], überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie« (*KFSA* 2, S. 204 [238]) sei und so »auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen« (*KFSA* 2, S. 182 f. [116]) soll. Erst diese Struktur nämlich garantiert für den Fichte-Schüler Schlegel die Geistartigkeit der Kunst: »Sinn, der sich selbst sieht, wird Geist«. (*KFSA* 2, S. 225)

101 Eine strukturell ganz ähnlich gelagerte Stelle legt nahe, dass Schlegel diese Differenzierungen in der Tat bewusst angelegt hat: »Jedes Gedicht, jedes Werk soll das Ganze bedeuten, wirklich und in der Tat bedeuten, und durch die Bedeutung und Nachbildung auch wirklich und in der Tat sein, weil ja außer dem Höheren, woraus sie deutet, nur die Bedeutung Dasein und Realität hat.« *KFSA* 2, S. 414.

102 »Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium – kraft ihres stetigen Zusammenhanges, andererseits ist das fragliche Medium ein solches, in dem die Reflexion sich bewegt – denn diese, als Absolute, bewegt sich in sich selbst.« Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik* (s. Anm. 80), S. 36. Darüber hinaus erklärt Benjamin für Schlegel und Novalis die Idee zentral, dass »alles Wirkliche denkt; es kann, weil dies Denken das der Reflexion ist, nur sich selbst, genauer gesagt, nur sein eigenes Denken denken«. Ebd., S. 55. Benjamin nennt dies die »Bedingtheit jeder Objekterkenntnis in einer Selbsterkenntnis des Objekts« (ebd.).

103 Zum Versuch, einen konstitutiven Begriff ästhetischer Reflexivität systematisch zu entwickeln, vgl. Urbich: *Darstellung bei Walter Benjamin* (s. Anm. 18), bes. S. 320–350 und S. 477–501.

Die Ebenen des Selbstverhältnisses, welche in poetischen Darstellungen sich verwirklichen und deren ironische Bewegungen vorantreiben, sind abseits zahlreicher weiterer Implikationen stets *Gegenkräfte* zur bloßen symbolischen Identität von Sein und Bedeutung. Indem sie die Nichtidentität des Bewusstseins als Differenz von Reflexionspolen zum konstitutiven Faktor ästhetischer Darstellung und ästhetischen Sinns machen, verhindern sie die Schließung des poetischen Bedeutungsgeschehens zur opaken symbolischen Präsenz. So garantieren sie, dass jedes Werk gerade in der Geschlossenheit seiner formensprachlichen Gestaltung stets von sich aus eine Öffnungsbewegung des Sich-selbst-Übersteigens in die Wirklichkeit wie ins Unendliche initiiert. Der Abstand zwischen Bedeutendem und Bedeutetem, in welchem das Reflexionsverhältnis wie die Formbeziehung gründet, und nicht die dinghafte Einheit beider, wird so zur Metalogik poetischer Darstellung. Die Selbstbezüglichkeit und Intransitivität frühromantischer Kunst- wie Sprachauffassung bringt allegorisch ein Modell des Verhältnisses von Sein und Bedeutung als dem symbolischen Hauptproblem zum Ausdruck:¹⁰⁴ Die dinghafte Verschlossenheit poetisch bedeutender Sprache, d. h. ihr seinshafter Aspekt, wird untrennbar an Formen des zeichenhaften Verweisens und Auseinanderhaltens, d. h. an den bedeutungshaften wie reflexiven Aspekt, gebunden. Sein und Bedeutung schließen sich schon aus diesen strukturlogischen Überlegungen romantischer Poetologie nicht zur Identität des Symbolischen wie manchmal bei Moritz oder Goethe. Stets bleibt der innere Motor romantischer Darstellung die zeichenhafte und reflexive Nichtidentität seiner Signifikanten- wie Signifikatverhältnisse, die weder ganz auf die Seite willkürlichen, zeichenhaften Verweisens, noch auf die Seite dinghaften Seins umschlägt: »Jedes Kunstwerk ist eine Anspielung aufs Unendliche.« (*KFSA* 18, S. 416 [1140])

Damit erklärt sich nun auch, warum der Unterschied von >Symbol< und >Allegorie< für Friedrich Schlegel kein zentrales Thema seiner Poetik sein kann: weil der abstrakte metaphysische Gegensatz

104 Vgl. Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 169–173. Vgl. Novalis' berühmten *Monolog* und *KFSA* 2, S. 364. Zur romantischen Sprachtheorie vgl. Urbich: »Mysterium der Ordnung« (s. Anm. 6).

von seinshafter Einheit und bedeutungshafter Differenz für Schlegel hinfällig ist und als ganzer einer metaphysischen Kritik unterzogen wird. An seine Stelle treten verschiedene Grade und Arten der poetischen »Hindeutung auf das Höhere, Unendliche« (*KFSA* 2, S. 334) als »indirekt mitteilen«-Können. Wesentlich wird so die Betonung der Dynamik des »Immer-wieder-anders-Sagen«¹⁰⁵ als einzige Möglichkeit, die unhintergehbaren »Zeichen, Repräsentanten d[er] Elemente die nie an sich darstellbar sind« (*KFSA* 18, S. 420 [1197]) wiederum nur indirekt in eine Annäherungsbewegung ans Absolute zu dynamisieren: »*Alle Wahrheit ist relativ Alles Wissen ist symbolisch*« (*KFSA* 18, S. 417 [1149]). In *diesem* grundlegenden Sinn sind für Schlegel die Ausdrücke »Symbol« und »Allegorie« austauschbar, wobei er tendenziell weitaus häufiger den Terminus »Allegorie« gebraucht.¹⁰⁶ Die »höhere idealische Ansicht der Dinge« als »Wesen der Poesie« (*KFSA* 2, S. 323), wobei das Einzelne »Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen« (ebd.) ist, wird pointiert so gefasst: »Alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben, weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.« (*KFSA* 2, S. 324)¹⁰⁷ In jedem Fall findet sich in Bezug auf den Terminus »Allegorie« bei Schlegel eine vergleichsweise hohe Homogenität der Verwendung, die sich um die Idee der »Hindeutung« bzw. der »indirekten Darstellung« des Unendlichen gruppiert. Allegorisch taucht das Unendliche in der poetischen Darstellung auf, indem das Endliche sich durch seine formensprachliche reflexive Dynamik an sich selbst negiert und damit den Raum eines gestalthaften und semantischen Anderswerdens öffnet, ohne ihn wiederum positiv zu bestimmen und zu besetzen.¹⁰⁸ Dies gilt,

