

Das Symbol

Von WOLFGANG JANKE (Köln)

Schönes liegt vor wie ein Ding und läßt sich behandeln wie eine Sache, aber es bedeutet mehr und ist sprechender als Sache und Ding. Ein vorliegendes Ding zeigt aufdringlich sich selbst als ein Identisch-Beharrendes im Wechsel von Eigenschaften. Eine Sache entdeckt sich in ihrem Gebrauch und Verbrauch als zweckmäßiges oder unzweckmäßiges Mittel. Das Schöne kommt zwar als ein Jeweiliges und Vereinzelt in einem Umkreis von Dingen vor und ist den Umständen ausgesetzt, als Sache verwendet und als Mittel für anderes aufgebraucht zu werden. Als Schönes aber erscheint ein Einzelblick erst, wenn er noch anderes zu sehen gibt als die ihm eigene Dinglichkeit und seine Brauchbarkeit für anderes. Das Schöne und das Werk der Kunst ist ein so erstaunliches Ding und solch eine befremdliche Sache, daß sein Eigensinn gerade darin besteht, etwas anderes zur Sprache und ins Offene zu bringen (*ἄλλο ἀγορεύει*) und dadurch Stand zu gewinnen, daß es mit anderem zusammenfällt (*συνβάλλει*).

Solch bedeutendes Zusammenbringen ist nicht eine beiläufige Eigenschaft und auch nicht ein beständiges Attribut, das den Dingen über ihren Stoff- und Sachwert hinaus einen ästhetischen Wert verleihe. Die Frage nach Symbol und Allegorie verflacht, wo beide lediglich als ‚ästhetische Attribute‘ bzw. ‚attributs emblématiques‘ verstanden und auf den ‚Witz‘ ihrer Beziehung hin erschlossen werden (wie der vielzitierte Adler des Jupiter oder Junos Pfau). Ihre Fragestellung erschöpft sich nicht in einem Beitrag zur Theorie der schönen Künste, welcher dem Sinn einzelner Kunstformen und Figuren, z. B. von Rätsel, Metapher, Bild und Gleichnis, von Emblem, Hieroglyphe, Personifikation nachgeht oder den Symbolbestand innerhalb einzelner Kunstgattungen – wie der ‚symbolischen Architektur‘ – erklärt, also z. B. die ägyptischen Obelisken in ihrer Bedeutung als Sonnenstrahlen. Sie übergreift auch das vielseitige Problem der spezifischen Herleitung, Abgrenzung und Einschätzung von Allegorie und Symbol im engeren Sinne als zwei verschiedenen oder entgegengesetzten Darstellungsweisen, Unsinnliches und Sinnliches bedeutungsvoll aufeinander zu beziehen. Symbol und Allegorie überhaupt und ununterschieden betreffen Sein und Wesen des Schönen, und ihr Verständnis wird von demjenigen Verstehen betroffen, das über Sein und Wesen als solchen und im Ganzen herrscht.

I

Von Anbeginn wird die Auslegung des Symbolischen in den Horizont des platonischen Seinsverständnisses einbezogen, und der platonische Anfang tendiert dahin, das Eigenwesen des Ästhetischen und den Vermittlungssinn des Symbolischen zugunsten des absolutistischen Herrschaftsanspruches der Ideen-

metaphysik zu verdrängen und zu verstoßen. *Platos* Dichterkritik im 10. Buch des „Staates“ hat, indem sie den Mythen bildenden Gehalt der Poesie abblendet, das ästhetisch Formale der Kunst freigelegt: Kunst sei Mimesis, und d. h. Herausbildung des Scheins (φαντάσματος μίμησις), in welchem das Jeweilige nicht in dem, was es ist, sondern im Wie seines Erscheinens zum Erscheinen kommt (φαινόμενον ὡς φαίνεται¹). Weil das Sein des schönen Kunstdinges im Scheinen aufgeht, kann es nicht auf möglichen Gebrauch hin angelegt sein. Es gehört zum Untauglichen, vor allem dadurch, daß es als unernstes Spiel (παῖδιον) die Seele des Menschen durch seinen betörenden und zerstörenden Schein einnimmt und ganz und gar von der Wahrheit ablenkt.

So ist es ein und derselbe Vorgang, das Schöne und die Kunst in ihrem ästhetischen Sinn zu entdecken und ihre Nichtigkeit und Verderblichkeit offenbar zu machen. Eben die von *Plato* allererst freigelegte ‚ästhetische‘ Bedeutung der Kunst und des Schönen trifft die volle Wucht der metaphysischen Kritik: Die Kunst sei an ihr selbst von der Seinsart des wesenlosen Scheins und des Spiels; sie befreunde sich mit dem Vernunftfernen in uns, dem sinnestrunknen Teil der Seele; sie setze – am machtvollsten im Spiele der Tragödie – die in sich maßlosen Leidenschaften frei und bringe auch den Besonnensten außer Fassung. Die Kunst richte in der Seele des Betrachters, in der allein sie ihre Anwesenheit hat, eine verderbte Verfassung (κακὴ πολιτεία²) auf und mache den Menschen untauglich, seiner ihm als Mensch gestellten Aufgabe zu genügen. Darum verwirft die platonische Metaphysik die Scheinbildnerei als nichtiges Spiel und verbannt die schönen Künste aus der gerechten Verfassung von Seele und Staat.

Platos Ächtung des Ästhetischen ist weitsichtig; denn der Eigensinn der Ästhetik löst die Gemeinschaft des Wahren, Guten und Schönen, in deren Darlegung Metaphysik besteht, auf und treibt sie in den Widerspruch. (*Nietzsche* hat deren Antagonismus bekanntlich als eine Phase in der Heraufkunft des europäischen Nihilismus gedeutet.) *Plato* läßt einen selbstgenügsamen Wesens- und Wissensbestand des sinnlich Schönen nicht zu. In der Folge seines Abweises bleibt das ästhetisch Schöne als ein bloß sinnliches Scheinen, als Nachahmung, Abbild und Schatten herabgesetzt.

Als εἶδωλον und σκιά ist das Schöne im Bereiche des αἰσθητόν noch bei *Plotin* festgehalten. Aber *Plotin* versteht den Schein des Schönen nicht als beirrenden Schein, der vom Wahren ablenkt und durch Erregung maßlos begierdehafter Lust das Gute zerstört, sondern als bedeutenden und verweisenden Schein, welcher der Seele das Zeichen darbietet, durch das sie sich an ihren entrückten Ursprung und die verstellte Wahrheit erinnert. Darum beginnt mit *Plotin* die Ästhetik, und darum berufen sich alle ‚dogmatischen‘ Symbol-Theorien zu Recht auf ihre neuplatonische Herkunft.

Darin vollendet *Hegel* den plotinischen Anfang und überwindet die „Platonische Abstraktion“ in der Idee der Schönheit, die Inhaltslosigkeit, „welche der

¹ Politeia, 598 b.

² Politeia, 605 b.

platonischen Idee anklebt³: Dem Sinnenschein der Kunst ist der Vorzug zu-zuerkennen, „daß er selbst durch sich hindurchdeutet und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist“⁴. Der durch sich hindurch deutende Schein des Schönen stiftet keinen Betrug und will keine Täuschung, er setzt die erste Versöhnung von Sinnlichem und reinem Gedanken ins Werk.

