

Symbol und Zeitlichkeit bei Schelling, Solger und Hegel¹

Mildred GALLAND-SZYMKOWIAK (Bremen/Paris)

Nach einer Phase der Dekonstruktion des als ideologisch gebrandmarkten Symbol-Begriffs² zeichnet sich seit einigen Jahren ein erneutes interdisziplinäres Forschungsinteresse an diesem Begriff ab, vor allem im Rahmen einer auf den Spuren Cassirers auszuführenden Kulturkritik.³ In diesem Kontext kann es von Nutzen sein, erneut auf ein philosophiegeschichtliches Moment zurückzugreifen, unter dessen Impuls die heutzutage in den Kulturwissenschaften dominierende Bedeutung des Symbols als „ikonisches Zeichen“⁴ besonders grundsätzlich thematisiert wurde, und zwar auf die Kunstphilosophie des Deutschen Idealismus.

Konnte die nachkantische Periode als „Glanzzeit der Ästhetik“⁵ bezeichnet werden, so ist dies nicht nur der Geburt der ersten systematischen Ästhetiken zu verdanken, sondern auch der entscheidenden Bedeutung, die das Studium des Schönen und der Kunst in den idealistischen Systemen für die Philosophie selbst erhielt. Im vorliegenden Beitrag werden unter diesen Systemen insbesondere jene berücksichtigt, die von Schelling, Hegel und Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819) entwickelt worden sind. Solger war Schellings und Fichtes Student, Ludwig Tiecks enger Freund sowie zwischen 1818 und 1819 Hegels Kollege an der in Berlin von Wilhelm von Humboldt neu gegründeten Universität. In ähnlicher Weise wie die Schellingsche ‚Identitätsphilosophie‘ und wie Hegels spekulativer Idealismus beruht seine Metaphysik⁶ grundsätzlich auf einer Definition der *Idee* als Identität des Seins und des Denkens. Die Idee ist keine bloße Vorstellung, sie weist nicht auf

¹ Mein herzlicher Dank gilt Jean-François Courtine, Cristoph Jamme, Lothar Knatz, Georg Mohr und Hans Jörg Sandkühler für wertvolle Vorschläge, sowie der Alexander-von-Humboldt-Stiftung für ihre Förderung.

² Vgl. Man (1993), 103–105.

³ Vgl. Berndt / Brecht (2005), vor allem Berndt (2005), „Symbol/Theorie“, 7–30.

⁴ Hamm (2003), 805.

⁵ Düsing (1988), 193.

⁶ Die Forschung über Solger wurde seit den 1970er Jahren und besonders noch einmal ab 1990 in Deutschland, Italien und Frankreich belebt. Sie neigt nun dazu, Solgers Beitrag nicht nur zur Ästhetik, sondern auch zur Metaphysik hervorzuheben (vgl. Frank (1990)). Außer auf Henckmanns Publikationen sei auf folgende Bücher hingewiesen: Pinna (1994), Pinto (1995), Potz (1995), Decher (1995), Schulte (2001), Baillot (2002), Ophälders (2004), sowie die Aufsätze von Ravera (der auch 2004 eine Übersetzung ins Italienische von *Erwin*, Solgers Hauptwerk, veröffentlicht hat, vgl. Ravera (2004)).

einen von ihr unabhängig vorhandenen Seinsinhalt, vielmehr ist sie das ‚universell-subjektive‘ Bewusstsein dessen, dass ein wahres Wissen *gleich* subjektiv und objektiv ist, dass es sich auf eine Identität des Denkens und des Gedachten gründet. Folglich gehört es auch notwendig zur Idee, dass sie sich als Wirklichkeit setzt und sich dabei noch als Idee anerkennt. Die *Kunst* ist nichts anderes als das sinnliche Sich-Selbst-Setzen der Idee als Wirklichkeit durch eine produktive Anschauung bzw. durch die Einbildungskraft des Künstlers und des Rezipienten.

Bei Schelling, Solger und Hegel stellen die Kunst und die Philosophie ein und denselben absoluten Inhalt dar, zum einen im Element der sinnlichen Existenz, zum anderen durch die Systematik des Denkens. Die Kunst wird als sinnliche Objektivierung des philosophischen absoluten Prinzips definiert und gewinnt so eine herausragende Bedeutung für das Selbstverständnis der Philosophie. Diese Objektivierung wird je nach dem Philosophen als mehr oder weniger vollendet bzw. dem Wesen des Prinzips angemessen charakterisiert: Schelling und Solger zufolge ist ihre Vollendung der der philosophischen Darstellung des Absoluten ebenbürtig, bei Hegel hingegen kann die künstlerische Darstellung das Absolute als solches nicht adäquat repräsentieren.

In diesem Rahmen gilt das *Symbol* zwischen 1790 (mit Kants *Kritik der Urteilskraft*) und 1830 (letzte Ausgabe der Hegelschen *Enzyklopädie*) nicht mehr als ein begrenztes Thema der Rhetorik, der Poetik oder der Kunstkritik, sondern als die durch eine (absolut-) subjektive Tätigkeit realisierte Darstellung der Idee in einem sinnlichen Ding, daher als zentrale Kategorie, um die Gegenwart bzw. die Wirklichkeit des Absoluten in der Kunst zu denken.⁷ Der *Begriff* des Symbols mag bei Schelling, Solger und Hegel jeweils verschieden bestimmt sein: Nichtsdestoweniger kann ein gemeinsames *Problem* des Symbols definiert werden, was im folgenden Abschnitt geschehen soll.

I. Das Problem des Symbols

Das Symbol unterscheidet sich vom einfachen *Zeichen*. Letzteres deutet auf eine äußere Realität hin, es bezieht sich auf seine Bedeutung und sorgt für einen Übergang zu ihr, ohne sie zu präsentieren. Im Gegensatz dazu ist das Symbol an sich und durch sich selbst Darstellung bzw. Vergegenwärtigung dessen, wessen Symbol es ist. Es weist nicht auf die symbolisierte Idee als ein Anderes hin (*signum significativum*), sondern macht in seiner eigenen endlichen, einzelnen Wirklichkeit die Idee selbst sichtbar (*signum repraesentativum*)⁸, ist also eigentlich ein *Sinn-bild*⁹: „Für das Symbol gilt wie für das Bild, dass es nicht auf etwas verweist, das nicht zugleich in ihm selber gegenwärtig ist“.¹⁰ Das Symbol verweist also nicht nur auf die Idee, es verkörpert sie und sie ist ihm immanent.

⁷ Ausführungen zu den Symbol-Theorien der Goethe-Zeit findet man in Sørensen (1963), Starr (1964), Schlesinger (1967), Todorov (1977), Titzmann (1978), Niklewski (1979), Pochat (1983).

⁸ Vgl. Zahn (1982), 217.

⁹ Vgl. unten Anmerkung 31.

¹⁰ Gadamer (1972), 146.

Jedoch ist diese Darstellung der Idee in endlicher Gestalt bzw. dieses symbolische Bild immer auch eine *Re-präsentation*. Zugleich mit der Vergegenwärtigung der Idee im Symbol nehmen wir auch den Hinweis wahr, dass die Idee in ihrer Unendlichkeit immer weiter geht als diese Darstellung, dass sie sich auf diese nicht beschränken kann. Eine Scherbe aus Terrakotta (*symbolon*) stellt den Söhnen die Gastfreundlichkeit ihrer Väter nur insofern dar, als das Wesen dieser Gastfreundlichkeit über die Ereignisse der ersten Begegnung und des Wiedersehens hinausgeht. Zwar stellt das Symbol die Idee in einer besonderen Form dar, aber nur insofern, als diese Idee immer zugleich über diese Form hinausgeht oder jedem ihrer besonderen ‚Vertreter‘ gegenüber transzendent bleibt.

In dieser Hinsicht lässt sich das Symbolproblem wie folgt bestimmen: Ein besonderes, wirkliches Ding bzw. Bild soll eine allgemeine Idee völlig sichtbar machen, die ihm dennoch transzendent bleibt – und kann sie auch nur insofern ganz sichtbar machen, als sie transzendent bleibt. Im Folgenden wird die Art und Weise untersucht, wie dieses Paradoxon des Symbols sich aus der Philosophie Kants bei Schelling, Solger und Hegel entfaltet.

Meine These lautet: Das philosophisch-ästhetische Problem des Symbols, wie Schelling, Solger und Hegel es formulieren, kann unter der Frage nach der *Beziehung des Absoluten zur zeitlichen Existenz* rekonstruiert werden. Das Spannungsfeld des Problems wird zwischen zwei Polen definiert. Der erste ist die Forderung einer Darstellung der Idee in einem endlichen Ding, nämlich am Kunstwerk, das in der Zeit als materiales konkretes Werk existiert und durch eine bei den drei Autoren als kognitiv bestimmte Erfahrung wahrgenommen wird. Der andere Pol besteht in der ewigen Absolutheit der Idee, die dargestellt werden soll. Kurz gesagt: Im Kunstwerk als Symbol muss das Absolute zugleich *als zeitlich und zeitlos* wahrgenommen und anerkannt werden – zeitlich, sonst würde es nicht dargestellt (vergegenwärtigt), sondern es würde nur auf es hingedeutet, zeitlos, sonst wäre es nicht das Absolute, das dargestellt wird.

Die Formulierungen dieses Problems bei Schelling, Solger und Hegel können nicht als eine lineare philosophisch-geschichtliche Reihe angesehen werden, nicht zuletzt, weil Hegels Philosophie schon lange entwickelt war, bevor er Solger las und kennen lernte.¹¹ Nichtsdestotrotz bilden diese drei jeweils mit einem bestimmten metaphysischen Ansatz zusammenhängenden Konzeptionen des Symbols drei mögliche Lösungen zu dem einen Problem.

II. Kants Wende- und Ausgangspunkt

Die wichtige Rolle des Symbols in den nachkantischen Kunstphilosophien ist in der Wende verwurzelt, die Kant im § 59 der *Kritik der Urteilskraft* vollzieht. Indem er das Symbol als eine *Anschauungsform* definiert, stellt er diese neue Bestimmung ausdrücklich Leibniz' und Wolffs Definition gegenüber¹², die das Symbol dem Zei-

¹¹ Vgl. Pöggeler (1999), 189, Anmerkung.