105 So auch Behler: *Frühromantik* (s. Anm. 76), S. 250 und 257 f.

106 Es gibt bei Schlegel Stellen, in denen in der Tat durch eine solche Verwendung eine Art Synonymie zwischen »allegorisch« und »symbolisch« nahegelegt wird (vgl. z. B. *KFSA* 18, S. 269 [894], *KFSA* 18, S. 209 [148]), und wiederum solche, die einen unbestimmten Unterschied nahelegen, aber nicht erklären (*KFSA* 18, S. 214 [233], *KFSA* 18, S. 219 [297], *KFSA* 18, S. 233 [482]).

107 Damit ist auch die Beziehung der Allegorie auf Religion bzw. auf Gott als ihren Gegenstand gerechtfertigt; vgl. *KFSA* 18, S. 267 [869], *KFSA* 18, S. 347 [315]. Vgl. auch: »B.[öhme] enthält d.[ie] INNERSTEN *Principien der Allegorie* (und eben damit der Poesie), nach ihm verwandelt sich die ganz Welt in Allegorie, der Zweck alles Daseins ist *Offenbarung* und DARSTELLUNG.« *KFSA* 19, S. 136 [457].

108 Vgl. *KFSA* 18, S. 249 [663], *KFSA* 19, S. 5 [26], *KFSA* 19, S. 25 [227], *KFSA* 19, S. 167 [106].

112 auch und gerade wenn endliche Darstellung und gemeintes Unendliches durch zahlreiche innere, organische Verschränkungen mehr als nur zeichenhaft-willkürlich aneinander gebunden sind¹⁰⁹ (»[A]lles hat [...] eine eben so tiefe als unendliche reiche Bedeutung und allseitige Beziehung«; *KFSA* 19, S. 242 [319]).

Der Begriff des Symbols ist bei Schlegel weitaus diffuser und semantisch aufgefächerter, was dafür spricht, dass er weitaus weniger terminologisiert wird als der Begriff der >Allegorie<. Zum einen verwendet Schlegel ihn durchaus im Sinne von >willkürlichem, arbiträrem Zeichen<, und spricht dann oft von »bloß symbolisch«.¹¹⁰ In die Nähe dieser Verwendung rückt der Gebrauch von >symbolisch< im Sinne von »äußere[r], rhetorisch geprägte[r] Form sprachlicher Darstellung«.¹¹¹ Darüber hinaus bezieht sich Schlegel mit >symbolisch< auch auf die Logik formensprachlicher Verdichtung des Bedeutungsgeschehens, die nicht nur für Kunstwerke, sondern auch für die Sprache als Ganzes gilt:¹¹² »Die modernen Sprachen sind symbolischer in d[er] Wortartung besser beziehungsvoller, reicher, bedeutender.« (*KFSA* 18, S. 132 [120]) Und schließlich findet sich bei Schlegel noch ein weitaus häufigerer Gebrauch von >symbolisch<, der eine *teilmotivierte* Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem meint, die aber nicht die der Identität (>Symbol< bei Moritz und Schelling), sondern der metonymischen Kontinuität ist,¹¹³ die

109 So bemerkt Schlegel, dass die Isolierung natürlicher Phänomene künstlich sei, weil diese an sich selbst eigentlich immer schon in einem organischen Ausdrucksverhältnis zum Ganzen stehen: »Das wahre Phänomen ist Repräsentant d[es] Unendlichen, also Allegorie«. *KFSA* 18, S. 155 [380]. Vgl. auch zum Naturgrund der Allegorie *KFSA* 18, S. 155 [385] bzw. zum Doppelzentrum von Harmonie (Einheit) und Allegorie (Differenz) von Endlichem und Unendlichem *KFSA* 18, S. 253 [710]. Interessanterweise kennt Schlegel an einer Stelle scheinbar auch einen Unterschied zwischen »producirende[r]« und »reflektirende[r]« Allegorie (*KFSA* 18, S. 81 [621]), also wohl zwischen einer willkürlichen Herstellung und einer passiv-organistischen Registrierung der Beziehung aufs Unendliche.

110 Vgl. *KFSA* 19, S. 219 [142], und *KFSA* 19, S. 239 [298], *KFSA* 19, S. 331 [219]. Zur Verwendung von >Symbol< als Synonym für >Zeichen< vgl. *KFSA* 19, S. 24 [215], *KFSA* 18, S. 138 [195], *KFSA* 18, S. 290 [1127], *KFSA* 18, S. 417 [1149], *KFSA* 18, S. 463 [315], *KFSA* 18, S. 420 [1197].

