

## Hegels Lehre von der Symbolik und ihre Bedeutung für die Gegenwart

Jeong-Im KWON

### Inhalt

1. Der Symbolbegriff in Hegels früheren und späteren Gedanken
2. Die Einteilung der symbolischen Kunstform und die „bewußte Symbolik“
3. Die aktuelle Bedeutung der Hegelschen Symbolik

Das Symbol versteht sich im allgemeinen als eine Darstellungsweise, in der die Bedeutung und die Gestalt identisch sind. Damit gilt das Symbol als vertretende Weise für die Darstellung der Identität, die in der idealistischen Philosophie und in der klassischen Kunst als ihr Wesen gesucht wurde. Aber aufgrund dieses Identitätscharakters wird das Symbol heutzutage zur Seite gestellt, indem in der gegenwärtigen Kunst sowie im postmodernen Gedanken vielmehr die „Unbestimmtheit“ der Bedeutung bzw. die „Unangemessenheit“ von Bedeutung und Gestalt herrschend ist und zugleich für deren Darstellung die Allegorie vorgezogen wird. In diesem Kontext gewinnt die Diskussion um das Symbol im 18. Jahrhundert zur Zeit geringes Interesse, und zwar werden Hegels philosophische Gedanken über die Kunst und das Symbol häufig abgewertet, indem seine Gedanken fälschlicherweise als Klassizismus bezeichnet werden. In dem vorliegenden Beitrag wird aber versucht, durch die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung des Symbolbegriffs bei Hegel und insbesondere durch die Analyse seiner neuen Bestimmung des Symbols in den Berliner Ästhetikvorlesungen die aktuelle Bedeutung von Hegels Theorie der Symbolik und weiterhin seiner Ästhetik aufzuzeigen.

### 1. Der Symbolbegriff in Hegels früheren und späteren Gedanken

Das Symbol wurde im 18. Jahrhundert aufgrund seiner „metaphysischen Urverwandtschaft“ von Sichtbarem und Unsichtbarem und damit der „Untrennbarkeit von sichtbarer Anschauung und unsichtbarer Bedeutung“ als „das innerlich und wesentlich Bedeutsame“ und „Zusammenfallen des Sinnlichen und Unsinnlichen“ aufgefaßt.<sup>1</sup> Diese Bedeutung des Symbols findet sich typisch bei F.W.J. Schelling. Und Hegels frühere Gedanken über das Symbol bzw. das Symbolische stehen unter dem Einfluß von Schellings Bestimmung des Symbols. In seiner Identitätsphilosophie zeigt Schelling die absolute Identität von Subjektivem und Objektivem als die höchste Wahrheit, und als diese Identität gilt der Gott. Damit bestimmt er in der *Philosophie der Kunst* die Kunst als Darstellung dieser Identität und die Mythologie als den „Stoff der Kunst“.<sup>2</sup> Die Kunst muß also

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1975, S. 70: Die „metaphysische Urverwandtschaft“ von Sichtbarem und Unsichtbarem im Symbol macht den Unterschied zwischen Symbol und Allegorie, die im Mittelalter noch im gleichen Sinne gebraucht wurden. Im Unterschied des Symbols gehört der Allegorie nämlich „eine durch Konvention und dogmatische Fixierung gestiftete Zuordnung“ (ebd.).

<sup>2</sup> F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1974. S. 49 (§ 38).

für ihn das Ideelle und das Allgemeine in dem Reellen und dem Besonderen darstellen. Die Weise für solche Darstellung nennt Schelling ‚symbolisch‘. ‚Symbolisch‘ heißt bei Schelling ‚absolut[e] Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Besonderen‘, und die Darstellung des Absoluten ist ‚nur symbolisch möglich‘.<sup>3</sup>

Im gleichen Sinne versteht Hegel das Symbol in seinen früheren Schriften. In den *Theologischen Jugendschriften*, den *Nürnbergischen Schriften* und der Heidelberger *Enzyklopädie* (1817) spricht er zwar von der symbolischen Handlung und dem symbolischen Charakter des Kultus und Opfers in der christlichen Religion. Aber er verweist dabei im wesentlichen auf die Unmöglichkeit der Vereinigung von Glaube und Dingen, indem er das Symbol der griechischen Mythologie, das er für „das freyste schönste Symbol des Geistes“ hält,<sup>4</sup> im Auge faßt. Er richtet sich also in den früheren Schriften auf den Symbolbegriff im Sinne der Vereinigung bzw. Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt und damit auf die griechische Kunst, in der diese Vereinigung durch die schöne Phantasie realisiert wurde. Daher werden Hegels Gedanken über die Kunst häufig als Klassizismus vorgeworfen, und wie von Paul de Man wird „Hegels *Ästhetik*“ sogar „als eine Theorie der symbolischen Form“ bezeichnet.<sup>5</sup> Aber Hegel hat in den Berliner Ästhetikvorlesungen den Symbolbegriff neu bestimmt und mit diesem Begriff spezifisch die orientalische Kunstform charakterisiert.