¹² Vgl. Galland-Szymkowiak (2006).

chen annäherte und es als Werkzeug einer „blinden Erkenntnis“ ansah. Ebenso wie der Schematismus eine „Hypotypose“ bzw. Darstellung von Verstandesbegriffen ist, so ist der Symbolismus eine „*subjectio sub adspectum*“¹³ der Vernunftbegriffe bzw. der Ideen, jedoch nur analogisch. Weit entfernt, dass das Symbol als bloßer „Charakterismus“ definiert würde, d. h. als ein Merkmal, das den Begriff nur äußerlich und konventionell „als Wächter (*custos*)“¹⁴ begleitet, veranschaulicht es die Idee am Sinnlichen „durch Darstellung eines Gegenstandes“¹⁵. „Das symbolische Erkenntniß ist also nicht der intuitiven (durch sinnliche Anschauung), sondern der intellectuellen (durch Begriffe) entgegengesetzt“.¹⁶ So werden z. B. die Verhältnisse unter Bürgern, die sich selbst ihre eigenen Gesetze gegeben haben, durch die Verhältnisse zwischen den verschiedenen Organen eines beseelten Körpers dargestellt.¹⁷ Symbolismus als Analogie (im mathematischen Sinne einer Identität von Verhältnissen)¹⁸ erlaube eine „Versinnlichung“ der Idee. Dabei sei uns jedoch nur möglich, die Idee zu denken, nicht zu erkennen, da keine sinnliche Vorstellung der Idee – als Horizont der Totalisierung unserer Erkenntnis – angemessen sei. Kants Neudefinition des Symbols bestimmt also das Spannungsfeld mit den beiden Polen, sinnliche Anschauung und Transzendenz. Die kritische Hinsicht verbietet aber das Paradoxon zu verschärfen, da sie die Versinnlichung als erkennbare Gegenwart der Idee ablehnt.

Die Kantische Bestimmung des Symbolismus erlaubt es, diesen in einem gedoppelten Verhältnis mit der Zeit zu verstehen. ‚Symbol‘ wird hier als eine Leistung definiert, die erstens in einem Schematisieren, zweitens in einer Reflexion über dieses Schematisieren besteht.

Alle Anschauungen, die man Begriffen *a priori* unterlegt, sind also entweder *Schemate* oder *Symbole*, wovon die ersten directe, die letzten indirecte Darstellungen des Begriffes enthalten. Die ersten thun dieses demonstrativ, die zweiten vermittelt einer Analogie (zu welcher man sich auch empirischer Anschauungen bedient), in welcher die Urtheilskraft ein doppeltes Geschäft verrichtet, erstlich den Begriff auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung und dann zweitens die bloße Regel der Reflexion über jene Anschauung auf einen ganz andern Gegenstand, von dem der erstere nur das Symbol ist, anzuwenden.¹⁹

Symbolisch können wir z. B. über die Welt reden, *als ob* sie aus einer göttlichen Schöpfung resultierte; in dieser Hinsicht sagen wir etwa, eine Uhr symbolisiere die Welt.²⁰ Das heißt: Wir stellen eine Identität auf zwischen dem Verhältnis Uhrmacher/von dem Uhrmacher hergestellte Uhr und dem Verhältnis Gott/von Gott geschaffene Welt. Die erste Stufe des Symbolisierens besteht aus dem Schematisieren, das mit dem Kausalitätsbegriff die Anschauung der vom Uhrmacher hervorbrachten Uhr verbindet. Die zweite Stufe besteht darin, dass über das Kausalitäts-

¹³ *KU*, § 59, AA V, 351.

¹⁴ *Anthropologie* (1798), I, § 38, AA VII, 191.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ *KU*, § 59, AA V, 352.

¹⁸ *Prolegomena*, AA IV, 357.

¹⁹ *KU*, § 59, AA V, 352.

²⁰ *Prolegomena*, AA IV, 357.

verhältnis selbst reflektiert wird, d. h. es wird nicht mehr auf eine Anschauung angewendet, sondern als Ergebnis meiner eigenen subjektiven Tätigkeit begriffen. Laut Kant hat nämlich die Reflexion (Überlegung) nichts mit den Gegenständen selbst zu tun, sondern „sie ist das Bewußtsein des Verhältnisses gegebener Vorstellungen zu unseren verschiedenen Erkenntnisquellen“²¹, sie beschäftigt sich also mit der Erklärung der subjektiven Bedingungen, unter denen unser Erkenntnisvermögen wirkt. Wenn ich Gott durch einen Uhrmacher symbolisiere, verfüge ich zwar über ein gewisses Bild, das sich auf die Idee Gottes bezieht. Ich bin mir aber auch zugleich dessen bewusst, dass der Vergleich zwischen beiden Termini nur meiner Reflexion zu verdanken ist. Der Begriff Gottes wird hier gleichsam veranschaulicht, ohne dass er je Objekt einer Anschauung sein kann. Im Sinne Kants verweist mich das Symbol grundsätzlich auf meine eigene Endlichkeit.

Nun aber ist bei Kant mit dem Schematisieren nichts anderes als eine Zeitbestimmung der Kategorien gemeint.²² Wenn auch die Reflexion nicht außer der Zeit stattfindet – da die Zeit als Form des inneren Sinnes die Möglichkeitsbedingung aller unserer Vorstellungen ist (mögen sie eine Erkenntnis verschaffen oder nicht) –, wird sie doch dadurch charakterisiert, dass ich über die subjektiven Produktionsbedingungen eines Begriffs nachdenke und in diesem Maße darauf verzichte, diesen Begriff in der Verbindung mit einer empirischen Anschauung mittels einer Schematisierung in die Zeit einzuschreiben. Bei der doppelten Bewegung des Symbolisierens deutet sich also ein doppeltes Verhältnis zur Zeit an. Im ersten Moment der Symbolisierung (Schematisierung als Zeitbestimmung) erscheint die Zeit als das Medium, in dem eine Erkenntnis stattfindet. Im zweiten Moment (Reflexion) hingegen erscheint sie vielmehr als das, was uns von jeglicher sinnlichen Darstellung der Idee trennt. Zweifellos ist die Zeit die Bedingung meiner Vorstellung Gottes, nie aber wird sie hier zu einer Vermittlung, die aus dem bloßen Gedanken Gottes eine Erkenntnis machen würde. Anders gesagt: Da die Idee eine unendliche Totalität ist, würden wir eine unendliche Zeit brauchen, um sie in der Anschauung darzustellen (zu „demonstrieren“²³), was uns endlichen Wesen unmöglich ist. In der Kantischen Bestimmung beinhaltet also der Symbolbegriff zugleich die Forderung einer Darstellung in der Zeit (Schematismus) und die Unmöglichkeit, die *Idee* in raumzeitliche, sinnlich anschauliche Verhältnisse zu überführen (Reflexion).

Der Kantische Ansatz löst gleichsam das Symbolproblem auf, bevor es in seiner ganzen Weite überhaupt gestellt ist. Allerdings formuliert Kant eben gerade die Bedingungen, die das Paradoxon des Symbols ermöglichen. Jedoch ist die Spannung zwischen der Gegenwart der Idee und ihrer Abwesenheit bzw. Transzendenz hier nur ermöglicht, da es eigentlich keine Immanenz der Idee geben kann.

Das Paradoxon des Symbols wird dann erst in den nachkantischen Philosophien prägnant. Da Kants Nachfolger auf die bloß regulative Erklärung der Idee verzichten, da sie die Subjektivität als einer absoluten ‚Subjekt-Objektivität‘ fähig denken, gilt das Symbol fortan nicht mehr als indirekte Darstellung der Idee, sondern als

²¹ *KrV*, AA III, 215.

²² *Ebd.*, 134 f.

²³ *KU*, § 57, Anmerkung I, AA V, 343.

ihre sinnliche Erscheinung oder ihre Wirklichkeit – eine Wirklichkeit, die nicht auf eine realistische Ontologie zurückzuführen ist, sondern immer noch auf die (absolut) subjektive Erkenntnistätigkeit. Um die jeweiligen Formulierungen des Symbolproblems bei Schelling, Solger und Hegel zu rekonstruieren, kann man sich an folgenden Fragen orientieren: Wie kann man die in dem Kunstwerk realisierte Synthese der absoluten Ewigkeit mit der Zeitlichkeit der sinnlichen Existenz verstehen? Worin besteht das Verhältnis des Absoluten zu der Zeit, wenn das Absolute sich in einem symbolischen Kunstwerk kundgeben soll?

III. Schelling: *Symbol als analogische Darstellung der Zeitlosigkeit des Absoluten*

Das Anliegen der so genannten Identitätsphilosophie (1801–1807), in der Schelling den theoretischen Status des Symbols ausarbeitet, besteht darin, die Einheit des Seins und des Denkens bzw. den absoluten Indifferenzpunkt des Objektiven und Subjektiven ans Licht zu bringen – ab 1802 in der Gestalt der systematisch miteinander verbundenen *Ideen*. Die Kunst zeigt dieselbe Einheit real, d. h. in objektiven, sichtbaren Gestaltungen (Kunstwerken). Die Wahrheit, auf die die Philosophie abzielt, und die Schönheit, die die Kunst verwirklicht, sind nur zwei verschiedene Weisen, dasselbe Absolute zu betrachten und darzustellen.²⁴ Dass die Kunst das Absolute in Werken, also in endlichen Gegenständen präsentiert, bedeutet keineswegs, dass das Absolute sich in dieser Verendlichkeit entstellt oder sich selbst fremd wird: Die Kunst ist „Darstellung des absolut, des an sich Schönen durch besondere schöne Dinge; also Darstellung des Absoluten in Begrenzung ohne Aufhebung des Absoluten.“²⁵ Daraus folgt insbesondere, dass das Objekt der Philosophie der Kunst keinesfalls die Begrenzung als Begrenzung, die Endlichkeit als solche, die historische Empirizität der Kunstwerke bzw. ihre konkrete Materialität ist.²⁶ Die Absicht der Kunst ist „die Darstellung des wahrhaft Seienden“²⁷.

Nun wird das Absolute in dieser Periode der Schellingschen Philosophie als absolute Identität bestimmt, als die Gleichheit der absoluten Vernunft mit sich selbst, in welcher das Endliche und das Unendliche, das Objektive und das Subjektive, das Sein und das Denken ursprünglich eins sind. Die Kunst zeigt uns diese Identität des Subjektiven und des Objektiven auf dem Standpunkt des Objektiven, sie zeigt uns das Zusammenfallen des Allgemeinen und des Besonderen unter dem Gesichtspunkt der Besonderheit eines existierenden Dings.²⁸ Diese Wiederholung der absoluten Identität im Sichtbaren nennt Schelling Symbolismus. Ein Kunstwerk stellt das Absolute objektiv dar (oder ist selbst absolut), indem es Folgendes ist:

²⁴ *Philosophie der Kunst*, SW V, 370.