111 Vgl. *KFSA* 18, S. 205 [105], *KFSA* 18, S. 218 [284].

112 Vgl. Jan Urbich: »*Mysterium der Ordnung*« (s. Anm. 6).

113 Vgl. Halmi: *The Genealogy of the Romantic Symbol* (s. Anm. 12), S. 16 und 25; de Man: »Allegorie und Symbol« (s. Anm. 42), S. 406; David Wellbery: »Rhe-

als Ausdrucksbeziehung zumeist zwischen Teil(kraft) und Ganzem gefasst wird.¹¹⁴ Damit ist zum einen das organische Denken der Naturharmonie, in welchem das Ganze als >verkürztes Bild< sich in den Teilen repräsentiert, im Symbolbegriff reformuliert. Zum anderen bewahrt dieser Symbolbegriff das >Geheimnis< der Beziehungen zwischen den Elementen und dem Ganzen, dem Endlichen und dem Unendlichen. Denn als >symbolisch< werden vor allem die *Spuren von Verhältnissen*¹¹⁵ (Analogieverhältnisse; Metonymie; Zeitlichkeit von Anfang/Ende) an den Dingen bezeichnet, die bei Lessing noch als Idee eines »bequemen Verhältniss[es]« von »Zeichen« und »Bezeichnetem« die Erwartung einer säkularen Transsubstantation von willkürlichen in natürliche Zeichen im Raum der Dichtung aufzeigte.¹¹⁶ Diese Spuren lassen sich zugleich begrifflich nicht vollständig aufklären und bringen deshalb im Wunder ihres (zeichenhaften) Abstandes gerade die allerdings stets verborgene und notwendig ausstehende (seinshafte) Einheit zum Ausdruck.

Es hat sich gezeigt, dass die Verschleifung des Unterschiedes von Symbol und Allegorie bei Friedrich Schlegel ihren Grund darin hat, dass seine Metaphysik der Poesie die abstrakte Einheit von Sein und Bedeutung im >Symbol< um 1800 sowie die mit ihr zusammenhängenden Begriffsdimensionen zugunsten einer offenen konstitutiven Wechselwirkung beider suspendiert.¹¹⁷ Diese Wechselwirkung fundiert grundsätzlich jedes Verhältnis von Endlichem und Unendlichem, durchzieht als Harmonie der Bewegung die Bereiche von Geist und Natur und potenziert sich im Kunstwerk auf allen formensprach-

torik und Literatur. Anmerkungen zur poetologischen Begriffsbildung bei Friedrich Schlegel«. In: Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn/München 1987, S. 161–174.

114 Beispiele dafür: *KFSA* 18, S. 105 [907], 156 [398], 158 [427], 159 [434], 160 [445], 175 [598], 229 [421], 410 [1084] und S. 578 [157]; *KFSA* 19, S. 126 [381], 135 [452] und S. 212 [195/196].

115 Vgl. Novalis: »Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren – Das Hörbare am Unhörbaren – Das Fühlbare am Unfühlbaren – Vielleicht das Denkbare am Undenkbaren«. *NS* 2, S. 650 [481].

116 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders.: *Werke 1766–1769*. Hg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1990, S. 11–207, hier: S. 116 (Kap. XVI).

117 Manfred Frank: »Wechselgrundsatz. Friedrich Schlegels philosophischer Ausgangspunkt«. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 50 (1996), S. 26–50.

114 lichen, werklogischen (Produktion – Werk – Rezeption) und semantischen Ebenen. Stets ist es das Ziel, die Bewegung *zwischen* Verweisen und Präsenz als nicht weiter ableitbares Fundament zu begreifen. Gerade die Bewegung des allegorischen oder organisch-symbolischen, bedeutungshaften Verweizens *innerhalb* des Werkes und *vom* Werk aufs Unendliche wird als einzige Dimension letztgültiger Präsenz des Absoluten gedacht. In diesem Sinn hat Walter Benjamin wohl völlig zu Recht den Begriff des ›Reflexionsmediums‹ bei Schlegel entwickelt. In diesem Neudenken klassisch-symbolischer Präsenz jenseits des Gegensatzes wie auch jenseits der bloßen Identität von Sein und Bedeutung gewinnt die reflexive Fassung des Grundsatzgedankens eine genau bestimmte Funktion, die sich schon in den *Ideen* religiös motiviert. Die allegorische oder ironische Bewegung des Werkes hält sich in ihrem permanenten Gestus der Transgression offen für den exterioritären *Einfall* eines ganz Anderen, Göttlichen, dem zwar entgegengekommen, das aber nicht selbstmächtig inszeniert werden kann und dessen Behauptung einer Wirklichkeit sich verbietet.¹¹⁸ Genau in einem solchen Sinn hat später Paul Ricœur den Symbolbegriff gegen Ernst Cassirers Kulturalisierung des Symbolischen wieder deintentionalisiert und dekuliviert, ohne damit jedoch in die restlose Präsenzkultur des Symbolischen zurückzufallen: »Symbole des Heiligen [...] bezeichnen [...] den Einschlag der Realität in die Kultur, einer Realität, welche die Bewegung der Kultur nicht enthält; sie sprechen vom Absolut-Anderen, vom Absolut-Anderen jener Geschichte.«¹¹⁹

118 Vgl. zu dieser Denkfigur bei Schlegel Jan Urbich: »›Die Kunst geht auf den letzten Messias‹. Friedrich Schlegels ›Ideen‹-Fragmente und das messianische Verhältnis von Revolution und Religion«. In: Klaus Ries (Hg.): *Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpolitischen Bewegung*. Heidelberg 2012, S. 171–195.