Was das Schöne bedeutet, ist an dem zu ersehen, was der vom schönen Schein betroffenen und erschütterten Seele widerfährt. Die Betrachtung des ‚ästhetischen Aktes‘ durch *Plotin* hebt zwei Grundeinsichten hervor: Das Urteil über das Schöne wird durch den Eros bewegt und durch Anamnesis gelenkt; das Verhalten der Seele zum Schönen ist erotisch und erinnernd. In *Platos* „Symposion“ war durchgesprochen, was der Eros ist und was er vermag. Er ist weder Gott noch Mensch, sondern ein Dämon, ein Mittleres zwischen Menschen und Göttern. Was er vermag, ist eben die Vermittlung, nämlich die Kluft zwischen dem in ein äußerstes Jenseits entrückten Göttlichen und einer entgötterten Welt zu überspannen, indem er die Seele vom ‚Hier‘ in ein ‚Dort‘ hinaufleitet. In seiner frühen Schrift „Über das Schöne“ nimmt *Plotin* die Erotik mit der Anamnesis zusammen: Der durch den Strahl der Schönheit im Sinnlichen entzündete Eros bringe die Seele auf die Spur, die zum Immerseienden und Einigen, also zum Göttlichen, führt, und zwar so, daß sich die Seele im sinnlichen Anblick des jeweilig Schönen ihres Wesens und Ursprunges erinnert.

Plotins Anamnesis-These, daß das Geistige im sinnlichen Scheinen der Schönheit sich selbst wiedererkennt, rückt in der Hegelschen Ästhetik in ihre absolut gefestigte Endstellung. Im Kunstwerk, d. i. dem aus dem Geiste wiedergeborenen Schönen, hat sich der Gedanke entäußert, indem er sich zum Sinnlichen hin entfremdet. Aber es liegt eben „die Macht des denkenden Geistes darin, nicht etwa nur sich selbst in seiner eigentümlichen Form als Denken zu fassen, sondern ebensowohl sich in seiner Entäußerung zur Empfindung und Sinnlichkeit wiederzuerkennen“⁵.

Im ästhetischen Urteil stimmt die Seele dem Schönen zu und wehrt das Häßliche ab, weil sie mit dem Schönen zusammenstimmt, während sie mit dem Häßlichen entzweit ist; denn das Häßliche ist das ihr Fremde, im Schönen dagegen erblickt sie das Verwandte oder doch die Spur des Verwandten (*ἴχνος τοῦ συγγενοῦς*⁶). Das zustimmende Sicheinstimmen der Seele in Anbetracht des sinnlich Schönen gründet in einer Übereinstimmung: der gemeinsamen Abkunft aus den Ideen.

Die Seele stammt aus den Ideen. Sie ist ja die Sicht, welche ihr festes Wesen und ihren immerwährenden Bestand einem Gesehenen schuldet, das beständig anwesend ist, den immerwährenden Anblicken der Ideen. Und von den Ideen kommt auch der schöne Schein des sinnlich Seienden her; dieses nämlich ist nicht

³ Ästhetik, Einl.; SW XII, 46 (zit. nach Jubiläumsausgabe, hrsg. H. Glockner. Stuttgart, 3. Aufl. 1953).

⁴ SW XII, 29–30.

⁵ SW XII, 34.

⁶ Enn. I. 6, 2.

nur seiend, sondern auch schön durch Teilhabe (*μετοχή*) an den Ideen. Die Erläuterung dieser These bringt diejenigen Grundbestimmungen der Kallistik bei, die bis heute trotz des Abschiedes von der Metaphysik, der sie entstammen, in ihrer erstarrten Herrschaftsstellung verblieben sind: Stoff und Form bzw. Gehalt und Gestalt. Danach heißt solches schön, dessen Stoff in seiner ungestalteten Vielheit zur Einheit einer Gestalt durchgebildet ist, häßlich dagegen das Ungehalte, das darum abstoßend und im Extrem ekelregend ist, weil seine Vielheit gestaltlos auseinanderfließt wie z. B. Schmutz, Schlamm oder Fäulnis.

Mithin bildet das sinnliche Scheinen der Idee, plotinisch gesprochen, das im Vielen aufscheinende Unteilbare (*ἀμερῆς ὃν ἐν πολλοῖς φανταζόμενον*⁷), die Spur oder das Zeichen, welche die Seele erinnert und ins Innere führt⁸. Anamnesis benennt – so gesehen – nicht bloß ein Wieder-Kennlernen der Wahrheit in der Umwendung der ganzen Seele vom gemeinen Schein und vertrauten Schatten zum Lichte der Ideen, sondern den Prozeß des Ins-Innere-Gehens, bei welchem die Seele durch Katharsis in ihren Ursprung, die unvermischte Sonnenhelle des Einen und Guten, heimkehrt. Das sinnliche Schattenbild des jeweils Schönen nämlich weist auf die reine Idee der Schönheit, so wie der dunkle Umriss des Schattens die Appräsenz der leibhaften Gestalt anzeigt, welche den Schatten wirft. Und die Idee der Schönheit kündigt sich nicht als eine Idee unter anderen an, etwa neben der Idee der Gleichheit, der Tapferkeit oder der Menschheit, sie ist das Ideensein der Idee überhaupt. Schönheit ist das, was jegliche Idee zur Idee tauglich macht (und fällt darum mit der *ἰδέα τοῦ ἀγαθοῦ* zusammen): Sie ist das Einigen der Vielheit, das Fügen des Gestaltlosen. Deshalb deutet die Fügung und Gestalt stoffhafter Vielheit ‚symbolisch‘ über sich hinaus auf das ursprüngliche Sein der Idee und der Seele.

In diesem Verweisungszusammenhang ist das Symbolische der Sache nach als ein von sich auf ein anderes hindeutendes Zeichen genommen, das eine Wiedererkennung auslöst. Das Wort *σύμβολον* in seinem philosophischen Gewicht war durch die komisch-mythische Rede des Aristophanes in *Platos* „Symposion“ eingeführt worden: „Jeder von uns ist Symbol eines Menschen . . . Jeder sucht demnach fortwährend das zu ihm passende Symbol“ – *ἕκαστος οὖν ἡμῶν ἐστὶν ἀνθρώπου σύμβολον . . . ζητεῖ δὴ αἰεὶ τὸ αὐτοῦ ἕκαστος σύμβολον*⁹.

Nach der dem Komödiendichter zuge dichteten Eros-Deutung findet sich der aufständisch gewesene Mensch darin bestraft, daß er zu einem Bruchstück seiner vormals heilen und ganzen Natur geteilt und gebrochen worden ist. Daher dient jeder Mensch für sich und andere zur Wiedererkennung, so wie die Bruchstücke von Würfeln, Kennmarken oder Ringen als Zeichen für Erkennung und Anerkennung dienten. Der Eros mithin ist die unermüdliche Sucht, im anderen die gemeinsame, verlorene Abkunft, die Idee der heilen Menschheit, wieder kennenzulernen.

⁷ Enn. I. 6, 3.

⁸ Daß der platonische Zusammenhang von Schönheit und Erinnerung in der Neuzeit vage behalten wurde, bezeugen Solgers „Vorlesungen über Ästhetik“ (ed. K. W. L. Heyses, Leipzig 1829), S. 18: „Platon fand . . . gerade darin das Wesen des Schönen, daß wir durch Wahrnehmung des Stoffes an die Idee erinnert werden.“

⁹ Symposion 191 d 3–5.