²⁵ Ebd., 405 (Hervorh. M. G.-S.).

²⁶ Vgl. ebd., 367: „Philosophie geht – ich bitte Sie, dieß streng aufzufassen – überhaupt nicht auf das Besondere als solches, sondern unmittelbar immer nur auf das Absolute, und auf das Besondere nur, sofern es das ganze Absolute in sich aufnimmt und in sich darstellt.“

²⁷ *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, SW VII, 302.

²⁸ Vgl. *System der gesamten Philosophie*, SW VI, 570.

Darstellung mit *völliger Indifferenz*, so nämlich, daß das Allgemeine ganz das Besondere, das Besondere zugleich das ganze Allgemeine *ist*, nicht es bedeutet.²⁹ [...]

Wir begnügen uns allerdings nicht mit dem bloßen *bedeutungslosen Seyn*, dergleichen z. B. das bloße Bild³⁰ gibt, aber ebensowenig mit der bloßen Bedeutung, sondern wir wollen, was Gegenstand der absoluten Kunstdarstellung seyn soll, so concret, nur sich selbst gleich wie das Bild, und doch so allgemein und sinnvoll wie der Begriff; daher die deutsche Sprache Symbol vortrefflich als *Sinnbild* wiedergibt.³¹

Das Wesen der Kunst ist also der Symbolismus. Der Stoff der Kunst, das ideelle Baumaterial, aus welchem der Künstler die Werke hervorbringt, ist nichts anders als die *Mythologie*, die Welt der objektiven ewigen Figuren, die die ewigen, durch Philosophie als solche dargelegten Ideen widerspiegelt. Folglich ist klar, dass die Kunstphilosophie sich nicht für das zeitliche, konkrete Dasein der Kunstwerke interessiert. Das Besondere, das im Symbol mit dem Allgemeinen identisch wird, ist nicht das existierende Besondere. Die Absolutheit, die sich in der Kunst offenbart, hat mit der Zeit nichts zu tun.

Schelling weist am Anfang seiner Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* darauf hin, dass Gott bzw. das Absolute „schlechthin ewig“³² ist, in dem Sinne, dass er bzw. es an sich überhaupt keine Beziehung zu einer zeitlichen Entfaltung haben kann. Dies bedeutet auch, „daß die Zeit das *an sich* Ewige überall nicht afficirt, daß also das *an sich* Ewige selbst mitten in der Zeit kein Verhältnis zu der Zeit hat.“³³ Das Absolute *dauert* nicht, da die Dauer jener Abstand ist, der zwischen dem Wesen und seiner vollendeten Realisierung steht; sie ist der Abstand zwischen Wesen und Existenz, Allgemeinem und Besonderem, der es ermöglicht, dass die Dinge als bloß besondere existieren und nicht als ihrer Idee unmittelbar gleich.³⁴ Hingegen ist das Absolute unmittelbar alles, was es sein kann.³⁵ Man kann also vom Absoluten in gleicher Weise entweder sagen, dass es schlechthin (absolut) ewig ist oder dass „seine Existenz sein Wesen ist“³⁶.

Die Philosophie hat Interesse an der Kunst nur insofern, als diese das Absolute objektiv sichtbar macht. Das bedeutet insbesondere, dass die Kunst fähig sein muss, die Ewigkeit des Absoluten sichtbar zu machen, denn ohne diese Ewigkeit wäre das Absolute nicht mehr absolut. Die Kunst zeigt also das Absolute als ewig – dies aber in Werken, die als materiale, zerbrechliche und vergängliche Gegenstände der Zeit unterworfen sind.³⁷

Wie kann also das symbolische Kunstwerk die wesentliche Ewigkeit des Absolu-

²⁹ SW V, 411. Vgl. ebd., 382.

³⁰ Vgl. ebd., 407: „Das Bild ist immer concret, rein besonders, und von allen Seiten so bestimmt, daß zur völligen Identität mit dem Gegenstand nur der bestimmte Theil des Raumes fehlt, worin letzterer sich befindet.“

³¹ Ebd., 411 f.

³² Ebd., 375.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., 376.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., 375 f.

³⁷ Hier sei allerdings betont, dass Schelling den Aspekt der Existenz nicht bloß übergeht (vgl. z. B. seine Unzufriedenheit, was die historische Seite der Philosophie der Kunst betrifft, in SW V, 363). Vielmehr wird

ten *in der Zeit, aber ohne Verbindung mit der Zeit* manifestieren? Diese Ewigkeit ist mit der Identität des Wesens und der Existenz synonym. Stellen wir also folgende These auf: Das Aufheben des Unterschieds zwischen Zeichen und Bezeichnetem im künstlerischen Symbol wiederholt analogisch das für das Absolute charakteristische Aufheben des Unterschieds zwischen Existenz und Wesen. Das Symbol wird durch seine „Angemessenheit“ charakterisiert (ein Topos der Goethe-Zeit), also dadurch, dass Allgemeines und Besonderes, Idee und Bild in ihm völlig zusammenfallen. Diese Angemessenheit kann als Widerspiegelung oder analogische Wiederholung der erst im Absoluten vollendeten Gleichung von Wesen und Existenz, des Einen und der Ideen verstanden werden. Als Identität der Idee und des Bildes, des allgemeinen Bezeichneten und des sinnlichen besonderen Zeichens lässt uns das Symbol die Gegenwart des zeitlosen Absoluten in der Zeit erkennen.

Als Beispiel kann Schellings Analyse der *Zeichnung* in der *Philosophie der Kunst* genannt werden. Schelling stützt sich auf Winckelmanns Beschreibung des Herakles-Torso im Belvedere, um zu erklären, was in der Zeichnung eigentlich symbolisch ist. Symbolisch ist, dass hier das menschliche Wesen nicht in irgendeinem besonderen zufälligen Moment dargestellt wird, sondern als die Totalisierung der Momente seiner Existenz.³⁸ Die Zeichnung zeigt nämlich in den verschiedenen Körperteilen *zugleich* die Momente, die *nacheinander* charakteristisch für diese Existenz sind oder waren – was Herakles betrifft, *zugleich* die Kraft der Schläge sowie die Sanftheit der Umrisse, die Geschwindigkeit der Bewegungen im Kampfe usw. Diese symbolische Totalisierung des Daseins bewirkt dabei eine Entzeitlichung:

Wie das Leben eines Menschen in der Idee eines ist und alle seine Thaten und Handlungen zumal angeschaut werden, so soll das Gemälde, welches den Gegenstand, indem es ihn aus der Zeit heraus nimmt, in seiner Absolutheit darzustellen hat, das Unendliche seines Begriffs und seiner Bedeutung ganz durch die Endlichkeit erschöpfen, und im Theil das Ganze, wie alle Theile wieder in der Einheit des Ganzen darstellen.³⁹

Die Zeit trennt die verschiedenen Momente, in denen sich das Wesentliche des Menschen in der Handlung offenbart, und stellt sie in eine Reihenfolge. Durch die Angemessenheit der besonderen Gestaltung mit dem Ganzen ihres Begriffs gelangt im Gegenteil das Symbol dazu, dass das Endliche aus der Zeit herausgenommen wird.⁴⁰

Wie wird also bei Schelling das Paradoxon des Symbols formuliert? Symbol heißt die volle Vergegenwärtigung der Idee, die in einem einzelnen Ding „objektiv“ anschaulich wird (dabei meint „objektiv“ aber immer schon die *objektive Einheit des Objektiven und Subjektiven*). Als Gleichung des Allgemeinen und des Besonderen gibt das Symbol die Zeitlosigkeit des Absoluten wieder, in der Zeit, aber in zeitloser Weise. Die Idee ist völlig dem Besonderen immanent, aber auch zugleich durch ihre

sie als unerreichbarer Horizont des philosophischen Studiums der Kunst bezeichnet – und dies bereits im *System des transzendentalen Idealismus* (vgl. Jähnig (1969)).

³⁸ Vgl. Winckelmann (1808), 271: „In jedem Theile des Körpers offenbaret sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen That“ (von Schelling zitiert in SW, V, 525 f.).

³⁹ SW V, 526.

⁴⁰ Vgl. dies mit einer Stelle über die „wahre Kunst des Portraits“ in SW V, 547.

Ewigkeit mit dem zeitlichen Dasein des Besonderen inkommensurabel. Nun gehört es nicht zur Kunst*philosophie* – so Schelling – dieses Dasein *als solches* zu beschreiben. Ihre Funktion (sowie die Funktion der Philosophie überhaupt) besteht eher darin, dass sie die zeitlose Einheit der Idee mit ihrer besonderen Darstellung herausstellt – so, dass der Standpunkt der Endlichkeit in der Absolutheit des philosophischen Blicks so gut wie aufgelöst wird. Der Zeitpunkt, in dem das Absolute sich kund gibt, ist gerade durch seine Absolutheit der Zeit entrissen.

Der Begriff, der diesen Zeit-Grenzpunkt nachvollziehbar machen könnte, ist der Begriff des *Augenblicks*. Die Ewigkeit ist, so Schelling, weder eine Unbeweglichkeit noch die Totalität der Zeit, sie ist „jedem einzelnen [Moment der Zeit] coexistierend“⁴¹. Sie verleiht dem Augenblick einen realen Inhalt bzw. macht ihn zum realen Sein. Den theologischen Begriff des *Pleroma* aufnehmend erklärt auch Schelling, dass die Ewigkeit den Augenblick *erfüllt*.⁴² Gegen Ende der Identitätsperiode skizziert Schelling eine metaphysische Ausarbeitung des Begriffs des Augenblicks.⁴³ Jedoch wendet er sie nicht auf die Kunst an. Allerdings gibt es eine einzige Ausnahme, und zwar in seiner 1807 gehaltenen Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*. Die künstlerische Darstellung, heißt es hier, stellt den Augenblick klar heraus, in dem ein Wesen in dem Zusammenfallen seiner Essenz mit seinem Dasein zu einer Ewigkeit gelangt, die ihn aus dem zeitlichen Aufeinanderfolgen herausnimmt.

Hat [...] ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit: so dürfen wir sagen, daß es auch nur Einen Augenblick des vollen Daseins habe. In diesem Augenblick ist es, was es in der ganzen Ewigkeit ist: außer diesem kommt ihm nur ein Werden und ein Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.⁴⁴

IV. Solger: Symbol als Augenblick

Auffällig wird hingegen in Solgers Kunstphilosophie der Begriff des Augenblicks zu einer expliziten Bestimmung des künstlerischen Gegenwartsmodus des Absoluten. Solger, der ein Student Schellings gewesen ist, führt oft Schellingsche Ideen weiter, bis sie zu scharfen Paradoxa werden.⁴⁵ Er verändert aber auch Schellings Perspektive insofern, als er die Endlichkeit des Bewusstseins als zentrales metaphy-

⁴¹ *Die Weltalter*, SW VIII, 307.

