

Brady Bowman (Hrsg.)

Darstellung und Erkenntnis

Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen
in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant

mentis
PADERBORN

Dieser Band entstand im Rahmen des an der Friedrich-Schiller-Universität Jena bestehenden Sonderforschungsbereichs 482 „Ereignis Weimar-Jena: Kultur um 1800“, Teilprojekt C13 „Heuristik im Spannungsfeld von Wissenschaft und Poesie“ (Teilprojektleitung: Gottfried Gabriel und Temilo van Zantwijk).

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier ISO 9706

© 2007 mentis Verlag GmbH
Schulze-Delitzsch-Str. 19, D-33100 Paderborn
www.mentis.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany
Einbandgestaltung: Anna Braungart, Tübingen
Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

ISBN: 978-3-89785-560-1

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
<i>Brady Bowman</i> Einleitung des Herausgebers.....	9
<i>Christiane Schildknecht</i> „Ein seltsam wunderbarer Anstrich“? Nichtpropositionale Erkenntnis und ihre Darstellungsformen.....	31
<i>Peter L. Oesterreich</i> Vom Vernunftgerichtshof zum Weltgericht. Gerichtliche Metaphorik bei Kant und Hegel	45
<i>Ulrich Seeberg</i> Kants Vernunftkritik als Gerichtsprozeß	61
<i>Christoph Asmuth</i> Tun, Hören, Sagen. Performanz und Diskursivität bei J. G. Fichte	77
<i>Dietmar H. Heidemann</i> Monolog und Dialog in Fichtes <i>Bestimmung des Menschen</i>	95
<i>Helmut Hühn</i> Bilder des Lebendigen. Zur Erkenntnisfunktion der dichterischen „Mythe“ im Werk Hölderlins	117
<i>Pirmin Stekeler-Weithofer</i> Philosophische Dichtung: Hölderlins Mnemosyne	135
<i>Falk Bornmüller</i> Symbol und Erkenntnis. Anmerkungen zur Entwicklung des Symbolbegriffs um 1800.....	159

<i>Jonas Maatsch</i> Enzyklopädie als Darstellung der Philosophie. Novalis' Morphologie des Wissens.....	181
<i>Paul Ziche</i> Metaphern und Identität. Schellings Metaphern und die Darstellung philosophischer Identitätsstrukturen.....	195
<i>Jan Urbich</i> Darstellung und Reflexion. Zu Friedrich Schlegel und Walter Benjamin.....	211
<i>Astrid Urban</i> „... eine ganz formlose Form“. Das <i>Athenaeum</i> und die frühromantische Rezension.....	231
<i>Sebastian Urmoneit</i> Die Tendenz aller Instrumentalmusik zur Philosophie. Über Schlegels <i>Athenäums-Fragment</i> Nr. 444.....	241
<i>Birgit Rehme-Iffert</i> Zum Verhältnis von Logik, Hermeneutik und Poesie in Schleiermachers Philosophie.....	257
<i>Brady Bowman</i> „Werden der Wissenschaft“. Gehalt und methodisches Ideal der Hegelschen Darstellungsform.....	271
<i>Tommaso Pierini</i> Darstellung und Subjektivität in Hegels systematischer Philosophie.....	283
<i>Temilo van Zantwijk</i> Heuristik zwischen propositionaler und nichtpropositionaler Erkenntnis. Fries und das Problem der Wahrscheinlichkeitsschlüsse.....	303
<i>Anna-Sophie Heinemann</i> Zum Begriff der ästhetischen Deutlichkeit bei Jakob Friedrich Fries.....	331
Die Autoren.....	345

Vorwort

Dieser Sammelband ist hervorgegangen aus der Tagung *Literarische Darstellungsformen der Philosophie im Umfeld von Romantik und Deutschem Idealismus*, die vom 26. bis 28. Januar 2006 auf dem nahe Jena gelegenen Alten Schloß Dornburg stattfand. Diese Veranstaltung wurde im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 482 *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800* organisiert, und zwar im Zusammenhang mit dem von Gottfried Gabriel und Temilo van Zantwijk geleiteten Teilprojekt *Heuristik im Spannungsfeld von Wissenschaft und Poesie*. Die Tagung zielte darauf, die methodologische Frage nach der Beziehung zwischen (in einem weiten Sinn) literarischer Darstellungsform und philosophischem Gehalt im Kontext der nachkantischen deutschen Philosophie zu fokussieren. Worin bestehen die kommunikative Funktion, der systematische Anspruch und der Erkenntniswert der verschiedenen sprachlichen Darstellungsformen, welche philosophische Texte an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert charakterisieren? In welchem Zusammenhang stehen sie zu den eigenen darstellungstheoretischen Konzeptionen, die ihre Autoren leiteten?

Die Frage nach den Darstellungsformen der Philosophie in eben diesem Kontext zu stellen, liegt aus mehreren Gründen besonders nahe. Kants Idee einer transzendentalen Deduktion, die methodische ‚Geschichte des Selbstbewußtseins‘ bei Fichte und Schelling, Goethes Morphologie und Novalis' verwandte Konzeption einer neuen Enzyklopädistik, Hölderlins späte lyrische Großformen, Hegels spekulative Dialektik der ‚Begriffsbewegung‘ oder die darstellungstheoretische Neuentdeckung des Fragments und der Ironie durch die Brüder Schlegel sind – um nur einige Beispiele zu nennen – genuin neue Formen, die explizit zur Generierung und Darstellung philosophischer Einsichten entwickelt wurden und am Anfang einer intensiven Wirkungsgeschichte stehen, die sich sowohl in der Aneignung und Transformation jener Darstellungspraktiken als auch in deren hermeneutischer Reflexion bis in unsere philosophische Gegenwart erstreckt. Sich diesen Darstellungspraktiken als solchen in vergleichender Perspektive zuzuwenden, liegt also gewiß nahe – zumal ihre Erfinder selbst in einem netzwerkartigen Geflecht von Beziehungen zueinander standen, deren unbezweifeltes Zentrum die Universitätsstadt Jena bildete. Nachdem die mit Dieter Henrichs „Jena-Projekt“ assoziierte Konstellationsforschung gezeigt hat, in welchem Maße die philosophische Gedan-

Falk Bornmüller (Jena)

Symbol und Erkenntnis

Anmerkungen zur Entwicklung des Symbolbegriffs um 1800

In den Konzepten, die sich mit symbolischen Darstellungsformen befassen, zeigt sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Wandlung, indem eine intensive Diskussion über den erkenntnistheoretischen Wert und die Funktionalität des Symbols einsetzt. Diese Diskussion geht mit einer nicht minder bedeutsamen systematischen Trennung von Symbol und Allegorie einher, die dem Symbol im verstärkten Maße Geltung und erstmals einen zentralen Platz in der Ästhetik verschafft.¹ Diese Konstellation einer dezidierten Auseinandersetzung mit dem Symbol und den damit verbundenen Weisen der Darstellung bildet den Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen, die den problemgeschichtlichen Hintergrund ästhetischer, philosophischer und poetologischer Debatten von Kant über Goethe und Schelling in einem ausgreifenden Blick bis Cassirer skizzieren sollen. Es wird sich zeigen, daß um 1800 eine Bemühung um neue Symbolkonzepte einsetzt, die nicht nur ein Bewußtsein für die Besonderheit symbolischer Darstellungsformen entwickelt, sondern mit der Erörterung des prinzipiellen Verhältnisses von Idee und Erfahrung auch gegenwärtige Fragestellungen unmittelbar berührt. Denn unbeschadet der mit seiner Mehrdeutigkeit verbundenen Schwierigkeiten und seines ungeklärten Status etwa in der Literaturwissenschaft wirft der Symbolbegriff die grundsätzliche Frage auf, wie

¹ Vgl. dazu H. Hamm, Art. Symbol. In: K. Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart 2000, S. 805-839, insb. S. 811ff.; S. Meier-Oeser, Art. Symbol I. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 710-723, hier Sp. 719f.; O. R. Scholz, Art. Symbol II. In: ebd., Sp. 723-738, hier 724f.; B. A. Sørensen, Altersstil und Symboltheorie. In: *Goethe-Jahrbuch 94* (1977), S. 70; M. Titzmann, Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit. In: W. Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979, S. 642-665.

das erkennende Subjekt in der Anschauung der empirischen Gegebenheiten verfährt, welche synthetisierenden und hermeneutischen Leistungen zu erbringen und in welchem Maße sich gerade auch die modernen Naturwissenschaften dieses Zusammenhanges bewußt sind. Es ist m. E. erforderlich, auf die hier vorgestellten Schriften zurückzugehen, um symbolische Darstellungs- und Erkenntnisformen sowie symbolisches Verstehen als einen Prozeß aufzufassen, der nicht als abgeschlossene historische Entwicklung, sondern als stets aktuelle Herausforderung zu begreifen ist.

