

Ars poetica

Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst

Herausgegeben von

AUGUST BUCK, CLEMENS HESELHAUS, HEINRICH LAUSBERG,  
WOLFRAM MAUSER

Texte, Band 16

Allegorie und Symbol

Athenäum

# Allegorie und Symbol

Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im  
18. und frühen 19. Jahrhundert

Ausgewählt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen

von

Bengt Algot Sörensen

Athenäum

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

## ZU DIESER AUSGABE

Bei der Auswahl der hier vorgelegten Texte waren einerseits die Qualität und die Originalität der Aussagen, andererseits aber auch ihr repräsentativer Charakter maßgebend. Die leitende Absicht bestand darin, dem Leser an Hand dieser Sammlung einen Überblick über den geschichtlichen Verlauf der Allegorie- und Symboldiskussion im 18. und frühen 19. Jahrhundert zu geben. Der Anthologiecharakter dieser Veröffentlichung bringt es mit sich, daß die Auswahl den ästhetischen Theorien der einzelnen Autoren nicht voll gerecht wird, da sie sich auf den Teilbereich der Allegorie- und Symboltheorie beschränken muß.

Die Texte sind chronologisch nach dem Jahr der Erstveröffentlichung bzw. ihrer Entstehung geordnet. Um die Äußerungen einzelner Autoren nicht auseinanderzureißen und so den Überblick zu erschweren, ist die chronologische Reihenfolge insofern modifiziert, als *alle* Texte eines Autors jeweils dort gebracht werden, wo der erste Text in der zeitlichen Gesamtabfolge steht. Wo es möglich war, wurde nach Erstausgaben, ansonsten nach historisch-kritischen, bzw. kritischen Ausgaben zitiert. Eine gewisse Inkonsequenz der Textgestalt mußte im Hinblick auf die nicht immer gleiche Verfügbarkeit der Vorlagen in Kauf genommen werden. In keinem Fall wurden Normalisierungen des Textes vorgenommen, offensichtliche Druckfehler aber stillschweigend verbessert. Der größte Teil der Vorlagen war in Fraktur gesetzt; sie wird in Antiqua wiedergegeben. Antiqua innerhalb der zeitgenössischen Vorlagen erscheint hier kursiv. Seitenverweise ohne nähere Angaben beziehen sich auf die Seitenzählung dieser Ausgabe.

Die Anmerkungen enthalten Quellenangaben, Erläuterungen zu den Texten, Hinweise auf den Zusammenhang, aus dem der betreffende Text genommen wurde, sowie literarhistorische Kommentare.

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED</b>	
Versuch einer Critischen Dichtkunst, 1730 . . . . .	11
<b>JOHANN JAKOB BREITINGER</b>	
Critische Dichtkunst, 1740 . . . . .	15
<b>JOHANN JACOB BODMER</b>	
Critische Betrachtungen, 1741 . . . . .	23
Lessingische unäsopische Fabeln, 1760 . . . . .	27
<b>GEORG FRIEDRICH MEIER</b>	
Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, 1749 . . . . .	31
<b>JOHANN JOACHIM WINCKELMANN</b>	
Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, 1755 . . . . .	36
Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke, 1756 . . . . .	39
Versuch einer Allegorie, 1766 . . . . .	41
<b>MOSES MENDELSSOHN</b>	
Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, 1757 . . . . .	48
<b>GOTTHOLD EPHRAIM LESSING</b>	
Von dem Wesen der Fabel, 1759 . . . . .	53
Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie, 1766 . . . . .	60
Vorarbeiten zum Laokoon . . . . .	63
Hamburgische Dramaturgie, 1767 . . . . .	65
Brief an Nicolai, 1769 . . . . .	66
<b>CHRISTIAN LUDWIG HAGEDORN</b>	
Betrachtungen über die Mahlerey, 1762 . . . . .	68
<b>JOHANN GEORG HAMANN</b>	
Aesthetica in nuce, 1762 . . . . .	72
<b>JOHANN GOTTFRIED HERDER</b>	
Über die neuere Deutsche Literatur, 1767 . . . . .	75
Plastik, 1778 . . . . .	77