⁴² Vgl. *Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre* (1806), SW VII, 63. Vgl. Gal. 4, 4; Mk 1,15. Der Gedanke der ‚Fülle der Zeit‘, das Zeitvollmachen durch die Inkarnation, wird auch von Kierkegaard im *Begriff der Angst* aufgenommen, damit er den Augenblick definieren kann.

⁴³ Vgl. *Aphorismen zur Einleitung in die Naturphilosophie*, SW VII, 170; SW VII, 215 f., 217, 242; *Über das Verhältnis des Realen und Idealen in der Natur*, SW II, 365.

⁴⁴ SW VII, 303.

⁴⁵ So ist Tilliette (1978), XLI, der Meinung, Solger könnte an „un Schelling prolongé et même quelque peu monté en graine“ erinnern.

sisches und ästhetisches Thema und als Ausgangspunkt bestimmt.⁴⁶ Dieses doppelte Anliegen macht seine Philosophie dazu fähig, beide Pole des Symbol-Paradoxons einander streng gegenüberzustellen.

Im Wesentlichen nimmt Solger die ontologischen und epistemologischen Voraussetzungen der Schellingschen Identitätsphilosophie auf. *Idee* wird bei ihm als Einheit des Seins und des Denkens definiert oder aber als Einheit des allgemeinen Begriffs und der besonderen Anschauung.⁴⁷ Idee heißt, was unser endliches Bewusstsein von dem Absoluten bzw. von dem ‚göttlichen Wesen‘ erkennen kann. Die Erkenntnis der Realität dieser Idee kommt bei Solger wie bei Schelling sowohl der Kunst als auch der Philosophie zu. Philosophie soll die Einheit der sinnlichen Mannigfaltigkeit mit dem Begriff begrifflich erklären und beweisen; diese Einheit ist für die Idee des *Wahren* konstitutiv.⁴⁸ Die Kunst zeigt die Einheit des sinnlichen Daseins und des Wesens an einem einzelnen existierenden Ding⁴⁹, d. h. sie lässt uns die sinnliche Existenz der Idee (als Idee des Schönen) sehen:

[...] diese Einheit des Wesens und der Erscheinung in der Erscheinung, wenn sie zur Wahrnehmung kommt, ist die Schönheit.⁵⁰

[das Schöne ist] die innigste Versöhnung des Zeitlichen mit der Gottheit, indem die Erscheinung selbst als die Gegenwart Gottes erkannt wird.⁵¹

Schon bei dieser Bestimmung des Schönen bemerkt man, was Solgers Gesichtspunkt von Schellings unterscheidet. Nicht nur, dass die Wirklichkeit hier als *Zeitlichkeit* explizit charakterisiert wird, sondern auch, dass die für die Endlichkeit kennzeichnende Zeitlichkeit⁵² hier als *Bestandteil der Definition der Kunst* ernst genommen wird. Die Zeitlichkeit wird im Begriff des Schönen eingeschlossen.

Dies liegt daran, dass das Absolute Solger zufolge (im Unterschied zu Schellings Identitätsphilosophie) uns nur aus unserer unüberwindbaren Endlichkeit erkennbar wird. Es gibt eine Erkenntnis des Absoluten, jedoch hebt sie die Endlichkeit der ‚gemeinen‘ bzw. relativen Erkenntnis nicht auf⁵³. Die spekulative Einheit des Seins und des Denkens in der Idee ist bei Solger wie bei Schelling und Hegel gewiss der wesentliche Gegenstand der Philosophie. Solger unterscheidet aber die ‚Idee‘ von der reinen ‚Einerleiheit‘⁵⁴ oder auch vom ‚dunklen Sein‘.⁵⁵ Von diesem Sein an sich,

⁴⁶ In dieser Hinsicht wurde auch Fichtes Einfluss auf Solger betont (vg. Schönebeck (1910), 11; Schmidt (1971), 381). Dieses Thema beansprucht ein ausführlicheres, im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht durchführbares Studium.

⁴⁷ Vgl. *Vorlesungen*, 55; sowie *Über Theorie und Praxis* (1811), in: *Nachg. Schr.* II, 383 f.

⁴⁸ Vgl. *Über die wahre Bedeutung und Bestimmung der Philosophie*, in: *Nachg. Schr.* II, 117.

⁴⁹ Vgl. *Vorlesungen*, 66.

⁵⁰ *Erwin*, 116.

⁵¹ *Ebd.*, 121.

⁵² Besonders Manfred Frank hat Solgers Bestimmung der Endlichkeit als Zeitlichkeit betont und deren Modernität aufgezeigt (vgl. Frank (1990), 97–129, 505–506).

⁵³ Vgl. *Nachg. Schr.* II, 65–111.

⁵⁴ Zu dem Begriff ‚Einerleiheit‘ vgl. SW VII, 69, als Antwort zu Fichte, *Anweisung zum seligen Leben, oder auch die Religionslehre* (1806), GA I/9, 86.

⁵⁵ Vgl. *Philosophische Gespräche über Seyn, Nichtseyen und Erkennen*, in: *Nachg. Schr.* II, 232: „Das Seyn aber ist an sich vollkommen Eins, und kann eben deshalb in seinem Wesen niemals erkannt werden, weil es gleichsam dem Erkennen nirgends eine Lücke oder Spalte läßt, wodurch dasselbe zu ihm eindringen könn-

als reiner Einheit, können wir *stricto sensu* nichts sagen. Insofern es sich aber in der Existenz als ‚Idee‘ bzw. als Einheit mit sich selbst für unser Selbstbewusstsein offenbart, wird es zum Objekt unserer aus Beziehungen und Gegensätzen bestehenden Erkenntnis. ‚Existenz‘ ist das Nichtsein, das an sich selbst eigentlich nicht besteht, konsistenzlos ist und mit welchem das (erkennbare) Sein für uns immer schon verbunden ist:

[...] es ist kein Seyn ohne ein Nichtseyn. Wäre ein bloßes reines Seyn, so wäre dasselbe nichts weiter als was es ist. Es wäre nicht zu erkennen; und da wir nur aus unserm Erkennen sprechen können, so könnten wir davon weder etwas bejahen, noch verneinen, kurz, es wäre für uns gar nichts.⁵⁶

Während bei Schelling die absolute Identität dem System der Ideen gleicht, wird bei Solger das ‚System der Ideen‘ als Ergebnis der Beugung der Idee in der Existenz und für unsere Erkenntnis definiert.⁵⁷ Die Existenz wird der Einheit der Idee radikal entgegengesetzt; an sich enthält sie keine Einheit, sondern nur Beziehungen und Gegensätze. In Solgers Hinsicht müssen wir also feststellen, dass es jenseits und diesseits unserer spekulativen Erkenntnis des Absoluten zwei Grenzen gibt, das „dunkle Seyn“ und die Existenz als pure Relativität. Dies wurde kritisch von Hegel in seiner 1828 verfassten Rezension über Solgers *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* bemerkt⁵⁸, wobei er trotzdem auch betont, dass Solger den abstrakten bzw. logischen Begriff des Spekulativen (also ohne die begriffliche und geschichtliche *Entwicklung* des letzteren) verstanden hat.⁵⁹ Wie dem auch sei: Da wir nicht bloß *sind*, sondern *da sind*, kann uns laut Solger keine (schellingianisch verstandene) intellektuelle Anschauung⁶⁰ aus der Zeit, d. h. aus unserer zufälligen Stellung innerhalb der endlichen Existenz, herausreißen.

Worin besteht also die ‚Offenbarung‘ der Idee in der Existenz und für unser Bewusstsein, in der nach Solger der Mittelpunkt und Gegenstand der Philosophie besteht?⁶¹ Als relative und zeitliche ist die Existenz genau das, „was das Wesen nicht ist“, „das Nichts des Wesens“⁶². *Dasein* oder existieren bedeutet also für die Idee, dass sie in ihrem eigenen Nichts erscheint. „Die höchste Erkenntnis des Wesens in

te. Daher nennen wir es ein dunkles Seyn. Es ist wechsellos und unerkennbar und hat nichts, wovon es sein eignes Bild zurückwerfen könnte.“

⁵⁶ Ebd., 216.

⁵⁷ Vgl. ebd., 95 f. Zu dem „System der Ideen“ vgl. Heller (1928), Kap. IV.

⁵⁸ Vgl. vor allem Hegels *Solger-Rez.*, GW 16, 103 f., wo er auf Solgers „Dualismus“ hinweist. Hingegen ist in der Hegelschen Hinsicht das Wesen des Geistes keineswegs etwas, das *neben* seiner Offenbarung bestehen könnte, sondern der Inhalt des Geistes „ist dieses Offenbaren selbst.“ (*Enz., Phi. Geistes*, § 383, GW 20, 382).

⁵⁹ Vgl. GW 16, 100 f., 103 Anmerkung 1, 105 f.; *Vorl. Ästh.*, HW 13, 98 f.

⁶⁰ Vgl. *Erwin*, 312: „Sei also der Zustand des Erkennens in der Phantasie Anschauung zu nennen, so ist es doch eine ganz eigentümliche Art der Anschauung, worin Wechsel, Beziehung und Unterscheidung ist, dergleichen wir sonst nur im Urteil des Verstandes suchen.“

⁶¹ Vgl. *Nachg. Schr.* II, 116: „Die Philosophie ist also nichts anders als das Denken über die Gegenwart des Wesens in unserer Erkenntnis und Existenz, oder mit andern Worten, über die göttliche Offenbarung.“ Vgl. u. a. *Nachg. Schr.* II, 284. Zu der Rolle des Begriffs ‚Offenbarung‘ in Solgers Philosophie vgl. Henckmann (1994) und Decher (2000).

⁶² *Nachg. Schr.* II, 172.

unserm Daseyn ist mit der völligen Überzeugung von der Nichtigkeit desselben gänzlich eins und dasselbe“⁶³. Es gibt also ein dialektisches Verhältnis zwischen der Idee und der zeitlichen Existenz. Um wirklich zu werden, muss die Idee in die Existenz eintreten; wirklich wird sie aber als Einheit nur insofern, als sie die Zerstreuung und die Widersprüchlichkeit der Existenz negiert.⁶⁴ Und umgekehrt: Um zu *sein*, um sich eine Konsistenz anzueignen, muss die bloß relative Existenz zum Ort der Idee werden, was jedoch erst geschieht, wenn die Idee sich in ihr als Mannigfaltigkeit zersetzt – oder, so Solger, „hervorblitzt“.