119 Paul Ricœur: *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*. Frankfurt a. M. 1974, S. 540. Vgl. Jeffrey Andrew Barash: »Was ist ein Symbol? Bemerkungen über Paul Ricœurs kritische Stellungnahme zum Symbolbegriff bei Ernst Cassirer«. In: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik* 6 (2007), S. 259–274.

Damit konterkariert Schlegels Lesart des symbolischen Darstellungsmodus' die theologischen Dimensionen des goethezeitlichen Symbolbegriffs, wie sie Gadamer und Benjamin *konstruiert und kritisiert* haben. Sie kann zugleich im Kontext einer begriffslogischen Grundsatzdiskussion der idealistischen Philosophie begriffen werden, die weit über den ästhetischen Bereich hinausgreift und gewissermaßen so etwas wie eine zeichenlogische Ideologiekritik des Symbols beinhaltet. Für diese Kritik muss der Diskurs im geschichtlichen Raum Schlegels nicht materialiter existiert haben. Es wird also damit nicht behauptet, dass Schlegel so klar wie Benjamin und Gadamer ein sehr enger Gebrauch des Symbolbegriffes vor Augen stand, weil dieser in seiner Zeit terminologisiert gewesen wäre. Es genügt vielmehr anzunehmen, dass Schlegel im Rahmen seiner symboltheoretischen Überlegungen den äußersten Horizont eines solchen theologischen Symbolbegriffes als Denkmöglichkeit im Blick hatte.

Dabei ergibt sich nun folgendes: Das Symbol als Ausdrucksphänomen kann die Einheit und Präsenz des Allgemeinen im Einzelnen als Besonderes und damit die Einheit von Sein und Bedeutung in keiner Weise *als Darstellung* einsichtig machen, wenn nicht *zugleich und darin* diese Identität als ihr Gegenteil fungiert.¹²⁰ Um diese Einheit zu *bedeuten*, muss das Symbol die Identität des Seins und die Nicht-Identität des Zeichens in sich unterscheiden, damit beide als Bedeutungsbewegung erst aufeinander bezogen werden können. Das Sein ist als einfache Identität das abstrakte Sich-auf-sich-Beziehen (A=A; »Ansichsein«); das Bedeuten als einfache Nicht-Identität (A≠B; »Für-Andere-Sein«) das Sich-auf-Anderes-Beziehen.¹²¹ Wo im Sym-

120 Zur Logik des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen bzw. zu ihrer Einheit vgl. Hegels »Methodenreflexion« am Ende der *Logik* Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Wissenschaft der Logik* II. Frankfurt a. M. 1986, S. 548–574.

121 Vgl. schon Hegels *Differenzschrift*, welcher die wechselseitige Ableitbarkeit dieser letzten Grundsätze auseinander demonstriert; *Differenzschrift* (s. Anm. 29), S. 37–41. Hegels gesamte *Logik* stellt den Versuch dar, den abstrakten Gegensatz dieser beiden Bezugsrichtungen mitsamt der jeweiligen Begriffe der Gegensatzpole prozessual immer stärker miteinander zu verzahnen. Ihren Ursprung hat diese Unterscheidung in Platons »Charakteren« des Seins im *Sophistes* (255c–d). Kein Wunder ist es, dass Fichte in der *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* seine

116 bol Endliches und Unendliches scheinbar als seinshafte Einheit zusammenfallen, um zugleich diese Einheit zu bedeuten, beschreibt Schlegels Theorie die inneren Bahnen dieser ›Ideologie‹.¹²² Das Ideal des Symbols muss demnach *richtig*, d. h. nicht-ideologisch so gedacht werden, dass es sich als Endliches auf Unendliches bezieht, indem es sich auf sich selbst bezieht. Die Differenz beider ist nicht negiert, sondern in den immanenten Bezug einer Darstellung zurückgenommen, die sich als Symbol im Gleichen des konkreten Zeichens anders wird, ohne jedoch diese Idee immanenter Bedeutsamkeit als Nicht-Bedeutung, d. h. als *bloße* seinshafte Identität inszenieren zu können.¹²³

Die allegorischen Differenzen im Symbol sind damit nicht verschwunden, sondern nur im Resultat verschwiegen. Die Bedeutsamkeit des Symbols ist Effekt eines komplexen Systems von Verweisungen, die den Weg der Bezeichnung nicht nach außen verlegen, sondern

Philosophie aus der Verbindung eben dieser beiden Sätze (Identitätssatz und Satz des ausgeschlossenen Widerspruchs), die auch im Symbolbegriff in eine Relation treten, aufbaut.

- 122 Sowohl die Sozialkritik der Kritischen Theorie als auch bspw. Roland Barthes' Analyse der *Mythen des Alltags* haben eben an die Naturalisierung kultureller Verhältnisse, wie sie im Symbolbegriff verklärt wird, den Begriff der ›Ideologie‹ geknüpft.
- 123 Deshalb ist eine Fassung der Idee des Unausprechlichen an die Unauftrennbarkeit von Darstellung und Dargestelltem gebunden: Kunstwerke würden sich der Interpretation entziehen, weil sich ihr Gehalt nicht in eine anderen Form bringen lasse, Gemeintes und Medium des Meinens also in der Einheit seinshafter Dinglichkeit existieren. »Was in [literarischen] Texten geschrieben steht, kann und soll nicht mit anderen Worten gesagt werden. Das hingegen, was in philosophischen Texten geschrieben steht, kann und soll in andere Worte übertragen werden. Dies, so meine ich, ist der entscheidende Unterschied in der literarischen und philosophischen Behandlung von Texten.« Martin Seel: »Platons Apologie der Literatur. Eine kurze Lektüre des Phaidros«. In: Ders.: *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a. M. 2007, S. 131–143, hier: S. 141; vgl. grundsätzlich Jan Urbich: »Der Begriff der Literatur, das epistemische Feld des Literarischen und die Sprachlichkeit der Literatur«. In: Alexander Löck/Jan Urbich (Hg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Berlin 2010, S. 9–63, bes. S. 40–43. Die Formulierung der Unausprechlichkeit als Vieldeutigkeit hingegen nimmt gerade den inneren Impuls der permanenten vielstrahligen Bedeutungsbewegung des Werkes auf und überführt ihn in eine unbegrenzbare Zahl von Interpretationen. Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie* (s. Anm. 28), S. 113, und Todorov: *Symboltheorien* (s. Anm. 19), S. 186–195.

