

Symbol und Allegorie. Ein literaturwissenschaftliches Begriffspaar?*

Bengt Algot Sørensen, Odense Universitet, Dänemark

Die Geschichte des Begriffspaares Symbol und Allegorie beginnt um 1800 mit Goethe, Schelling, Creuzer, Solger und Coleridge. Von grosser Wirkung waren die Definitionen und die Zusammenstellung dieser Begriffe durch Goethe, bei dem allerdings nicht, so wenig wie bei Coleridge, von einer gleichwertigen Polarität der beiden Begriffe die Rede sein kann. Auf bemerkenswerte Übereinstimmungen zwischen dem Inhalt des aufgewerteten Allegoriebegriffs bei Solger und Creuzer einerseits und bei neueren europäischen und amerikanischen Kritikern andererseits wird hingewiesen. Die europäische Geschichte des Begriffspaares im 19. und 20. Jahrhundert wird skizziert und abschliessend die Frage aufgeworfen, ob und wie aus den historisch entstandenen und historisch belasteten Begriffen des Symbols und der Allegorie anwendbare und allgemein anerkannte, systematische Begriffe der Literaturwissenschaft werden können?

Die Zusammenstellung der beiden Begriffe Symbol und Allegorie als ein sich ergänzendes, bzw. kontrastierendes Begriffspaar findet sich in der europäischen Ästhetik und Geistesgeschichte erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Es wurde schon damals nicht ohne Widerspruch hingenommen und ist in seinem Erkenntniswert vor allem in der Literaturwissenschaft bis zum heutigen Tage umstritten geblieben. Bis etwa 1800 hatten die beiden Wörter recht verschiedene Verwendungsmöglichkeiten: In der auf die antike Rhetorik zurückgehenden Stilistik gehörte die *Allegorie* zu den Tropen und Figuren. Noch im 18. Jahrhundert hatte sie daher die allgemeine Bedeutung einer bildlichen Umschreibung des »eigentlichen« Gedankens. Sie war mit anderen Worten ein rhetorischer Stilbegriff. Daneben spielte das Wort aber auch schon in der spirituellen Bibelexegese der patristischen und mittelalterlichen Schriftsteller eine wichtige Rolle, indem sie nicht als Stilfigur aufgefasst wurde, sondern die Beziehung zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen eines realen Vorbildes und eines realen Abbildes bezeichnete. Die Allegorie war hier ein ins Transzendente verweisendes, ontologisches Zeichen. – Der Begriff des *Symbols* gelangte erst

mit Kants »Kritik der Urtheilskraft« (1790) in den Bereich der philosophischen Ästhetik, erfuhr aber dann als kritischer und ästhetischer Terminus eine ungeheuer schnelle Verbreitung, die zur Zeit der Romantik einen modischen Charakter annahm. Vor diesem Durchbruch war das Wort in der Philosophie der Aufklärung im Sinne von einem abstrakten Zeichen angewandt worden wie heute noch in der Sprache der Naturwissenschaften und teilweise auch in der Linguistik und der Philosophie. Seit der Renaissance wurde das Wort ebenfalls von den allegorischen Attributen und den emblematischen Bildern im Sinne von konventionellen und eindeutigen Zeichen gebraucht, eine Anwendung, die besonders in der angelsächsischen Kunst- und Literaturkritik heute noch vorkommt.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahm die Kritik an der Allegorie als Kunstform in der Literatur und in den bildenden Künsten ständig zu. Gleichzeitig wuchs das Bedürfnis nach einem neuen Bildtypus, der den sich radikal wandelnden Ansprüchen an die neue Kunst der damaligen Zeit genügen könnte. Die einzelnen Phasen dieser Entwicklung sollen hier nicht verfolgt werden, da sie von der einschlägigen Forschung schon nachgezeichnet worden sind.¹ Wichtig ist vor allem, dass der infolge dieser Entwicklung entstandene, neue Symbolbegriff in ständiger Auseinandersetzung mit dem traditionellen Allegoriebegriff konzipiert wurde, wobei die Allegorie auf die rationalistische und künstliche Transposition eines Gedankens ins Bild verengt und abgewertet wurde. Der neuen Kunstauffassung gemäss wurde das Symbol dagegen als das organische Produkt eines individuellen Künstlers (Genielehre), als ein zugleich autonomes und doch bedeutungsvolles Bild aufgefasst, dessen Sinn sich nicht auf intellektuellem Wege, sondern dem erlebenden und empfindenden Leser, Zuschauer und Hörer durch die sinnlich-emotionale Wirkung unmittelbar und oft unbewusst erschloss. Dieser Begriff des Symbols ist historisch in enger Verbindung mit dem säkularisierten Individualismus, dem sensualistischen Irrationalismus und der Vorstellung von der Autonomie und dem organischen Charakter des Kunstwerks zu sehen. Er trat jetzt mit dem Anspruch auf, dem Menschen eine ontologische Erkenntnis vermitteln zu können, die jenseits der Grenzen des diskursiven Denkens lag.