Kalligone, 1800 . . . . .	80
Adrastea, 1801 . . . . .	85
JOHANN GEORG SULZER	
Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771 . . . . .	91
FRANZ VON BAADER	
Tagebuchnotizen, 1786–1787 . . . . .	101
FRIEDRICH VON SCHILLER	
Philosophische Briefe, 1786 . . . . .	103
Matthissons Gedichte, 1794 . . . . .	105
Brief an Goethe, 1797 . . . . .	108
Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, 1802 . . . . .	109
KARL PHILIPP MORITZ	
Die Signatur des Schönen, 1788 . . . . .	113
Über die Allegorie, 1789 . . . . .	114
Götterlehre, 1791 . . . . .	117
Apollo in Belvedere, 1792 . . . . .	120
Signatur des Schönen, 1793 . . . . .	120
IMMANUEL KANT	
Kritik der Urtheilskraft, 1790 . . . . .	122
JOHANN WOLFGANG VON GOETHE	
Brief an Schiller, 1797 . . . . .	126
Über die Gegenstände der bildenden Kunst, 1797 . . . . .	129
Entwurf einer Farbenlehre, 1810 . . . . .	130
Nachträgliches zu Philostrats Gemälden, 1818 . . . . .	132
Maximen und Reflexionen, 1823–1829 . . . . .	133
WILHELM HEINRICH WACKENRODER	
Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, 1797 . . . . .	136
HEINRICH MEYER	
Über die Gegenstände der bildenden Kunst, 1798 . . . . .	140
Anmerkungen und Zusätze zu Winkelmanns Versuch einer Allegorie, 1808 . . . . .	144
LUDWIG TIECK	
Franz Sternbalds Wanderungen, 1798 . . . . .	147

Briefe über Shakespeare, 1800 . . . . .	148
Eine Sommerreise, 1834 . . . . .	150
NOVALIS	
Die Lehrlinge zu Sais, 1798 . . . . .	152
Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen, 1798 . . . . .	154
Das Allgemeine Brouillon, 1798–1799 . . . . .	155
FRIEDRICH SCHLEGEL	
Gespräch über die Poesie, 1800 . . . . .	156
Gespräch über die Poesie, 1823 . . . . .	158
Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio, 1801 . . . . .	161
Über Lessing, 1801 . . . . .	162
Gemäldebeschreibungen, 1802–1804 . . . . .	163
Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern, 1804–1805 . . . . .	165
Geschichte der alten und neuen Literatur, 1812 . . . . .	166
Philosophie des Lebens, 1827 . . . . .	167
AUGUST WILHELM SCHLEGEL	
Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, 1801–1804 . . . . .	168
Winkelmanns Werke, 1812 . . . . .	173
FRIEDRICH SCHELLING	
Philosophie der Kunst, 1802 . . . . .	176
Über Dante in philosophischer Beziehung, 1802–1803 . . . . .	183
A. F. BERNHARDI	
Sprachlehre, 1803 . . . . .	186
JEAN PAUL	
Vorschule der Ästhetik, 1804 . . . . .	191
FRANZ UND JOHANNES RIEPENHAUSEN	
Erläuterung des polygotischen Gemäldes, 1805 . . . . .	196
FRIEDRICH AST	
System der Kunstlehre, 1805 . . . . .	199
WILHELM VON HUMBOLDT	
Latium und Hellas oder Betrachtungen über das klassische Altertum, 1806 . . . . .	201

Geschichte des Verfalls und Untergangs der griechischen	
Freistaaten, 1807—1808 . . . . .	203
Brief an Friedrich Heinrich Jacobi, 1808 . . . . .	204
JOSEF GÖRRES	
Die Zeiten. Vier Blätter, nach Zeichnungen von Ph. O. Runge, 1808 . . . . .	206
ADAM MÜLLER	
Etwas über Landschaftsmalerei, 1808 . . . . .	210
FRIEDRICH CREUZER	
Symbolik und Mythologie der alten Völker, 1810 . . . . .	212
Symbolik und Mythologie der alten Völker. Zweite Ausgabe, 1819 . . . . .	219
CLEMENS BRENTANO	
Erklärung der Sinnbilder, 1812 . . . . .	221
KARL WILHELM FERDINAND SOLGER	
Erwin, 1815 . . . . .	227
Vorlesungen über Ästhetik, 1819 . . . . .	231
ARTHUR SCHOPENHAUER	
Die Welt als Wille und Vorstellung, 1818 . . . . .	235
CARL GUSTAV CARUS	
Neun Briefe über Landschaftsmalerei . . . . .	242
GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL	
Vorlesungen über Ästhetik . . . . .	245
JOSEPH VON EICHENDORFF	
Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts, 1851 . . . . .	257
Zur Geschichte des Dramas, 1854 . . . . .	259
Anhang:	
Nachwort . . . . .	261
Namensverzeichnis . . . . .	267

## JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED

(1700—1766)

Gottscheds Poetik enthält keinen originellen Beitrag zu den Bildtheorien des 18. Jahrhunderts. Sie ist aber gerade in ihrer Abhängigkeit von der klassizistischen Tradition und von der rationalistischen Philosophie der Zeit charakteristisch für den Anfang der deutschen Aufklärung und dient hier vor allem als Folie, von der sich die folgenden Theorien abheben.