ins Zeichen zurückbiegen. Die Präsenz des Symbols ist nicht das Andere *zum* Zeichen, sondern das Andere *am* Zeichen: Auch das Selbst-Bedeuten des Symbols und der Zusammenfall seines Daseins und Bedeutens funktioniert nur aus dem Mangel heraus, den die Differenz des Zeichens überhaupt hinterlässt und in Funktion setzt. Die Einsicht, dass jeder Grund in der Form der Identität wiederum die Differenz der Vermittlung in sich trägt,¹²⁴ *zusammen* mit der gegensätzlichen Einsicht, dass jede Differenz auf einem vorgängigen Einheitsgrund beruht,¹²⁵ in welchem ihre Gegensätze vereint sind, als

- 124 Um 1800 betonen dies vor allem Hölderlin und im Anschluss an ihn natürlich Hegel. Vgl. Friedrich Hölderlins Differenz von Identität und Einheit (des »Seyns«); Friedrich Hölderlin: »Urteil und Sein«. In: Ders.: *Hyperion. Empedokles. Aufsätze. Übersetzungen*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1994, S. 502 f. Hegel polemisiert gleich zu Anfang der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* gegen die Vorstellung der »gewaltsame[n] Halbierung« der Identität, so »als ob die konkrete geistige Einheit in sich bestimmungslos wäre und nicht selbst den Unterschied *in sich enthielte*«. (Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I* (s. Anm. 80), S. 18 [»Vorrede zur zweiten Ausgabe«])
- 125 »Wo Subject und Object schlechthin, nicht nur zum Theil vereinigt ist, mithin so vereinigt, daß gar keine Theilung vorgenommen werden kann, ohne das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll zu verletzen, da und sonst nirgends kann von einem Seyn schlechthin die Rede seyn«. Hölderlin: »Urteil und Sein« (s. Anm. 124), S. 503. Besonders Jacobi und Schelling betonen idealistisch die Notwendigkeit, einen vor- oder transreflexiven Einheitsgrund des Absoluten anzunehmen, der zumeist den Titel des »Seins« trägt – und damit die Verbindung zur Terminologie des »Symbols« evident macht; vgl. konzis Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (s. Anm. 76), S. 231 ff. Vgl. v. a. Schellings Schrift *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* (1798), in der Schelling den Gedanken zu durchdenken sucht, dass die Synthesen und Identitäten des Selbstbewusstseins, wie sie Kant dargelegt hat, nur durch ihre Ununterschiedenheit in einem ihnen noch vorausgesetzten Einheitsgrund, von dem Kant nur dunkel andeutend sprechen konnte, in ihrer Funktionsweise erklärbar seien. Vgl. Henrichs monumentale Studie: Dieter Henrich: *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794–1795)*. Stuttgart 1992. Als Kritik an dieser Auffassung des Hölderlinschen »Seins« als transreflexiver Grund vgl. Friedrich Strack: »Das Ärgernis des Schönen. Anmerkungen zu Dieter Henrichs Hölderlindeutung«. In: *DVjs* 68 (1994), S. 155–169. Vor allem bei Fichte findet sich die Reflexion des nicht mehr durch Reflexion erreichbaren Grundes im Ich, der als Selbstsetzung des »in sich Zurückkehren als de[s] ursprünglichsten Act[s] des Subjects« (Johann Gottlieb Fichte: *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*. Hg. von Reinhard Lauth und Hans Gliwicky. Stuttgart/Bad Cannstatt 1970, S. 216) erst entsteht, aber noch nicht den

118 letztgültiger ›Wechselgrundsatz‹, zeigt Friedrich Schlegels Philosophie auch auf der Höhe der zeitgenössischen Debatten um das Absolute, um Identität und Differenz. An dieses Problem sind bekanntlich nicht nur die Frage des Symbols, sondern auch die Diskussionen um das Schöne,¹²⁶ die Form des Selbstbewusstseins¹²⁷ (Reflexionsverhältnis oder unmittelbare, präreflexive Selbstgewissheit der vorgängigen Einheit des Selbst) oder die Möglichkeit intellektueller Anschau-

Charakter des ›Begriffens‹ haben kann, weil er der Möglichkeit des Bewusstseins, d. h. der Subjekt-Objekt-Struktur, als kategorialer Rahmen vielmehr zugrunde liegt (ebd., S. 214). Selbst der Vollzug der »intellektuelle[n] Anschauung« (ebd., S. 216 f.) als Darstellungsvermögen dieser Selbstkonstitution des Ich für sich führt noch keine Bewusstwerdung und damit Erreichbarkeit des Vollzuges für das Bewusstsein im Vollziehen seiner selbst mit sich. Der Philosoph, so Fichte, gelangt zur »Kenntniß und isolirten Vorstellung« der »intellektuellen Anschauung« auf anderem Wege – »durch einen Schluß, aus den offenbaren Thatsachen des Bewusstseins«; ebd., S. 218. Freilich ist in der Fichte-Forschung die Frage nach dem angemessenen Verständnis des Grundes des Ich und seines Verhältnisses *für* das Ich – zwischen dem Reflexionsmodell und dem Produktionsmodell des Ich, zwischen Bewusstseinsimmanenz und -transzendenz – seit den Arbeiten Dieter Henrichs heftig umstritten.