Solchen Symbolcharakter denkt *Plotin* allem ästhetisch Schönen zu. Es ist Zeichen, das bedeutend durch sich hindurch auf ein anderes, auf die ungetrübte Gestalt der Schönheit, weist. Die Schönheiten hier erinnern die Seele an ihren Ursprung, „indem sie ihr an einem anderen das mit ihr Identische zeigen“ – ἐν ἄλλῳ τὸ αὐτὸ δεῖξασθαι¹⁰. In dieser allegorischen Bedeutung geht das scheinhaft Schöne so sehr auf, daß alle ihm zugestandenen Schönheiten, die einfache Reinheit und die Harmonie der Farben, Töne, der Leiber und Gestaltungen im Stoff als das Wesenlose zurückbleiben. Sie sind Schatten und Bilder, die ihren Sinn allein als Sinnbild, d. i. als Symbol und Allegorie des übersinnlichen ‚Gedankens‘ erhalten.

Die so umrissene Sinnggebung der Kunst und des Schönen wurde in ihrer neuzeitlichen Rezeption eingeebnet und als Verstandesallegorie in Verruf gebracht, endgültig durch die diktatorische Forderung *Winckelmanns*, der Künstler solle durch das Hilfsmittel der Allegorie „mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt“¹¹ und auf diesem Wege „das Werk über sich selbst und das Sinnliche erheben“¹². Allegorie heißt sonach eine „Darstellung von Dingen, die nicht sinnlich sind“¹³, „eine Andeutung der Begriffe durch Bilder“¹⁴. Für den Künstler besteht der Weg der Allegorie in der gedankenvollen Darstellung derjenigen „Figuren und Bilder . . . , wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet werden“¹⁵. Ohne auf die umfängliche Diskussion über den Neuplatonismus *Winckelmanns* einzugehen, kann pauschal geurteilt werden: Im Umkreis einer metaphysisch unausgewiesenen und unpräzisen Begrifflichkeit ist die plotinische Grundlegung von Allegorie und Symbol zu einer die schönen Künste belastenden Emblematik und Ikonologie abgesunken.

Es ist *Kants* Analyse des Symbols im Rahmen einer transzendental aufgehellten und als eigenständige philosophische Wissenschaft legitimierten Ästhetik, welche über den Bildcharakter des Symbols und das Verfahren des Symbolisierens überhaupt begriffliche Klarheit schafft und das Schöne in seiner symbolischen Wahrheit als sinnbildliche Offenbarkeit der Menschheit herausstellt. *Kant* hat damit die radikalste Besinnung auf den Symbolcharakter des Schönen vorbereitet. *Schillers* ästhetischer Humanismus revolutioniert den platonischen Anfang: Er erhebt den wesenslosen Schein und das unernste Spiel zum Symbol, welches die unerreichbare, ideale Verfassung der Menschheit wirklich offenbar macht.

II

Kants Begriffserfassung des Symbols widersetzt sich dem herrschenden Sprachgebrauch. Dieser wird durch Bestimmungen der „neueren Logiker“ geprägt¹⁶.

¹⁰ Enn. I, 6, 3.

¹¹ *Winckelmanns* Werke, ed. C. L. Fernow, I, 61.

¹² Werke, IV, 71.

¹³ Werke, I, 55.

¹⁴ Werke, II, 440.

¹⁵ Werke, I, 58.

¹⁶ Vgl. Kr. d. U. § 59. Werke in 6 Bänden, ed. W. Weischedel, Wiesbaden 1956–64, V, 459.

Das mit *Descartes* anbrechende Zeitalter der universalen Methode zieht den Titel Symbol innerhalb der Unterscheidung von *intuitus* und *deductio* auf die Seite der *deductio*. *Intuitus* benennt in den Cartesischen „*Regulae*“ diejenige Erkenntnisart, in welcher ein Erkanntes in einem ruhenden Blick zu vollständiger und durchsichtiger Präsenz kommt, während der Titel *deductio* die Erkenntnis in der Bewegung einer Ableitung nennt, in welcher jeweils nur ein Schritt der Ableitung präsent ist. Das Wort Symbol wird für das Methodemittel verwendet, welches eingesetzt wird, um den lückenlosen Zusammenhang einer langen Ableitung zu behalten, und zwar durch Bezeichnung und Bezifferung eines jeden Ableitungsschrittes. Solcher Gebrauch ist in die Leibnizsche Logik eingegangen: Die *cognitio symbolica* ist „*significatio in analysi longiore*“; das Symbol dient als Merkzeichen in der *analysis notionum compositarum*¹⁷. Und noch *Kant* selbst hat die Gleichsetzung von Symbol und Zeichen in seiner Metaphysik-Vorlesung referiert: „Vorstellung, die als Mittel der Reproduction durch Association dient, ist ein *Symbolum*“¹⁸.

Kants Überdenken des Symbolischen in § 59 der „Kritik der Urteilskraft“ setzt *Merkzeichen* und *Symbol* entschieden auseinander und befreit den *Symbolbegriff* von der Einmischung der *Zeichentheorie*. Das *Zeichen* erinnert bloß, wobei *Zeichen* und *Bezeichnetes* nichts als die regelhafte Aufeinanderfolge ihrer Vorstellungen – durch eine Angewohnheit im Gemüte – gemeinsam haben. So folgt z. B. auf die Vorstellung eines Kometen die Vorstellung *Krieg* oder *Pest*, so stellt sich mit dem Buchstaben- oder Lautgebilde ‚Tisch‘ assoziativ der dadurch bezeichnete *Gedanke* ein. *Wunderzeichen*, *Wort-*, *Zahl-* oder *Ehrenzeichen* sind nicht *Symbole*, sondern *Merkzeichen*. Sie dienen als Mittel der Reproduktion. *Symbole* aber gehören zum *Intuitiven* der Erkenntnis. Sie taugen zur *Versinnlichung* von *Ideen*.

Die generelle Aufklärung des Symbolischen kann anhand eines kantischen Beispiels wiederbelebt werden. Eine Handmühle sei *Symbol* für einen *despotischen Staat*. Der *Begriff* des Staates ist für *Kant* eine *Idee*, also ein reiner *Vernunftbegriff* oder ein *Urbild*. *Staat* ist die Vorstellung einer *Richtschnur*, wie jede wirkliche Vereinigung einer Menge von Menschen unter notwendigen Gesetzen des äußeren Rechts sein soll bzw. nicht sein soll. Der *Despotismus* bietet das *Urbild* einer ungerechten Verfassung, für das es kein Beispiel gibt, sofern der *Terminus* ‚*Beispiel*‘ die *Weise* benennt, in der sich *empirische* Begriffe anschaulich nachweisen lassen. *Ideen* wie die Vorstellung der *Menschheit*, des vollkommenen Staates, des glückseligen Lebens aber sind doch reine oder *apriorische* Begriffe. Wie sich die reinen *Verstandesbegriffe* oder *Kategorien* direkt *versinnlichen*, d. h. auf *Gegenstände* der *Anschauung* beziehen können, das hat *Kant* durch die Darlegung des *Schematismus* aufgedeckt. Ob und wie sich aber reine *Vernunftbegriffe* oder *Ideen* *versinnlichen* lassen, das scheint rätselhaft; denn *Ideen* werden doch als *Begriffe* definiert, die nur in der *Vernunft* zu exponieren, jedoch niemals in *sinnlicher Anschauung* angemessen zu demonstrieren seien. Ob-

¹⁷ *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis*; G. phil. IV, 423.