Eine terminologische und definitorische Entgegenstellung der beiden Begriffe findet sich zum ersten Mal in der von Goethe und Heinrich Meyer gemeinsam verfassten Schrift »Über die Gegenstände der bildenden Kunst« (1797). Seitdem

gehört das Begriffspaar zu den Schlüsselwörtern der Goetheschen Wirklichkeitsauffassung, Naturwissenschaft und Ästhetik. Da Goethes Definitionen der Begriffe Symbol und Allegorie eine so grosse Wirkung ausgeübt haben, soll der Inhalt, den diese Begriffe bei Goethe haben, zumindest skizziert werden. Charakteristisch ist zunächst, dass sich für Goethe das Symbol in der Begegnung zwischen einem betrachtenden und erlebenden Ich einerseits und einem Objekt der Aussenwelt andererseits, sei es der alltäglichen Wirklichkeit, der Natur oder der Kunst, konstituiert. Symbolisch wird das Objekt durch seine Wirkung auf das rezipierende Subjekt; die Wirkung geht dabei vom Objekt aus und *in* der Wirkung ist die Bedeutung enthalten, die vom Rezipienten zunächst unbewusst aufgenommen werden kann. Die Bedeutung liegt also nicht von vornherein fest wie bei den konventionellen Zeichen, noch wird sie vom Subjekt in das Objekt willkürlich hineinprojiziert, wie es bei der Allegorie der Fall sein kann. Insofern setzt diese Theorie des Symbols und der Allegorie die Lehre des 18. Jahrhunderts von den natürlichen und willkürlichen, bzw. konventionellen Zeichen fort.² Da die vom Objekt ausgehende Wirkung nach Goethe letzten Endes auf einer universalen Übereinstimmung zwischen Natur und Mensch, Aussen und Innen, Objekt und Subjekt beruht, kann sich das Wesen des Objekts in der Wirkung auf das Subjekt offenbaren. Gefühl und Gegenstand werden als Korrelate aufgefasst, und der sinnliche und bildliche Ausdruck ihrer Koinzidenz ist das Symbol. Zur Verdeutlichung des Gesagten sollen einige kurze Beispiele angeführt werden: In der vorhin genannten Abhandlung »Über die Gegenstände der bildenden Kunst« (1797) heisst es über die Wahl der Gegenstände durch den Künstler: »(Die Gegenstände werden bestimmt), durch tiefes Gefühl, das, wenn es rein und natürlich ist, mit den besten und höchsten Gegenständen coincidieren und sie allenfalls symbolisch machen wird. Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloss für sich zu stehen und sind doch im Tiefsten bedeutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt... Nun gibt es auch Kunstwerke, die durch Verstand, Witz, Galanterie brillieren, wohin wir auch alle allegorischen rechnen; von diesen lässt sich am wenigsten Gutes erwarten, weil sie das Interesse an der Darstellung selbst zerstören und den Geist gleichsam in sich selbst zurücktreiben und seinen Augen das, was wirklich dargestellt ist, entziehen.« In auffallender Übereinstimmung mit dieser ästhetischen Lehre tritt das Begriffspaar einige Jahre später in Goethes naturwissenschaftlicher Schrift, »Entwurf einer Farbenlehre« (1810), auf. In dem Kapitel mit der Überschrift, »Allegorischer, symbolischer, mystischer Gebrauch der Farbe« heisst es: »Es ist oben umständlich nach-