- 126 Die platonische Idee des Schönen, nach welcher jedes sinnlich-schöne Ding gerade darin, dass es sich in vollkommener Vollendung (und damit Selbstidentität) zeigt, zugleich den Abstand zu sich einbekennt, weil es zugleich das Schöne *an sich* bedeutet (›Vorschein‹ des Schönen), welches es als materielles nicht sein kann (und so die Stufenleiter des erotischen Aufstieges zu den Ideen initiiert), findet sich um 1800 bspw. bei Hegel aufgenommen: »Die freie, vollendete Schönheit vermag sich nicht in der Zustimmung zu einem bestimmten endlichen Dasein zu genügen [...]. Je mehr [...] an den Göttergestalten der Ernst und die geistige Freiheit heraustritt, desto mehr läßt sich ein Kontrast dieser Hoheit mit der Bestimmtheit und Körperlichkeit empfinden. Die seligen Götter trauern gleichsam über ihre Seligkeit und Leiblichkeit ...« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* II. Frankfurt a. M. 1986, S. 86). Im Sinnlich-Schönen ist eine Sache ganz bei sich und doch zugleich nur Zeichen dafür, dass die Vollkommenheit, welche in ihr verwirklicht ist, zugleich sich selbst fehlt, weil sie im Sinnlichen nicht ihre höchste Potenz haben kann: »An allem, was mit Grund schön genannt wird, wirkt paradox, daß es erscheint.« (Benjamin: *Gesammelte Schriften* (s. Anm. 18), Bd. IV.1, S. 116)
- 127 Vgl. Andreas Kubik: *Die Symboltheorie bei Novalis* (s. Anm. 5), S. 388 f., der an Novalis zeigen kann, wie dieser die Philosophie des Selbstbewusstseins aufs engste mit der Theorie des Zeichens verknüpft. Als brillante Skizze des idealistischen Selbstbewusstseinsproblems zwischen Einheit des Selbstgefühls und Differenz der Selbstbeziehung aus der Perspektive der französischen Philosophie seit Descartes vgl. Bernhard Waldenfels: »Metamorphosen des Cogito«. In: Ders.: *Idiome des Denkens*. Frankfurt a. M. 2005, S. 13–32.

ung¹²⁸ gebunden. Schlegels Symbolbegriff macht, indem er die Bedingungen und Ausschlüsse der symbolischen Leistungen indirekt offenlegt, den theologischen Symbolbegriff seiner Zeit als geschichtsphilosophisches Vehikel sichtbar: Vertreten ist in ihm die Erinnerung an eine unendlich verlorene Einheit von Sein und Sinn, die einzig als Markierung ihres Verlorenseins präsent zu machen ist – oder sogar einzig in dieser Form existieren kann. Denn überall dort, wo die goethezeitlichen Symbolkonzepte ihre absolute ästhetische Integrität von Dasein und Bedeutungserfüllung postulieren, ist diese stets zugleich *als* Dasein entzogen: Sie versperrt sich den Formen endlicher Artikulierbarkeit *jenseits* ihrer selbst und bleibt ein tautologischer Ausdruck an der Grenze zwischen höchster Erfüllung und höchster Leere, weil ihr Sinnversprechen der Logik ihres Mediums endlicher Verkörperung, mit dem sie doch zur Einheit verschmolzen sein soll, zugleich widerstrebt. Denn Bedingung und Motor alles endlichen Daseins ist seine Relationalität: Es entsteht aus Anderem, bringt Anderes hervor, vergeht für Anderes, bedingt Anderes und wird bedingt durch Anderes, bedeutet nur in Bezug auf Anderes, versteht sich nur im Unterschied zu Anderem. Die Verweigerung des Symbols (in der Extremform seiner Idee¹²⁹), seine Sein-Sinneinheit *anders* als in sich selbst, d. h. in Übertragungen und Reformulierungen *durch Anderes* geben zu können, mit dem es in explizierenden Relationen steht und durch die es eben nicht nur entstellt sondern auch entfaltet wird, un-

128 »Dieses dem Philosophen angemethete Anschauen seiner selbst im Vollziehen des Acts, wodurch ihm das Ich entsteht, nenne ich intellectuelle Anschauung. Sie ist das unmittelbare Bewusstseyn; daß ich handle, und was ich handle: sie ist das, wodurch ich etwas weiß, weil ich es thue. Daß es ein solches Vermögen der intellectuellen Anschauung gebe, läßt sich nicht durch Begriffe demonstriren, noch, was es sey, aus Begriffen entwickeln. Jeder muß es unmittelbar in sich selbst finden, oder er wird es nie kennen lernen. [...] Ich kann keinen Schritt thun, weder Hand noch Fuß bewegen, ohne die intellectuelle Anschauung meines SelbstBewusstseyns in diesen Handlungen; nur durch diese Anschauung weiß ich, daß ich es thue, nur durch diese unterscheide ich mein Handeln und in demselben mich, von dem vorgefundenen Objecte des Handelns. Jeder, der sich eine Thätigkeit zuschreibt, beruft sich auf diese Anschauung. In ihr ist die Quelle des Lebens, und ohne sie ist der Tod.« (Fichte: *Versuch einer Neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* 8 [. Anm. 125], S. 216 f.)