In den Berliner Ästhetikvorlesungen erläutert Hegel zunächst das Symbol als „ein Zeichen“ im breiteren Sinne, dass beides „eine Bedeutung und eine Weise der Darstellung derselben“ enthält.<sup>6</sup> Aber andererseits unterscheidet Hegel das Symbol vom Zeichen, indem er das Zeichen als solches bezeichnet, das „keine Beziehung auf sich“, sondern „nur Sinn als die gegebene Bedeutung“ hat. Im Zeichen hat also das Sinnliche, „wodurch die Vorstellung sich darstellt“, „in seiner Eigentümlichkeit mit dieser Vorstellung kein eigentliches Verhältnis“. Im Unterschied dazu wird das Symbol durch zwei Seiten erläutert. Erstens wird das Symbol als „eine Existenz“ bestimmt, „die eine Vorstellung darstellen soll, aber an sich selbst schon die Vorstellung enthält, die es darstellen soll“. So enthält das Symbol „in seiner Äußerlichkeit zugleich den Gehalt der Vorstellung“. Zum zweiten wird beim Symbol betont, daß es „seiner Bedeutung noch nicht ganz adäquat ist“. Das heißt, das „Bild enthält in sich noch mehreres als das, dessen Bedeutung es vorstellen soll“. Daher bezeichnet Hegel das Symbol als „wesentlich zweideutig“ (*Hotho 1823*. Ms. 107) und charakterisiert mit diesem Symbolbegriff nun nicht mehr die griechische Mythologie und

<sup>3</sup> A.a.O. S. 50 (§ 39).

<sup>4</sup> *Hegels Notizen zum absoluten Geist*. Eingeleitet und hrsg. von Helmut Schneider. In: *Hegel-Studien*. 9 (1974), S. 9-38, bes. S. 22. Zu Hegels früheren Gedanken über das Symbol vgl. *Hegels Theologische Jugendschriften*. Hrsg. von Herman Nohl. Tübingen 1907. S. 300; *G.W.F. Hegel: Nürnbergische Schriften*. Texte, Reden, Berichte und Gutachten zum Nürnberger Gymnasialunterricht. 1808-1816. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Leipzig 1938. S. 114, 276, 278; *G.W.F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1817)*. Zum Gebrauch seiner Vorlesungen. Heidelberg 1817. S. 281 f (§ 459-463).

<sup>5</sup> *Paul de Man: Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik*. In: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Christoph Menke. Frankfurt am Main 1993. S. 39-79, bes. S. 42.

<sup>6</sup> *G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg 1998. Ms. 107 (im folgenden zit.: *Hotho 1823* mit Manuskriptzahl).

Kunst, sondern spezifisch die orientalische Weltanschauung und ihre Kunst.

Diese Bestimmung des Symbols von Hegel ist sehr eigenständig im Vergleich mit der damals gängigen Bestimmung des Symbols als ‚Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt‘, insbesondere in der klassischen Kunst, auf die sich Hegel selber bis vor der Berliner Zeit gerichtet hat. Ein Anstoß zu Hegels Modifizierung der früheren Bestimmung des Symbols und somit zur Verknüpfung von dem Symbol und der orientalischen Kunst läßt sich zunächst aus Schellings Charakteristik der orientalischen Symbolisierung entnehmen.<sup>7</sup> Im Unterschied zur „Ineinsbildung des Unendlichen und Endlichen“ bzw. der „völligen Wechseldurchdringung beider“ in der griechischen Phantasie kennzeichnet Schelling die Symbolisierung des „Endlichen durch das Unendliche“ als die Weise für die orientalische Phantasie. Nach Schellings Ansicht war der Orientale also „nicht bis zur Durchdringung selbst gekommen“.<sup>8</sup>

In diesem Kontext erörtert Schelling die „persische und indische Mythologie“ als die vom Orientalen, und er zeigt sie als die „berühmtesten“ „idealistischen Mythologien“. Denn er bestimmt die Richtung der Phantasie „vom Endlichen zum Unendlichen“<sup>9</sup> als die idealistische Mythologie. Mithin sieht er die vollendete, wahre ideale Mythologie in dem Christentum. Im Gegenteil dazu wird die griechische Mythologie als die „realistische Mythologie“ bestimmt,<sup>10</sup> weil die Richtung der griechischen Phantasie „vom Unendlichen oder Ewigen zum Endlichen“ geht. Außerdem charakterisiert Schelling die indische Mythologie, die mehr poetisch als die persische ist, als allegorisch, damit wird das Allegorische „das herrschende poetische Prinzip in ihr“.<sup>11</sup>

Wichtig ist hierbei, zu zeigen, dass einige Punkte von Schellings Bestimmungen der orientalischen und christlichen Mythologie, obwohl nicht unkritisch, in Hegels Überlegungen zur orientalischen und christlichen Weltanschauung im wesentlichen übernommen sind und in seinen Ästhetikvorlesungen eine strukturelle Grundlage bilden. Zunächst läßt sich hierfür vermuten, dass Schellings Auffassung der unaufgehoben bleibenden Entzweiung des Endlichen und Unendlichen in der Symbolisierung des Orientalen für Hegel ein Anstoß zur Modifizierung des Symbolbegriffs als ‚Unadäquatheit‘ und zur Verknüpfung dieses Begriffs mit der orientalischen Mythologie und Kunstform sein könnte. Damit kann man zugleich finden, daß Hegels Einteilung der Kunst in drei

<sup>7</sup> Zu Hegels Rezeption von Schellings Charakteristik der orientalischen Symbolisierung vgl. auch *Peter Szondi: Hegels Lehre von der Dichtung*. In: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Hrsg. von Senta Metz und Hans Hagen Hildebrandt. Frankfurt am Main 1974, 51991. S. 267-511, bes. S. 365 f.: „Auch darin [in der Einfügung der orientalischen, symbolischen Kunstform in sein System der Ästhetik] ist ihm Schelling freilich vorausgegangen. [...] Obwohl Schellings *Philosophie der Kunst* auf Grund des Vorlesungsmanuskripts erst nach seinem Tod 1859 herausgegeben wurde, waren ihre Grundgedanken Hegel natürlich lange, bevor er an seine Ästhetik ging, vertraut“.