„VERSUCH EINER CRITISCHEN DICHTKUNST“<sup>1</sup>, 1730:

*Von verblühten Redens-Arten*

Der größte Zierrath poetischer Ausdrückungen, besteht endlich in den tropischen, uneigentlichen und verblühten Worten und Redensarten<sup>2</sup>. Man setzt dieselben dem eigentlichen Ausdrucke entgegen, der alle Wörter in ihrer natürlichsten und einfältigsten Bedeutung braucht. Dieses ist die allgerneinste Art zu reden und zu schreiben, die auch den allerschlechtesten Köpfen nicht schwer ankömmt. So leicht und verständlich sie ist, wenn sie nur nach den Regeln der Sprachkunst richtig bleibt: so trocken, so mager und wässerigt ist sie auch. Sie hat kein Feuer, keinen Geist, kein Leben in sich, und ist sehr geschickt, einen der sie höret oder liest, einzuschläfern. Diejenigen Poeten unsers Vaterlandes, so sich mehr auf ein fließendes Sylbenmaaß als auf gute [213] Gedancken beflissen, sind in dieser Art des eigentlichen Ausdruckes fast zu tief heruntergesunken. Sie wollten die hochtrabende Lohensteinische Schreibart<sup>3</sup> meiden, und fielen in den gemeinen prosaischen Ausdruck; so daß endlich ihre Gedichte nichts als eine abgezehlte Prose geworden<sup>4</sup>. [...]

1 „Versuch einer Critischen Dichtkunst“, Leipzig 1730, S. 212—222.

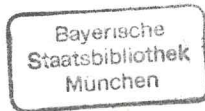
Die hier zitierten Textstücke wurden in die vermehrte vierte Auflage von 1751 unverändert übernommen.

2 In Übereinstimmung mit der rhetorischen Tradition bejaht Gottsched grundsätzlich die Bildlichkeit der poetischen Sprache als ein Mittel des „ornatus“.

3 Hier kommt die typisch aufklärerisch-klassizistische Reaktion gegen den spätbarocken Manierismus zum Ausdruck, als dessen Vertreter vor allem Daniel Casper von Lohenstein (1635—1683) kritisiert wurde.

4 Im folgenden exemplifiziert durch Verse von Chr. Weise (1642—1708) und Johann von Besser (1654—1729), die „gar zu natürlich geschrieben“ hätten.

aber, die ganze Natur, gottestrunken in Stern und Baum und Blumen mitredend, zum Symbol des Übersinnlichen wird, spielt das Ganze in einer Höhe, wo das Diesseits und Jenseits wunderbar ineinanderklingen und Zeit und Raum und alle Gegensätze in dem Geheimniß der ewigen Liebe verschwinden. Wir fühlen, es schlummert unter dem irdischen Schleier ein unergründlich Lied in allen Dingen, die da sehnsüchtig träumen, Calderon aber hat das Zauberwort getroffen, und die Welt hebt an zu singen<sup>9</sup>.



<sup>9</sup> Eine Anspielung auf Eichendorffs berühmten Vierzeiler: „Schläft ein Lied in allen Dingen / Die da träumen fort und fort / Und die Welt hebt an zu singen / Triffst du nur das Zauberwort.“ — Vgl. auch die folgenden Sätze aus Eichendorffs „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands“ aus dem Jahre 1857: „Denn was ist denn überhaupt die Poesie? Doch gewiß nicht bloße Schilderung oder Nachahmung der Gegenwart und Wirklichkeit. Ein solches Übermalen der Natur verwischt vielmehr ihre geheimnisvollen Züge, gleichwie ja auch ein Landschaftsbild nur dadurch zum Kunstwerk wird, daß es die Hieroglyphenschrift, gleichsam das Lied ohne Worte, und den Geisterblick fühlbar macht, womit die verborgene Schönheit jeder bestimmten Gegend zu uns reden möchte.“ Zit. nach: Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden, hrsg. von Gerhart Baumann, Stuttgart 1958, Bd. IV, S. 25—26.