Die Verwendung des Ausdrucks *Symbol* hat eine vergleichsweise späte Entfaltung erfahren, da bis zum Ende des 18. Jahrhunderts der Ausdruck *Allegorie* mit einem weitaus umfassenderen Bedeutungsinhalt etwa in den kunsttheoretischen Schriften deutlich überwiegt. Ausgehend von Leibniz und der Ästhetik Baumgartens wurde in der aufklärerischen Philosophie die symbolische Erkenntnis als eine diskursive und durch logische Verstandesschlüsse gewonnene Erkenntnis aufgefaßt, die mit den Symbolen eindeutige und abstrakte Zeichen verwendet.² Darüber hinaus wurde eine Reihe anderer Ausdrücke wie etwa *Hieroglyphe*, *Figur* und *Emblem* synonym mit *Symbol* gebraucht. Der aufkommenden Beliebtheit des Symbols um 1800 leisteten mutmaßlich der religiöse Gebrauch und die Vermittlung über irrationale Strömungen (u. a. in theosophischen, alchimistischen und neuplatonischen Schriften) einen entsprechenden Vorschub, die die Beschreibung des Symbolischen insbesondere für die ästhetischen Programme in der Romantik und deren Anspruch an ‚wahre Kunst‘ fruchtbar machen konnten.³

² In seiner Schrift *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis* (1684) unterscheidet Leibniz zwischen intuitiver und symbolischer Erkenntnis (die beide klar, deutlich und adäquat sind); die symbolische Erkenntnis ist weniger vollkommen („blind“) als die intuitive, da mit der – allerdings weit verbreiteten – Verwendung von Zeichen als Abkürzung an Stelle von Ideen, die nur intuitiv zu erfassen sind, nicht alle in einen zusammengesetzten Begriff eingehenden Begriffe einsichtig gemacht werden können, obwohl das Zeichen selbst dieses vollständige Verständnis suggeriert. Vgl. G. W. Leibniz, *Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen*. In: Ders., *Philosophische Schriften*, Bd. 1, übers. u. hg. v. H. H. Holz, Frankfurt a. M. 1986, S. 32ff.

³ Vgl. B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963, S. 15-18.

1. Analogie und Symbol in Kants *Kritik der Urteilskraft*

In Kants *Kritik der Urteilskraft* wird die zeitgenössische Vielfalt in der Terminologie beschränkt und mit einer wichtigen Differenzierung in die Nähe des modernen Symbolbegriffs geführt.⁴ Im wegweisenden § 59 merkt Kant an, daß die Darlegung der objektiven Realität der Vernunftbegriffe (der Ideen) zur „theoretischen Erkenntnis derselben“ (AA V, 351)⁵ schlichtweg unmöglich sei, da eine angemessene Anschauung nicht gewährleistet werden könne. Gleichwohl erfordert die Darlegung dieser Begriffe eine Anschauung, und diese Versinnlichung kann in zweierlei Hinsicht erfolgen: Zum einen als schematische Darstellung, in der einem Verstandesbegriff eine korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird; zum anderen jedoch als symbolische Darstellung, indem „einem Begriffe, den nur die Vernunft denken und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche unterlegt wird“. (AA V, 351)

Beide Formen der Darstellung sind *intuitive* Vorstellungs- und Erkenntnisarten im Gegensatz zu den *diskursiven*; das Symbol wird dem Intuitiven nicht mehr entgegengesetzt, sondern subsumiert. Mit dieser Abgrenzung hebt Kant die schematische und symbolische Veranschaulichung gegenüber dem konventionellen Gebrauch arbiträrer Zeichen hervor und betont vor allem den eigenständigen Status der symbolischen Darstellung: In dieser Form der Veranschaulichung werden nicht „bloße Ausdrücke für Begriffe“ (AA V, 352) als lediglich begleitende Zeichen verwendet, sondern der Form selbst kommt hinsichtlich ihrer Struktur und Funktion eine Relevanz zu, die sie für eine bestimmte Darstellung prädestiniert. Aus diesem Grund ist die Unterscheidung zwischen Schema und Symbol so bedeutsam: Die symbolische Darstellungsform ist der schematischen bloß der Regel des Verfahrens und nicht der Anschauung nach analog, stimmt also mit derselben nur in der Form der Reflexion und nicht mit dem Inhalt überein. Während die symbolische Art der Vorstellung eine der Analogie und somit der indirekten Darstellung eines Begriffs ist, kommt in der direkten Darstellung des Schemas das demonstrative und beispielgebende Moment zum Tragen. (vgl. AA V, 351f.)

⁴ Vgl. T. Todorov, *Theories of the Symbol*, New York 1992, S. 199f.

⁵ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790). Zitiert wird nach Kants *Gesammelten Werken* [Akademie-Ausgabe = AA], hrsg. v. d. Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, unter Angabe der Band- und Seitenzahl.

Mit dieser sonst bei Kant an keiner anderen Stelle seines Werks näher ausgeführten Bestimmung des Symbolischen⁶ ist sowohl ein kreativ-heuristischer als auch ein performativer Aspekt angelegt, wobei jedoch das besondere Verfahren der Analogiebildung (1) und der Geltungsanspruch von Analogien (2) zu berücksichtigen sind:

1) Kant erweitert die in der *Kritik der reinen Vernunft* erörterte Analogie der Erfahrung (eine Form der Schematisierung), die mit der Einsicht in die Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt erst Erfahrung bewirkt, zu einer Analogie reflektierter Erfahrung, in der ein Subjekt im Bewußtsein seiner beschränkten Erkenntnisfähigkeit ein prinzipiell Nichtdarstellbares bzw. -erkennbares auf bekannte Verhältnisse in der empirischen Wirklichkeit bezieht.⁷ Da die Urteilskraft als zwischen dem verstandesgemäßen Erkenntnisvermögen und dem vernunftgemäßen Begehrungsvermögen stehend entweder bestimmend oder reflektierend ist, also entweder unter ein gegebenes Allgemeines als Regel und Prinzip ein Besonderes zu subsumieren oder zu einem Besonderen das Allgemeine aufzufinden hat (vgl. AA V, 179f.), wird im § 59 der *Kritik der Urteilskraft* zu einem Allgemeinen (dem Vernunftbegriff) bestimmend ein Besonderes gesucht. Darüber hinaus ist es Aufgabe der reflektierenden Urteilskraft, das Besondere einer einzelnen Anschauung daraufhin zu untersuchen, ob es dem Allgemeinen als ‚passend‘ unterlegt werden kann. Die Urteilskraft wendet damit im Gebrauch der symbolischen Darstellung zunächst einen Vernunftbegriff auf einen Gegenstand der sinnlichen Anschauung an und ermöglicht in einem zweiten Schritt die Anwendung der Regel der Reflexion auf einen anderen Gegenstand, „von dem der erstere nur das Symbol ist“. (AA V, 352)⁸ Deshalb kann die Relation

⁶ In der einzig relevanten Erörterung im Rahmen der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) gibt Kant zumindest dem Wortlaut nach die präzisere Bestimmung aus der *Kritik der Urteilskraft* auf, da symbolische Erkenntnis nun allgemein als ein „Mittel des Verstandes“ gilt, wobei indirekt Verstandesbegriffe auf „eine Analogie mit gewissen Anschauungen“ angewendet werden, um in der Darstellung eines Gegenstandes zur Bedeutung dieser Begriffe zu gelangen. (AA VII, 191)

⁷ In der *Kritik der Urteilskraft* gelten Vernunftbegriffe als nicht adäquat darstellbar; im Bereich des Nichtbenennbaren gilt dies z. B. für eine adäquate Erkenntnis Gottes, „dessen Begriff selbst außer aller Erkenntniß liegt, deren wir innerhalb der Welt fähig sind“. (I. Kant, *Prolegomena zu einer künftigen Metaphysik* (1783), AA IV, 357) Zur Analogie der Erfahrung vgl. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781, ²1787), AA IV, B 219ff. sowie zur Bedeutung der Analogie in der transzendentalphilosophischen Konzeption A. Pieper, Kant und die Methode der Analogie. In: G. Schönrich, Y. Kato (Hg.), *Kant in der Diskussion der Moderne*, Frankfurt a. M. 1996, S. 92-112.