<sup>8</sup> A.a.O. S. 66. in dieser Ansicht charakterisiert Schelling die griechische Poesie als „die absolute“ Poesie und „Indifferenzpunkt“, der „keinen Gegensatz außer sich“ hat (ebd.).

<sup>9</sup> A.a.O. S. 67.

<sup>10</sup> A.a.O. S. 68.

<sup>11</sup> A.a.O. S. 67. ‚Allegorisch‘ heißt, dass das Allgemeine und das Besondere nicht in der Indifferenz von beiden stehen, sondern ‚das Besondere das Allgemeine nur bedeutet‘. Auf der anderen Stelle der *Philosophie der Kunst* und vor allem in dem *Dante*-Aufsatz erörtert Schelling die christliche Mythologie als die moderne Mythologie, und zwar als typisch allegorische (vgl. *F.W.J. Schelling: Ueber Dante in philisophischer Beziehung*. In: *G.W.F. Hegel: Gesammelte Werke*. Bd. 4: *Jenaer Kritische Schriften*. Hrsg. von Hartmut Buchner und Otto Pöggeler. Hamburg 1968. S. 486-493, bes. S. 387 f.).

Formen mit Einschließung der orientalischen, symbolischen Kunstform von Schelling motiviert sein könnte.<sup>12</sup> Zudem ist auch zu bemerken, dass Hegel auf der anderen Seite im Teil über die ‚bewußte Symbolik‘ in seiner Ästhetikvorlesung die Allegorie mit behandelt und viele moderne Werke erwähnt. Dieses könnte auch einen Zusammenhang mit Schellings Gedanken sehen lassen, dass die orientalische und die christliche Mythologie ‚allegorisch‘ sind, in dem Sinne, daß die Symbolisierung in den beiden Mythologien vom ‚Endlichen zum Unendlichen‘ geht und somit im Hinblick auf die absolute Identität unzulänglich ist.<sup>13</sup>

Als ein anderer Anstoß zu Hegels neuer Bestimmung des Symbolbegriffs ist bekanntlich seine Rezeption von F. Creuzers Bestimmung der Symbolik und Mythologie der alten Völker zu nennen.<sup>14</sup> In F. Creuzers Schrift *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*<sup>15</sup> geht es um die Untersuchungen zur religiösen Grundlage der Symbolik und der religiösen Herkunft der Mythologie. Wenn hier nur auf die wesentlichen Punkte für Hegels Rezeption eingeht, so bestimmt Creuzer das „Schweben“ und die „Kürze“ (Creuzer. 58) als die Eigenschaften der ursprünglichen wie der aus einem früheren Gebrauch des Symbols entfalteten, „geheimnisvoll[en]“ „göttlichen“ Symbolik (Creuzer. 61).<sup>16</sup> Mit dem „Schweben“ bedeutet Creuzer eine „Unentschiedenheit zwischen Form und Wesen“ oder die „Incongruenz des Wesens mit der Form“ und „Ueberfülle des Inhalts in Vergleichung mit seinem Ausdrücke“ in der symbolischen Darstellung (Creuzer. 58). Die „Kürze“ läßt sich dann als eine Vermittlungsfunktion des Symbols verstehen, daß man durch einen „plötzlich erscheinende[n] Geist“ „bei dem kurz Gesagten das Meiste“ erraten kann (Creuzer. 59).

Diese Eigenschaften, das „Schweben“ und die „Kürze“, schreibt Creuzer besonders der „mythischen“ Symbolik zu, indem er in der göttlichen Symbolik die zwei Weisen der Symbolisierung aufzeigt, nämlich die „mythische,“ und die „plastische“ Symbolik. Nach seiner Auffassung geht es in der mythischen Symbolik darum, „das Unermessliche zu ermessen“ bzw.

<sup>12</sup> Allerdings ist die Grundlage der Entstehung von Hegels Ästhetik und deren Struktur der drei Kunstformen bereits in Jena, d. h. in der *Phänomenologie des Geistes* zu beweisen, worauf O. Pöggeler hinweist (vgl. O. Pöggeler: *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*. In: *Hegel in Jena*. Die Entwicklung des Systems und die Zusammenarbeit mit Schelling. Hrsg. von Dieter Henrich und Klaus Düsing. Bonn 1980 [Hegel-Studien. Beiheft. 20]. S. 249-260, bes. S. 254).

<sup>13</sup> Es gibt in der Tat zwischen Hegel und Schelling Differenz in ihren ursprünglichen Auffassungen des Orientalen. Denn Hegels erste Auffassung der orientalen Weltanschauung und Darstellung bezieht sich auf den jüdischen Geist, den er im *Ueber den Geist des Orientalen* (1797/98) behandelte.

<sup>14</sup> Zu Creuzers Einfluß auf Hegel in diesem Zusammenhang vgl. Ernst Schulin: *Die weltgeschichtliche Erfassung des Orients bei Hegel und Ranke*. Göttingen 1958, S. 34; Helmut Schneider: *Neue Quellen zu Hegels Ästhetik*. In: *Hegel-Studien*. 19 (1984), S. 9-44, bes. S. 18.