gewiesen worden, dass eine jede Farbe einen besonderen Eindruck auf den Menschen mache und dadurch ihr Wesen sowohl dem Auge als Gemüt offenbare. Daraus folgt sogleich, dass die Farbe sich zu gewissen sinnlichen, sittlichen, ästhetischen Zwecken anwenden lasse. – Einen solchen Gebrauch also, der mit der Natur völlig übereinträfe, könnte man den symbolischen nennen, indem die Farbe ihrer Wirkung gemäss angewendet würde und das wahre Verhältnis sogleich die Bedeutung ausspräche . . . Hiermit ist ein anderer Gebrauch nahe verwandt, den man den allegorischen nennen könnte. Bei diesem ist mehr Zufälliges und Willkürliches, ja man kann sagen etwas Konventionelles, indem uns erst der Sinn des Zeichens überliefert werden muss, ehe wir wissen, was es bedeuten soll.« Unmittelbar auf die Dichtkunst übertragen findet sich dann das Begriffspaar in Goethes »Maximen und Reflexionen« (1825) wieder: »Es ist ein grosser Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen 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 nun dieses Besondere lebendig fasst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.« Produktionsästhetisch ist das Symbol also dadurch charakterisiert, dass der Dichter vom konkreten Gegenstand, dem »Besonderen«, und nicht von einer vorher gefassten Idee ausgeht, für die er ein passendes Bild sucht. Bei der Wahl des Gegenstandes ergreift der Dichter unwillkürlich und intuitiv, im ursprünglichen Sinne dieses Wortes, ein Objekt, von dem eine emotionale Wirkung auf ihn ausgeht und in dem er das Allgemeine schauend erkennt. Dieser Zusammenhang von emotionaler Wirkung mit anschauender Erkenntnis des Repräsentativen und Allgemeinen im konkreten Wirklichkeitsbild war für Goethe eine grundlegende und überraschende Erfahrung, die er zuerst im Brief an Schiller, 16. August 1797, ausführlich geschildert hat. Rezeptionsästhetisch wird in der zitierten Maxime ein entsprechender Vorgang beschrieben: Da das symbolische Bild nicht ausdrücklich auf das Allgemeine hinweist, geht auch der Rezipient zunächst vom Besonderen, vom konkreten Bild, aus, ohne nach der tieferen Bedeutung zu fragen oder sie zu suchen. Indem er sich aber der Wirkung des Kunstwerks überlässt und es als ein sinnlich-konkretes Besonderes »lebendig fasst«, erfährt er unwillkürlich und unbewusst, »ohne es gewahr zu werden, oder erst spät«, das Allgemeine oder die Idee. Umgekehrt verhält es sich bei der Allegorie, die für Goethe eine blossе Begriffsillustration blieb und daher »ein

sehr subordiniertes Kunstwerk«, wie Goethe am 27. Mai 1796 an Humboldt schrieb. Sie hat zwar die Verbindung von Bild und Bedeutung mit dem Symbol gemeinsam, aber in der Allegorie bleibt »der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen«, während im Symbol »die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe«, wie es in einer anderen, viel zitierten Maxime von Goethe heisst. Von einer gleichwertigen Polarität der Begriffe Symbol und Allegorie kann – wie man sieht – bei Goethe keine Rede sein; die Allegorie war lediglich, wie Walter Benjamin 1928 schrieb, »der finstere Fond . . . , gegen den die Welt des Symbols hell sich abheben sollte.«³

Auch die deutschen Romantiker gingen wie Goethe von der Überzeugung aus, dass alle Kunst symbolisch sei, und auch sie lehnten die Verstandes-Allegorie als eine bloss umschreibende rhetorische Figur ab. Mit Goethes Symbolbegriff konnten sie aber wenig anfangen. Die Unterscheidung von Symbol und Allegorie durch Goethe und seinen Kreis wurde von ihnen ignoriert oder als überflüssig und nichtssagend abgelehnt.⁴ Umgekehrt sah Goethe in den symbolisierenden Neigungen der Romantiker eine ihm verhasste Tendenz, die Phänomene der gegenständlichen Welt und die Werke der Kunst zu transzendenten Bedeutungen und zu blossen Zeichen zu reduzieren. Was die Romantiker suchten, war eher eine das Unendliche approximativ andeutende Hieroglyphik, die Friedrich Schlegel gelegentlich als »mystische Allegorie« bezeichnete,⁵ als Goethes anschauliche Vergegenwärtigung des im Besonderen enthaltenen Allgemeinen; daher ihr Interesse an der transzendentalen und religiösen Allegorie des Mittelalters und an der Emblematik der Renaissance. Zu einer eigenen Wortprägung für diese »Allegorie des Unendlichen« haben sie sich nicht entschlossen, und so wurde durch sie die terminologische Verwirrung nicht geringer. In der Goethezeit haben vor allem Friedrich Schelling, Friedrich Creuzer und Georg Wilhelm Ferdinand Solger den Versuch unternommen, aus den Begriffen Symbol und Allegorie ein typologisches Begriffspaar zu machen. In den »Vorlesungen über die Philosophie der Kunst« (1802) sowie in den »Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums« (1802) verbindet Schelling das Symbol eng mit dem Organismusedanken; für ihn sind die Natur, die Mythologie und die wahre Kunst »im Organischen symbolisch, denn hier ist der unendliche Begriff dem Objekt selbst verbunden, das Allgemeine ist ganz das Besondere und das Besondere das Allgemeine.«⁶ Wie der Organismus besitzt

auch das Symbol ein autonomes Leben und zugleich eine tiefere Bedeutung, dagegen ist die Allegorie »für sich selbst nicht, nur in der Beziehung aufs Unendliche.«⁷ Im Symbol sowie in der griechischen Mythologie, die Schelling als symbolisch und nicht als allegorisch auffasste, liegt eine Identität des Besonderen und des Allgemeinen vor, aber »in der Allegorie *bedeutet* das Besondere nur das Allgemeine, in der Mythologie *ist* es zugleich selbst das Allgemeine.«⁸