⁸ Dieser Passus ist bei Kant insofern mißverständlich, als zwar im ersten Schritt das „Geschäft“ der bestimmenden Urteilskraft (analogische Verbindung von allgemeinem

zwischen einem Symbol und dem, was veranschaulicht werden soll, keine Relation der Ähnlichkeit sein: Ein Symbol genügt nicht dem Anspruch äußerlicher Ähnlichkeit, sondern einer Übereinstimmung in den Regeln darüber, wie über das zu Veranschaulichende und das Symbol selbst zu reflektieren ist. In einer Analogiebeziehung ist das Symbol auf funktionaler Ebene also weit mehr als eine bloße Zuweisung, bei der einem Begriff jeweils eine adäquate, eine ihm *korrespondierende* Anschauung entspricht.⁹

Der enge Zusammenhang von Anschauung und Idee ist dabei nicht – wie in der schematischen Darstellung – in einem nahtlosen Übergang aufzulösen. Vielmehr bedarf er einer außergewöhnlichen Anstrengung des tätigen Geistes, wofür die von Kant gegebenen Beispiele besonders instruktiv sind: Erst wenn verstanden wird, wie eine mechanische Handmühle und deren inneres Funktionsprinzip mit einem despotisch regierten Staat in Verbindung zu bringen ist – nämlich über eine analogische Verknüpfung, die in der Reflexion über die Handmühle eine Entsprechung in der Reflexion über ein bestimmtes Staatswesen hat –, kann diese Anschauung als eine adäquate und damit ‚passende‘ symbolische Anschauung aufgefaßt werden.¹⁰ Im Gebrauch des Ausdrucks ‚Handmühle‘ für einen Despotenstaat ist über diesen nichts theoretisch Grundsätzliches zu erfahren; das Symbolische bezieht sich vielmehr auf eine praktische Erkenntnis über die Bestimmung, was ein solcher Gegenstand der Idee nach für das erkenntnisfähige Subjekt und den zweckmäßigen Gebrauch dieser Idee bewirken soll. (vgl. AA V, 352)

Begriff und sinnlicher Anschauung), dann aber im zweiten Schritt nicht eindeutig das inverse Vorgehen der reflektierenden Urteilskraft (von der Reflexion über den besonderen Gegenstand der sinnlichen Anschauung, welcher Symbol wird, zum Begriff) benannt wird: Vielmehr entsteht der Eindruck, die Urteilskraft wende die Regel der Reflexion auf einen weiteren („einen ganz anderen“) Gegenstand und eben nicht auf den in Frage stehenden Begriff an, womit die folgenden Ausführungen und besonders die Erläuterung der symbolischen Darstellung als „Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen Begriff“ (AA V, 353) jedoch nicht übereinstimmen.

⁹ Damit geht die kantische Bestimmung der Analogie als funktionales Element über die aristotelische Einteilung hinaus, in der die metaphorische Übertragung nach den Regeln der Analogie (κατακλιμακτικῶς ein Proportionsverhältnis zwischen zwei zusammengehörigen Ausdrücken ist, die jeweils ein festes Paar von Gegenstand und Bedeutung bilden. Vgl. zu Metapher und Analogie Aristoteles, *Poetik*, übers. u. hg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994, 1457a-1458a.

¹⁰ Allerdings bleibt in den knappen Ausführungen des § 59 offen, ob die analogische Verbindung von monarchischem Staat und beseeltem Körper für sich selbst stehen kann und bereits in der singulären Reflexion evident ist oder der kontrastierend-ergänzenden Analogie Despotenstaat – Handmühle bedarf, um in einer parallelen Reflexion über eine Anschauung vollständig verstanden zu werden.

2) Auch wenn Kants Verweis auf die Häufigkeit solcher indirekten Darstellungen in der Sprache eine offensichtliche Identifikation von symbolischer Darstellung und Metapher nahelegen scheint, steht dieser Deutung zunächst die Einschränkung auf die Versinnlichung von Vernunftbegriffen entgegen: Im Verfahren der indirekten symbolischen Darstellung gilt die Vernunftidee als ein „indemonstrable[r] Begriff“, da diese einen Begriff vom Übersinnlichen enthält, „dem niemals eine Anschauung angemessen gegeben werden kann“. (AA V, 342) Eine metapherntheoretische Untersuchung kann allerdings beim interessanten Verhältnis zwischen sinnlichem Gehalt und dem Inhalt der Reflexion über eine Anschauung ansetzen: In der Engführung der Bezugnahme einer sinnlichen Anschauung auf einen Vernunftbegriff, die lediglich die in der Analogiebeziehung relevanten Elemente der Anschauung berücksichtigt und von allen anderen sinnlichen Daten absieht, läßt sich ein wesentliches Prinzip zum Verständnis von Metaphern ausmachen.

Die Stärke der kantischen Unterscheidung von Schema und Symbol liegt in der Hervorhebung des tätigen Prinzips bei der Verwendung symbolischer Formen der Veranschaulichung: Im Auffinden von entsprechenden analogen Beziehungen, also in der konstruktiven Verbindung von per se nicht darstellbaren Vernunftbegriffen mit anschaulichen Zeichen, bringt die Urteilskraft eine Sinnbeziehung hervor, die auf einer gestaltenden Zusammenführung von Zeichen und Bedeutung beruht. In der *Kritik der Urteilskraft* wird damit ausdrücklich und erstmals in einem systematischen Zusammenhang der Unterschied zwischen Zeichen, die neben ihrer Eigenschaft als *Träger* einer Bedeutung noch kontingente sinnliche Eigenschaften besitzen, und Zeichen, die als symbolische eine spezifische Zweiseitigkeit aufweisen, unterschieden: Mit dieser Zweiseitigkeit, in der die konkreten sinnlichen Eigenschaften eines Zeichens nicht nur von der Bedeutung des zu Veranschaulichenden nicht zu trennen, sondern notwendig für deren Konstitution sind, wird eine Anschauung erst zu einer symbolischen.

2. Erfahrung und Idee: Goethes symbolische Anschauung im Disput mit Schiller

In seiner Darstellung der *Metamorphose der Pflanzen* geht Goethe von einer Beziehung des schauenden Subjekts zur geschauten Natur aus, in der nicht die Autonomie des selbstbestimmten und freien Individuums alleiniger Bezugspunkt ist, sondern die Beziehung selbst und vor allem

die Einsicht in die je eigene Einbezogenheit in das Geschaute bestimmend wirkt. Durch diese Auffassung geriet Goethe mit Friedrich Schiller in eine Opposition, die besonders aufschlußreich für das Verhältnis zwischen Erfahrung und Idee ist.

Die in den *Heften zur Morphologie* eingerückte Erinnerung an die erste Begegnung im Anschluß an eine Zusammenkunft der Naturforschenden Gesellschaft in Jena unter dem bezeichnenden Titel *Glückliches Ereignis* erzählt, wie Goethe nach einem vermittelnden Gespräch in Schillers Wohnung seine Überlegungen zu einer Metamorphose der Pflanzen vorträgt und, „mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze“ vor den Augen des Gesprächspartners entstehen läßt, dessen Reaktion beispielhaft ist: Im Gegensatz zu Goethe, der die morphologischen Prinzipien der Pflanzenbildung unmittelbar aus der Erfahrung zu erlangen meint, kann für Schiller das Konzept der Metamorphose nicht aus der Erfahrung heraus, sondern nur als Idee begriffen werden. Goethes bekannte Antwort auf diesen Einwand lautet: „[D]as kann mir sehr lieb sein daß ich Ideen habe ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.“ (LA I/9, 81f.)¹¹ An dieser pointierten Äußerung läßt sich im wesentlichen der erkenntnistheoretische Standpunkt Goethes aufweisen: Zum einen besteht die Auffassung, daß in Ansehung der Natur zunächst keine Rede von Ideen, die nur als abstrakte Gedanken auszudrücken sind, sein muß. Im ersten Teil der Antwort klingt unausgesprochen die Annahme einer *harmonia naturae* an, die mit einem uneingeschränkten Vertrauen in die Erkennbarkeit und darüber hinaus auch Mitteilbarkeit der in der Natur obwaltenden Prinzipien einhergeht. Von den Ideen als sprachlich verfaßten Abstrakta kann und will Goethe nichts wissen, dafür spielt er im zweiten Teil der Antwort geschickt den anschauenden Beobachter gegen den Idealisten aus: Schiller hat den ideellen Charakter der Metamorphose bereits zugegeben, als sein Gegenüber erwidert, die Ideen seien ihm „sogar“ in der unmittelbaren Anschauung gegenwärtig.