## NACHWORT

Die folgenden Bemerkungen ergänzen die den Texten beigefügten Hinweise. Die dort gegebenen Erklärungen und Erläuterungen bestimmter Begriffe und Phänomene werden deshalb hier nicht wiederholt. Beabsichtigt ist vielmehr ein nur stichwortartiger Überblick über Strömungen und Schwerpunkte in der geschichtlichen Entwicklung der Symboltheorien dieses Zeit-

### *Die Wörter „Symbol“ und „Allegorie“ im 18. Jahrhundert*

Im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts wurde zwischen den beiden Wörtern „Symbol“ und „Allegorie“ nicht genau unterschieden. Der Inhalt dieser Wörter weicht außerdem in vielen Fällen von der heutigen Bedeutung ab, so daß eine Prüfung des jeweiligen Kontextes oft eine unerläßliche Voraussetzung für das rechte Verständnis ist. Allgemein können über die Anwendung folgende Feststellungen gemacht werden: Bis um die Jahrhundertwende war „Allegorie“ in den poetologischen und ästhetischen Schriften das bei weitem häufigere Wort. Es hatte umfassendere Verwendungsmöglichkeiten als heute, weil es für fast alle Arten des bildlichen Ausdrucks gebraucht wurde. Winckelmann ist in dieser Hinsicht zeittypisch, indem er unter „Allegorie“ bald die Darstellung geistig-seelischer Eigenschaften oder gar platonischer Ideen, bald aber auch die nüchterne Umschreibung trockener Begriffe verstand. Noch 1793 wurde das Wort „allegorisch“ in Adelungs Wörterbuch einfach als „bildlich, figürlich überhaupt“ erklärt. Selbst in den Schriften der Romantiker ist immer mit der Möglichkeit zu rechnen, daß „Allegorie“ diese sehr weite und vage Bedeutung haben kann.

Als ästhetischer Terminus wurde das Wort „Symbol“ erst am Ausgang des 18. Jahrhunderts üblich. Im Gegensatz zur „Allegorie“ wurde es beispielsweise weder in der zweiten Auflage von Sulzers ästhetischer Enzyklopädie „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ (1792) noch in Adelungs Wörterbuch 1793 erwähnt. An entscheidender Stelle trat es dagegen in Kants ästhetischem Hauptwerk „Kritik der Urteilskraft“ (1790) auf und wurde in den folgenden Jahrzehnten so verbreitet, daß es als ein Modewort der deutschen Romantik bezeichnet werden darf. Vorher besaß es im 18. Jahrhundert vor allem folgende drei Anwendungsmöglichkeiten:

1. In der Philosophie der Aufklärung und in den davon beeinflussten ästhetischen Schriften wurde unter „symbolischer“ Erkenntnis die diskursive, durch logische Verstandesschlüsse gewonnene Erkenntnis verstanden,

die der intuitiven oder „anschauenden“ Erkenntnis gegenübergestellt wurde. „Symbole“ waren hiernach – wie heute noch in der mathematischen oder „symbolischen“ Logik – abstrakte und eindeutige Zeichen, die von den damaligen Ästhetikern allgemein als nicht-künstlerisch abgelehnt wurden.

2. In dem Schrifttum über die bildenden Künste sowie in den zahlreichen Emblemsammlungen seit der Renaissance wurden die allegorischen Attribute und die emblematischen Bilder häufig als „Symbole“ bzw. als „symbolisch“ bezeichnet, was schon aus den Titeln vieler Emblembücher hervorgeht. Winckelmann gebrauchte das Wort „Symbol“ fast nur in diesem Sinne, und selbst bei Herder hat es vorwiegend diese Bedeutung, die sich auf alle konventionellen und willkürlichen Zeichen mit abstrakter Bedeutung erstreckt.

3. Seit der Antike war das Wort „Symbol“ im christlichen und religiös-mystischen Schrifttum in verschiedenen Zusammenhängen gebraucht worden. Diese Tradition war auch im 18. Jahrhundert lebendig und wurde z. B. in den Schriften Hamanns und Franz von Baaders für die Symboltheorien von unmittelbarer Bedeutung. Durch die Übertragung religiöser Kategorien auf die Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Wort „Symbol“ von hier aus in die philosophische Ästhetik und Kunsttheorie eingeführt. Vor allem dieser Herkunft sowie der Wiederentdeckung des Symbols im Bereich des Mythischen und Mystischen verdankt das Wort den Nimbus des Irrationalen, mit dem es sich besonders in der Romantik schmückte.

#### *Die Abwertung der Allegorie*

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts blieb die künstlerische Legitimität der Allegorie, wie sie seit der antiken Rhetorik in der humanistischen Überlieferung verstanden wurde, unangefochten. Noch bei Gottsched wurde ihr poetischer Wert nur durch den klassizistischen Maßstab des „Angemessenen“ und durch die aufklärerische Forderung nach Klarheit begrenzt. Selbst die Auflockerung des rhetorischen Stilideals durch die Schweizer Bodmer und Breitinger bedeutete keine Einschränkung in dem Geltungsbereich der Allegorie, da sie die Allegorie unmittelbar mit der Kategorie des „Wunderbaren“ verbanden und sie auf die Theorie der Fabel übertrugen. Einen letzten Höhepunkt erreichte diese traditionelle Anerkennung der Allegorie in den Schriften Winckelmanns.