¹⁸ Vorles. über die Met. (Emp. Psychologie), „Von der Vorstellung der Sinne selbst“, Erfurt 1821, S. 153.

wohl es danach widersprüchlich ist, für einen Vernunftbegriff eine adäquate Anschauung direkt beizubringen, so ist dennoch eine *indirekte* Art der Versinnlichung möglich. So wäre die Handmühle das Sinnbild des Despotismus. Sie bietet ein Bild, welches das, was in der Idee des Despotismus gedacht ist, anschaulich verstehbar macht, und zwar indirekt. Dabei beruht die Versinnlichung einer Idee nicht auf einer vorliegenden inhaltlichen Gleichheit, also auf der Struktur partieller sachhaltiger Gleichheit und Ungleichheit zwischen ihr und ihrem Bilde (wie *Hegel* meint). Die symbolische Beziehung wird durch den Akt einer Analogie-bildenden Urteilskraft gestiftet, welche die Identität von Verhältnissen ermittelt. Nur wenn im Anblick einer existierenden Handmühle auf die Gleichheit der Ursachverhältnisse reflektiert wird, leuchtet der Sinnbezug ein: Wie in der Handmühle die Körner mechanisch durch die Kraft einer Hand zerrieben werden, so geschieht es in einem despotischen Staate dem Bürger, daß er, ohne ein freies Verhältnis zum Ganzen zu haben, durch die Gewalt eines absolut herrschenden Willens regiert wird. Der Begriff des Despotismus ist die Idee von Gesetz und Gewalt ohne Freiheit. Sie wird im Bilde der Handmühle sinnfällig, sobald mit Hilfe einer schöpferischen Bildung der Einbildungskraft auf eine Identität der Ursachverhältnisse reflektiert wird. Ohne diese Sinnstiftung gibt das vorliegende Ding nur das Bild einer Handmühle, aber nichts von der Idee des Despotismus zu sehen.

Damit ist umgrenzt, was Symbol ist, in Abgrenzung gegen Beispiel und Schema, das Bild oder der Einzelanblick, der einen reinen Vernunftbegriff veranschaulicht, und Symbolismus ist, in Abhebung gegen den Schematismus, dasjenige Verfahren der Versinnlichung (Hypotypose) reiner Begriffe, in welchem ein gedachtes Allgemeines auf ein existierendes Einzelnes indirekt durch Aufdeckung einer Identität ihrer Folgeverhältnisse bezogen wird.

Diese generelle Strukturerrhellung scheint wohl geeignet, die spezifischen symbolischen Formen in den Bereichen von Religion und Mythos, in der Dimension der Sprache, innerhalb der Zahl- und Farbsymbolik oder im Bezirk des Unterbewußten zu verfolgen. Wie erleuchtend eine solche Symboluntersuchung sein kann, sei hier nur an *Kants* Bemerkungen über den Symbolcharakter der Sprache angezeigt. Diese überbieten nämlich die einseitig dominierende Auffassung von der Sprache als Zeichen und Gedankenbezeichnung. Bisher war – auch in *Kants* Compendium der „Anthropologie“ – als Generalthese über die Sprache verbreitet worden: „Alle Sprache ist Bezeichnung der Gedanken“¹⁹. Sprache sei das vorzüglichste Mittel, sich und andere zu verstehen, und zwar auf Grund von künstlichen, konventionellen Zeichen, die nach der Regel der Assoziation die Gedanken der Sache hervorrufen. Einer Untersuchung aller Arten der Versinnlichung wird klar, daß Sprache nicht Bezeichnung durch konventionelle Kunstzeichen, sondern Hypotypose ist und daß sie im Versinnlichen nicht bloß schematisch, also in direkter Veranschaulichung des Begriffes im Wort verfährt, sondern auch symbolisch operiert. „Unsere Sprache ist voll von dergleichen indirekten Darstellungen, nach einer Analogie, wodurch der Ausdruck nicht das

¹⁹ Vgl. Anthropol. § 36 („Von dem Begriffsvermögen – facultas signatrix“); Werke VI, 500.

eigentliche Schema für den Begriff, sondern bloß ein Symbol für die Reflexion enthält²⁰. Das Wort ‚Grund‘ z. B. ist ein symbolischer Ausdruck, wenn eine Reflexion die Analogie, die zwischen dem Tragenden des Erdbodens und des geistigen Prinzips besteht, heraushört. Die Sprache weckt die Analogie-bildende Reflexion, sie bettet die Ausdrücke für alles unanschaulich Geistige indirekt in Anschaulichkeit ein und hält sie in der Schwebelage zwischen Bild und Begriff; ihre autochthone Symbolkraft vermag auch einem solchen Begriff Anschauung unterzulegen, „dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann“²¹.

Darin liegt zweifellos ein Vorteil poetischer Sinnbildsprache. Wo das Erkennen versagt, weil der Begriff keine adäquate Anschauung findet, dort versinnlicht unwillkürlich die Symbolkraft des Wortes. Die Sprache klingt in einem Reichtum von Sinnbildern, aber nicht, wenn ein Wortkünstler kunstvoll neue Bezeichnungen erfindet und witzige Beziehungen errät und durch das uneigentliche Sprechen in einer metaphorischen (‚blumenreichen‘) Ausdrucksweise sich über das Prosaische zu erheben versucht, sondern wenn der Sprechende auf die Symbolfülle der Sprache hört und die Sprache in ihrem eingeborenen Beziehungsreichtum von Bild und Bedeutung zur Sprache bringt.

Wie für die Symbolik der Sprache freilich, so hat es *Kant* auch im Hinblick auf das Symbolische in Religion und Mythos bei unzureichenden Bemerkungen belassen. Dennoch sind sie beachtenswert, weil gerade ihre Beschränkung die nötige Distanz zwischen religiös-mythischem und ästhetischem Symbol, die Differenz von Mythologie und Ästhetik, wahrt.

Die Monopolstellung des Symbols im Bereiche der Religion hat *Kant* auf seine Weise gerechtfertigt: „So ist alle unsere Erkenntnis von Gott bloß symbolisch“²². Die transzendente Erkenntniskritik an der *theologia rationalis* läßt keinen anderen Weg offen; denn das Weglassen aller Art von Versinnlichung führt in den Deismus, der sich unkritisch auf die Illusion einer Gotteserkenntnis aus lauter ‚transzendentalen Begriffen‘ verläßt. Eine schematische, also direkte Veranschaulichung des Gottesbegriffs fällt in den Anthropomorphismus, den Ursprung des Aberglaubens, zurück. Übrig bleibt die symbolische Erkenntnisart durch indirekte Versinnlichung der Gottesidee in einem Sinnbilde. So bietet sich z. B. die Sonne als Symbolbild an, wenn auf die Analogie der Dependenzverhältnisse reflektiert wird: Die Sonne spendet Licht und Wärme, ohne diese zu empfangen; analog erteilt Gott das Leben und die Wahrheit.

Wo nun die Erkenntnis ausschließlich symbolisch und nicht logisch ist – wie nach *Kant* bei allen orientalischen Nationen – und wo sich der Erkenntniswille des Logos noch nicht durchgesetzt hat, da waltet der Mythos und die Offenbarung des Symbols. In solcher Beurteilung hat *Kant* den beschränkten Gedankenkreis der Aufklärung nicht durchbrochen²³. (Sie streift lediglich diejenigen Er-

²⁰ Kr. d. U. § 59; Werke V, 460.

²¹ Kr. d. U. § 59; Werke V, 460.

²² Kr. d. U. § 59; Werke V, 461. Vgl. Fortschr. d. Met. 1. Abt. („Von der Art, den reinen Verstandes- und Vernunftbegriffen objektive Realität zu verschaffen“): „Die Symbolisierung des Begriffs . . . ist eine Nothülfe für Begriffe des Übersinnlichen, . . . z. B. von Gott.“ Werke III, 613–14.