Auch wenn die erste Begegnung der „zwei Geistesantipoden“ in Goethes Erinnerung inhaltlich zu keiner Einigung führt (LA I/9, 81), ist die daraufhin erfolgende briefliche Korrespondenz (und die damit stetig sich befestigende freundschaftliche Übereinkunft) aufschlußreich vor allem mit Blick auf die dort formulierten Bestimmungen von Allgemeinem und Besonderem, Idee und Erfahrung sowie Allegorie und Symbol. Auf Schiller macht die Bekanntschaft mit Goethe einen der-

¹¹ Zitiert wird nach J. W. Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, hg. v. d. Deutschen Akademie der Naturforscher [Leopoldina = LA], unter Angabe von Abteilung, Band und Seitenzahl.

artigen „TotalEindruck“, daß seine „ganze Ideen-Maße in Bewegung gebracht“ wird und er kurzzeitig seinen ursprünglichen Standpunkt zu verleugnen scheint:

Mir fehlte das Objekt, der Körper, zu mehreren speculativischen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon. Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr, auf den Abweg zu gerathen, in den sowohl die Speculation als die willkürliche und bloß sich selbst gehorchende Einbildungskraft sich so leicht verirrt. In Ihrer richtigen Intuition ligt alles und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht, und nur weil es als ein Ganzes in Ihnen ligt, ist Ihnen Ihr eigener Reichthum verborgen; [...] Sie suchen das Nothwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege [...]. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen, in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. (NA 27, 24f.)¹²

Die Intuition des Schauenden überzeugt Schiller, sofern sie die ‚richtige‘ ist: Um Vermittlung in der drängenden Frage bemüht, versucht er deshalb den von der Einheit ausgehenden spekulativen wie auch den in der Mannigfaltigkeit verwurzelten intuitiven Ansatz auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt zu beziehen. Schiller meint, beide Standpunkte begegneten „einander auf halbem Wege“, auch wenn der eine ausschließlich mit Gattungen, der andere mit Individuen zu tun habe:

Ist aber der intuitive [Geist] genialisch und sucht er in dem empirischen den Character der Nothwendigkeit auf, so wird er zwar immer Individuen aber mit dem Charakter der Gattung erzeugen; und ist der speculative Geist genialisch und verliert er, indem er sich darüber erhebt, die Erfahrung nicht, so wird er zwar immer nur Gattungen aber mit der Möglichkeit des Lebens und mit gegründeter Beziehung auf wirkliche Objekte erzeugen. (NA 27, 26)

Die vorgestellte Argumentation für das Genialische als vermittelnde Instanz zwischen Intuition und Spekulation legt einen direkten Bezug auf die Bestimmung des Genies bei Kant nahe, wo dieses als eine „angeborene Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt“, charakterisiert wird. (AA V, 307) Wenn Schiller hier tatsächlich das Genialische aus kantischer Perspektive in den Briefwechsel mit Goethe einführt, so bezieht er sich auf das nicht erlernbare Talent in der schönen Kunst im Unterschied zur erlernbaren mechanischen Kunst und damit auf das belebende Prinzip im Gemüt, den Geist: In ästhetischer Bedeu-

¹² Zitiert wird nach *Schillers Werke. Nationalausgabe* [= NA], hg. im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie, Weimar 1943ff., unter Angabe der Band- und Seitenzahl.

tung ist dieses Prinzip als das Spiel zweckmäßig in Schwung versetzter Gemütskräfte das Vermögen, ästhetische Ideen darzustellen.¹³ Mit dieser Aufstellung verleiht Schiller seiner Hoffnung Ausdruck, eine beiderseitige Orientierung auf den jeweils anderen Standpunkt könne den notwendigen Bezug herstellen, um auf unterschiedlichen Wegen (ästhetische Idee vs. Vernunftidee) zu einem Ziel (die umfassende Erkenntnis) zu gelangen. Goethes Reaktion fällt verhalten aus, in seinem Antwortschreiben geht er nicht auf die vorgeschlagene Vermittlung über das Genialische ein, sondern hebt die Bedeutung des in der Erfahrung liegenden, sinnlich zu vergegenwärtigenden und alle Fälle in sich begreifenden Phänomens hervor:

Wie groß der Vortheil Ihrer Theilnehmung für mich seyn wird, werden Sie bald sehen, wenn Sie, bey näherer Bekanntschaft, eine Art Dunkelheit und Zaudern bei mir entdecken werden, über die ich nicht Herr werden kann, wenn ich mich ihrer gleich sehr deutlich bewußt bin. Doch dergleichen Phänomene finden sich mehr in unsrer Natur, von der wir uns doch gerne regieren lassen, wenn sie nur nicht gar zu tyrannisch ist. (WA IV/10, 184f.)¹⁴

Die von Schiller angestrebte höhere Synthese wird weder zu diesem noch zu einem späteren Zeitpunkt erreicht; Goethe läßt noch in *Glückliches Ereignis* den ergebnislosen Ausgang des Streitgesprächs durch einen Bund in einem „vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt“ besiegeln. (LA I/9, 82) Und in der noch späteren *Maxime* heißt es mit Blick auf den Briefwechsel:

Mein Verhältniß zu Schiller gründete sich auf die entschiedene Richtung beider auf Einen Zweck, unsere gemeinsame Thätigkeit auf die Verschiedenheit der Mittel, wodurch wir jenen zu erreichen strebten. Bei einer zarten Differenz, die einst zwischen uns zur Sprache kam, und woran ich durch eine Stelle seines Briefs wieder erinnert werde, macht' ich folgende Betrachtungen. Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer

¹³ AA V, 313f. B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus*, S. 95, macht darauf aufmerksam, daß die Unterschiede zwischen Kants und Goethes Symbolbegriff offensichtlich sind als etwaige Gemeinsamkeiten. In der kantischen Definition der ästhetischen Idee sind aber deutliche Bezugspunkte zum goethesischen Symbolverständnis erkennbar.

¹⁴ Zitiert wird nach Goethes *Werke* [= WA], hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff., unter Angabe der Abteilung, Band- und Seitenzahl.

nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät. (MuR 279)¹⁵

Im Abstand von beinahe drei Jahrzehnten nach der denkwürdigen Begegnung problematisiert Goethe noch einmal präzise den Verlauf der Richtung, in der ein Dichter (und Naturbeobachter) verfahren muß. Ausdrücklich wird die Bedeutung des Besonderen als Grundlage der Erkenntnis benannt, wobei das Allgemeine nicht vor aller Erfahrung des Besonderen zu haben oder als bereits konkretes Faktum vorauszusetzen ist: „Das Besondere unterliegt ewig dem Allgemeinen; das Allgemeine hat ewig sich dem Besondern zu fügen.“ (MuR 199) Der Zusatz „ewig“ deutet auf die grundlegende Annahme einer unumstößlichen Gesetzmäßigkeit im Geschauten, die in immer wieder erneuerten Erkenntnisprozessen vom Besonderen ausgehend erschlossen werden kann. Schillers Versuch, Erfahrung und Idee aufeinander zu beziehen, muß an der Unvereinbarkeit der intendierten Ziele scheitern, da Schiller trotz anfänglich emphatischer Bejahung der intuitiv verfahrenen Anschauung in letzter Konsequenz auf die Idee zurückkommen will bzw. den bei Goethe vermuteten „Reichtum von Ideen“ zu konkretisieren hofft:

Sie bestreben sich Ihre große Ideenwelt zu simplifizieren, ich suche Varietät für meine kleinen Besitzungen. Sie haben ein Königreich zu regieren, ich nur eine etwas zahlreiche Familie von Begriffen, die ich herzlich gern zu einer kleinen Welt erweitern möchte. Ihr Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, und alle Ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination als ihre gemeinschaftliche Repraesentation gleichsam compromittiert zu haben. Im Grund ist dieß das höchste, was der Mensch aus sich machen kann, sobald es ihm gelingt, seine Anschauung zu generalisieren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen. (NA 27, 31f.)