Es ist nicht so, dass die Idee in ihrer Offenbarung sich der Nichtigkeit der zeitlichen Existenz bloß äußerlich entgegensetzt, ohne dass sie selbst betroffen wäre. *Die Idee selbst ist es*, die sich selbst vernichtet, indem sie zur Existenz gelangt. Und diese Selbstaufhebung der Idee ist für uns endliche Wesen die einzige mögliche Definition der Offenbarung. Das zeitliche Dasein ist also *zugleich* das Medium, das die Erkenntnis des Absoluten ermöglicht, *und* das Prisma, das die absolute Ewigkeit und Einheit der Idee nur insofern äußert, als es sie vernichtet.

In der Kunst erscheint die Einheit des Wesens und der Existenz an der Existenz im *Symbol*.⁶⁵ Die Einheit des Zeitlichen und des Ewigen findet dabei laut Solger „zu gleichen Rechten“⁶⁶ statt: Die Idee lässt nicht nur ihre Spur, ihren Abdruck in der Existenz zurück, sondern wird im Dasein gegenwärtig.

In sofern das Schöne die Endlichkeit der Idee, das abschließende Factum ist, nennen wir es das Symbol, und alle Kunst ist in diesem Sinne symbolisch.⁶⁷

Das Symbol ist die Existenz der Idee selbst; es *ist* das wirklich, was es *bedeutet*, ist die Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit. Das Symbol ist also immer selbst wahr, kein bloßes Abbild von etwas Wahrem.⁶⁸

Das Dasein des Kunstwerks wird selbst zur Idee, es ist also kein bloßes Zeichen bzw. äußerliches Mittel der Offenbarung.⁶⁹ Indem Solger auf diese Art und Weise die volle Gegenwart der Idee, also ihre Immanenz im und am Symbol betont, führt er einen Schellingschen und Goetheschen Gedanke weiter.

Um sich selbst als Idee zu behaupten, muss aber die Idee nichtsdestoweniger die Zeitlichkeit und Zufälligkeit, ja *ihre* Zufälligkeit negieren. Symbolismus bedeutet

⁶³ Briefe, die Mißverständnisse über Philosophie und deren Verhältnis zur Religion betreffend, in: *Nachg. Schr.* II, 31.

⁶⁴ Vgl. Matenko, 508: „Die höhere Art, dazuseyn, ist, sich zu offenbaren, und sich offenbaren heißt sein Nichts vernichten, d. i. durch sich selbst daseyn; beides ist ganz Eins“ (Solger an Tieck, 1. Januar 1819). Vgl. eine theologisch geprägte Formulierung ebd., 345: Solger an Tieck, 2. und 4. Februar 1817.

⁶⁵ Solgers Begriff des Symbols wurde mehrmals studiert. Vgl. insbes. Sorensen (1963), 277–288, Henckmann (1978, 1990) und Galland-Szymkowiak (2002).

⁶⁶ *Erwin*, 222.

⁶⁷ *Vorlesungen*, 123.

⁶⁸ Ebd., 129.

⁶⁹ Vgl. z. B. *Erwin*, 222: „Erinnere dich doch nur, daß hier, wie ich auch eben sagte, die Gottheit selbst etwas Wirkliches ist, so wie das einzelne Ding etwas Ewiges und Wesentliches.“ Die ganze Diskussion in *Erwin* zwischen den Figuren von Adelbert und Anselm zielt darauf ab, das Symbol als *volle Gegenwart* der Idee zu charakterisieren (wobei diese ‚Gegenwart‘ nicht bloß als eine real-objektive gemeint ist, sondern ebenfalls als Verwirklichung der subjektiven Tätigkeit der ‚Phantasie‘).

hier nicht, dass die Unvollkommenheit der Existenz magisch⁷⁰ gestrichen wird. Wir sollen uns immer dessen bewusst sein, dass es für uns keine Anwesenheit der Idee gibt, außer dass sie sich immer wieder als abwesend zeigt.

[Erwin spricht:] Vielmehr muß das Wesen hinrinnen durch alles Sterbliche; denn eben dieses sein Dasein ist ja die Kunst, und das vergehende und entstehende Irdische selbst muß die lebendige und gegenwärtige Idee sein, welche ja zugleich in ihm entsteht und vergeht. Durch ihr Vergehen als Irdisches, welches überall in ihrem ganzen Dasein eintritt, ist sie beschlossen, und vollendet sich die Anschauung in ihr, und durch sein immer wiederkehrendes Dasein ist das Wirkliche die stets gegenwärtige Entwicklung jener wesentlichen Anschauung.⁷¹

Die symbolische Immanenz der Idee geht also immer notwendig mit ihrer Transzendenz einher. Hiermit ist keine Unmöglichkeit der Erkenntnis des Absoluten gemeint, sondern das Bewusstwerden der Bedingungen der Offenbarung des Absoluten für ein endliches, zeitliches Subjekt. In Solgers Terminologie heißt es, die symbolische Offenbarung sei *immer zugleich eine ironische*:

Hielte aber im Gegenteil die Kunst bloß an der Begeisterung fest ohne Ironie, so daß sie sich an eine besondere Gestaltung der Idee anschlüsse und diese in die Wirklichkeit verpflanze, so würde sie auch hiermit aufhören, Kunst zu sein. Allerdings verwandelt sich die Idee in besondere Begriffe; aber sie muß sich immer zugleich in der Wirklichkeit auflösen; sie muß sich in dem besonderen Momente zugleich in ihrer Universalität offenbaren, was ohne Ironie nicht möglich ist.⁷²

Genauer gesagt enthält die ‚Ironie im Allgemeinen‘ bzw. der künstlerische Bewusstseinszustand einerseits das Symbol (oder im Bewusstsein die ‚Begeisterung‘), andererseits die ‚Ironie im engeren Sinne‘.⁷³ Demnach sollte die Ironie nicht bloß *neben* dem Symbol begriffen werden, wie es in der Literatur mehrmals der Fall gewesen ist, sondern als das, was in das Symbol eindringt. Deshalb trennt sich bei Solger das Symbol wieder in ‚Symbol im engeren Sinne‘ und *Allegorie*, die als das Ironische *im* Symbolischen analysiert werden kann. Das Symbol existiert nicht für uns außer diesem Paar Symbol/Ironie, nie gehen diese beiden in ein und dasselbe wirklich versöhnende Dritte über⁷⁴ – was Solger auch in Fichtescher Manier als *Schweben* des künstlerischen Bewusstseins (*Phantasie*) erklärt⁷⁵.

Wenn man vom ‚Zusammenfallen des Symbols und der Ironie‘ ausgeht, wie soll man dann verstehen, dass das Absolute im Symbol zeitlich wird? Die Idee ist im Symbol vollständig gegenwärtig: Solger betont dies und widersetzt sich jeder platonisierenden Deutung. Jedoch vergegenwärtigt das Symbol die Idee für uns nur insofern, als wir es nicht als ein Idol ansehen, d. h. nur insofern, als wir die volle Gegenwart der Idee eben auch als ihre Abwesenheit verstehen. Dieser paradoxe

⁷⁰ Vgl. ebd., 389.

⁷¹ Ebd.

⁷² *Vorlesungen*, 242 f. Vgl. ebd. 241 f.

⁷³ Zu dem Begriff ‚Ironie‘ bei Solger vgl. Colette (1992), Pinna (1994), Decher (1995), 308–329, Henckmann (2002) und Ophälders (2004).

⁷⁴ Vgl. *Erwin*, 323. Vgl. Heller (1928), 198.

⁷⁵ Vgl. *Erwin*, 360, 363, 387. Über das ‚Schweben der Einbildungskraft‘ bei Fichte und den Romantikern vgl. Hühn (1997) und Asmuth (2005).

Übergang der Idee in die Wirklichkeit lässt sich angemessen durch die Boehmsche, Leibnizsche, Schellingsche und von Solger aufgenommene Metapher der *Fulguration* oder des *Blitzes* nachvollziehen.⁷⁶ Der Blitz beleuchtet die Finsternis nur insofern, als er sofort sein eigenes Licht zurücknimmt; die Dunkelheit (das Nichts) ist an sich nichts, ist aber auch notwendig, damit die Idee leuchten kann. Das Paradoxe an dieser Offenbarung verhindert, dass sie sich in eine *Dauer* einschreibt, dennoch findet sie innerhalb der Zeit statt. Die Offenbarung ist also eine *augenblickliche*, da sie in einem Zeitpunkt passiert, der die Zeit selbst aufhebt. Nur der Begriff des Augenblicks ist der Zufälligkeit des Zeitlichen *und zugleich* der ewigen Vollendung der Idee adäquat. Ohne dass dieser Begriff systematisch von Solger thematisiert würde, kehrt er in den wichtigsten Momenten in *Erwin* immer wieder zurück, wenn es darum geht, die künstlerische Offenbarung der Idee richtig zu definieren.⁷⁷ Solgers These über den Zusammenhang des Symbolischen und des Ironischen hält beide Pole des Symbol-Paradoxons, die volle Gegenwart und die Abwesenheit, fest zusammen. So vertieft und zugleich nicht aufgelöst, kann das Paradoxon nur sein, wenn man die Erscheinung des Absoluten als eine augenblickliche denkt.

Innovativ schreibt Solger die Zeitlichkeit in die Definition des künstlerischen Symbol ein. Wie Schelling aber lässt er die Frage nach der Geschichtlichkeit der Kunstwerke offen. Die Frage, wie sich die Werke *in einer kulturellen Geschichte der Künste* etablieren, gehört nicht zu ihrer Problemstellung. Das liegt an ihrer gemeinsamen neuen Perspektive einer *systematischen Deduktion der Kunstphilosophie*, die von der metaphysischen These eines ‚Lebens des Absoluten‘ ausgeht. Sinngemäß steht Solgers Definition des Symbols und damit seine ganze Ästhetik „wesentlich im Widerspruch mit jeder geschichtlichen Denkweise, für die die Wahrheit sich allmählich in der Zeit kundgibt.“⁷⁸ Die Einheit der Idee offenbart sich ganz in jeder Epoche der Kunstgeschichte (d. h. Antike/Moderne) in einem besonderen Licht; doch wird der Übergang von der einen Epoche zu der folgenden nicht als eine der Idee interne, logische Bestimmung definiert: Er ist nicht völlig begrifflich zu erklären.