²³ Vgl. Vorl. über die Met. „Von den Vorstellungen der Sinne selbst“; Erfurt 1821. S. 153–54.

scheinungsweisen des Mythos, die *Hegel* als eine ‚unbewußte Symbolik‘ (umfanglich beschrieben und begriffen hat.) Für jeden aufgeklärten Verstand ist der Mythos in seiner Symbolik etwas Vorläufiges. Der Mythos spreche in Sinnbildern, weil der Logos noch nicht zum Begriff gekommen sei, und das Glänzende der Sinnbilder überdecke nur die Armut an Begriffen. (So vergeift sich *Kant* an den Gesängen *Homers*²⁴.) Nach *Kants* Ansicht ist der Mythos doppelsinnig; denn für den unaufgeklärt Gläubigen und das religiöse Volksbewußtsein ist das Mythische die Sache selbst. Es *ist* und bedeutet nicht, es hat Realität und ist kein Sinnbild. Für das freie, gebildete Selbstbewußtsein dagegen ist alles Mythische symbolisch, eine allegorische Hülle, in welcher die Wahrheit noch nicht zur Vernunft gekommen und in Begriffen konzipiert, sondern in ahnungsvollen Bildern angedeutet ist. Die allegorische Verhüllung muß in fortschreitender Vernunftaufklärung fortfallen. Ebenso wenig also, wie die Vernunftkritik auf die Verbindlichkeit und Rationalität der mittelalterlichen Symbol- und Analogielehre zurückgehen konnte, so wenig vermochte sie in den Tiefsinn einer Mythologie und Symboltheorie vorzudringen, welche der idealistischen Konstruktion des Absoluten im Bewußtsein folgen.

Kants nüchternes Abwägen und Unterscheiden macht davor Halt, Poesie und Mythologie gleichzusetzen oder mythologisch-religiöse und ästhetische Symbolik zusammenzuwerfen. Dies wird durch *Schellings* Ableitungen in seiner „Philosophie der Kunst“ erzwungen, welche nachweisen, daß das Symbolische die einzige Darstellungsart ist, in welcher Kunst, deren Grundstoff und Bedingung die Mythologie bildet, möglich ist²⁵. Dieser Gedankengang kann hier nur roh zur Anzeige gebracht werden. Er geht davon aus, was die Kunst ist, nämlich Darstellung des Absoluten oder der Indifferenz von Allgemeinem und Besonderem im Besonderen, anders formuliert: die *angeschaute* Indifferenz des Realen und Idealen. Wird die Prämisse hinzugefügt, das Symbol sei die einzige adäquate Weise, die Indifferenz zur Anschauung und Darstellung zu bringen, so kommt es zum Schluß: Alle Kunst ist symbolisch.

Dabei erfährt die Symboldefinition eine erweiterte Abgrenzung. Sie wird als die Synthesis von schematischer und allegorischer Darstellungsart entwickelt. Die Leitformel dieser Explikation hat allgemeine Aufnahme gefunden. Im Schema bedeutet das Allgemeine das Besondere, in der Allegorie bedeutet das Besondere das Allgemeine, im Symbol hingegen *bedeutet* keines von beiden das andere, das Allgemeine *ist* das Besondere und umgekehrt. Dem entspricht *Solgers* spätere Zusammenfassung: „Das Symbol ist die Existenz der Idee selbst; es *ist* das wirklich, was es *bedeutet*, ist die Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit“²⁶. Und im Umkreise dieser Fassung findet *Goethe* zu seiner abgeklärten Formulierung: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblick-

²⁴ Anthrop. § 35; Werke VI, 498.

²⁵ Vgl. „Philosophie der Kunst“ (1802), 2. Abschn. („Konstruktion des Stoffes der Kunst“ § 37–39). Schellings Werke, zit. n. Münchener Jubiläumsdruck, hrsg. v. *M. Schröter* 1927. III, 425–33.

²⁶ Vorl. über Ästhetik, hrsg. von *K. W. L. Heyse*, 1829, S. 129.

liche Offenbarung des Unerforschlichen“²⁷. Ihre Verbindlichkeit erhält diese Formel allerdings erst auf dem Boden einer Identitätsphilosophie. Sonst ist sie bodenlos. Dort nämlich entdeckt sich das Symbolische als die angeschaute Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen, das aber besagt: als das Element der Kunst.

Aber es ist bei solchen Folgerungen darauf zu achten, daß sie durch die These ermöglicht werden: „Mythologie ist die nothwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst“²⁸. Allein die Mythologie – sei es die griechische, die christliche oder die eines ‚absoluten Lehrgedichts‘ – bietet Sinnbilder an, die zur Veranschaulichung des Absoluten und Göttlichen geeignet und bereit sind. Dabei wird die Mythologie noch nicht wie in *Schellings* später „Philosophie der Mythologie“ als notwendige Bedingung für Bewußtsein und Sein bedacht, sie wird als der Grundstoff eingesetzt, ohne den wahre und große Kunst nicht sein kann. In der späten Durchdringung ist das Bewußtsein überhaupt, weil es Gott-setzend ist, mythenbildend, in der „Philosophie der Kunst“ bildet das poetische Bewußtsein den Mythos, wobei der Name ‚Poesie‘ das unbewußt Schaffende nennt, das den Stoff für die Kunst hervorbringt. Die ‚absolute Poesie‘ bringt die ewige Materie der Kunst hervor: einen Götterkreis von unabhängiger poetischer Existenz, das Universum aller Möglichkeiten, die im Ideenreiche liegen, die Totalität aller Weltverhältnisse.

So großartig und tief blickend die darauf bauenden Symboltheorien der Kunst und Schönheit auch sind, ihre Voraussetzung ist fragwürdig und verwirrend. Der Mythos und das Symbolische werden thematisch in der Frage nach dem Göttlichen als dem Stoff der schönen Künste. Aber auch darin hat die Aufklärung des Kritizismus einen irreversiblen Auflösungsprozeß vollendet: Der Gegenstand der Kunst liegt nicht mehr im Mythos vor, die Kunst empfängt ihren Stoff nicht mehr von der Volksreligion. Das verhindert die kritische Einsicht, daß das metaphysisch Göttliche weder im Anschauungsbezug endlicher Erkenntnis noch in der Offenbarungsweise der Kunst durch ästhetische Reflexion anschaulich zu machen ist. (Von daher erscheint die Wiederbelebung der christlichen Mythologie durch die romantische Bewegung als eine ‚Totenerweckung‘.) Zum unerschöpflichen und unerschöpften Zentralthema der Kunst wird der Mensch. So ist auch vom Stoff her die Kunst ein „Zurückgehen des Menschen in sich selbst, ein Hinabsteigen in seine eigene Brust, wodurch die Kunst . . . zu ihrem neuen Heiligen den *Humanus* macht, die Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüths als solchen, das allgemein Menschliche in seinen Freuden und Leiden, seinen Bestrebungen, Thaten und Schicksalen“²⁹.

Überdies verbürgt die Symbolträchtigkeit des Stoffes und Sujets nicht Gewicht und Gehalt des Kunstwerks. So hat *Hegel* ja die mythen- und symboldurchwirkte Kunst Indiens und Ägyptens als bloße Vorkunst deklassieren können. Die in den schönen Künsten auftretenden symbolhaltigen Themen, die dem Symbolbereich der Religion und des Mythos angehören, erhalten ihre Tiefe

²⁷ S. W., Jubiläumsausg. Bd. 38, S. 266.

²⁸ Philos. d. Kunst; Werke III, 425.

²⁹ Hegel, Ästhetik; SW. XIII, 234.

und erschließen ihren Gehalt als Sinnbilder religiöser Erkenntnis. Von der religiösen Symbolik des Mythos aber ist der ästhetische Symbolismus der Kunst deutlich zu trennen. Hierüber vermag *Kants* Analytik des Schönen zu belehren.