Auffällig ist, daß Schiller seinen eigenen Verstand in diesem Brief als „eigentlich mehr symbolisierend“ und sich selbst als „eine ZwitterArt, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie“ beschreibt. (NA 27, 32) Eine Erwiderung Goethes liegt nicht vor, allerdings dürfte diese Selbstzuschreibung Schillers nicht auf rückhaltlose Zustimmung gestoßen sein: Das *Glückliche Ereignis* endigt mit einer höflich-bestimmten Mitteilung an „diejenigen, welche, von einem höheren Standpunkte, die behagliche Sicherheit des Menschenverstandes überschauen, des, einem gesunden Menschen angeborenen Verstandes, der weder an den Gegenständen und ihrem Bezug, noch an dem eigenen Befugnis sie zu

¹⁵ Zitiert wird nach Goethes *Maximen und Reflexionen* [= MuR], hg. v. M. Hecker, Weimar 1907, unter Angabe der Nummer.

erkennen, zu begreifen, zu beurteilen, zu schätzen, zu benutzen zweifelt [...]“. Es sei ein „fast Unmögliches [...], wenn man die Übergänge in einen geläuterten, freieren, selbstbewußten Zustand, deren es tausend und aber tausend geben muß, zu schildern unternimmt“. Goethe vermißt an diesem spekulativen Vorgehen „auf Irr-, Schleif- und Schleichwegen“ vor allem „Bildungsstufen“, die vor einem „unbeabsichtigte[n] Sprung und belebte[n] Aufsprung zu einer höhern Kultur“ bewahren. (LA I/9, 82f.) Die Einschätzung des Verhältnisses zwischen Erfahrung und Idee in der Zeit, als die morphologischen Hefte erscheinen, war 1794 so noch nicht ausgearbeitet: Erst drei Jahre später, während einer Reise in die Schweiz, teilt Goethe aus Frankfurt mit Blick auf das elterliche Haus und die urbane Entwicklung in einem Brief an Schiller mit,

daß die Rechenschaft, die ich mir von gewissen Gegenständen gab, eine Art von Sentimentalität hatte, die mir dergestalt auffiel daß ich den Grunde nachzudenken sogleich gereizt wurde und ich habe folgendes gefunden: das was ich im allgemeinen sehe und erfahre schließt sich recht gut an alles übrige an, was mir sonst bekannt ist und ist mir nicht unangenehm, weil es in der ganzen Masse meiner Kenntnisse mitzählt, und das Kapital vermehren hilft. [...] Ich habe daher die Gegenstände, die einen solchen Effekt hervorbringen, genau betrachtet, und zu meiner Verwunderung bemerkt daß sie eigentlich symbolisch sind. Das heißt, wie ich kaum zu sagen brauche, es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, ähnliches und fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen. (WA IV/12, 244)

Aus dieser Erkenntnis heraus, die für Goethe von besonderer Wichtigkeit ist und ihn in den Stand versetzt, die empirische Erscheinung, das subjektive Gefühl und die Allgemeinheit der Idee als eine unmittelbar sich anbietende Synthese zu begreifen,¹⁶ ist die kontrastierende Gegenüberstellung von Allegorie und Symbol in dem kurzen Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (1797) zu verstehen. Erstmals wird hier eine begriffliche Unterscheidung durchgeführt, die von dem tiefen Gefühl ausgeht, „das, wenn es rein und natürlich ist, mit den besten und höchsten Gegenständen coincidieren und sie allenfalls symbolisch machen wird“. (WA I/47, 94) Während im früheren Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789) eine sukzessive Steigerung künstlerischer Ausprägung vorgestellt wurde, die im Stil bereits die

¹⁶ „[D]ie Sache ist wichtig, denn sie hebt den Widerspruch der zwischen meiner Natur und der unmittelbaren Erfahrung lag, den ich in früherer Zeit niemals lösen konnte, sogleich auf [...]“. (WA IV/12, 246f.)

Konzeption des Symbolischen weitgehend vorwegnimmt, wird nun neben der Einteilung von Gegenständen der bildenden Kunst in Gattungen „die Behandlung und der Geist des Behandelnden in Betracht gezogen“. (WA I/47, 93) Demnach scheinen symbolisch dargestellte Gegenstände „bloß für sich zu stehen und sind doch wieder im Tiefsten bedeutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt“. Allein in der Darstellung liegt dieser Bestimmung zufolge die ganze mögliche Bedeutung solcher Gegenstände, alle anderen Bezugnahmen werden „immer auf indirecte Weise geschehen“. (WA I/47, 94) Dieses Verständnis des Symbolischen kommt zumindest in Hinsicht auf die Gegenstände der Kunst nicht mit Kants Bestimmung der intuitiv-symbolischen und indirekten Veranschaulichung überein; das Wesentliche der symbolischen Darstellung liegt laut Goethes Diktion in den Gegenständen selbst und nicht in einer veranschaulichenden Beziehung, aus der eine symbolische Darstellung in der *Kritik der Urteilskraft* erst ihre wirkliche Überzeugungskraft gewinnt.

Goethe faßt symbolische Gegenstände in *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* schon in einer Weise auf, wie sie später in Schellings Bestimmung des Symbolischen anhand mythologischer Figuren ihren konsequentesten Ausdruck gefunden hat. Das Frankfurter Erlebnis macht die faszinierende Koinzidenz von Allgemeinem und Besonderem in einem besonderen Fall einsichtig, allerdings wird daraufhin kein streng systematischer Anspruch erhoben. Die Gegenstände, mit denen Goethe sich in den Straßen seiner Heimatstadt konfrontiert sieht, sind prägnant, weil sie den Geist nicht in allegorischer Manier „gleichsam in sich selbst zurücktreiben und seinen Augen das, was wirklich dargestellt ist, entziehen“ (WA I/47, 95), sondern eine Fülle von bedeutsamen Aspekten in sich bergen, die den Betrachter selbst fordern und anregen. Der Vorgang des Schauens ist ästhetischer Art, und Goethes symbolische Anschauung bezieht sich auf ästhetische Ideen, denen laut Kant kein Begriff „adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann“. (AA V, 314)

In einer vermutlich 1807 entstandenen Maxime wird das eigentlich unkünstlerische, allegorische Verfahren der künstlerischen Symbolik gegenübergestellt, mit präziser Betonung des unabschließbaren Gehaltes im Symbolischen:

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch bekränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe. (MuR 1112f.)

Die „eminente[n] Fälle“ sind bewußt gewordene, klar-verworrene Vorstellungen, auf die ein individueller Betrachter aufmerksam wird und die als Vorstellung der produktiven Einbildungskraft „viel zu denken“ veranlassen. (AA V, 314) Sie stehen „in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern“ für einen umfassenderen Zusammenhang, der über ähnliche Vorstellungen in sukzessiv fortschreitender Reihung und Ordnung zwar skizziert, aber in seiner Vielgestaltigkeit niemals vollständig erfaßt werden kann. Diese einzelnen, vielsagenden Fälle sind – und dies hat Goethe gesehen – die einzige Möglichkeit, um über ein zeitweilig beschränktes empirisches Sammeln nach schematischen Kategorien hinauszukommen und im beziehungsreichen, analogisch nach Ähnlichkeiten suchenden Verfahren Erkenntnis zu erlangen.

3. Schellings symboltheoretischer Ansatz in der *Philosophie der Kunst*

In seiner *Philosophie der Kunst* (1802) nimmt Schelling mit der Erörterung der Bedeutung von Kunst in der Philosophie eine ausdrückliche Abgrenzung zu Kants *Kritik der Urteilskraft* sowie den vorhergehenden ästhetischen Programmen seit Baumgarten vor und entwirft ein einheitliches, dem idealistischen Systemgedanken verpflichtetes Konzept. Die Bestimmung des Symbolischen wird in das Gebiet des Kunstschnönen verwiesen und erlangt in dieser systematischen Position entscheidende Geltung als Indifferenzpunkt zwischen Subjektivem und Objektivem in einer absoluten Identität – eine Denkfigur, die wesentlich für Schellings identitätsphilosophischen Ansatz der Jenaer Jahre ist.¹⁷

In den einleitenden Bemerkungen verweist Schelling auf den Status der Kunst „als ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Theilen nothwendiges Ganzes“ in Analogie zur Natur: Der hier vertretene Anspruch an Kunst verweist nicht länger auf Partikuläres, bloß sinnlich

¹⁷ Vgl. zu Schellings Identitätsphilosophie, die hier nicht ausführlich dargestellt werden kann, die Erläuterungen von H. Zeltner, Das Identitätssystem. In: H. M. Baumgartner (Hg.), *Schelling. Einführung in seine Philosophie*, Freiburg i. Br. München 1975, S. 75-94.