129 Es ist nochmals zu erwähnen, dass auch diese kritischen Ausführungen im Sinne der zu Anfang entworfenen >Idee< des Symbols auf eine Idealgestalt des Symbols um 1800 zielen, d. h. auf den Möglichkeitsraum und dessen wesentliche Tendenzen.

120 terschlägt die endliche Bestimmtheit von Sinn überhaupt und macht die bestimmte Gestalt des Symbols zu einer bloßen Hülle abstrakter Unbestimmtheit des nur-mit-sich-selbst-Gleichen.¹³⁰ Der angeblich erfüllte Schein des Symbols erweist sich so eher als die Art von Schein, die Hegel in der *Wissenschaft der Logik* im Übergang zwischen der Logik des Seins und der Logik des Wesens beschrieben hat: »Das Sein des Scheins besteht allein in dem Aufgehobensein des Seins, in seiner Nichtigkeit. [...] Es ist die Unmittelbarkeit des *Nicht-seins*, welche den Schein ausmacht.«¹³¹ Schein, so Hegel, ist das Vorhandensein eines bereits oder schon immer Verschwundenen (in seinem Fall das des Seins überhaupt); das Medium eines Anwesenden, das sich nur als Verschwundenes gegenwärtig machen kann.¹³² Im tendenziell theologischen Symbol droht, so kann man Schlegels Gegenentwurf einer Verflechtung symbolischer und allegorischer Tendenzen der poetischen Darstellung als Kritik lesbar machen, die Gefahr der Entleerung künstlerischer Seins- und Sinnintegrativität im ästhetischen Schein: dort, wo die Autonomie der Darstellungs-konfiguration sich zu sehr beim Wort nimmt und die Innenbahnen ihrer übergroßen Integrationskraft, über welche sie in der gesteigerten ästhetischen Qualität des inneren endlichen Zusammenhangs eine unendliche Gestalt zu bilden vermeint, den Außenbahnen ihrer inferentiellen Gliederung und ihrer repräsentationalen Relativität opfert. Bestimmte Reichhaltigkeit von Sein und Bedeutung in ihrer mehrfachen sprechenden Unterschiedenheit von sich und in sich,

130 Adornos *Ästhetische Theorie* zeigt auf, in welcher Weise Theoriebildung der Kunst auf grundsätzlicher Ebene die zentripetalen Tendenzen ästhetischer Darstellung mit zentrifugalen verbunden denken muss, um gerade deren Eigengesetzlichkeit und Irreduzibilität nicht zu entleeren, sondern sprechend zu machen: »Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.« (Adorno: *Ästhetische Theorie* [s. Anm. 28], S. 113)

131 Hegel: *Wissenschaft der Logik* I (s. Anm. 80), S. 19 und 21. Vgl. dazu Christian Iber: *Metaphysik absoluter Relationalität. Eine Studie zu den beiden ersten Kapiteln von Hegels Wesenslogik*. Berlin/New York 1990, S. 68–71.

132 Vgl. Giorgio Agambens Denkfigur echter Erinnerung, die der Negativität ihres Modus' eingedenk bleiben muss: »Das Verlorene fordert nicht, erinnert und kommemoriert zu werden, sondern als Vergessenes in uns und mit uns zu bleiben, als Verlorenes – und nur deshalb ist es unvergesslich.« Giorgio Agamben: *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*. Frankfurt a. M. 2006, S. 52.

Produktivität und Reflexivität der entworfenen Sinnhorizonte sowie eine Offenheit dialogischen Gesprächs innerhalb dieser und über diese benötigen eben jene Strukturen der Relationalität und des Andersseins, die Schlegel als allegorische Tendenzen in das Feld des Symbolischen eingefügt hat.

Schließlich findet sich in den Diskussionen um den Symbolbegriff um 1800 und Schlegels impliziter Kritik an diesem ein weiteres Problem antizipiert, das in der Analytischen Philosophie des 20. Jahrhunderts zentrale Bedeutung erlangt hat und gewissermaßen das sozialontologische Problem der ›zweiten Natur‹ epistemologisch reformuliert: die Kritik an einem »Mythos des Gegebenen«. Ausformuliert in Wilfrid Sellars wirkmächtigem Aufsatz *Empiricism and the Philosophy of Mind* (1956),¹³³ gilt für diese Kritik die im Logischen Positivismus bspw. Rudolf Carnaps als letztbegründendes Fundament