Inwiefern also ist das Schöne als Schönes Symbol? Was ist das Symbolische im Bereich des Schönen und der Kunst? Um das Spezifische des ästhetischen Symbols zu finden, ist zuvor die Eigenart des Ästhetischen überhaupt aufzusuchen und zu artikulieren. Dafür hat *Kant* den bahnbrechenden Anfang gemacht. Er hat die Grundstellung der Ästhetik gewonnen, und zwar durch Abhebung des ästhetischen vom logischen Urteil. Ein logisches Urteil ist z. B. der Satz: „Die Wiese ist grün“, ein ästhetisches die Aussage: „Die Wiese ist lieblich“. Der logischen Beurteilung geht es um Erkenntnis. Sie bezieht die Vorstellung des Grünseins der Wiese auf das Objekt, dem es diese Bestimmungen in Wahrheit zu- oder aberkennt. Eine ästhetische Beurteilung reflektiert auf die Zuständigkeit des Subjekts, auf Lust oder Unlust des Gefühls. Sie bezieht die Vorstellung von der Lieblichkeit einer Wiese auf die Gestimmtheit des Vorstellenden. Die Erforschung solcher Reflexion nach transzendental-analytischer Methode hat die Ästhetik als eine philosophische Wissenschaft vom Schönen eingerichtet.

Bekanntlich hat *Kant* diejenige ästhetische Bestimmtheit, in welcher sich das Seiende dem Menschen als ein Schönes eröffnet, ein freies Spiel der Erkenntniskräfte genannt. In diesem Zustand geistiger Lust ist der Mensch nicht wie im Empfinden von Angenehmem durch sinnliche Lust und auch nicht wie im Wollen des Sittlich-Guten vom Vernunftgefühl der Achtung einseitig eingenommen, im freien Spiel schwingen die beiden Grundkräfte menschlicher Erkenntnis, schauende Einbildungskraft und denkender Verstand, wechselseitig ineinander. Schönes ist da, indem der Mensch im sinnlichen Schauen ideenvoller und im unausdeutbaren Bedenken der (ästhetischen) Idee anschauungsvoller wird. Damit ist die ästhetische Fassung des Schönen wenigstens im Umriss skizziert. Das Schöne erweist sich als Kunst, welche in eins dem Objekt das schöne Scheinen und dem menschlich-endlichen Subjekt das freie Spiel seiner Erkenntniskräfte gönnt.

Wie also ist nun im Lichte eines ausreichenden Vorbegriffs der Ästhetik das Schöne als ästhetisches Symbol zu fassen? Es sollte einleuchten, daß dafür nicht das Sinnbild-Verhältnis des Objekts, sondern das des Subjekts erwogen werden muß. Vollzieht die Symboltheorie diese Wendung der Ästhetik nicht mit, dann muß sie das Grundfaktum der ästhetischen Symbolik übersehen, daß es nämlich die ästhetische Gestimmtheit des Einzelmenschen angesichts von etwas Schöнем ist, die zum Symbol für die theoretisch unerkennbare Grundverfassung der Menschheit wird. Die wirkliche ästhetisch freie Stimmung ist Sinnbild für die Idee sittlicher Freiheit. „Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-guten“³⁰. Und die symbolische Versinnlichung des sinnlich-intelligiblen Charakters der Menschheit oder der moralischen Freiheit geschieht indirekt. Die Analogie, welche durchgängig zwischen der ästhetischen und der sittlichen Verfassung des Men-

³⁰ Kr. d. U. § 59; Werke V, 461.

schen besteht, hat *Kant* in einer knappen Aufstellung ihrer Grundstruktur und ihrer vier kategorialen Stücke vorgezeichnet. Hier sei nur das zentrale Stück dieser Analogie herausgehoben.

„Die Freiheit der Einbildungskraft (also der Sinnlichkeit unseres Vermögens) wird in der Beurteilung des Schönen mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes als einstimmig vorgestellt“³¹. Was ist das für eine Übereinstimmung? Und inwiefern bietet sie eine Analogie zur Moralität? Die Einbildungskraft ist frei. Sie hängt nicht wie die Einzelsinne von der Präsenz der sich unmittelbar bekundenden Sinnesdaten ab, sie vermag vielmehr ihre Anblicke von sich her zu bilden. Aber das freie Bilden der Einbildungskraft darf bei der Beurteilung des Schönen durch den Geschmack (und erst recht bei der Herstellung des Schönen durch das Genie) nicht zu einem regellosen, ausschweifenden Phantasieren werden, es hat sich mit der Regelhaftigkeit des Regelgebenden (d. i. die Form begrifflicher Allgemeinheit vorschreibenden) Verstandes in Übereinstimmung zu halten. Das Bilden der Phantasie darf die Regelhaftigkeit des Begriffe bildenden Verstandes nicht überwältigen. Aber ebensowenig darf der Verstand die Einbildungskraft durch eine *bestimmte* Regelung in den Dienst der Begriffsbildung stellen. Nur im Zusammenstimmen des frei schöpferischen Bildens mit der bloßen Form der Regelhaftigkeit kommt Schönheit zum Vorschein. Völlig entsprechend findet sich im sittlichen Verhalten des Menschen ein solches Zusammenstimmen von Freiheit und Gesetzmäßigkeit. Menschlicher Wille ist frei. Aber seine wahre Freiheit besteht eben nicht in ungebundener Willkür, sondern darin, daß sich sein Wollen in Übereinstimmung mit der Gesetzmäßigkeit des Sittengesetzes hält. Die Freiheit des Geschmacks und des Genies bindet sich also genau wie die moralische Freiheit nicht an bestimmte inhaltliche Vorschriften und Regeln, sondern allein an die Form der Gesetzmäßigkeit. Darin kommt der Symbolcharakter des Schönen zur Sprache: In angemessenem Bezug zum Schönen, d. i. in der freien ästhetischen Einstimmigkeit von Einbildungskraft und Verstand wird indirekt und analog die Idee und der Endzweck des Menschen offenbar, die Übereinstimmung des Willens mit sich selbst.

Damit ist der ästhetische Symbolcharakter des Schönen auf- und festgestellt und von der objektiven Auffassung des Symbols als eines Sinnbildes, das am Stoff der schönen Künste hängt, getrennt. Durch die Aufnahme symbolhaltiger Sujets wird das Kunstwerk mit Sinngehalten beschwert. Aber solcher Gewinn an Bedeutungstiefe oder Witz ist ästhetisch gleichgültig; er betrifft das Symbol als Bild für einen verborgenen Sinn, der aus anderen Bereichen, etwa aus denen der Religion, des Mythos, des Unterbewußten, stammt. Recht besehen, ist jegliches Schöne als Schönes und in seiner Ganzheit (und nicht nur in ästhetischen Attributen, Gleichnissen, Bildern, Metaphern, usf.) Symbol. Das kommt freilich erst heraus, wenn die ästhetische Reflexion nachvollzogen wird.

Die transzendente Analytik des Schönen hat klargemacht: Schönes ist da in der Gestimmtheit einer geistigen Lust, die auf dem Bewußtsein des freien Zustandes im Spiel der Erkenntniskräfte beruht. Wird nun die Analogie dieser ästhetischen mit der moralischen Freiheit ersehen, dann fällt das Schöne als

³¹ Kr. d. U. § 59; Werke V, 461–62.