Affektiertes, sondern stellt die „Idee des Ganzen“ (SW I/5, 357)¹⁸ im Verbund mit der nur am wahren und damit ganzheitlichen Kunstwerk erfahrbaren Schönheit in den Mittelpunkt. Kunst ist nicht mehr nur ein Teil, ein bloßes Betätigungsfeld philosophischer Betrachtung, vielmehr ermöglicht eine „streng wissenschaftliche Ansicht“ und umfassende Behandlung, maßgeblich unterstützt durch die Philosophie, die „Ausbildung des intellektuellen Anschauens der Kunstwerke“ und die „Bildung des Urtheils über dieselbe“. (SW I/5, 359) Erstmals wird hier eine „wissenschaftliche und philosophische Kunstlehre“ (SW I/5, 361) in konsequent systematischer Form vorgelegt: Eine Kunstlehre, die in der Kunst nicht lediglich analogische Beziehungen zur Philosophie und zur ganzheitlichen Verfassung des Universums aufweist, sondern in Stoff und Darstellung der Formen einen identifizierenden Bezug sieht. Im Gegensatz zu Kant, der die Möglichkeit einer Erkenntnis der Dinge, wie sie an sich sind, aufgrund der beschränkten Erkenntnisfähigkeit des Menschen prinzipiell verneint, versucht Schelling in der Philosophie über den Ansatz einer absoluten Idee die Dichotomie zwischen Allgemeinem und Besonderem in einen Indifferenzpunkt aufzulösen: Das Besondere wird nicht mehr als ein isoliertes Einzelnes in Beziehung auf einen umfassenderen ideellen Zusammenhang verstanden, sondern ist das Absolute selbst, insofern es dieses als Ganzes in sich aufnimmt und darstellt. (vgl. SW I/5, 366f.)

Dieser Anspruch erfährt noch eine Erweiterung, indem auf den Widerspruch zwischen Bewußtem und Unbewußtem verwiesen wird: Die bewußte Tätigkeit des Ichs in Freiheit und Bewußtsein entwickelt sich in der Kunst zu einem nicht mehr an Zwecke gebundenen Kunstprodukt (im Unterschied zum bewußtlos hervorgebrachten, später zweckmäßigen Naturprodukt), wodurch die in ihrer Vergegenständlichung bewußtlos und objektiv gewordene Tätigkeit des Ichs reflektiert werden kann. Der bewußte Teil ästhetischer Produktion kann als handwerkliches Können in der Kunst erlernt werden, während der bewußtlose Teil als Poesie in der Kunst sich einer zu vermittelnden Kenntnis entzieht.¹⁹ Der Widerspruch zwischen Bewußtem und Unbewußtem ist im Kunstwerk und damit in der Darstellung des Unendlichen in einem endlichen Produkt

¹⁸ Zitiert wird nach Schellings *Sämtlichen Werken* [= SW], hg. v. K. F. A. Schelling, Augsburg 1856-61, unter Angabe der Abteilung, Bandnummer und Seitenzahl.

¹⁹ Den Unterschied zwischen Kunst und Poesie in der Kunst erläutert Schelling folgendermaßen: „Die reale Seite des Genies oder diejenige Einheit, welche Einbildung des Unendlichen ins Endliche ist, kann im engeren Sinn die Poesie, die ideale Seite oder diejenige Einheit, welche Einbildung des Endlichen ins Unendliche ist, kann die Kunst in der Kunst heißen.“ (SW I/5, 461)

aufgehoben, worin sich Schönheit von Erhabenheit unterscheidet, wo dieser Widerspruch lediglich in der Anschauung und nicht in einer objektiven Vergegenständlichung beseitigt ist.²⁰

Durch die von Schelling lancierte Indifferenz der idealen Betrachtung der Ideen in der Vernunft und der realen Betrachtung der Ideen im Kunstwerk verhält sich die Philosophie in der idealen Welt zur Kunst wie die Vernunft in der realen Welt zum Organismus. In der idealen Welt ist die Kunst eine organische Entsprechung der Philosophie, da sie deren Ideen „als Seelen wirklicher Dinge objektiv“ hervorbringt. (SW I/5, 383) Sie ist somit nicht als ein Gegenstand der Philosophie zu denken, sondern als ein wesentlicher Bestandteil derselben: Kunst ist, als ein Organismus und Reales der Philosophie konstruiert, in der idealen Welt eine unabdingbare Entsprechung des Idealen und kein minder bedeutendes Surrogat. Unter der Voraussetzung einer konsequent durchgeführten Konstruktion ist das Entsprechungsverhältnis von Philosophie und Kunst in der idealen Welt, Vernunft und Kunstwerk in der realen Welt also kompromißlos, da das eine des anderen nicht im engeren Sinne bloß bedarf, sondern jeweils Ideales und Reales gleichermaßen absolut sind.²¹ Für die Organon-These Schellings ist Kants Besprechung des ästhetischen Gemütszustands verbindlich, in der das subjektive Zusammenspiel der Erkenntniskräfte zwischen Anschauungs- und Begriffsvermögen bestimmt wird, sowie dessen Lehre vom Genie als eine der Natur analoge Schöpferkraft des Menschen. In der *Kritik der Urteilskraft* wird damit aber sowohl das Unvermögen ‚wirklicher‘ Erkenntnis als auch das Unvermögen ‚wirklicher‘ Schöpfung behauptet, zumal die Intention Kants im ästhetischen Teil der *Urteilskraft* in der Sicherung der theoretischen und praktischen Vernunft gegen die illegitimen Erkenntnis- und Moralansprüche der europäischen Ästhetik seiner Zeit besteht.²²

Eine entscheidende Voraussetzung für Schellings Symbolbegriff ist in dem Vergleichsmodus gegeben, der Kunst und Philosophie aufgrund einer Urbild-Gegenbild-Relation als „auf der gleichen Höhe“ stehend

²⁰ L. Knatz, Die Philosophie der Kunst. In: H. J. Sandkühler (Hg.), *F. W. J. Schelling*, Stuttgart 1998, S. 109-123, hier S. 112f. Diese Auffassung vertritt Schelling bereits in den Schlußbemerkungen des *Systems des transzendentalen Idealismus*, vgl. dort SW I/3, 618ff.

²¹ Vgl. zum umfassenden Begriff der Konstruktion bei Schelling B. Wenning, *Konstruktion und Geschichte. Das Identitätssystem als Grundlage der Kunstphilosophie bei F. W. J. Schelling*, Frankfurt a. M. 1988.

²² Vgl. D. Jähnig, Die Schlüsselstellung der Kunst bei Schelling. In: M. Frank, G. Kurz (Hg.), *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Frankfurt a. M. 1975, S. 329-340, hier S. 330.

verortet: Während die Philosophie Urbilder vorstellt, wobei das Absolute das Urbild der Wahrheit ist, vermag die Kunst durch die Verobjektivierung dieser Urbilder eine Darstellung der Intellektualwelt in der reflektierten Welt selbst zu veranlassen. Das Urbild der Kunst in Ansehung des Absoluten ist dann die Schönheit. In der *Philosophie der Kunst* werden damit zwei Vergleichsmomente zusammengeführt: Einerseits ist die Kunst als Entsprechung, als „vollkommenster objektiver Reflex“ der Philosophie das reale Gegenstück zu dieser, weshalb auch in ihr alle ideellen Bestimmungen durchlaufen werden müssen bzw. in der Betrachtung von Kunstwerken ausfindig gemacht werden können. Darüber hinaus ist Kunst in identitätsphilosophischer Perspektive kein bloßes Mittel der realen Darstellung eines idealen Zusammenhanges, von dem nach erfolgter Übertragungsleistung hin zur Anschauung der Ideen abzusehen sein könnte: Schelling behauptet, daß in der Kunst eine Anschauung der Ideen im Realen möglich ist, womit Kunst in ihrer Beziehung zur Philosophie nicht nur ein zur Vergleichung herangezogenes Gegenstück, sondern ein ‚identisches Gegenstück‘ sein muß: „Wir werden daher zeigen müssen, daß Wahrheit und Schönheit nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen des Einen Absoluten sind.“ (SW I/5, 369f.) Allerdings gilt diese Bestimmung, weil in der Philosophie der Kunst als der „Wissenschaft des All in der Form oder Potenz der Kunst“ (SW I/5, 368) die Darstellung des Universums in der Form der Kunst konstruiert wird: Es geht also nicht darum, in kontemplativer Betrachtung von Kunstwerken eine ideelle Anschauung abzuleiten, sondern von der Philosophie ausgehend zu zeigen, daß über die von Schelling durchgeführte Konstruktion in der realen Vergegenwärtigungsleistung der Kunst die Bestätigung für das identitätsphilosophische Konzept zu finden ist.