V. Hegel: Historisierung des Symbolbegriffs

Hegel rückt bewusst und polemisch von (Goethes und) Schellings Definitionen des Symbols ab und bricht also mit dieser Perspektive einer „epochalen“ Kunstgeschichte.⁷⁹ Das Symbol ist nicht mehr „Wesen der Kunst“, sondern nur die erste

⁷⁶ Vgl. Böhme (1955), 121, 129; Leibniz, *Monadologie*, § 47; Schelling, SW VI, 187, 197 und SW VII, 162; auch Ehrhardt (1997).

⁷⁷ Beispielsweise wenn es um die Bestimmung der Ironie geht, siehe *Erwin*, 387: „Dieser Augenblick des Überganges nun, in welchem die Idee selbst notwendig zunichte wird, muß der wahre Sitz der Kunst [...] [sein]. Hier also muß der Geist der Künstler alle Richtungen in einen, alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir Ironie.“

⁷⁸ Reid (1997), 56 f. (Übersetzung von M. G.-S.).

⁷⁹ Im begrenzten Rahmen der vorliegenden Darstellung wird Hegels Auffassung des Symbols wesentlich auf der Grundlage der Hotho-Ausgabe der *Ästhetik* bearbeitet. Es wird sich lohnen, diese Arbeit auf der

Stufe einer spekulativ fortschreitenden Geschichte der Verwirklichung der Idee der Schönheit bzw. des *Ideals*.⁸⁰ Allgemeiner gesehen stellt die Philosophie der Kunst nicht mehr wie in Schellings Identitätsphilosophie den ganzen Inhalt der Philosophie unter der Gestalt (oder der Potenz) der Kunst dar.⁸¹ Die Kunst ist nur eine Darstellung des ‚Ideals‘ (welches nicht die ganze Idee ist) in dem letzten Endes dem philosophischen *Begriff* unangemessenen Element der sinnlichen Gestaltung bzw. der Anschauung. Die Schellingsche Gleichheit der künstlerischen und der philosophischen Anschauung ist bei Hegel undenkbar, da das Absolute sich erst als Totalität seiner logos-geschichtlichen Entwicklung und unter der Form des Begriffs adäquat erkennen lässt.

Diese Transformation der philosophischen Rolle der Kunst und des Symbols ist im Zusammenhang mit der wesentlichen Veränderung zu sehen, die Hegel in der Beziehung zwischen der ewigen Idee und der Zeitlichkeit vornimmt. Wenn die Zeitlichkeit als ‚Außer-Sich-Sein‘ das Endliche charakterisiert⁸², soll sie jedoch nicht der Ewigkeit gegenüber als reine Zersplitterung begriffen werden. Eher ist sie als eine *Mobilität* und eine *Negativität* zu verstehen, die – wenn auch auf unvollendete Weise – auf die dialektische Negativität des Begriffs hinweist:

Darum ist das Endliche vergänglich und *zeitlich*, weil es nicht, wie der Begriff, an ihm selbst die totale Negativität ist, sondern diese als sein allgemeines Wesen zwar in sich hat, aber ihm nicht gemäß, *einseitig* ist, daher sich zu derselben als zu seiner Macht verhält.⁸³

Die Negativität der Zeit ist nicht fähig, sich als sich selbst gleich in dem Unterschied mit sich selbst wieder zu fassen – deshalb ist das zeitliche Unendliche ‚einseitig‘. An sich aber ist diese Negativität der Zeit nicht der Negativität des Begriffs heterogen, obwohl nur die letztere fähig ist, sich mit ihrer eigenen Äußerung zu identifizieren. Obgleich Hegel den Unterschied zwischen Zeit und Ewigkeit nicht aufgibt, definiert er die Idee selbst als *Prozess*. Er schreibt ihr eine Mobilität zu, die selbst nicht zeitlich ist⁸⁴, sondern die potenziell das Zeitliche bildet. So wird inner-

Grundlage der neueren Nachschriften-Ausgaben (von A. Gethmann-Siefert und ihren Mitarbeitern ediert) zu prüfen und zu vertiefen. Als Grundlage soll die Arbeit von J.-I. Kwon (1992) und (2001) dienen.

⁸⁰ Die symbolische Kunstform wird nämlich als eine *Vorkunst* bestimmt (vgl. *Vorl. Ästh.*, HW 13, 393). Das ‚Ideal‘ sollte man als *Existenz* der Idee, weniger als ihre Erscheinung definieren, vgl. De Vos (2000), sowie Gethmann-Siefert (2005), 57–73.

⁸¹ Vgl. SW V, 368.

⁸² Das Endliche als ein „Etwas“ weist immer auf seine eigene, stets wiederholte Negation hin: „Etwas wird ein Anderes, aber das Andere ist selbst ein Etwas, also wird es gleichfalls ein Anderes und sofort ins *Unendliche*“ (*Enz., Wiss. Log.*, § 93, GW 20, 130). Nun aber fällt dieser stete Übergang eben mit der Struktur der Zeit zusammen, die „das Seyn [ist], das, indem es *ist*, *nicht* ist, und indem es *nicht* ist, *ist*“ (*Enz., Naturphilosophie*, § 258, GW 20, 246). Da die Beschränkung des endlichen Reellen *außer* diesem bleibt (das, was es nicht ist, ist außer ihm) „[ist] die Bestimmtheit [...] also an ihm sich *äußerlich*, und daher der Widerspruch seines Seins; die Abstraktion dieser Äußerlichkeit ihres Widerspruchs und der Unruhe desselben ist die Zeit selbst. [...] Nur das Natürliche ist darum der Zeit unterthan, in sofern es endlich ist; das Wahre dagegen, die Idee, der Geist, ist *ewig*“ (*Enz., Naturphilosophie*, GW 20, 248).

⁸³ *Enz., Naturphilosophie*, § 258, GW 20, 248.

⁸⁴ Siehe *Enz., Wiss. Log.*, § 214, GW 20, 217: „[...] die Idee ist selbst die Dialektik, welche ewig das mit sich Identische von dem Differenten [...] ab- und unterscheidet [...]. Sie ist die Dialektik, welches dieses Verständige, Verschiedene über seine endliche Natur und den falschen Schein der Selbständigkeit seiner Pro-

halb der ewigen und zeitlosen Idee eine „Mobilität, die die Bedingung aller möglichen Zeitlichkeit überhaupt ist“⁸⁵, an den Tag gebracht.

Bei Solger musste das Wesen, um als Schönes zu erscheinen, die Zeit aufheben, die es auch wieder aufhob. Im Gegensatz dazu ist bei Hegel auch die schöne Erscheinung in Verbindung mit der oben genannten innerlichen ‚Geschichtlichkeitsstruktur‘ der Idee zu verstehen, einer selbst zeitlosen Struktur, die die Wurzel jeder möglichen Zeitlichkeit bildet. Um das Auftreten der Idee als *Ideal* in der sinnlichen Existenz zu denken, zeigt Hegel eine zeitlich fortschreitende Äußerung auf, die nicht auf Kosten der Idee stattfindet, sondern der ‚prozessualen Struktur‘ der sich in der menschlichen Geschichte realisierenden Idee entspricht. Infolgedessen ersetzt Hegel die Betrachtung des ‚Wesens der Kunst‘ durch die *explicatio* der *Kunstformen*:

Wie die Idee ist nun aber die Idee des Schönen gleichfalls eine Totalität von wesentlichen Unterschieden, welche als solche hervortreten und sich verwirklichen müssen. Wir können dies im ganzen die *besonderen Formen der Kunst* nennen, als die Entwicklung dessen, was im Begriffe des Ideals liegt und durch die Kunst zur Existenz gelangt.⁸⁶

Eine Kunstform besteht also *zugleich* in einer wesentlichen Bestimmung der Idee des Schönen und in den Kunstwerken, die innerhalb einer geschichtlichen Zivilisation diese Bestimmung äußern. Die verschiedenen Kunstformen bringen je die verschiedenen möglichen (und aufeinander folgenden) Beziehungen zwischen dem *Inhalt* der Idee und ihrer Erscheinung (*Gestalt*) zum Ausdruck.⁸⁷

In dieser Weise *sucht* die symbolische Kunst jene vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die klassische in der Darstellung der substantiellen Individualität für die sinnliche Anschauung *findet* und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit *überschreitet*.⁸⁸

Die symbolische Kunst, insofern sie nach einem angemessenen Ausdruck *strebt*, hat also ihre Wahrheit nicht in sich selbst, sondern in der klassischen Kunst, der einzig angemessenen Verwirklichung des Ideals.⁸⁹ In diesem Sinne ist die symbolische Kunstform nur *eine Vorkunst*⁹⁰ und keineswegs der Mittelpunkt der Kunst, der als ‚klassisches‘ Zusammenfallen des Sinnes und der Gestalt erläutert wird. Das

duktionen wieder verständigt und in die Einheit zurückführt. *Indem diese gedoppelte Bewegung nicht zeitlich, noch auf irgend eine Weise getrennt und unterschieden ist, – sonst wäre sie wieder nur abstrakter Verstand, – ist sie das ewige Anschauen ihrer selbst im Andern.*“ (Hervorh. M. G.–S.).

⁸⁵ Vaysse (1998), 78. Vgl. auch Marcuse (1989). Die „Geschichtlichkeitstruktur“, die Hegel in die Ewigkeit der Idee einführt, erscheint in der *Wissenschaft der Logik* der *Enzyklopädie* in jenem Moment, wo das Wesen in seine Existenz übergeht. Hegel zeigt aufgrund der Annäherung von *Wesen* und *gewesen*, dass das Wesen als eine Vergangenheit, die nicht wie in dem zeitlichen Aufeinanderfolgen vergeht, gedacht werden kann (vgl. *Enz., Wiss. Log.*, Zusatz § 112, HW 8, 232). So kann er „die Möglichkeit einer ontologischen Geschichtlichkeitstruktur gründen, die unabhängig von jeder ontischen Zeitlichkeit ist“ (Vaysse (1998), 70, Übersetzung von M. G.–S.).

⁸⁶ *Vorl. Ästh.*, HW 13, 389.

⁸⁷ Vgl. ebd., 107.

⁸⁸ Ebd., 392.

⁸⁹ Vgl. ebd., 110.

⁹⁰ Ebd., 393.

Symbol ist also keine Vollendung, sondern nur ein Übergang, kein Augenblick der Fülle, sondern der anfängliche Moment einer Suche.