<sup>15</sup> *Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. 6 Bde. Leipzig/Darmstadt 21819 ff (im folgenden zit.: *Creuzer* mit Seitenzahl). Diese Schrift ist erst 1810-12 erschienen, und 1837 wurde der dritte Auflage publiziert. Hegel hatte die zweite Auflage (1819 ff) in seinem Besitz und bezieht sich in der Darstellung über Creuzer in den Berliner Ästhetikvorlesungen freilich auf diese Auflage. Es ist aber nicht eindeutig, ob er bereits in Heidelberg die erste Auflage dieser Schrift gelesen und sich damit auseinandergesetzt hat, oder nicht.

<sup>16</sup> Creuzer hat diese Eigenschaften zunächst aus den Merkmalen für die „gottesdienstliche Symbolik“ (Creuzer. 33) wie „Bedeutsamkeit“ und „nachdrucksvolle Kürze“ (Creuzer. 44) entnommen und in Anlehnung an Aristoteles's Darstellung von Metapher und Bild in der *Rhetorik* (III. Kap. 4) und *Poetik* (Kap. XXI. § 7) verschärft.

„das Unausprechliche“ auszusprechen. Daher wird hier „das religiöse Ahnen und Glauben in sichtbaren Formen“ niedergelegt (Creuzer. 62), und es geschieht aber auf der Weise, dass ein endliches Zeichen „zum Unendlichen und Schrankenlosen“ erweitert und die „Klarheit des Schauens“ vernichtet wird. Denn die mythische Symbolik kann die passende anschauliche Gestalt für die Darstellung des Unermesslichen nicht finden. Damit herrscht in der mythischen Symbolik die „schwebend[e] Unbestimmtheit“, und das Symbol ist hier „räthselhaft“ und wird als „ein sprachloses Erstaunen“ bezeichnet (Creuzer. 63). In diesem Hinblick findet Creuzer die „Ungenügsamkeit“ (Creuzer. 62) als das wesentliche Moment der göttlichen Symbolik, besonders der mythischen Symbolik und zeigt das „Schweben“ als konstitutiv für diese Symbolik auf.<sup>17</sup>

Diese Bestimmungen der göttlichen Symbolik von Creuzer nahm Hegel 1819 auf, als er von Creuzer die zweite Auflage der *Symbolik und Mythologie* als Geschenk bekam.<sup>18</sup> Daher liegt die ‚Unbestimmtheit‘ bzw. ‚Unadäquatheit‘, die sich von dem Merkmal des ‚Schwebens‘ ableitet, der Hegelschen Bestimmung des Symbols in den Berliner Ästhetikvorlesungen zugrunde. Aber Hegel trennt die ‚mythische‘ und die ‚plastische‘ Symbolik radikal voneinander, indem er zwischen der mythischen Mythologie der orientalischen Weltanschauung und der eigentlichen Mythologie des klassischen Griechens<sup>19</sup> unterscheidet. Dadurch gehört nun bei Hegel die mythische Symbolik der Darstellung der orientalischen Weltanschauung, und die plastische Symbolik entspricht der griechischen Mythologie als der eigentlichen Symbolik. Außerdem präzisiert Hegel den Symbolbegriff und schränkt das Symbolische überhaupt auf die alt-orientalische (d. h. persische, ägyptische und indische) Weltanschauung und Kunst ein. Daraus folgte die Struktur der Ästhetikvorlesung mit den drei Kunstformen, während Hegels geschichtliche Einteilung der Kunst bis in die Heidelberger Zeit aus der dualen Entgegensetzung von der antiken und der modernen (romantischen) Kunst besteht.

Nach Hegels Auffassung ist in der symbolischen Kunst die Idee noch abstrakt und in der Suche nach der ihr passenden Form. Da die Idee hier „noch unbestimmt“,<sup>20</sup> mythisch bleibt und als

<sup>17</sup> Im Unterschied dazu wird die „plastische“ Symbolik als diejenige bestimmt, die das Unendliche in einer adäquaten Gestalt dargestellt. D. h., in der plastischen Symbolik gilt das Unendliche bzw. das Göttliche als das „der Natur [G]ehorchend[e]“ (Creuzer. 63) und wird daher in der sichtbaren Naturform dem Endlichen adäquat dargestellt. Als die dazu angemessenste Gestalt nennt Creuzer (wie auch Herder und Hegel) die menschliche Gestalt. Diese plastische Symbolik, in der das Göttliche in der menschlichen Gestalt erscheint und die „freiwillig[e] Verzichtleistung auf das Unermeßliche“ liegt, bestimmt Creuzer als „die schönste Frucht alles Symbolischen“ (Creuzer. 64). Außerdem charakterisiert er den neuen griechischen Mythos, der in der Form des Epos erscheint, als die „plastische Symbolik“. Auf dieser Weise verbindet Creuzer die Symbolik und die Mythologie in der griechischen Kultur, obwohl er im Prinzip zwischen Symbol und Mythos in ihrem ursprünglichen Sinne unterscheidet.

<sup>18</sup> Dazu vgl. *Briefe von und an Hegel*. 4 Bde. Hrsg. von Johannes Hoffmeister und Friedhelm Nicolin. Hamburg 1969-81, Bd. 2. Nr. 359: Hegels Brief an Creuzer vom 30. Okt. 1819.