Neben dieser grundlegenden Konstellation rücken in der *Philosophie der Kunst* noch vor der eigentlichen Erläuterung des Symbols in Abgrenzung zur Allegorie und zum Schema die mythologischen Göttergestalten in den Vordergrund, auf die sich der weitere Verlauf der Argumentation im wesentlichen bezieht: Da die „besonderen Dinge, sofern sie in ihrer Besonderheit absolut, sofern sie also als Besondere zugleich Universa sind“, Ideen genannt werden, gibt es eine „gedoppelte Einheit jeder Idee [...], wodurch das Besondere im Absoluten, und gleichwohl wieder als Besonderes begriffen werden kann“. Für jede Idee als das „Universum in der Gestalt des Besonderen“ gilt, daß sie in idealer Betrachtung Bild (Schelling meint hier: Urbild) des Göttlichen, in realer Betrachtung Gott in besonderer Form ist. (SW I/5, 390) Darum muß die absolute Realität der Götter, wie sie den Bewohnern des antiken Griechenlands noch allgegenwärtig gewesen war, unmittelbar aus ihrer

absoluten Idealität folgen: „Die Idee der Götter ist nothwendig für die Kunst. [...] Was für die Philosophie Ideen sind, sind für die Kunst Götter [...]“ (SW I/5, 391) Schelling knüpft an den Anspruch dieser systematischen Verschränkung sogar eine zwingende Notwendigkeit, denn „[w]er sich noch nicht zu dem Punkte erhoben hat, daß ihm das absolut Ideale unmittelbar und eben darum auch das absolute Reale ist, ist weder des philosophischen noch des poetischen Sinns fähig“. (SW I/5, 391)

Jede ideelle Bestimmung in der *Philosophie der Kunst* bezieht sich deshalb in letzter Konsequenz auf die reale Anschauung der Ideen (und damit des Absoluten) in den Göttergestalten, die als vollkommenste Bildungen dem Grundgesetz der Schönheit unterliegen, die wiederum die reale Entsprechung der Wahrheit im Idealen ist. Die Mythologie als unabhängige poetische Existenz der Götterdichtungen ist „nothwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst“, ihre Wirksamkeit besteht in der „Darstellung des Absoluten in Begrenzung ohne Aufhebung des Absoluten“, da in ihr mannigfaltige Erscheinungen und deren Verhältnisse „als das Allgemeine durch ein Individuum zusammengefaßt [werden], welches ohne Zweifel das auffallendste Beispiel der Darstellung des Allgemeinen im Besonderen ist“. (SW I/5, 403 u. 405)

Schelling verweist nun darauf, daß die „Darstellung des Absoluten mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Besonderen [...] nur symbolisch möglich“ (SW I/5, 406) sei. Diese Bestimmung gründet auf der triadischen Aufstellung von Schema-Allegorie-Symbol, die der Reihung These-Antithese-Synthese entspricht: Nur im Symbolischen, in der höchsten synthetisierten Form ist demnach eine Darstellung im Sinne der Bestimmung von Kunst, wie sie die einleitenden Passagen vorstellen, zu leisten. Da in der schematischen Darstellung „das Allgemeine das Besondere bedeutet, oder in welcher das Besondere durch das Allgemeine angeschaut wird“, könnte sich Schelling hier direkt auf Kant beziehen, der im Schema bekanntlich die sinnlich angeschaute Regel der Hervorbringung eines Gegenstandes gesehen hatte. So ist etwa in Schellings Beispiel eines mechanisch verfahrenen Künstlers das regelgeleitete Moment ausschlaggebend, wonach dieser gemäß einem Plan vom groben Gerüst zu den einzelnen Teilen fortschreitend das Werk in einem „völlig concreten Bild“ vollendet (SW I/5, 407f.): Dieses Werk ist dann als ein Besonderes (in der Demonstration vorgestelltes) nur im Hinblick auf das zugrunde liegende Allgemeine (bei Kant: die Kategorien des Verstandes) bedeutsam, ja ein Verständnis dieses Besonderen ist ausschließlich über die Erschließung des in ihm konstituierten Schemas möglich.

Das schematisierende Verfahren hat in der Kunst statt, es eignet sich jedoch nicht zur vollkommenen Darstellung des Absoluten im Beson-

deren, da zwischen Allgemeinem und Besonderem lediglich eine Stellvertreterbeziehung der Bedeutung besteht, die immer auf das Allgemeine bezogen bleibt. Dagegen ist die Allegorie zwar „auch eine Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen, aber so, daß Besonderes hier das Allgemeine bedeutet oder als Allgemeines angeschaut wird“. (SW I/5, 409) Obwohl hier wieder nur eines das andere bedeutet, geht in der Allegorie die Richtung der Anschauung und Bedeutung vom Besonderen zum Allgemeinen – eine Eigenschaft, die die Allegorie mit dem Symbolischen teilt. Da die „symbolische Bedeutung die allegorische ebenso in sich schließt, wie in der Ineinsbildung des Allgemeinen und Besonderen auch die Einheit des Besonderen mit dem Allgemeinen wie die des Allgemeinen mit dem Besonderen enthalten ist“, lasse sich „alles Symbolische sehr leicht [...] allegorisieren“. (SW I/5, 409) Der wesentliche Unterschied zwischen Symbol und Allegorie besteht in der Festlegung, daß das Symbol in der Anschauung des Besonderen nicht nur das Allgemeine *bedeutet*, sondern dieses zugleich *ist*. Damit ist die absolute Indifferenz zwischen Allgemeinem und Besonderem gegeben. Für den Bereich der Mythologie behauptet Schelling die Bedeutungsfunktion mythologischer Gestalten als besondere Individuen in bezug auf die allgemeine Masse der Erscheinungen sowie als eine Synthese dieser Gestalten mit dem Allgemeinen, und dies vor jeglicher Allegorie: Mit Blick auf die griechische Mythologie kann zwar jede mythologische Gestalt, als ein Besonderes angeschaut, bedeutend auf ein Allgemeines verweisen, jedoch ist diese Beziehung ursprünglich immer symbolisch gewesen: „Ihr höchster Reiz beruht eben darauf, daß sie [die mythologischen Gestalten], indem sie bloß sind ohne alle Beziehung – in sich selbst absolut –, doch zugleich immer die Bedeutung durchschimmern lassen.“ (SW I/5, 411)

Mit der Konstellation Schema-Allegorie-Symbol weitet Schelling den Begriff des Symbolischen auf die Bereiche Wissenschaft und Kunst übergreifend aus und ordnet die Teilbereiche in den systematischen Zusammenhang einer Stufenfolge von Potenzen ein: Auf die Kunst bezogen werden dann in einer realen Reihe der Kunst Musik (allegorisch), Malerei (schematisch) und Plastik (symbolisch), für die Poesie in einer idealen Reihe Lyrik (allegorisch), Epos (schematisch) und Drama (symbolisch) unterschieden, denen in einer weiteren Binnengliederung (Musik begreift etwa Rhythmus, Harmonie, Melodie in sich) Einzelmomente zugewiesen sind, die jeweils in der nächsthöheren Stufe in einem Symbol synthetisiert werden.²³

²³ Vgl. SW I/5, 410f., passim. Die zu Beginn der *Philosophie der Kunst* dargelegte Reihung schematisch-allegorisch-symbolisch wird im weiteren Verlauf noch durch eine parallele

Bemerkenswert an dieser komplexen Aufstellung ist vor allem der Verweis auf den besonderen Status des Symbolischen, der mit einer verbindenden, synthetisierenden Leistung einhergeht: Obwohl ganz auf mythologische Gestalten bezogen, sieht Schelling hier wie vor ihm schon Kant, daß im Symbolischen nicht lediglich eine semantische Verweis- und Bezeichnungsfunktion, sondern eine weit darüber hinausgehende Bezugnahme besteht, die mitunter einen ‚identifizierenden‘ Charakter haben kann. Aber bereits an diesem allgemeinen Punkt der Beschreibung hören die Gemeinsamkeiten auf: Während Kant die mechanische Handmühle, die als solche mit einem Staatswesen keine Ähnlichkeit und auch sonst nichts zu tun hat, durch die Übertragung der Reflexion auf die Handmühle mit einem despotisch verfaßten Staatswesen vergleicht und eben nicht behaupten muß, die Handmühle sei zugleich dieser Despotenstaat, bleibt die Behauptung, daß eine mythologische Gestalt oder auch ein Drama nicht nur das Allgemeine bedeuten, sondern dieses zugleich auch sind, ohne nähere Betrachtung der systematischen Voraussetzungen der Identitätsphilosophie unverstänlich.