Sinnbild einer übersinnlichen Idee ein. In der Rückwendung auf das Subjekt kommt eine indirekte Versinnlichung der Vernunftbegriffe Sittlichkeit, Freiheit, Menschheit ins Offene. Im Blick auf diese Vermittlungsfunktion des Schönen, einen Übergang vom Sinnlichen zum Übersinnlichen herzustellen, endet *Kants* Kritik des Geschmacks, die mit einer rigorosen Scheidung von sinnlicher Schönheit, Erkenntniswahrheit und Sittlichkeit eingesetzt hatte. Ihre Schlußthese lautet: Im rechten ästhetischen Verhalten des Menschen zum Schönen wird die Bestimmung und der Endzweck der Menschheit, sittlich-intelligibles Geisteswesen zu sein, symbolhaft offenbar.

III

Das ist der anfängliche Gedanke in *Schillers* System des ästhetischen Humanismus: Die Idee der Menschheit wird allein im Spiel und im Schein der Schönheit offenbar. Dabei hat sich der Begriff des Symbols auf dem Entwicklungsgange *Schillerschen* Denkens schrittweise zur transzendental-ästhetischen Fassung gereinigt. Am 18. 2. 1793 schreibt *Schiller* an *Körner*: Symbol sei Darstellung einer Idee, und eine Idee heißt dargestellt, „die mit einer Anschauung so verbunden ist, daß beide *eine* Erkenntnisregel miteinander teilen“³². In der ersten Umarbeitung dieses kantischen Symbolbegriffs im Rahmen der Grundlegung der neuen Ästhetik hat *Schiller* auch den Symbolzusammenhang von Schönheit und Sittlichkeit aufgenommen: „Die schöne Sinnenwelt ist das glücklichste Symbol, wie die moralische sein soll“³³. *Schillers* Versuch einer eigenen Grundstellung besteht darin, sich der Subjektivierung der Ästhetik in ihrer prinzipiellen Rückwendung auf den ästhetischen Akt zu enthalten, weil sich eine Entsprechung von Freiheitsgefühl und Wohlgefallen am Schönen nicht a priori, sondern nur durch Induktion und auf psychologischem Wege erweisen lasse; in der Einstellung der ästhetischen Reflexion sei eine Einmischung des Empirischen in die apriorische Untersuchung der Schönheit unvermeidlich. Daher zielt das Unternehmen der ‚*Kalliasbriefe*‘ darauf hin, das Wesen des Schönen im Symbolcharakter seines sinnlich-objektiven Seins zu fassen und die ästhetische Freiheit im objektiven und nicht bloß einseitig subjektiven Sinne herauszuarbeiten.

Diese Arbeit spricht sich in der berühmten Formel der ‚*Kalliasbriefe*‘ aus, Schönheit sei Freiheit in der Erscheinung, Erscheinung meint dabei das anschauliche Sichzeigen des Gegenstandes im Wie des Sichzeigens und Freiheit in der Erscheinung „die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart“³⁴. Nur im schönen Schein der Erscheinung, sei diese ein Phänomen der Kunst oder der Natur, vermag Freiheit sich zu offenbaren. „Die große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir Schönheit“³⁵. Die Schönheit im schwere-

³² Jonas III, 256 (zit. nach *Schillers* Briefen, hrsg. v. F. Jonas, Stuttgart 1892–96).

³³ an *Körner*, den 23. 2. 93; Jonas III, 284.

³⁴ an *Körner*, den 18. 2. 93; Jonas III, 257.

³⁵ an *Körner*, den 18. 2. 93; Jonas III, 256.

losen Flug der Vögel zum Beispiel, bei welchem die Schwere und Masse überwunden und das Naturhafte ganz sich selbst und seinem Elemente überlassen erscheint, ist symbolisch. „Es ist nicht unwichtig zu bemerken, daß die Fähigkeit, über die Schwere zu siegen, oft zum Symbol der Freiheit gebraucht wird“³⁶. Die Autonomie des Organischen versinnlicht indirekt die Idee der Freiheit, deren Grundzug Selbstbestimmung ist. Das Naturschöne zeigt sich mithin als ein solches Objekt in der Sinnenwelt, das zwar nicht als Produkt, wohl aber als ein ‚Analogon der reinen Willensbestimmung‘ zu beurteilen ist. Ebenso evident wird die symbolische Offenbarung der Freiheit im Kunstwerk. Daß jegliches durch Kunst Schöne Freiheit zu sehen gibt, ist einem Zeitalter selbstverständlich, welches das Wesen der schönen Kunst in die Autonomie setzte und das Kunstwerk dadurch definierte, keinen Zweck und keine Bedeutung außerhalb seiner selbst zu haben, keine Zwänge des Stoffes, der Regel und der Technik zu erleiden, sondern frei dargestellt zu werden. So also wird im Hinblick auf die Verfassung des schönen Dinges indirekt Autonomie und Freiheit in der Sinnenwelt anschaulich, auf die das Nachdenken vermittelt der bloßen theoretischen Vernunft niemals zu treffen vermag. Die „Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens oder der Freiheit ist Schönheit“³⁷.

In den ‚Briefen zur ästhetischen Erziehung‘ hat *Schiller* solche Objektivierung der Ästhetik zurückgenommen und die Symbolbetrachtung des schönen Dinges als eines autonomen Gegenstandes fallen gelassen. Sie weicht der fundamentalen Einsicht: Im Schönen spiegelt sich der Mensch nicht einseitig als intelligibles Geist- und Freiheitswesen, im rechten Verhalten zum Schönen und der Kunst begegnet der Mensch sich als Mensch ganz. Und diese Offenbarung der Kunst, die Versinnlichung der ungeteilten Menschheit im Sinnbilde des Schönen, läßt sich nur in Rücksicht auf die Verfassung der Seele im Spiel mit dem schönen Schein begreifen. *Schiller* lenkt auf den Symbolbegriff einer transzendentalen Analyse des Schönen zurück. Was sich dem kantischen Ansätze gegenüber ändert, ist nicht die Auffassung des Symbolisierens, sondern die des Symbolisierten: der Ideenentwurf der Menschheit.

An *Schillers* Exposition der Menschheit im Vortrag der ‚Ästhetischen Briefe‘ ist hier nur durchblickgebend zu erinnern. Sein und Endlichsein des Menschen ist die Einheit einer Zweiheit, die Identität im Gegensatze von Vernünftigkeit und Lebewesensein oder – in *Schillers* philosophischer Begriffssprache – von Person und Zustand. Person nennt die sich selbst bestimmende Selbsthaftigkeit, Zustand die durch die Welt bestimmte Welthaftigkeit des Bewußtseins. Das Vermögen, sich in den Zustand von Weltvorstellungen zu setzen, heißt Stofftrieb. Er richtet sich gleichsam nach außen und dringt auf ein Weilen bei der Welt. Dank des Stofftriebes findet sich der Mensch in die Wirklichkeit sinnlich erfüllter Zeit und Gegenwärtigkeit eingelassen. Das Vermögen der Persönlichkeit, der Formtrieb, tendiert dagegen nach innen, er dringt darauf, daß der Mensch bei sich selbst ist und dieses sein Selbstbewußtsein gegen jede Entfremdung be-

³⁶ an Körner, den 23. 2. 93; Jonas III, 272.

³⁷ An Körner, den 8. 2. 93; Jonas III, 246.

hauptet. Indem der Formtrieb den Menschen über die Schranken je gegenwärtiger Zeit erhebt und auf zeitlose Gesetze verpflichtet, stellt er ihn in seinem intelligiblen Charakter als Geistwesen sicher. Je ausschließlicher aber nun der Geist seinem Triebe folgt, sich von der Welt zurückzuhalten, um Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung zu wahren, desto mehr entgleitet dem Menschen seine Welt und seine Zeit. So bringt der Gewinn an Freiheit Verlust an Welt mit sich. Und umgekehrt: Je totaler der Stofftrieb herrscht, also das Streben, wirklich in der Fülle des Lebens und der gegenwärtigen Welt zu existieren, desto mehr schwindet die Kraft der Selbstbestimmung. Weltgewinn wird mit Selbstverlust erkaufte.