- 133 Wilfrid Sellars: *Empiricism and the Philosophy of Mind*. Ed. by Robert Brandom. Harvard 1997 (*Empirismus und die Philosophie des Geistes*. Hg. von Thomas Blume. Paderborn 1999). Die Kritik am Prinzip des perzeptiv unmittelbar Gegebenen als epistemologische Letztbegründung allen Wissens entspringt im Wiener Kreis und seinen Ausläufern selbst, bspw. bei Otto Neurath, der darauf hinweist, dass »Aussagen [...] mit Aussagen verglichen [werden], [...] nicht mit einer ›Welt‹ noch mit sonst was«; Otto Neurath: »Soziologie im Physikalismus.« In: *Erkenntnis* 2 (1931) S. 393–431, hier: S. 403. Diese Betonung der *Vorgängigkeit* von kultureller Vermittlung als unhintergehbare *Bedingung jedes symbolisch gegebenen Gehalts* wird dann wirkmächtig von Ludwig Wittgenstein in den späten Texten in eine Soziologie von »Lebensformen« als geschichtliche Kollektivbedingungen aller symbolischen Bezüge erweitert (Ludwig Wittgenstein: *Über Gewißheit*. Frankfurt a. M. 1970). Die kategoriale, logische wie ontologische Inkongruenz zwischen dem nicht-epistemischem Empfinden sinnlicher Gegebenheiten und der epistemischen Form aller Gehalte, d. h. zwischen der Form des Präsenz- und Einheits*erlebnisses* und der epistemisch-semanticen Struktur des Erlebten, die das emphatische Symbol fugenlos verschließen soll, wird vor und nach Sellars auch von W. V. O. Quine: »Zwei Dogmen des Empirismus«. In: ders.: *Von einem logischen Standpunkt. Neun logisch-philosophische Essays*. Frankfurt a. M. u. a. 1979, S. 27–50, Donald Davidson: »Eine Kohärenztheorie der Wahrheit und der Erkenntnis«. In: Ders.: *Subjektiv, Intersubjektiv, Objektiv*. Frankfurt a. M. 2004, S. 233–270, hier: S. 243 ff., und systematisch in der Unterscheidung eines »logischen Raums der Natur« von einem »logischen Raum der Gründe« bei John McDowell: *Geist und Welt*. Frankfurt a. M. 2001, entwickelt. Auch der kritischen kontinentalen Philosophie, bspw. bei Theodor W. Adorno, ist die Kritik am Mythos des Gegebenen und damit am ›symbolischen‹ Philosophieren – für Adorno in der Ontologie Heideggers paradigmatisch vertreten – die Grundlage ihrer Theoriebildung (sehr deutlich in: Theodor W. Adorno: *Ontologie und Dialektik*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 2002).

122 allen Wissens emphatisch betonte und systematisch fundierte unmittelbare Präsenz der Wirklichkeit in der Wahrnehmung aus verschiedenen Gründen als unhaltbar. Das vermeintlich unhintergehbare, in sich ruhende und einzig als unteilbare Präsenz seiner selbst zu denkende, von dieser symbolischen Einheit die Autorität seiner Letztbegründung erhaltende *Sein der Welt im Erleben* kann nach dieser Kritik nicht sinnvoll als ein Jenseits der begrifflichen Vermittlungsbedingungen gedacht werden. Von hier aus zeigt sich die Ideologie des emphatischen Symbols erneut auf grundsätzliche Weise: alles Bedeuten und begriffliche Vermitteltsein *schließt* sich nach dieser entweder in einem Sein oder *gründet* in einem Sein als Anderes zu ihm. Folglich besteht in diesem ›Mythos‹ zwischen Sein und Bedeutung, Natur und Geist, Unmittelbarkeit und Vermittlung, Unterschied und Einheit tendenziell ein abstrakter Gegensatz, der deshalb selbst wiederum gewaltsam in der Form des Seins – und damit als emphatisches Symbol – fugenlos aufgehoben werden muss.¹³⁴ Die Entlarvung dieser Ideologie und das Gegenmodell einer unauftrennbaren Wechselverschaltung von Sein und Bedeuten kann als verschwiegener Kern von Schlegels Symboltheorie angesehen werden.

Ihre Strahlkraft reicht deshalb weit: noch bis in die gegenwärtige Renaissance des Präsenzdenkens nach dem vermeintlichen ›Ende‹ der poststrukturalistischen Diffamierung von Gegenwärtigkeit, wie sie vor allem von George Steiner und Hans Ulrich Gumbrecht vertreten wird.¹³⁵ Gegen die Versuche, eine Präsenzkultur gegen eine Bedeutungskultur – und sei es nur tendenziell – auszuspielen,¹³⁶

134 Peter Sloterdijk hat ganz analog in seiner Nietzsche-Lektüre (*Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*. Frankfurt a. M. 1986, S. 55 f.) am Beispiel der Begriffsarchitektur der *Geburt der Tragödie* nachgewiesen, wie dort der *scheinbar* mindestens gleichgewichtige Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen, der als moderne Aktualisierung des Verhältnisses des Symbolischen und des Allegorischen verstanden werden kann, nicht wie oft gedeutet unter der Herrschaft des entgrenzenden Dionysischen, sondern im Gegenteil quasi-symbolisch durch das Apollinische beherrscht und geschlossen wird.

135 Vgl. dazu die umfangreichen Literaturhinweise bei Urbich: *Darstellung bei Walter Benjamin* (s. Anm. 18), S. 291–293. Neuerdings beinahe schon summarisch: Hans Ulrich Gumbrecht: *Präsenz*. Frankfurt a. M. 2012.

136 Vgl. kritisch dazu vom Standpunkt der Kunstphilosophie Martin Seel: »Ästhetik und Hermeneutik. Gegen eine voreilige Verabschiedung«. In: Ders.: *Die Macht des Erscheinens* (s. Anm. 123), S. 27–39.

kann an Schlegels Symbolbegriff (ohne den systematischen Aufwand Hegels) gelernt werden, wie jedes vermeintlich selbstgenügsame Erlebnis von Gegenwärtigkeit wiederum bedingt ist durch Codes von Erfahrungen, Kontexte kultureller Wirklichkeitsmuster und konstitutive Bedeutsamkeitsweisen von Unmittelbarkeit. Ont(olog)ische wie epistem(olog)ische Präsenzhoffnungen, wie sie um 1800 im Symbol, im 20. Jahrhundert unter dem Vorwand des »Mythos des Gegebenen« und heute im Zeichen des Körpers und des emphatischen Augenblicks wiederum verkörpert sich finden, auf den Grund in ihrem Anderen zu befragen, ihre permanente Übergängigkeit in diesen hervorzuheben, ohne damit den Charakter der Gegenwärtigkeit als Erlebnishorizont herabzuwürdigen oder gar abstreitig machen zu wollen, macht das innovative Moment in Schlegels Symbolbegriff bis heute aus. 123