Etwa seit der Mitte des Jahrhunderts mehren sich aber die Anzeichen einer zunehmenden Unsicherheit, was den künstlerischen Wert der Allegorie betrifft, die sich dann schnell zur Kritik und offenen Ablehnung entwickelte.

Vor allem die durch die Empfindsamkeit und durch den ästhetischen Sensualismus erhobene Forderung nach emotioneller und sinnlicher Wirkung der Kunst und die damit implizierte Ablehnung einer nur abstrakt und verstandesmäßig vermittelten Idee durch das Kunstwerk bedingten diese Entwicklung, die an den Texten eines Georg Friedrich Meier, Moses Mendelssohn, Lessing, Chr. Ludwig Hagedorn und Sulzer abzulesen ist. Die Argumente gegen die Allegorie holten sich diese Kritiker vor allem aus der sogenannten ästhetischen Zeichenlehre, nach der die „natürlichen“ Zeichen ästhetisch wertvoller als die „willkürlichen“ Zeichen seien. Lessings heftige Kritik an den bisherigen Definitionen der Fabel als einer allegorischen Form ist so z. B. von hier aus zu verstehen. – Wenn sich in den folgenden Jahrzehnten auch die ästhetischen Voraussetzungen änderten, der Kampf gegen die Allegorie setzte sich fort, wurde sogar verschärft. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht Karl Philipp Moritz, der die Allegorie als eine unkünstlerische Form stempelte, weil sie nicht die Bedingung der autonom in sich selbst ruhenden Ganzheit und Einheit des „wahren“ Kunstwerks erfüllt, sondern sich vielmehr in erster Linie auf eine außerhalb des Kunstwerks liegende Bedeutung oder Idee bezieht. Hinzu kam die auch von Herder, Goethe, Schelling u. a. verfochtene Auffassung von der unbewußten Produktion des Künstler-Schöpfers, dessen Werke den Charakter von Naturorganismen haben, die sich sowohl ihrem Wesen als ihrem Ursprung nach grundsätzlich von der rationalistischen Struktur der traditionellen Allegorie unterscheiden. Goethes bekannte Auffassung der Allegorie als einer ästhetisch minderwertigen Begriffsillustration stand also nicht isoliert da, sondern bildet vielmehr den Schlußpunkt dieser Entwicklung.

#### *Der Aufstieg des Symbols*

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem Streit um die Allegorie stand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Bemühen um die Definition eines neuen Bildtypus, dessen Wesen weder in ideenloser Naturnachahmung noch in der bloßen Beziehung auf eine abstrakte Bedeutung bestand, sondern der zugleich sinnlich, organisch, expressiv und bedeutungsvoll war. Man spürt das Bedürfnis nach einer von der Allegorie wesensverschiedenen Art des Bildes, das durch den Zusammenfall und durch die innere Einheit von Bild und Bedeutung gekennzeichnet ist. Ansätze waren insofern schon in der ästhetischen Zeichenlehre vorhanden, als Mendelssohn, Lessing und vor allem Sulzer auf die Möglichkeit einer Allegorie hingewiesen hatten, die den

Charakter eines „natürlichen“ und nicht „willkürlichen“ Zeichens besaß. Erst in dem Augenblick aber, wo die durch das Prinzip der Naturnachahmung eingeschränkte Zeichenlehre der neuen Naturauffassung und der expressiven Organismusästhetik eines Herder und Moritz angeglichener wurde, zeichnen sich die Konturen des neuen Symbolbegriffs ab, zu dessen Wesensbestimmung vor allem Moritz und Herder, die allerdings noch nicht den Terminus „Symbol“ dafür verwendeten, sowie Goethe, Schelling, Humboldt u. a. beitrugen. Zu den wichtigsten Merkmalen dieses neuen Symbolbegriffs gehören: die Autonomie des Bildes, dessen Wesen als Sein und nicht als Bedeuten bestimmt wird; die Präsenz der Idee im Symbol und zugleich die Gebundenheit des Symbols an die Welt der Erscheinungen; der paradoxe Charakter, da nämlich das Symbol erst dann, wenn es nur *ist* und nicht *bedeutet*, seine Bedeutung verwirklichen kann; der Organismus- und Ausdruckscharakter; der Ausgleich und die Untrennbarkeit von Bild und Bedeutung, von sinnlicher und übersinnlicher Wirklichkeitsebene, von Besonderem und Allgemeinem; der Anteil des Unbewußten und des Emotionellen an der Aufschließung der nicht restlos festzulegenden Bedeutung.