Während der heuristische Wert von Schellings Gedanken durch den Systemzwang seiner Ästhetik und den spekulativen Charakter seiner Geschichtskonstruktion beschränkt bleibt, stellen Solgers philosophischer Dialog »Erwin« (1815) sowie seine »Vorlesungen über Ästhetik« einen bemerkenswerten Versuch dar, den Begriff der Allegorie als eine vom Symbol zwar verschiedene, aber gleichwertige Bildform zu bestimmen und so aus Symbol und Allegorie ein polares, dialektisch verbundenes Begriffspaar zu machen: »In jedem von beiden Prinzipien erzeugt sich das entgegengesetzte immer mit; wie im Symbol die Allegorie, so in der Allegorie das Symbol.« (Vorl. S. 145). Mit Nachdruck stellt Solger die Allegorie als gleichberechtigt neben das Symbol: »Beide Formen haben gleiche Rechte, und keine ist der anderen unbedingt vorzuziehen« (Vorl. S. 134). Eine Voraussetzung dafür ist die klare Trennung der künstlerischen Allegorie von einem blossen Zeichen: »So wie das Symbol gewöhnlich mit dem Abbilde verwechselt wird, so mit dem Zeichen die Allegorie. Kindisch und der Kunst unwürdig ist es, durch eine äussere Ähnlichkeit eine Idee bezeichnen zu wollen, oder noch lächerlicher, den allgemeinen Begriff als eine bestimmte Persönlichkeit zu handhaben . . . Und dergleichen ist es, was man gewöhnlich Allegorie nennt.« (»Erwin« S. 51). Den Unterschied zwischen Symbol und Allegorie sieht Solger vor allem darin, dass im Symbol die gegenseitige Durchdringung von Objekt und Idee vollendet und abgeschlossen ist, so dass er für das Symbol die schon von Heinrich Meyer, Schelling, Creuzer u.a. benutzte Formel anwenden kann: »Das Symbol ist die Existenz der Idee selbst; es *ist* das wirklich, was es *bedeutet*, ist die Idee selbst in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit.« (Vorl. S. 129). Der Vorzug des Symbols besteht demnach darin, »dass es fähig ist, Alles als sinnlich gegenwärtig zu gestalten, weil es die ganze Idee in einem Punkt der Erscheinung zusammendrängt« (Vorl. S. 134). In der Allegorie dagegen ist nach Solger die Beziehung zwischen Objekt und Idee nicht abgeschlossen, und gerade in der lebendigen Entfaltung dieser Beziehung sieht Solger das Wesen der Allegorie: »In der Allegorie ist dasselbe, was im Symbol,

enthalten; nur dass wir darin vorzugsweise das Wirken der Idee anschauen, das sich im Symbol vollendet hat . . . Vielmehr wird in der Allegorie die Wirklichkeit als ein Produkt von Beziehungen erkannt, deren Thätigkeit darin zugleich mit angeschaut wird, so dass die Thätigkeit selbst hier schon überall mit Stoff gefärbt ist.« (Vorl. S. 131). Während das Symbol durch seine sinnlich-gegenwärtige Gestalt eine unmittelbare Wirkung auf das menschliche Gemüt ausübt, hat nach Solger die Allegorie »unendliche Vorzüge für das tiefere Denken. Sie kann den wirklichen Gegenstand als blossen Gedanken auffassen, ohne ihn als Gegenstand zu verlieren. Sie macht, was vor unseren Augen vorgeht, zu einer Erscheinung der Idee, wobei wir gleichwohl die Wirklichkeit als solche vor uns behalten.« (Vorl. S. 134f.).