Mit dieser (spekulativen) Historisierung des Symbolbegriffs hängt zusammen, dass Hegel die *Unangemessenheit* der symbolischen Gestalt mit der darin sich ausdrückenden Idee stark betont (u. a. unter dem Einfluss seines Freundes F. Creuzer).⁹¹ Er weist auf die Nähe des Symbols zu dem Zeichen hin und betont die Unmöglichkeit, dass das Symbol eine anschauliche Darstellung der ganzen Idee bildet. Unter ‚Historisierung‘ wird also hier erstens die Einschreibung des Symbols in eine spekulative Kunstgeschichte verstanden.

Zweitens wird damit aber nicht nur auf das geschichtliche Einbetten der symbolischen ‚Kunstform‘ hingewiesen, sondern auch auf das Verständnis des Symbolisierens selbst als eines dynamischen und kulturgeschichtlichen Prozesses. Es wurde oben bereits erwähnt, dass Hegel die symbolische Kunstform insbesondere durch die Unangemessenheit zwischen der Idee und ihrer sinnlichen Darstellung kennzeichnet. In Wirklichkeit sollten aber eher zwei Standpunkte über das Symbolische unterschieden werden, wie Paolo D’Angelo vorschlägt. *Für uns*, für das philosophische Bewusstsein, das über die Kunst reflektiert, das also schon weiß, was ein Zeichen ist, und das das Kunstwerk in Bezug auf das Verhältnis seiner Gestalt zu deren Bedeutung beurteilt, ist das Symbolische durch die Unangemessenheit der sinnlich bezeichnenden Form und der bezeichneten Idee charakterisiert. *An sich* jedoch, vom Standpunkt des Bewusstseins, das das Symbol im Moment seiner kulturell-geschichtlichen Erscheinung erlebt (also: vom Standpunkt einer Phänomenologie der Symbolgenese), gibt es eigentlich kein „extra-symbolisches“ Bewusstsein des Inhalts der Idee. Die Herstellung der Symbole besteht eher darin, dass das zuerst in der gegebenen Wirklichkeit versunkene Bewusstsein auf „dunkle“ und „instinktive“ Weise sich von dieser Wirklichkeit distanziert oder sich aus dieser Erfahrung abstrahiert.⁹² Die symbolische Erfahrung geht nicht von einem klaren Bewusstsein der Bedeutung aus, das dann einen Vergleich mit der sinnlichen Form ermöglichen würde, sondern sie ahnt diese Bedeutung in dem Gegebenen und unterscheidet sie dann immer genauer von der ersten sinnlichen Erfahrung (in diesem Sinne bildet das Symbol den Ausgangspunkt für die Entstehung von Zeichen). Deshalb weist Hegel auf die unbewusste Symbolik (die Symbolik der Ägypter) als Symbolik *par excellence* hin. Die Bedeutung der ägyptischen künstlerischen Gestaltungen ist nämlich nicht nur für uns geheimnisvoll, sondern auch für die Ägypter selbst, so Hegel, der diese Werke als „das objektive Rätsel selbst“⁹³ bezeichnet.

Wenn man also den Sinn des Symbolismus nicht nur für uns, sondern ebenso für das symbolisierende Bewusstsein selbst rekonstruiert, wird man dazu geführt, dass man das Symbol nicht mehr nur als *ein Moment* (eine Vorstufe) der philosophischen Kunstgeschichte ansieht, sondern auch als deren inneren *Dynamismus*, *durch wel-*

⁹¹ Vgl. Gadamer (1971).

⁹² Vgl. D’Angelo (1989), 78. In *Vorl. Ästh.*, HW 13, 454, heißt es: „[Die] Eigentümlichkeit [der eigentlich symbolischen Kunst] besteht darin, daß sie noch nicht zum Auffassen der Bedeutungen an und für sich, *unabhängig* von jeder Äußerlichkeit, durchdringt.“

⁹³ *Vorl. Ästh.*, HW 13, 465.

chen jede künstlerische Gestaltung gezeugt wird. Das Symbolisieren, das Streben nach den Symbolen, wird durch eine doppelte Tendenz des Geistes definiert: einerseits dadurch, dass er sich selbst im Sinnlichen anschaut, andererseits dadurch, dass er eine immer perfektere Angemessenheit zwischen dem Sinnlichen und dem Sinn sucht, den es ausdrücken soll. Diese doppelte Richtung definiert gerade das „Aufstreben aus der Natur zur Geistigkeit“⁹⁴ im Symbolisieren, sowie den konstitutiven Trieb jeder künstlerischen Hervorbringung (mag sie symbolisch, klassisch oder romantisch sein).⁹⁵ In diesem Sinne wird mit *Symbolismus* jener „Drang nach selbstbewußter Geistigkeit“ bezeichnet, der im Laufe der Kunstgeschichte auch aus dem Symbolischen bis zur Klassik und dann zur Romantik führt.⁹⁶ Obwohl ‚das Symbol‘ keineswegs als ‚Wesen der Kunst‘ gelten darf, kann man die von Hegel selbst nicht explizit geäußerte, wohl aber suggerierte These verteidigen, dass der dynamische Prozess der sich konstituierenden Kunstgeschichte aus einem alle Kunstformen durchdringenden ‚Symbolisieren‘ besteht. Dabei sei auch daran erinnert, dass die Phantasie bzw. die künstlerische, allen Kunstformen Impuls gebende Einbildungskraft in der Hegelschen *Enzyklopädie* als eine symbolisierende Kraft bestimmt wird.⁹⁷

Der Begriff des Symbols wird also im doppelten erwähnten Sinne „historisiert“. Erstens wird das Symbolische zum *Moment* der Entwicklung des Ideals oder der Idee der Schönheit. Zweitens bezeichnet das Symbolisieren den innerlichen *Dynamismus* dieser Entwicklung, der innere Drang der Bewegung, durch welche der Mensch sich seine Welt mittels einer Zeichenherstellung aneignet. In diesem Sinne könnte das Symbolisieren das dynamische Prinzip nicht nur der philosophischen Kunstgeschichte, sondern auch einer spekulativen Geschichte des menschlichen Erkenntnisprozesses bilden.

Hegel ist also weit davon entfernt, dass er im Sinne Schellings die endliche Zeitlichkeit der Kunstwerke außerhalb der philosophischen Kunstbetrachtung lassen würde.⁹⁸ Er integriert vielmehr das geschichtliche Werden in den Begriff des Symbols. Wie Solger (aber ohne sich von Solger inspirieren zu lassen), nimmt er also das zeitliche Dasein des Kunstwerks ernst. Im Unterschied zu Solger jedoch fasst er diese Zeitlichkeit als Geschichte der sich allmählich äußernden Idee auf – und nicht als ‚existenzielle‘ Endlichkeit und Zufälligkeit. Die Gegenwart des Absoluten in dem Symbol, bei Solger und Schelling als Existenz in der Zeit *trotz* der Zeit begriffen,

⁹⁴ *Vorl. Ästh.*, HW 14, 127.

⁹⁵ Vgl. Hegel, *Vorl. Ästh.*, HW 13, 410: „Das erste Wissen vom Wahren dagegen erweist sich als ein Mittelzustand zwischen der bloßen geistlosen Versenkung in die Natur und der von ihr durchaus befreiten Geistigkeit. Dieser Mittelzustand, in welchem sich der Geist seine Vorstellungen nur deshalb in Gestalt der Naturdinge vor Augen, stellt, weil er noch keine höhere Form errungen hat, in dieser Verbindung jedoch beide Seiten einander gemäß zu machen strebt, ist im allgemeinen dem prosaischen Verstande gegenüber der Standpunkt der Poesie und Kunst.“ Dem Sinn nach entspricht diese Definition sowohl der Kunst als auch dem Symbolischen.

⁹⁶ Ebd., 465. Es handelt sich um eine Bestimmung des „Symbolischen überhaupt“, sie beschreibt aber ebenso gerade die Bewegung der Kunstgeschichte.

⁹⁷ Vgl. *Enz., Phi. Geistes*, § 456, GW 20, 450.

⁹⁸ Vgl. Gethmann-Siefert (1984).

schreibt sich bei Hegel *innerhalb* der menschlichen, kulturgeschichtlichen Zeitlichkeit ein.

VI. Fazit

In Schellings Identitätsdenken wird die paradoxe, das Problem des Symbols bildende Spannung so gut wie aufgehoben, da es keine eigentliche Gegensätzlichkeit zwischen Immanenz und Transzendenz mehr gibt⁹⁹ und die philosophische Betrachtung der Kunst wesentlich *sub specie aeternitatis* stattfindet – was Schelling als ‚Mangel‘ nur auf äußerliche Weise vorgeworfen werden kann, da sein ästhetisch-philosophisches Projekt eben darin besteht. Die durch Hegels ‚spekulative‘ Kunstgeschichte neu gewonnene Dynamik erlaubt es, die Spannung anders zu lösen. Die Transzendenz der Idee dem Kunstwerk gegenüber drückt sich aus zum einen in der unvollendeten Verfassung der Kunst im Vergleich zur Philosophie (die Wahrheit der Kunst liegt jenseits des Kunstwerks), zum anderen in der dynamisch-geschichtlichen Beschaffenheit des Symbolischen – diese ‚Transzendenz‘ entspricht aber keiner prinzipiellen Unerreichbarkeit der Idee durch das menschliche Bewusstsein. Anders bei Solger: in seinem ästhetischen Werk wird das Paradoxon des Symbols zugespitzt formuliert, denn er legt Nachdruck sowohl auf die nicht zu übergehende Zeitlichkeit und Zufälligkeit des Bewusstseins als auch auf die identitätsphilosophisch geprägte These einer künstlerischen Erkenntnis der absoluten Idee. Dafür muss er die fortan im Begriff der Kunst integrierte Zeitlichkeit als eine des Augenblicks verstehen. Dabei hält er auch auf Kosten einer spekulativen Entwicklungsgeschichte der Kunst, aber eben deshalb in einer sehr modernen Weise, beide Bedeutungen der *Gegenwart* des Kunstwerks zusammen – sein materiales, endliches Dasein und jene ‚ewige‘ Eigenschaft, sich jedem Zuschauer immer wieder als etwas Zeitgenössisches zu zeigen.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Siglen

- AA = Kant, I., *Gesammelte Schriften*, hg. v. der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1900 ff.
- Anthropologie* = Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798)
- Enz.* = Hegel, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), GW 20.
- Erwin* = Solger, K. W. F., *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* [1815], hg. v. W. Henckmann, München, 1970.
- GA = Fichte, J. G., *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, hg. v. R. Lauth u. a., Stuttgart/Bad Cannstatt, 1962 ff.
- GW = Hegel, G. W. F., *Gesammelte Werke*, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der Nordrhein-westfälischen Akademie der Wissenschaften, Hamburg, 1968 ff.