#### *Symbol und Allegorie als Begriffsgegensatz*

Der neue Symbolbegriff entstand teilweise als eine Frucht der jahrzehntelangen kritischen Auseinandersetzungen um den Begriff der Allegorie, die mit den Vorstellungen der Zeit vom Wesen des wahren Kunstwerks unvereinbar geworden war. Es ging deshalb von Anfang an darum, das Symbol als einen von der Allegorie wesensverschiedenen Bildtypus zu profilieren. Bei Herder und Moritz, die schon wesentliche Züge des Symbolbegriffs beschrieben hatten, trat der Gegensatz zwischen Symbol und Allegorie u. a. deswegen noch nicht explizit hervor, weil sie für den neuen Bildtypus noch keine Bezeichnung gefunden hatten. Eine klare terminologische und definitorische Unterscheidung der beiden Begriffe findet sich zum ersten Mal in Goethes und Heinrich Meyers Aufsatz „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“ aus dem Jahre 1797. Seitdem gehörte das Begriffspaar Symbol–Allegorie zu den Schlüsselwörtern der Goetheschen Ästhetik. Als erster hat dann Schelling in der „Philosophie der Kunst“ 1802 unter dem persönlichen Einfluß von Goethe aus dem Unterschied zwischen Symbol und Allegorie ein dialektisches Gegensatzpaar gebildet, das in den folgenden Jahren u. a. von Heinrich Meyer, Wilhelm von Humboldt und besonders von Kreuzer und Solger weiterentwickelt und abgewandelt wurde. Ihre klassische Prägung fand diese dialektische Entgegensetzung schließlich durch Goethes bekannte Formu-

lierungen in den „Maximen und Reflexionen“, deren Nachwirkung auf die Ästhetik und Philosophie, die Literatur- und Kunsttheorie, die Psychologie (C. G. Jung) und die Religionsgeschichte noch heute andauert.

Bemerkenswert ist aber, daß sich diese Terminologie und diese Gegenüberstellung des Symbols und der Allegorie nur bei denen durchsetzte, die sich zu dem so definierten Symbol als dem Gipfel der Kunstleistung bekannten. Sie findet sich z. B. nicht bei Hegel, Schopenhauer und den Romantikern, die entweder diese Terminologie und die damit verbundene Unterscheidung einfach ignorierten oder sogar direkt ablehnten. Der hier skizzierte Symbolbegriff und die terminologische Unterscheidung des Symbols und der Allegorie blieb vor allem ein Anliegen der deutschen Klassik und der von den Ideen der klassischen Ästhetik berührten Denker.

#### *Der Symbolismus der deutschen Romantik*

Die romantischen Symboltheorien sind ihrem Ursprung nach überwiegend philosophisch und religiös. Sie beziehen sich weder auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, noch stehen sie mit den hier erwähnten Auseinandersetzungen um die Allegorie in irgend einem Zusammenhang. Zu den Voraussetzungen gehört vielmehr das Wiederaufleben uralter religiöser und mystischer Ideen von dem bei der Schöpfung in der Kreatur versiegelten Sinn der Sprache Gottes. Dieser Glaube an die hinter den äußeren Erscheinungen verborgene tiefere Bedeutung, der uns schon bei Hamann und Baader entgegentritt, wurde für die romantische Ästhetik in dem Augenblick fruchtbar, wo der Künstler als Interpret und die Kunst als Medium der Auslegung dieser Sprache oder Symbolik aufgefaßt wurden wie etwa in den hier vorgelegten Texten von Wackenroder, Novalis, Fr. Schlegel, Adam Müller, Eichendorff u. a. — In unmittelbarem Zusammenhang mit der romantischen Identitätsphilosophie stehen die Ausführungen eines Novalis, Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Bernhardt u. a. über die dichterische *Metaphorik*, die selbst in ihrer kühnsten Form, wie etwa in den Gedichten des Barock, vorbehaltlos bejaht wurde, weil sie als der sprachliche Ausdruck des universellen Zusammenhangs und der Identität alles Seienden aufgefaßt wurde. — Sonst finden sich in den Schriften der Romantiker nur gelegentlich eigentliche Reflexionen über Wesen und Eigenart des künstlerischen Symbols. Das Geistig-Bedeutende erhielt den Vorrang vor allen Fragen der Gestalt und der Darstellung. Wenn Fr. Schlegel z. B. ausnahmsweise die Verstandesallegorie von der „mystischen“ Allegorie unterscheidet, geschieht das nicht wegen der