<sup>19</sup> Hegel teilt die griechische Mythologie auch in zwei unter, nämlich die ‚Naturmythologie‘ und die ‚neue Mythologie‘. Die Naturmythologie entspricht der Mythologie der alten Götter (Kronos, Gaia, Titan etc.) der Griechen, in der die ‚Sittlichkeit‘ im Zentrum steht, und die neue Mythologie heißt die Geschichte der neuen Götter, die von Zeus abgeleitet worden sind und die ‚staatliche Ordnung‘ vertreten. Mit der ‚plastischen Symbolik‘ meint Hegel jedoch die letztere, die in der griechischen Plastik anschaulich realisiert ist.

<sup>20</sup> *Ästhetik nach Prof. Hegel*. 1826. Anonym (Ms. Stadtbibliothek, Aachen), Ms. 84.

Überwältiges über die Natur erscheint, wird die Form für sie durch die ‚maßlose‘ Umbildung der Naturform gesucht, ist aber der Idee unangemessen bzw. unadäquat. Diesen Charakter der ‚Unangemessenheit‘ bzw. ‚Unadäquatheit‘ von Inhalt und Form in der symbolischen Kunstform bestimmt Hegel als „Erhabenheit“ (*Hotho 1823*. Ms. 124). Außerdem kann in der symbolischen Kunstform aufgrund der ‚Unangemessenheit‘ bzw. ‚Unadäquatheit‘ von Inhalt und Form der Inhalt (die Idee) zwei- oder mehrdeutig und die Gestalt für den Inhalt ebenso mannigfaltig sein. Auf der anderen Seite könnten die maßlosen Gestalten, die durch die Umbildung der Naturform entstanden, jedoch ‚bizarr‘, ‚grotesk‘ und ‚widrig‘ sein, aber es geht Hegel in der Betrachtung der symbolischen Kunst darum, die in der Mythologie vorgestellte „Vernunftidee“ herauszufinden (*Hotho 1823*. Ms. 111), nicht um die Bewertung des Kunstwerks auf dem Kriterium der formalen Schönheit.

Der Teil der symbolischen Kunstform (auch der romantischen Kunstform) wird in den späteren Ästhetikvorlesungen immer größer, und bemerkenswert ist, dass Hegel die rhetorische Symbolik der Moderne in den Teil der symbolischen Kunstform eingefügt mit darstellt. Diese Tatsache ist wegen der geschichtlichen Unordnung in der Systematik der Hegelschen Ästhetik umstritten, worauf nachher wieder zurückzugreifen ist. Das besagt aber, dass Hegel das zunehmende Interesse an dieser Kunstform so wie der orientalischen Weltanschauung hatte und verstuchte, nicht nur die geistesgeschichtliche Bedeutung der vergangenen Kunst der fremden Kultur, sondern auch die Möglichkeit der Rehabilitierung dieser Kunstform in der Moderne zu finden. Näheres dazu wird im folgenden dargestellt.

## **2. Die Einteilung der symbolischen Kunstform und die „bewusste Symbolik“**

Hegel teilt die symbolische Kunstform nach der Differenz des Verhältnisses von Bedeutung und Gestalt in verschiedene Stufen ein. Diese Einteilung ist jedoch in den Vorlesungen des jeweiligen Jahrgangs (1820/21, 1823, 1826, 1828/29) unterschiedlich. Dennoch läßt sich das Symbolische, grob gesagt, in drei Weisen auffaßen. In der ersten Weise des Symbolischen ist der Inhalt (die Idee) noch nicht von dem endlichen Dasein getrennt, daher gibt es in diesem Symbolischen die ‚unmittelbare Einheit‘ von beiden. Wie das Lichtsymbol der Parsen und die Inkarnation bei den Indern wird hier die Natur selbst dem Göttlichen, dem Unendlichen identifiziert. In dieser Weise des Symbolischen findet Hegel aber noch kein Symbolisches im strikten Sinne.

Das Symbol bzw. das Symbolische kann nach Hegel erst da sein, wo sich der geistige Inhalt und das endliche Dasein voneinander völlig trennen. Den Anfang dieser Trennung sieht Hegel in der indischen Anschauung und Poesie, aber in ihr bleibt vieles noch in der unmittelbaren Einheit. Die vollständige Trennung der unmittelbaren Einheit, d. i. die zweite Weise des Symbolischen, findet Hegel dann in der ägyptischen Weltanschauung und bezeichnet diese als das „wahre“ oder „eigentliche“ Symbolische. In der ägyptischen Weltanschauung steht nämlich die Bedeutung der Gestalt gegenüber, indem die Gestalt nicht vermag, „die Bedeutung vollkommen auszudrücken“, weil die Natur hier „entgöttert“ (*Hotho 1823*. Ms. 128f) ist.