Solgers Theorie des Symbols und der Allegorie geriet schnell in Vergessenheit, ist ohne grössere Wirkung geblieben und wartet noch auf eine Wiederentdeckung. Anders verhält es sich mit Friedrich Creuzers »Symbolik und Mythologie der alten Völker« (1810), auf die Walter Benjamin im »Ursprung des deutschen Trauerspiels« (1928) aufmerksam machte, und die ihn zu seiner berühmten Rehabilitierung der Allegorie anregte. Was Benjamin vor allem interessierte, und was tatsächlich auch als eine originelle Leistung Creuzers bezeichnet werden muss, war Creuzers Versuch, den Unterschied zwischen Symbol und Allegorie unter der Kategorie der Zeit zu betrachten. Aus seinen sonst recht wirren und von Widersprüchen nicht freien Ausführungen über Symbolik greifen wir nur diesen Aspekt heraus, der nicht nur durch Benjamin eine gewisse Aktualität gewonnen hat, sondern sich auch mit Vorstellungen berührt, die in neueren Untersuchungen zu diesem Thema festzustellen sind. Nachdem Creuzer das Wesen des Symbols als Kürze bestimmt hat: »Es ist wie ein Blitzstrahl, der auf Einmal die dunkle Nacht erleuchtet. Es ist ein Moment, der unser ganzes Wesen in Anspruch nimmt«, als »das Momentane, das Totale, das Unergründliche seines Ursprungs, das Nothwendige« (S. 74), charakterisiert er den Unterschied zwischen symbolischer und allegorischer Darstellung folgendermassen: »Es ist daher auch der Unterschied beider Arten in das Momentane zu setzen, dessen die Allegorie ermangelt. In einem Augenblick und ganz gehet im Symbol eine Idee auf, und erfasst alle unsere Seelenkräfte . . . Die Allegorie locket uns aufzublicken, und nachzugehen dem Gang, den der im Bilde verborgene Gedanke nimmt. Dort ist momentane Totalität: hier ist Fortschritt in einer Reihe von Momenten. Daher auch die Allegorie, nicht aber das Symbol den Mythos unter sich begreift, dessen Wesen das fortschreitende

Epos am vollkommensten ausspricht. Es liegt daher etwas sehr Wahres darin, dass manche Rhetoren die Allegorie eine Durchführung oder so zu sagen, die Entfaltung eines und desselben Bildes (Tropos, Metapher u.s.w.) nannten, denn dieses Durchführen und Fortleiten des Bildlichen ist allerdings ein der Allegorie angebohrner Hang ... Hier ist mithin mehr Freiheit, und die Spiellust der Phantasie umschwebt den Gedanken, ehe sich der Geist seiner bemächtigt«. (S. 83f.).

Den Theorien Creuzers und Solgers gemeinsam war nicht nur die Umwertung des Begriffes Allegorie als einer dem Symbol gleichwertigen Bildform, sondern auch die Neigung, die Allegorie als eine narrative Sequenz aufzufassen, in der sich die Beziehungen zwischen Bild und Bedeutung sukzessiv und spielerisch entfalten während das Symbol unter der Perspektive einer punktuellen und momentanen Simultaneität gesehen wurde als »die ganze Idee in einem Punkt der Erscheinung« (Solger) oder als ein »Blitzstrahl ... ein Moment« (Creuzer). Diese Neubestimmung des Allegoriebegriffes war an sich schon eine wertvolle Ergänzung und Korrektur zu der einseitigen und polemischen Abwertung der Allegorie durch die Weimarer Klassiker. Sie blieb aber bis zu Walter Benjamins Wiederentdeckung Creuzers so gut wie unbekannt und folgenlos, findet aber in der heutigen literaturwissenschaftlichen Debatte bemerkenswerte Parallelen. Benjamins, von Creuzer unmittelbar angeregter Gesichtspunkt wurde im »Ursprung des deutschen Trauerspiels« folgendermassen formuliert: »Unter der entscheidenden Kategorie der Zeit ... lässt das Verhältnis von Symbol und Allegorie eindringlich und formelhaft sich festlegen.«⁹ Entsprechend zeigt sich heute mehrfach die Tendenz, die Zeit als »die erste, konstituierende Kategorie« der Allegorie im Gegensatz zur Simultaneität des Symbols zu betrachten¹⁰ und so die Allegorie vorwiegend als eine epische Form zu behandeln, als »a technique of fiction writing, for there must be some kind of narrative basis for allegory.«¹¹ Auch in Deutschland finden sich heute ähnliche Ansätze einer Umdeutung der Allegorie; so beschränkt sich Gerhard Kurz in seinem Aufsatz, »Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie« (1978), nicht zufällig auf die narrative Form der Allegorie, denn – so heisst es mit einem Zitat aus Gay Clifford's »The transformations of allegory« (1974) – die literarische Allegorie ist »essentially a narrative mode.«¹²