verschiedenen Erscheinungsformen oder Gestaltqualitäten der beiden Bildtypen, sondern ausschließlich im Hinblick auf ihren verschiedenen Inhalt. Der vorher behandelte Unterschied zwischen Symbol und Allegorie wurde nicht beachtet, sondern von Görres und A. W. Schlegel sogar als überflüssig und nichtssagend abgelehnt. Aufschlußreich für den Unterschied der klassischen und romantischen Symboltheorien ist ebenfalls die bei den Romantikern grundsätzlich positive Bewertung des Wortes Hieroglyphe als Bezeichnung für eine künstlerische Bildersprache. An diesem Wort scheiden sich die Geister, denn in den klassischen und vorklassischen Schriften eines Mendelssohn, Sulzer und Moritz wurde das Wort Hieroglyphe nur pejorativ für ein unkünstlerisches Zeichen angewandt. In der Romantik gehörte es zu den Lieblingswörtern, weil es sich nach dem Sprachgebrauch der Zeit auf einen geheimnisvollen religiösen Sinn bezieht. Auch hier erweist sich die romantische Symboltheorie als Teil einer philosophisch und religiös ausgerichteten Gehaltsästhetik. Aus den gleichen Gründen erklärt sich die romantische Bejahung der mittelalterlichen Allegorien etwa durch Tieck und Friedrich Schlegel sowie der von den Klassikern ebenfalls verpönten emblematischen Tradition, die in der Kunst Philip Otto Runges und in den Theorien von Görres und Brentano neues Leben gewann.

#### *Die Rehabilitierung der Allegorie*

Die Schwächen der romantischen Symboltheorien, in denen die konkrete Einzelercheinung allzu leicht verflüchtigt und die spezifisch künstlerische Gestaltung allzu oft übersehen wurde, hatten schon die Zeitgenossen erkannt und kritisiert. Die einseitige Abwertung der Allegorie aber, die sich aus der vorher genannten Gegenüberstellung des Symbols und der Allegorie ergab, blieb lange unbeachtet und wurde erst im 20. Jahrhundert mit Recht kritisiert. Immer deutlicher erkennt man heute die geschichtliche Relativität des im 19. Jahrhundert als absolut gesetzten Gegensatzes zwischen dem „echt“ künstlerischen Symbol und der als kalt und trocken verschrienen Allegorie. Diese Einseitigkeit sowohl der klassischen als auch der romantischen Symboltheorien sowie die Bindung dieser Theorien an bestimmte ästhetische und weltanschauliche Voraussetzungen hatten schon Fr. Creuzer und Ferd. Solger gesehen und hatten, jeder auf seine Weise, eine originale und noch immer viel zu wenig beachtete Aufwertung und Neubestimmung des Allegoriebegriffs als einer vom Symbol zwar wesensverschiedenen, aber gleichwertigen Bildform versucht, auf die hier zum Schluß ausdrücklich hingewiesen werden soll.

## NAMENVERZEICHNIS

- Addison, Joseph 35  
 Adelong, J. C. 193, 261  
 Aischylos 44  
 Aisopos 16 ff., 27, 28  
 Alciatus, Andr. 238  
 Anakreon 83  
 Ariost 179  
 Aristides 36, 50  
 Aristophanes 184  
 Aristoteles 13, 38, 39, 212  
 Ast, Friedrich 199-200
- Baader, Fr. v. 101-102, 262, 265  
 Bacon 74, 87, 88, 193  
 Batteux, Charles 193  
 Baumgarten, Alexander 31, 48, 49  
 Bellori, Giov. Pietro 237  
 Benjamin, Walter 212  
 Bernhardt, A. F. 186-190, 265  
 Besser, Johann v. 11  
 Boccaccio 161  
 Bodmer, Johann J. 15, 23-30, 35, 39, 58, 92, 94, 262  
 Breitinger, Johann J. 15-22, 27, 33, 39, 48, 57, 58, 262  
 Brentano, Clemens 207, 221-226, 266
- Calderon 166, 171, 204, 259  
 Camerarius, Joachim 238  
 Canitz, Freiherr v. 13  
 Carracci, Annibal 37, 236, 237  
 Carus, C. G. 148, 242-244  
 Cervantes 239, 240  
 Champollion 241  
 Cicero 13  
 Correggio 132, 163, 236  
 Cowley, Abraham 195  
 Creuzer, Friedrich 123, 126, 145, 156, 158, 212-220, 233, 255, 264, 266
- Dante 23, 162, 166, 179, 183-185, 256, 257
- Eckermann 132  
 Eichendorff, Joseph von 257-260, 265  
 Esop → Aisopos
- Fleming, Paul 12  
 Friedrich, Caspar David 150, 151
- Görres, Josef 145, 206-209, 218, 219-220, 266  
 Goethe 82, 108-109, 110, 113, 120, 125, 126-135, 140, 156, 176, 181, 196, 239, 242, 245, 258, 263, 264  
 Gottsched, Johann C. 11-14, 21, 31, 262  
 Gracian, Balthasar 240  
 Guido → Reni
- Hagedorn, Christian Ludwig 68-71, 263  
 Hagedorn, Friedrich von 68  
 Hamann, Johann Georg 72-74, 79, 101, 102, 262, 265  
 Hegel, Georg Wilh. Fr. 126, 245-256, 265  
 Herder 16, 75-90, 115, 119, 120, 122, 130, 140, 195, 262, 263, 264  
 Heyne, Chr. Gottlob 179  
 Homer 42, 50, 51, 52, 74, 94, 119, 178, 179, 193, 239, 254  
 Horaz 44, 73, 119  
 Humboldt, Wilhelm von 110, 126, 156, 201-205, 242, 245, 263, 264
- Jacobi, Friedrich Heinrich 204  
 Jean Paul 191-195
- Kant, Immanuel 52, 80, 81, 87, 108, 122-125, 169, 177, 192, 232, 261  
 Kleist, Ewald von 239  
 Kleist, Heinrich von 210  
 Klopstock, Fr. Gottlieb 195
- La Motte, Ant. Houdart de 27, 53, 54, 56, 57  
 Lavater, Johann Kaspar 240