Nun, in der dritten Weise des Symbolischen ist das „Auseinandersey[n] der Bedeutung und

des Ausdrucks, oder die Symbolik in ihrer Besonderheit<sup>21</sup> wesentlich. In dieser Stufe des Symbolischen werden ebenso wie die zweite Weise „die Bedeutung und das sinnliche Daseyn dieser Bedeutung“ „von einander getrennt dargetstellt“. Aber im Unterschied zu der zweiten Weise kann diese Weise „alle Empfindungen und Gedanken, folglich auch das Gedoppelte dieses Verhältnisses aufnehmen und ausdrücken“ (*Ascheberg 1820/21*. Ms. 81). Ein noch wesentlicherer Unterschied liegt jedoch darin, dass in dieser dritten Weise die Bedeutung nicht mehr die allgemeine, göttliche Idee, sondern „ein besonderer beschränkter Inhalt“ ist, d. h., der Inhalt ist hier ‚die partikuläre Subjektivität‘. Der Ausdruck in dieser Weise ist auch „ein unmittelbare Vorhandenes, unmittelbar Aufgenommenes, Zufälliges, nicht der wahrhafte Ausdruck der Seele“. Daher werden hier die Bedeutung und der Ausdruck „willkürlich“ aufeinander bezogen, und zwar durch „die Subjektivität des Witzes“ zusammengebracht (*Ascheberg 1820/21*. Ms. 82). Als diese Art des Symbolischen werden die rhetorischen Darstellungsweisen der Moderne wie Gleichnis, Metapher, Fabel, Parabel, Vergleichung, Rätsel, Lehrgedicht dargestellt.

Auf der Grundlage dieser drei Weisen versucht Hegel in den jeweiligen Vorlesungen stets die symbolische Kunstform neu zu strukturieren,<sup>22</sup> aber die Struktur dieser Kunstform bleibt bis zur letzten Vorlesung nicht festgestellt.<sup>23</sup> Insofern wird die oben genannte Weise des Symbolischen, nämlich das „Auseinandersey[n] der Bedeutung und des Ausdrucks, oder die Symbolik in ihrer Besonderheit“, zugleich in den jeweiligen Vorlesungen anders geordnet,<sup>24</sup> und der Titel dieser Stufe wird auch jeweils anders bezeichnet.<sup>25</sup> Dennoch erfährt die Darstellung dieser Symbolik inhaltlich keine große Modifikation.

Wenn hier, wie in der gedruckten Fassung der *Ästhetik*, die letzte Weise des Symbolischen

<sup>21</sup> G.W.F. Hegel: *Vorlesung über Ästhetik*. Berlin 1820/21. Hrsg. von Helmut Schneider. Frankfurt a. M. 1995. Ms. 81. (im folgenden zit.: *Ascheberg 1820/21* mit der Manuskriptszahl).

<sup>22</sup> Die Einteilungen des Symbolischen in den vier Berliner Ästhetikvorlesungen lassen sich wie folgt überblicken. Die dreistufige Einteilung in der Vorlesung von 1820/21: 1) „Naturesymbol, oder die Symbolik des Physikalischen“ (die persische und die indische Anschauung), 2) das „wahre Symbolische“ (die ägyptische Symbolik) und 3) das „Auseinandersey[n] der Bedeutung und des Ausdrucks, oder die Symbolik in ihrer Besonderheit“ (*Ascheberg 1820/21*. Ms. 81). Die ebenso dreistufige Einteilung in der Vorlesung von 1823: 1) die „unmittelbare Einheit von Bedeutung und Gestalt“, 2) „Trennung der unmittelbaren Einheit des Symbolischen: die Poesie der Erhabenheit oder die heilige Poesie“, 3) „Rückkehr aus der Trennung der Bedeutung und der Gestaltung in die Einheit: das Gleichnis“ (*Hotho 1823*. Ms. 115, 128, 142). Die vierstufige Einteilung in der Vorlesung von 1826: 1) die „persische Anschauung“, 2) die indische Anschauung, 3) das „Symbol als solches“ (die ägyptische Anschauung), 4) die „Unterscheidung des Geistigen und des Sinnlichen“, hier gehören a. die jüdische Anschauung, b. der orientalische Pantheismus, c. das Freiwerden der Bedeutung und der Gestalt (*G.W.F. Hegel: Philosophie der Kunst*. Vorlesung von 1826. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon, Kasten Berr. Frankfurt a. M. 2004. Ms. 116, 118, 124, 128 [im folgenden zit.: *Von der Pfordten 1826* mit der Manuskriptszahl]). Die fünfstufige Einteilung in der Vorlesung von 1828/29: 1) „Die unmittelbare Einheit der Bedeutung und ihrer Äußerung“ (die persische und die indische Anschauung), 2) die „Symbolik der Erhabenheit“ (der indische Poesie und die jüdische Gottesvorstellung), 3) der „Pantheismus“ (die mohamedanische Weltanschauung und zum Teil auch die christliche Poesie), 4) die „Symbolik in ihrer höchsten Form“ (die ägyptische Symbolik), 5) die „bewußte Symbolik“ (*Ästhetik nach Prof. Hegel im Winter Semester 1828/29*. Libelt [Ms. Bibliotheka Jagellonska, Krakau]. Bl. 60, 63a, 64, 66a [im folgenden zit.: *Libelt 1828/29* mit der Blätterzahl]).