⁹⁹ Vgl. SW IV, 377.

- HKA = Friedrich Wilhelm Joseph Schelling *Historisch-Kritische Ausgabe*, im Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hg. v. H. M. Baumgartner, W. G. Jacobs, H. Krings, H. Zeltner, Stuttgart, 1976 ff.
- HW = Hegel, G. W. F., *Werke in zwanzig Bänden*, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausgabe, hg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel, Frankfurt/M., 1969 ff.
- KrV = Kritik der reinen Vernunft
- KU = Kritik der Urteilskraft
- Matenko = Matenko, P., *Tieck and Solger. The complete correspondence*, New York/Berlin, 1933.
- Nachg. Schr. I, II = Solger, K. W. F., *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, 2 Bde., hg. v. L. Tieck u. Fr. von Raumer [Leipzig 1826], Heidelberg, 1973.
- Prolegomena = Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können
- Solger-Rez. = Hegel, G. W. F., *Solgers Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (1828), GW 16.
- SW = Schelling, F. W. J., *Sämtliche Werke*, hg. v. K. F. A. Schelling, 14 Bde., Stuttgart/Augsburg, 1856–1861.
- Vorl. Ästh. = Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: HW 13, 14, 15.
- Vorlesungen = Solger, K. W. F., *Vorlesungen über Ästhetik*, hg. v. K. W. L. Heyse, Leipzig, 1829; reprint Darmstadt, 1973.

2. Weitere Literatur

- D'Angelo, P. (1989), *Simbolo e arte in Hegel*, Roma/Bari.
- Asmuth, Ch. (2005), „Das Schweben ist der Quell aller Realität. Platner, Fichte, Schlegel und Novalis über die produktive Einbildungskraft“, in: *e-Journal Philosophie der Psychologie*, <http://www.jp.philo.at/texte/AsmuthC1.pdf>
- Baillot, A. (Hg.) (2002), *L'Esthétique de Karl Solger. Symbole, tragique et ironie*, Tusson.
- Berndt, F. / Brecht, Chr. (Hgg.) (2005), *Aktualität des Symbols*, Freiburg im Breisgau.
- Berndt, F. (2005), „Symbol/Theorie“, in: Berndt, F. / Brecht, Chr. (2005), 7–30.
- Böhme, J. (1955), *Sämtliche Schriften*, hg. v. W.-E. Peuckert, Stuttgart, Bd. I.
- Colette, J. (1992), „Enthousiasme et ironie. La dialectique artistique selon K. W. F. Solger“, in: *Etudes philosophiques* 4, 487–498.
- Decher, Fr. (1994), *Die Ästhetik K. W. F. Solgers*, Heidelberg.
- (2000), „Einheit von Offenbarung und Spekulation. Anmerkungen zum mystischen Grundzug der Solgerschen Philosophie“, in: *Prima Philosophia* 13, 231–241 [sowie in: Baillot (2002), 49–65].
- Düsing, K. (1988), „Schellings Genieästhetik“, in: Gethmann-Siefert, A. (Hg.), *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, Stuttgart/Bad Cannstatt, Bd. 1, 193–213.
- Ehrhardt, W. E. (1997), „Schellings Metapher ‚Blitz‘ – eine Huldigung an die Wissenschaftslehre“, in: *Fichte-Studien* 12, 203–210.
- Frank, M. (1990), *Das Problem ‚Zeit‘ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der Frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung* (1972), Paderborn/München/Wien/Zürich.
- Gadamer, H. G. (1971), „Hegel und die Heidelberger Romantik“, in: Ders., *Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien*, Tübingen, 71–81.
- (1972), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen.
- Galland-Szymkowiak, M. (2002), „Le symbole chez Solger, ou l'existence de l'Idée“, in: Baillot (2002), 67–97.
- (2006), „Le changement de sens du symbole entre Leibniz et Kant“, in: *Revue Germanique Internationale*, Sonderheft *Esthétiques de l'Aufklärung*, 4, 73–91.
- Gethmann-Siefert, A. (1984), *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, in: *Hegel-Studien* Beiheft 25, Bonn.
- (2005), *Einführung in Hegels Ästhetik*, München.
- Hamm, H. (2003), „Symbol“, in: Barck, K. / Fontius, M. / Schlenstedt, D. / Steinwachs, B. / Wolfzettel, Fr. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar, Bd. 5.
- Heller, J. (1928), *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik*, Berlin.

- Henckmann, W. (1970), „Nachwort“ zu: Solger, *Erwin*, München.
- (1978), „Symbol und Allegorie bei Solger“, in: Brinkmann, R. (Hg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart, 639–651.
- (1990), „Symbolische und allegorische Kunst bei Solger“, in: Jaeschke, W. / Holzey, H. (1994), 214–240.
- (1994), „Solgers Auffassung der Einheit der Offenbarung und der wahren Philosophie“, in: Jaeschke, W. / Holzey, H. (1994), 221–250.
- (2002), „Le concept d'ironie chez Solger“, in: Baillot (2002), 25–47.
- Hühn, L. (1997), „Das Schweben der Einbildungskraft. Eine frühromantische Metapher in Rücksicht auf Fichte“, in: *Fichte-Studien* 12, 127–151.
- Jähnig, D. (1969), *Schelling, Die Kunst in der Philosophie*, Pfullingen.
- Jaeschke, W. (Hg.) (1994), *Religionsphilosophie und spekulative Theologie. Der Streit um die göttlichen Dinge (1799–1812)*, Hamburg.
- Kwon, J.-I. (1992), „Die Metamorphosen der symbolischen Kunstform. Zur Rehabilitierung der ästhetischen Argumente Hegels“, in: Gethmann-Siefert, A. (Hg.), *Phänomen versus System, Hegel-Studien Beiheft* 34, Bonn, 41–89.
- Kwon, J.-I. (2001), *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der „symbolischen Kunstform“ in Hegels Ästhetik*, München.
- Man, P. de (1993), *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Chr. Menke, Frankfurt/M.
- Marcuse, H. (1989), *Hegels Ontologie und die Theorie der Geschichtlichkeit* († 1932), Frankfurt/M.
- Niklewski, G. (1979), *Versuch über Symbol und Allegorie (Winckelmann, Moritz, Schelling)*, Erlangen.
- Ophälders, M. (2004), *Romantische Ironie. Essay über Solger*, Würzburg.
- Pinna, G. (1994), *L'ironia metafisica. Filosofia e teoria estetica in K. W. F. Solger*, Genova.
- Pinto, V. (1995), *Filosofia e religione in K. W. F. Solger*, Napoli.
- Pochat, G. (1983), *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln.
- Pöggeler, O. (1999), *Hegels Kritik der Romantik* († 1956), München.
- Potz, D. (1995), *Solgers Dialektik. Die Grundzüge der dialektischen Philosophie K. W. F. Solgers*, Hamburg.
- Ravera, M. (2004), *Solger: Erwin. Quattro dialoghi sul bello e sull'arte*, üb. v. M. Ravera, Brescia.
- Reid, J. (1997), Einleitung zu: Hegel, *Compte-rendu des Ecrits posthumes et correspondance de Solger* (= *Solger-Rezension*), üb. v. J. Reid, N. Tondut unter dem Titel: *L'ironie romantique*, Paris.
- Schlesinger, M. (1967), *Geschichte des Symbols. Ein Versuch*, Hildesheim.
- Schmidt, F. J. (1971), Artikel „Solger“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 54, Nachdruck der 1. Ausgabe 1908, Berlin.
- Schönebeck, E. (1910), *Tieck und Solger*, Berlin.
- Schulte, P. (2001), *Solgers Schönheitslehre im Zusammenhang des deutschen Idealismus: Kant, Schiller, W. von Humboldt, Schelling, Solger, Schleiermacher, Hegel*, Kassel.
- Sørensen, B. A. (1963), *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen.
- Starr, D. (1964), *Über den Begriff des Symbols in der deutschen Klassik und Romantik*, Reutlingen.
- Tilliette, X. (1970), *Schelling. Une philosophie en devenir*, 2 Bde., Paris.
- (1978), „Schelling, l'art et les artistes“, Einleitung zu: Schelling, *Textes esthétiques*, hg. u. üb. v. A. Perret, Paris.
- Titzmann, M. (1978), *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800–1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*, München.
- Todorov, T. (1977), *Théories du symbole*, Paris.
- Vaysse, J.-M. (1998), *Hegel. Temps et histoire*, Paris.
- Winckelmann, J. J. (1808), „Kleine Aufsätze über Gegenstände der alten Kunst“, in: *Winckelmanns Werke*, hg. v. Fernow, Dresden 1808, Bd. I.
- De Vos, L. (2000), „Das Ideal. Anmerkungen zum spekulativen Begriff des Schönen“, in: *Hegel-Jahrbuch, Hegels Ästhetik* (2), 13–20.
- Zahn, M. (1982), „Zeichen, Idee und Erscheinung. Symbolkonzepte in der Philosophie der Deutschen Idealismus“, in: Lurker, M. (Hg.), *Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung*, Baden-Baden, 217–228.

ABSTRACT

Von Kant ausgehend, untersucht der Beitrag das ästhetisch-philosophische Problem des Symbols bei Schelling, Solger und Hegel. Dies Problem besteht darin, dass im Kunstwerk zugleich die immanente Kundgebung der Idee und ihre Transzendenz der endlichen Wirklichkeit begriffen werden sollen. Das Verhältnis des Absoluten zur zeitlichen Existenz im Kunstwerk gilt hier als roter Faden. Bei Solger und Hegel wird die zeitliche Existenz in die Definition und in das philosophische Studium der Kunst übernommen, während sie bei Schelling nur als Horizont der *sub specie aeternitatis* bestimmten Kunstphilosophie erscheint. Jedoch kommt Solgers Gedanke des ästhetischen Augenblicks von Schellingschen Prämissen und steht demnach Hegels spekulativphilosophischer Kunstgeschichte gegenüber.

Starting with Kant, the paper analyses the aesthetic and philosophical problem of the symbol in the philosophy of Schelling, Solger and Hegel. The problem consists in the necessity to understand in the work of art at the same time both the immanent manifestation of the idea and its transcendency of finite reality. The possibility to compare the three authors with one another lies in the relation between the absolute and temporal existence. With Solger and Hegel temporal existence is set in the definition and the philosophical studies of art. Whereas with Schelling it is merely looked upon as the horizon of the *sub specie aeternitatis* defined philosophy of art. But Solger's idea of the instantaneousness of the work of art comes from Schelling's premises. Thus it is opposed to Hegel's 'speculative' history of art.