- Lessing, G. E. 16, 20, 27 ff., 41, 48,  
 53-67, 68, 69, 72, 80, 82, 95, 115, 123,  
 162  
 Lohenstein, Daniel C. v. 11  
 Lorraine, Claude 243  
  
 Matthisson, Fr. von 105  
 Meier, Georg Fr. 26, 31-35, 48, 263  
 Mendelssohn, Moses 20, 42, 48-52, 53,  
 58, 68, 71, 72, 82, 95, 115, 123, 140,  
 263, 266  
 Mengs, Anton Raphael 76  
 Meyer von Knonau, Joh. Ludw. 93  
 Meyer, Heinrich 36, 37, 95, 113, 125,  
 129, 140-146, 156, 174, 218, 220, 233,  
 255, 264  
 Milton, John 23, 44, 51, 94  
 Moritz, Karl Philipp 113-121, 129, 140,  
 181, 236, 238, 263, 264, 266  
 Möser, Justus 194  
 Müller, Adam 210-211, 265  
 Musäus, Joh. Karl Aug. 195  
  
 Nicolai, Friedrich 66-67  
 Novalis 152-155, 169, 172, 210, 221,  
 265  
  
 Opitz, Martin 12  
  
 Petrarca 160, 172  
 Pindar 90, 160  
 Philostrat 132  
 Plato 36, 75, 76, 160, 204, 214, 220,  
 235, 239  
 Plotin 101  
 Pope, Alexander 74  
 Poussin, Nicolas 236  
 Pythagoras 57, 160  
  
 Quintilian 12, 20, 32, 33, 54, 78, 87  
  
 Raffael 98, 115, 130, 143, 243  
 Reni, Guido 44, 116, 117  
 Richer, David Henri 57  
  
 Riepenhausen, Franz 196-198, 258  
 Riepenhausen, Johannes 196-198, 258  
 Romano, Giulo 132  
 Rubens, Peter Paul 37, 143  
 Runge, Philipp Otto 150-151, 164,  
 206-209, 221, 266  
  
 Schelling, Friedrich 126, 129, 145, 156,  
 168, 176-185, 186, 199, 218, 232, 233,  
 245, 256, 263, 264  
 Schiller, Friedrich von 103-112, 122,  
 126-128, 129, 134, 162, 203, 205  
 Schlegel, A. W. 142, 168-175, 186, 204,  
 265  
 Schlegel, Fr. 156-167, 174, 176, 197, 210,  
 255, 259, 265, 266  
 Schopenhauer, Arthur 235-241, 265  
 Shakespeare 148, 166, 240  
 Simónides 41, 60  
 Sokrates 70, 132, 133, 218  
 Solger, Karl Wilhelm Ferd. 126, 156,  
 227-234, 245, 264, 266  
 Sulzer, Joh. Georg 48, 91-100, 140, 261,  
 263, 266  
 Swift, Jonathan 193, 240  
  
 Tasso, Torquato 23, 179  
 Tieck, Ludwig 147-151, 186, 210, 242,  
 243, 266  
  
 Vergil 45, 254  
 Voltaire 51, 60, 179  
  
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich  
 136-139, 147, 210, 265  
 Weise, Chr. 11  
 Winckelmann, Johann Joachim 36-47,  
 48, 50, 51, 52, 60, 68, 70, 76, 78, 120,  
 144, 146, 173, 174, 217, 218, 238, 255,  
 261, 262  
 Wolff, Chr. 12, 48, 58, 123  
  
 Young, Edward 92, 194