<sup>23</sup> In der von H. G. Hotho herausgegebenen *Ästhetik* wird die symbolische Kunstform in drei Hauptkapitel eingeteilt: 1. „Die unbewußte Symbolik“, 2. „Die Symbolik der Erhabenheit“ und 3. „Die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform“.

als die „bewußte Symbolik“ zu benennen ist, liegt der Hauptcharakter der ‚bewußten‘ Symbolik darin, daß die Bedeutung und ebenso die äußerliche Gestalt dieser Bedeutung „für sich ausgesprochen“ ist (*Hotho 1823*. Ms. 130) und vor allem, daß die Bedeutung „die partikuläre Individualität, die ganz zufällige und willkürliche“ ist und die individuelle Gestalt „nur etwas Äußerliches“ ist (*Von der Pfoderden 1826*. Ms. 40). Aufgrund des voneinander vollkommenen Auseinandergehens dringen sich die gesetzte Bedeutung und die sinnliche Gestalt nicht ineinander durch, sondern bleiben nur im Gleichnis. Daher schreibt Hegel dieser ‚bewußten Symbolik‘ „die ganze Sphäre des Gleichnisses“ (*Hotho 1823*. Ms. 130) zu. Und zwar werden hier die Bedeutung und ihre äußerliche Gestalt nur durch die künstlerische Subjektivität bzw. im Bewußtsein des Künstlers verbunden. Deswegen wird diese Symbolik als die „bewußte“ bezeichnet, während die religiöse Symbolik der alt-orientalischen Mythologie als „die unbewußte Symbolik“<sup>26</sup> aufgefaßt wird.

Hegel ordnet unter der ‚bewußten Symbolik‘ die verschiedenen Arten vom Gleichnis nach der Weise der Verbindung von Bedeutung und Gestalt. Da in dieser Symbolik die Bedeutung und die Gestalt „unabhängig voneinander sind, so kann von jeder derselben angefangen werden“ (*Ascheberg 1820/21*. Ms. 82). Damit sind für die Verbindung von beiden hauptsächlich zwei Weisen zu nennen. Einmal kann die Weise so sein, dass „das Natürliche, die Darstellung, zuerst auftritt, und die Bedeutung erst darauf bezogen wird“ (*Ascheberg 1820/21*. Ms. 83). Diese Weise sieht Hegel in der äsopischen Fabel, dem Märchen, der Parabel, dem Apolog und dem Sprichwort. Die andere Weise ist nun diejenige, „wo die Bedeutung zuerst da ist“ und „der Ausdruck erst nachher gesucht, gebraucht wird“ (ebd.). Zu solcher Weise werden das Rätsel, die Allegorie, Metapher und Vergleichung gerechnet. Außerdem werden die Verwandlungen, das Bild, Lehrgedicht, Epigramm und die Aufschrift in die ‚bewußte Symbolik‘ eingeschlossen.

Interessant ist hierbei, dass Hegel in der Darstellung jeder Ausdrucksweise der ‚bewußten Symbolik‘, die Beispiele teils aus den antiken Epen, aber meistens aus den modernen Kunstwerken anführt, obwohl diese Symbolik als ein Teil der symbolischen, damit alt-orientalischen Kunstform behandelt wird. Nämlich wird in der Darstellung der ‚Parabel‘ Lessings *Nathan* als Beispiel gezeigt, und als Beispiele für den ‚Apolog‘ werden Goethes Gedicht *Der Gott und die Bajadere* wie *Der Schatzgräber* und auch seine Sprichwörter angeführt (vgl. *Ascheberg 1820/21*. Ms. 83; *Hotho 1823*. Ms. 134). Auch in der Darstellung der ‚Allegorie‘ erwähnt Hegel ihren Charakter bei Homer, Virgil und Dante (vgl. *Ascheberg 1820/21*. Ms. 88). Für die ‚Metapher‘, deren Gebrauch Hegel mehr „in mancher modernen prosaischen Rede“ als in der Antike

<sup>24</sup> Außer in der zweiten Vorlesung von 1826 wird diese Symbolik in einer einzelnen Hauptstufe behandelt. Vgl. hierzu Anm. 22.

<sup>25</sup> Das „Auseinandersey[n] der Bedeutung und des Ausdrucks, oder die Symbolik in ihrer Besonderheit“ (1820/21), die „Rückkehr aus der Trennung der Bedeutung und der Gestaltung in die Einheit: das Gleichnis“ (1823), das „Freiwerden der Bedeutung und der Gestalt“ (1826) und die „bewußte Symbolik“ (1828/29).

<sup>26</sup> Die religiöse Symbolik der alt-orientalischen Mythologie wird als die „unbewußte“ bezeichnet, weil sie ohne die künstlerische Absicht bloß auf die traditionelle Weise durchgeführt wird. Die Formulierung der „unbewußten“ Symbolik ist eigentlich nicht von Hegel, sondern findet sich in der von Hotho herausgegebenen Ausgabe.

findet, werden die Ausdrücke von Ferdusi, Schiller und die Szenen der *Andacht zum Kreuze* von Calderon exemplifiziert (*Ascheberg 1820/21*. Ms. 89 u. vgl. 89 f). Zudem findet Hegel in Goethes *Mahomets Gesang*, Schillers Distichon in der *Erwartung und Erfüllung* und *Xenien* von beiden die eigentümliche Metapher, in der ein „Bild für sich“ kommt, „das eine bestimmte Bedeutung hat“ (*Ascheberg 1820/21*. Ms. 91). In die Darstellung der ‚Vergleichung‘, die als eine weitere Form der Metapher bestimmt wird, werden noch verschiedenere Werke einbezogen, z. B. Homers *Iliad*, Ossians (J. Macphersons) *Fingal*, eine Szene von Goethes *Faust* (vgl. *Ascheberg 1820/21*. Ms. 92 f). Besonders in Shakespearschen Dramen wie *Romeo und Julia*, *Heinrich IV*, *Richard II*, *Heinrich VIII*, *Macbeth*, *Brutus* findet Hegel die hervorragenden Verwendungen der ‚Vergleichung‘ (vgl. *Hotho 1823*. Ms. 137 ff).