4. Ausblick auf eine umfassende Symbolik: Ernst Cassirer

Ein bemerkenswerter Ansatz, um eine Zusammenführung so unterschiedlicher Lebenswirklichkeiten wie Sprache, Mythos, Religion, Kunst, Wissenschaft, Geschichte und Technik auf der Basis eines sehr weit gefaßten Verständnisses des Symbolischen zu ermöglichen, geht zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Ernst Cassirer aus. In seinem kulturphilosophischen Konzept, das den charakteristischen Zug menschlicher Kultur in der Entwicklung von symbolischen Formen und Symbolsystemen sieht, finden wir eine interessante Rezeption und Fortsetzung der in diesem Beitrag vorgestellten Symbolkonzeptionen aus der Zeit um 1800. Ganz offensichtlich steht Cassirers kultur- und symbolphilosophischer Ansatz dabei unter dem maßgeblichen Einfluß von Kant und Goethe,

Reihung real-ideal-synthetisch (im Sinne von: Reales und Ideales aufgehoben in einer Einheit) ergänzt: Am Beispiel der bildenden Künste als realer Reihe sind Musik (real), Malerei (ideal) und Plastik (synthetisch), für die redenden Künste als idealer Reihe Lyrik (real), Epos (ideal) und Drama (synthetisierend) eingeteilt, die wiederum mit Denken, Handeln und Kunst usw. korrespondieren. In der gebotenen Kürze dieses Beitrages sei hiermit lediglich auf den durchgängig systematisierten und in jeder ‚Bildungsstufe‘ nach einem Prinzip verfahrenen Aufbau der *Philosophie der Kunst* verwiesen.

denen er darüber hinaus auch separate Studien gewidmet hat.²⁴ Die zentrale Fragestellung in den philosophischen Arbeiten Cassirers zielt auf ein Verständnis der Leistung und spezifischen Funktionalität menschlichen Denkens, womit er unmittelbar an kantische Überlegungen zu den Voraussetzungen und Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis anschließt.²⁵ In der Analyse der Formen von Repräsentation, die jegliche abbildtheoretische Grundlegung verwirft, wird deutlich, daß in der Erfahrung von Weltwirklichkeit kein amodales Verfahren anzunehmen ist: Durch die *freie Tätigkeit des Geistes* wird immer schon auf der Grundlage einer Sinnbeziehung repräsentiert; keine Auffassung eines Gegenstandes ist somit An-Sich, sondern jede ist komplex und vielfältig kontextualisiert. Der Mensch kann als *animal symbolicum* gar nicht anders, als in symbolischen Formen und symbolsystematischen Zusammenhängen zu repräsentieren und zu reflektieren; diesem Grundgedanken entsprechend folgt Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* dem „Plan einer allgemeinen Theorie der geistigen Ausdrucksformen“. (ECW 11, VII)²⁶ Aus diesem Grund wird auch das seit Descartes intensiv diskutierte Leib-Seele-Verhältnis grundlegend bedeutsam und zugleich ein aussagekräftiges Modell aller Symbolisierung:

Das Verhältnis von Seele und Leib stellt das erste Vorbild und Musterbild für eine rein symbolische Relation dar, die sich weder in eine Dingbeziehung noch in eine Kausalbeziehung umdenken läßt. Hier gibt es ursprünglich weder ein Innen und Außen noch ein Vorher und Nachher, ein Wirkendes oder Bewirktes; hier waltet eine Verknüpfung, die nicht aus getrennten Elementen erst zusammengefügt werden braucht, sondern die primär ein sinnerfülltes Ganze ist, das sich selbst interpretiert – das sich in eine Doppelheit von Momenten auseinanderlegt, um sich in ihnen ‚auszulegen‘. (ECW 11, 113)

²⁴ Dazu zählen u. a.: E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, hg. v. R. A. Bast, Hamburg 1991, und ders., *Goethe und die geschichtliche Welt*, hg. v. R. A. Bast, Hamburg 1995. Eine aufschlußreiche Darstellung der Zusammenhänge von Goethes und Cassirers Symbolbegriff bietet B. Naumann, *Philosophie und Poetik des Symbols: Cassirer und Goethe*, München 1998.

²⁵ Vgl. hier und im folgenden die Einleitung zu H.-J. Sandkühler, D. Pätzold, *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*, Stuttgart 2003, S. 11-44, insbes. den darin enthaltenen Beitrag von H.-J. Sandkühler, ‚Ex analogia hominis‘ – Theorie der Erkenntnis und des Wissens, S. 70-84, sowie B. Recki, *Kultur als Praxis. Eine Einführung in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. Sonderband 6 (2004), S. 19-49.

²⁶ Einleitung zur *Philosophie der symbolischen Formen*. Zitiert wird nach E. Cassirer, *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe* [= ECW], hg. v. B. Recki, Hamburg 1998ff., unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

Die Einheit von Sinnlichem und Sinn, die symbolische Prägnanz als *Verkörperung von Sinn* bringt durch die freie Aktivität des Geistes eine Vieldimensionalität der geistigen Welt und Pluralität der Formen der Weltgestaltung hervor. Neben der allgemeinen Theorie der symbolischen Formen ist etwa der Wahrheits- und Wirklichkeitsbegriff in der Wissenschaft anders gestaltet als der in der Religion oder der Kunst. Die Theorie der symbolischen Formen erhebt als allgemeine Aufgabe den Anspruch auf

Einheit und Universalität [...], den die Metaphysik in ihrer dogmatischen Gestalt aufgeben mußte. Sie kann nicht nur die verschiedenen Weisen und Richtungen der Welterkenntnis in sich vereinen, sondern darüber hinaus, jedem Versuch des Weltverständnisses, jeder Auslegung der Welt, deren der menschliche Geist fähig ist, ihr Recht zuerkennen und sie in ihrer Eigentümlichkeit begreifen. Erst auf diese Weise wird das Problem der Objektivität in seiner ganzen Weite sichtbar, und, so gefaßt, umspannt es nicht nur den Kosmos der Natur, sondern auch den der Kultur.²⁷

In den Konzeptionen um 1800 wurde der symbolischen Darstellungsform als einer Form der Veranschaulichung eines eigentlich nicht zu Veranschaulichenden Geltung verschafft, die mit einer Aufwertung des Symbolbegriffs einherging. Dabei konnte es nicht ausbleiben, daß die Relationen zwischen Zeichen und Bedeutung, zwischen Subjekt und Objekt problematisiert wurden. Kants kritische Durchleuchtung menschlicher Verstandestätigkeit, Goethes Festhalten an den konkreten, empirisch faßbaren Phänomenen in der Anschauung, der idealische Anspruch bei Schiller und Schelling – all diese Ansätze markieren den Anfang einer Entwicklung des Symbolbegriffs, der bei Cassirer umfassend und auf die gesamte kulturelle Existenz des Menschen gerichtet ist. Gerade für die moderne Naturwissenschaft, aber auch im Zusammenhang mit geisteswissenschaftlichen und soziologischen Gegenständen der Untersuchung ist mit Blick auf diese Entwicklung die Rede von ‚objektiver Wissenschaft‘ neu zu überdenken und mit der Frage zu versehen, ob nicht im Symbolischen die Durchdringung und gegenseitige Akzeptanz logischer und analogischer Darstellungsformen gewährleistet ist, mit der im Wechselverhältnis von Allgemeinem und Besonderem die Spannung zwischen Idee und Erfahrung sich kompensieren ließe.

²⁷ E. Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, Darmstadt 1989, S. 19f.