Es ist bekannt, wie *Schiller* solchen, im Grunde menschlich-endlichen Bewußtseins wurzelnden ‚Antagonismus beider Triebe‘ aufgelöst hat: durch Einführung der Kategorie, die für allen kritischen Idealismus zentral ist, der Wechselbestimmung. Die Wechselbestimmung zwischen der Selbstbestimmung des Menschen und seinem Bestimmtwerden durch die Welt wird im ästhetischen Humanismus deduziert, d. i. abgeleitet und gerechtfertigt, als die ermöglichende Bedingung, die notwendig ist, um die Einheit des Menschseins vor dem Widerspruch seiner ihm wesenhaften Gegensätze zu bewahren.

Die vollständige Wechselbestimmung und Harmonie aller menschlichen Grundkräfte ist für das Erkennen eine Idee und für das Streben ein Ideal. Sie wirkt und ist wirklich als das vom Menschen Gesollte. Die Harmonie der Wechselbestimmung ist für den Menschen der unerreichbare Endzweck seines unendlichen Wollens. Von ihr hat er unmittelbar keine adäquate Anschauung. Das aber bedeutet: Behauptet der Mensch sein Selbstbewußtsein, so erfährt er sich als Geist; er kennt sich als Tier, wenn er durch den Andrang der Welt bestimmt wird. Als Mensch scheint der Mensch für sich selbst ein Geheimnis.

Dagegen steht *Schillers* These vom Symbol: Im Bilde der Schönheit entschleierte sich dem Menschen das Geheimnis des ganzen Menschseins. Die Versinnlichung der Menschheitsidee als der geglückten Wechselbestimmung von Stoff- und Formtrieb kann, wenn überhaupt, nur indirekt und symbolisch gesehen werden. Nun ist das Schöne derjenige Gegenstand, der den Menschen in einen „mittleren Zustand ästhetischer Freiheit“³⁸ stimmt. *Schiller* hat die rechte Verfassung des Subjekts angesichts des Schönen als eine mittlere Stimmung beschrieben, in welcher „das Gemüth weder physisch noch moralisch genöthigt, und doch auf beyde Art thätig ist“³⁹. Darin ist *Kants* Analyse eines freien Spieles der Erkenntniskräfte aufgenommen. Aber *Schiller* hat den Sinn von Spiel vertieft.

Während *Kant* Spiel einseitig gegen Arbeit abhebt, umgrenzt *Schiller* das Wesen des Spiels in Abgrenzung gegen den Ernst. Ernst ist es dem Menschen da, wo seine Existenz, sei es als Lebewesen, sei es als sittliches Vernunftwesen, also wo Leben und Würde auf dem Spiele stehen. Der Begriff ‚Ernst‘ enthält die doppelte Bedrohung von Weltverlust und Verlust der Persönlichkeit. Spiel ist Aufhebung des Ernstes. Im reinen Spiel des Menschen mit der Schönheit fühlt

³⁸ 23. Brief; N. A. XX, 383 (zit. nach *Schillers* Werken. Nationalausgabe, Weimar 1962. 20. Bd., hrsg. von B. von Wiese).

³⁹ 20. Brief; N. A. XX, 375.

sich der Mensch des beängstigenden Ernstes und der Sorge um die Existenz ent-
hoben; denn die Seinsweise des Schönen ist Schein und nicht Wirklichkeit.

Schiller hat die Eigenart des ästhetischen Scheines aufgeklärt. Der Schein des Schönen beirrt und berückt nicht. Er spiegelt keine Wirklichkeit vor und zieht den Menschen nicht von seinem Wesen und Ursprunge ab. Das Schöne und die Kunst sind seiend in der Seinsweise des aufrichtigen und selbständigen Scheins, d. i. eines Scheins, der sich als Schein bekennt und erhält. Allein im Aufscheinen solchen Scheins vermag der Mensch seine Grundkräfte ganz und ohne Gefahr in ein freies Spiel loszulassen, und in der selbständigen Wirklichkeit des ästhetischen Spiels wird die ideale Möglichkeit der totalen Wechselbestimmung symbolhaft offenbar. In diesem Gesamtzusammenhange also, der in eins das Wesen des Menschen und die Seinsweise des Schönen erschließt, wird *Schillers* Satz sprechend: Das Schöne sei für den Menschen das „Symbol seiner ausgeführten Bestimmung“⁴⁰.

Die Wirklichkeit des Symbols besteht in der Verpflichtung, die es auferlegt. Auch darin hat *Schiller* die Revolution der platonischen Seelen- und Staatsverfassung ins Werk gesetzt: Die platonische Theorie vom Unernst der Kunst und von der Gefährdung des menschlichen Geistes durch den wesenlosen Schein weicht der Einsicht in die radikale Verbindlichkeit von Spiel und Schein des Schönen. Der Bezug des Menschen zum Schönen ist kein unverbindliches Spiel des Geschmacks, der sich an der Wesenlosigkeit eines berückenden Scheins vergnügt – ohne ihn wird die Idee des Humanen unwirklich.

Diese nachdenkenden Überlegungen haben die These konkretisiert – und zwar in ihren extremsten Fassungen –, daß die Wendung der durch *Plato* eingerichteten Metaphysik alle Wandlungen des Symbolbegriffs nach sich zieht. Es ist die transzendente Wendung, welche das Schöne als ästhetisches Symbol angemessen zu interpretieren vermag und ihm im Rahmen der Metaphysik eine ausgezeichnete Stellung und einen unüberbietbaren Rang zusichert. Dabei genügt der Rückgang zur ästhetischen Symbolauslegung des transzendentalen Denkens nicht nur den Forderungen des antiquarisch-historischen Interesses. Ihre Rezeption schafft die begriffliche Deutlichkeit und Klarheit wieder herbei, die in der kantischen Symbolerklärung vorgelegt und in den folgenden Symboltheorien abermals verwirrt und durch *Hegels* Zurücksetzung der symbolischen Kunstform gegenüber der klassischen in die Krise getrieben wurde. (Nach *Hegels* Konstruktion bleiben die Elemente des Symbols, Sinn und Bild oder Bedeutung und Gestalt, auf allen Stufen der Symbolkunst einander inadäquat. Inhalt und Form kommen solange nicht zur Einheit, als die absolute Idee noch nicht die freie Lebendigkeit und Individualität gewonnen hat. Dies eben ist das Ereignis der klassischen, der griechischen Kunst.) Dagegen gewinnt eine Symbolerhellung in den Grenzen kritisch besonnener Endlichkeit einen Ansatz, in welchem die symbolische Wahrheit des Schönen und der Kunst mit dem Sein des Menschen wesenhaft zusammengedacht werden. Darin bereitet sich das Verständnis für den Ursprung des Kunstwerkes vor, in welchem ein bislang verborgenes Ver-

⁴⁰ 14. Brief; N. A. XX, 353.

hältnis von Wahrheit und Kunst aufbricht. Das Symbolische des Schönen beginnt als Sinnbild der Wahrheit durchsichtig zu werden, wenn das Denken damit beginnt, sich auf die Identität der Verhältnisse zu besinnen, die im Streite von Verbergung und Entbergung zwischen dem Ereignis der Kunst und der Wahrheit herrschen. Dafür allerdings ist der Wahrheitsbereich der Metaphysik und der darin angesiedelten Ästhetik zu verlassen.