Was sich aber im 19. und 20. Jahrhundert zunächst durchsetzte, war eine Übernahme nicht nur der Goetheschen Begriffsinhalte, sondern auch der damit

verbundenen Bewertung. Wo immer die Begriffe Symbol und Allegorie mit einander kontrastiert wurden, geschah dies auf Kosten der Allegorie. Dieser Vorgang blieb keineswegs auf den deutschen Sprachbereich beschränkt. In Anlehnung an die Anschauungen Goethes, Schellings u.a. verband S.T. Coleridge etwa um 1800 das Symbol mit dem Begriff des Organismus und der schöpferischen Phantasie (Imagination), die Allegorie dagegen mit dem Begriff des Mechanischen und des bloss kombinierenden Witzes (Fancy). Eine seiner bekanntesten Definitionen, an denen sich zahlreiche englische und amerikanische Kritiker orientierten, lautet so: »Now an allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language, which is itself nothing but an abstraction from objects of the senses . . . On the other hand a symbol . . . is characterized by a translucence of the special in the individual, or of the universal in the general; above all by the translucence of the eternal through and in the temporal. It always partakes of the reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity of which it is the representative.«¹³ In Frankreich lassen sich zur Zeit des französischen Symbolismus ähnliche Tendenzen feststellen; nur ein paar charakteristische Beispiele seien angeführt: Der belgische Symbolist Albert Mochel präsentierte 1894 das Symbol als das Ergebnis einer »recherche intuitive«, die Allegorie dagegen als konventionell oder aus einer »idée abstraite préconçue« entstanden. Das Symbol sei »naturelle et intrinsèque«, die Allegorie »artificielle et extrinsèque.«¹⁴ In »La Poésie Contemporaine« schrieb 1896 Vigié-Lecocq: »Tandis que l'allégorie va de l'abstrait au concret et matérialise une idée, le symbole saisit de façon synthétique et intuitive l'idée et l'image. – Dans l'allégorie, il y a succession des deux éléments, par conséquent analyse; dans le symbole, simultanéité, par conséquent synthèse. L'analyse tue la vie, la synthèse la crée.«¹⁵ Hier wie auch sonst wird also die Allegorie als eine bildliche, künstliche oder gar »tote« Umschreibung eines vorher bekannten Begriffs, das Symbol dagegen als intuitiv synthetisch, organisch lebendig charakterisiert.¹⁶

Weder im englischen noch im französischen Sprachbereich setzten sich diese Definitionen unseres Begriffspaares durch. Um die Jahrhundertwende musste der französische Symbolist, Camille Mauclair, resigniert feststellen, dass die französischen Literaten und Kritiker trotz der Bemühungen der Symbolisten nach wie vor die Begriffe des Symbols und der Allegorie in einen Topf warfen.¹⁷ Eine ähnliche Beobachtung machte zur ungefähr gleichen Zeit in England W.B. Yeats, der selbst diese Begriffsunterscheidung für wichtig hielt. Sein Essay über

»Symbolism In Painting« (1898) fängt so an: »In England . . . most people dislike an art if they are told it is symbolic, for they confuse symbol and allegory. Even Johnson's Dictionary sees no great difference.« In Deutschland verlief die Geschichte des Begriffspaars etwas anders, denn obwohl sie sich auch nicht hier restlos durchzusetzen vermochten, blieben Goethes Begriffsbestimmungen dennoch im Bewusstsein vor allem der germanistischen Literaturhistoriker wach und wurden weitgehend als zeitlose, normative Begriffe unkritisch übernommen. Unmissverständlich hiess es beispielsweise in Friedrich Theodor Vischers Schrift über »Goethes Faust« (1875): »Es bleibt also dabei; symbolisch heisst, was poetisches Leben hat, und allegorisch, was unlebendiges Produkt der Phantasie im Dienste der Reflexion ist« (S. 123). Der Irrationalismus, der einen grossen Teil der deutschen Geisteswissenschaften in den 1920er und 1930er Jahren ergriff, leistete der hohen Einschätzung des »dunklen« Symbols und der entsprechenden Geringschätzung der als rationalistisch gestempelten Allegorie Vorschub, wobei die Nuancen der an sich nüchternen Feststellungen Goethes oft in einer bodenlosen Mystifizierung des Symbolbegriffs verloren gingen. Ein charakteristisches Beispiel für die Übernahme der Goetheschen Begriffe sowie für die Irrationalisierung und schliesslich die Ideologisierung des Symbolbegriffs bieten die Schriften von C. G. Jung. Die Übertragung der Begriffe auf die Psychoanalyse geht noch reibungslos vonstatten: »Allegorie ist eine Paraphrasierung eines bewussten Inhaltes, Symbol dagegen ein bestmöglicher Ausdruck für einen erst geahnten, aber noch unerkannten, unbewussten Inhalt.«¹⁸ Fragwürdiger, weil zunehmend inhaltsleerer wird bei Jung die Anwendung der Begriffe auf die Literatur, so wenn es von James Joyce's »Ulysses« heisst, dass dies Werk »keine Allegorie, sondern Symbol als Ausdruck unfassbarer Wesenheit« sei.¹⁹ Zu welchen Ergebnissen die Affinität des Symbolbegriffs zum Begriff des Organismus führen konnte, die wir schon bei Schelling und Coleridge sahen und die sich auch bei Herder u.a. in qualifizierter Form belegen lässt, kann das folgende Zitat aus Jungs Aufsatz »Psychologie und Dichtung« verdeutlichen, der zuerst in Emil Ermatingers »Philosophie der Literaturwissenschaft«, Berlin 1930, erschien: »Ob es nun ein Dichter weiss, dass sein Werk in ihm gezeugt ist, wächst und reift, oder ob er sich einbildet, dass er aus eigener Absicht eigene Erfindung gestaltet, ändert nichts an der Tatsache, dass in Wirklichkeit sein Werk aus ihm wächst . . . Faust ist ein Symbol, nicht ein blosser semiotischer Hinweis auf oder eine Allegorie für ein längst Bekanntes, sondern der Ausdruck eines urlebendig Wirkenden in der deutschen Seele, dem Goethe zur Geburt verhelfen musste.«²⁰

Eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit der kritiklosen, normativen Anwendung der Begriffe Symbol und Allegorie und mit deren Missbrauch setzte in Deutschland eigentlich erst recht nach dem zweiten Weltkrieg ein. Walter Benjamin war zu seiner Zeit eine Ausnahme und ein Vorläufer, aber nicht zufällig finden sich seine diesbezüglichen Bemerkungen in einer Abhandlung über das Barockdrama, »Ursprung des deutschen Trauerspiels« (1928), denn gerade am Beispiel der barocken und mittelalterlichen Kunst und Literatur wurde deutlich, dass einerseits Goethes Symbolbegriff wenig geeignet war, den barocken und mittelalterlichen Bildformen gerecht zu werden, und dass andererseits die barocke und mittelalterliche Allegorie mehr war, als bloss eine bildliche Begriffsbeschreibung. Hinzu kam die Beobachtung, dass auch die Bildformen in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts immer weniger dem Goetheschen Symbolbegriff entsprachen, und vielfach allegorisierende Tendenzen aufwiesen, so dass allmählich in der Literaturwissenschaft ein immer stärkeres Bedürfnis nach einer Neubewertung und Umdeutung dieser Begriffe entstand. Schliesslich wurden durch begriffsgeschichtliche Untersuchungen die historische Bedingtheit dieser Begriffe, ihre Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext, und damit ihre nur relative Gültigkeit immer klarer erkannt. Am Ende dieser Entwicklung steht dann die aktuelle, immer noch nicht entschiedene Frage, ob und wie aus den historisch entstandenen und historisch belasteten Begriffen des Symbols und der Allegorie anwendbare und allgemein anerkannte systematische Begriffe der Literaturwissenschaft – und vielleicht nicht nur der Literaturwissenschaft – werden können? Die Abneigung vieler Literarhistoriker gegen diese Begriffe ist verständlich und ist ein internationales Phänomen. Die Unterscheidung von Symbol und Allegorie wird etwa von Edwin Honig als »pedantic distinction« oder gar als »a grammatical quibble over similar functions« bagatellisiert;²¹ Angus Fletcher nennt sie »an unhappy controversy« und sieht darin »a primarily historical matter«;²² Northrop Frye greift sie als »uncritical« an, »because it identifies all Allegory with naive Allegory«,²³ unterscheidet aber trotzdem terminologisch die beiden Bildformen, obwohl er zuerst vom Wort Symbol feststellt: »The word is capable of protean meanings«.²⁴ Angesichts dieser und ähnlicher Einwände bleibt jedoch zu bedenken, dass man wohl diese Terminologie ablehnen oder umgehen kann, der dem Begriffspaar zugrundeliegende Sachverhalt bleibt aber bestehen, denn letzten Endes geht es dabei um zwei wesentliche, strukturell verschiedene, wenn auch verwandte Arten der künstlerischen Bedeutungsvermittlung, oder wie es bei Jonathan Culler heisst: »two ways of organizing the attribution of meaning«.²⁵

Wenn es möglich wäre, die Begriffe Symbol und Allegorie als wertfreie Hilfsmittel der Literaturwissenschaft zu neutralisieren und sie im Sinne von strukturellen und semantischen Funktionskategorien anzuwenden, könnte man sie als polare Möglichkeiten auffassen, die sich nur selten in extremer Reinheit verwirklichen, sondern eher in einem jeden Werk tendenziell angelegt sind, die auch als Mischformen vorkommen können, und die letzten Endes zu einander in ein dialektisches Abhängigkeitsverhältnis treten müssten. Eine mit kritischer Besonnenheit durchgeführte Anknüpfung an die fruchtbaren Ansätze bei Kreuzer, Solger, Walter Benjamin u.a. könnte bei einem solchen Unterfangen wertvolle Hilfe leisten.²⁶

ANMERKUNGEN

- * Der Aufsatz erscheint zugleich in dem von Manfred Lurker herausgegebenen Sammelband: »Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung«, (Baden-Baden 1982).
- 1. In einem umfassenderen Zusammenhang neuerdings Tzvetan Todorov: »Théories du symbole«, (Paris 1977). – Ausserdem Curt Müller: »Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung«, (Leipzig 1937), Bengt Algot Sørensen: »Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik«, (Kopenhagen 1963) und Günter Niklewski: »Versuch über Symbol und Allegorie. (Winckelmann – Moritz – Schelling), (Erlangen 1979).
- 2. Sørensen op. cit. S. 32–40.
- 3. »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, Gesammelte Schriften, (1974), Bd. 1,1, S. 337.
- 4. So z.B. A. W. Schlegel und Josef Görres. Siehe Bengt Algot Sørensen: »Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und 19. Jahrhundert«, (Frankfurt/M 1972), S. 174 und 220.
- 5. »Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe«, Bd. IV, S. 108.
- 6. »Schellings Werke« (1928), Bd. 3, S. 430f.
- 7. Ebd. S. 450.
- 8. Ebd. S. 429.
- 9. Benjamin op. cit. S. 342f.
- 10. Paul de Man: »Allegorie und Symbol in der europäischen Frühromantik«. In: Typologia Litterarum. Festschrift Max Wehrli, (Zürich 1969), S. 423.
- 11. Northrop Frye: »Allegory«. In: Encyclopedia of Poetry and Poetics, (Princeton 1965), S. 12.
- 12. Gerhard Kurz in: »Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978, (Stuttgart 1979), S. 14.
- 13. »The Statesman's Manual«, hrsg. von W. G. T. Shedd, (New York 1875), S. 437f.
- 14. Zit. nach Guy Michaud: »La Doctrine Symboliste«, (Paris 1947), S. 52.
- 15. Zit. nach Svend Johansen: »Le Symbolisme«, (Kopenhagen 1945), S. 155f.

16. Dass gerade zu dieser Zeit die belgische Akademie eine Preisaufgabe über Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden Begriffe Symbol und Allegorie ausschrieb, scheint in diesem Zusammenhang nicht zufällig. Vgl. die preisgekrönte Abhandlung von Edgar Baes: »Le Symbole et l'Allégorie«, (Bruxelles 1898).
17. Vgl. A. G. Lehmann: »The Symbolist Aesthetic In France«, (Oxford 1968), S. 272.
18. C. G. Jung: Gesammelte Werke, Bd. 9,1, S. 16.
19. Ebd. Bd. 15, S. 136.
20. Ebd. Bd. 15, S. 118.
21. Edwin Honig: »Dark Conceit. The Making of Allegory«, (New York 1966), S. 25f.
22. Angus Fletcher: »Allegory. The Theory of a Symbolic Mode«, (New York 1967), S. 13.
23. Frye op. cit. S. 14.
24. Ebd. S. 835.
25. Jonathan Culler: »Literary History, Allegory, and Semiology«. In: *New Literary History*, Vol. VII, (1975), S. 263.
26. Aus der sonstigen Literatur zum Thema Symbol und Allegorie: Gunnar Berefelt: »On Symbol and Allegory«. In: *Journal of Aesthetics*, (1969), S. 201–212. – Walter Blank: »Die Deutsche Minneallegorie«, (Stuttgart 1970). – Willi Erzgräber: »Zum Allegorie-Problem«. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Jg. 8, (1978), S. 105–121. – Hans Georg Gadamer: »Wahrheit und Methode«, (Tübingen 1972). – Charles Hayes: »Symbol And Allegory: A Problem In Literary History«. In: *The Germanic Review*, Vol. XLIV, S. 273–288. – Henri Morier: »Dictionnaire De Poétique Et De Rhétorique«, (Paris 1975). – K. Ludwig Pfeiffer: »Struktur- und Funktionsprobleme der Allegorie«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift Für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 51. Jg. (1977), S. 575–606. – Gunter Reiss: »Allegorisierung Und Moderne Erzählkunst«, (München 1970). – »Symbolism in Religion and Literature«, ed. Rollo May, (New York 1966). – Besondere Aufmerksamkeit verdient der von Walter Haug herausgegebene Symposion-Bericht: »Formen und Funktionen der Allegorie«, (Stuttgart 1979). – Wenig förderlich ist: Jürgen Link: »Die Struktur des literarischen Symbols«, (München 1975).