Auf diese Weise exemplifiziert Hegel die ‚bewußte Symbolik‘ vornehmlich durch die Beispielen aus den modernen Kunstwerken, und zwar steht der Charakter dieser Symbolik im Hinblick auf die Trennung von Bedeutung und Gestalt sowie die Weise der Verbindung von beiden dem der letzten Stufe der romantischen Kunstform sehr nahe, in der Hegel die Poesie, insbesondere das Drama und die Komödie darstellt. Deswegen wird Hegels Einfügung dieser ‚bewußten Symbolik‘ in die symbolische Kunstform, die bei ihm eigentlich der Darstellung der alt-orientalischen Weltanschauung angehört, als geschichtliche Verwirrung vorgeworfen. Vor allem anderen zeigt P. Szondi diese Stelle der Hegelschen Ästhetik als problematisch auf. Er weist zunächst darauf hin, dass anders als im „echten Symbol“ die Bedeutung in der ‚bewußten Symbolik‘ „Gegenstand des Bewußtseins“ ist und es hier nur „von den verschiedenen poetischen Möglichkeiten des Vergleichs“ die Rede ist.<sup>27</sup> Daher begegne dem Literaturwissenschaftler, „der auf der Such nach Anregungen in Hegels Ästhetik [...] sich beschäftigt hatte“, nur „eine große Enttäuschung auf ihn“. Den nähren Grund für die Enttäuschung der Hegelschen „Diskussion der einzelnen poetischen und rhetorischen Formen“ sieht P. Szondi darin, dass „der Gegenstand, also das Phänomen der Faber, der Metapher, der Allegorie, nicht mitgerißen wird in den Strudel der philosophischen Bewegung“.<sup>28</sup>

Mit solcher Aussage äußert P. Szondi seine „Enttäuschung“ auf Hegel, aber auf der anderen Seite zieht er aus dieser „Säkularisierung der symbolischen Kunst“ eine Konsequenz für „Hegels These vom Vergangenheitscharakter der Kunst“, indem er Hegels „abschätzige Charakteristik“ der poetischen Möglichkeit der vergleichenden Symbolik wegen ihres „zufällige[n] Zusammenbringen [s]“ von Bedeutung und Gestalt und der hier nicht mehr absoluten, „irgendeine[n] bestimmte[n] und beschränkte[n] Bedeutung“ betont.<sup>29</sup>

Hegels abschätzige Haltung erklärt sich also aus seiner grundsätzlichen Kritik an der Zufälligkeit und prosaischen Partikularität dessen, in dem das gewöhnliche Bewußtsein, das endliche, seiner Bindung an das Absolute sich nicht bewußte Subjekt lebt. Die eine Grenze der Hegelschen Ästhetik ist mit ihrer philosophischen Grundlage, der Lehre von absoluten

<sup>27</sup> P. Szondi: *Hegels Lehre von der Dichtung*. S. 389.

<sup>28</sup> A.a.O. S. 390.

<sup>29</sup> A.a.O. S. 391, 438, 390, 391.

Geist, gesetzt.<sup>30</sup>

Außerdem führt P. Szondi als noch einen anderen Beweis für Hegels „abschätzigste Charakteristik“ der poetischen Möglichkeit der vergleichenden Symbolik den Punkt an, dass Hegel die Vergleichung als ‚einen häufig langweiligen Überfluß‘ kritisch bewertet. Aber diese kritische Bemerkung Hegels wird dann wieder von P. Szondi als ‚unzureichende Auffassung vom Wesen der Sprache‘ vorgeworfen, deren Grund darin liege, daß Hegel die Vorstellung für das Primäre im sprachlichen Ausdruck, die Sprache selber nur für Vehikel hält.<sup>31</sup> Auf diese Weise kritisiert P. Szondi Hegels Lehre von der ‚bewußten Symbolik‘ als ‚die Grenze der Hegelschen Ästhetik‘ und zeigt zugleich die Notwendigkeit der Aufhebung der Kunst durch die Religion und Philosophie, die zur Wirkungslosigkeit der Hegelschen Ästhetik führen würde.

P. Szondis solche Auffassung der Hegelschen ‚bewußten Symbolik‘ bzw. seine Kritik an Hegels Dichtungslehre, die wohl bisher für Hegel-Rezeption in der Literaturwissenschaft eine große Rolle gespielt haben müßte, läßt sich jedoch nicht ohne Zögerung akzeptieren, weil seine Ansicht nur dem geschichtlichen Gesichtspunkt verhaftet ist und er auf der Grundlage der gedruckten *Ästhetik* den Leitfaden der Hegelschen Gedanken in den Vorlesungen nicht berücksichtigt. Daher wird im folgenden Hegels Lehre von der ‚bewußten Symbolik‘ auf der Basis seiner in den Vorlesungen entwickelten Überlegungen genauer analysiert und versucht, eine plausible Deutung dieser Lehre herauszubringen, die doch nicht bloß eine Möglichkeit ist, sondern der Tatsache nahe steht.

### 3. Die aktuelle Bedeutung der Hegelschen Symbolik

Bevor wir auf die Bestimmung der aktuellen Bedeutung von der ‚bewußten Symbolik‘ eingehen, kann hier zunächst Paul de Mans Versuch zur affirmativen Deutung dieser Symbolik kurz bemerkt werden, weil die Zielrichtung seines Versuchs in die Überlegungen in dem vorliegenden Beitrag einschlagend ist. De Mans Ausgangspunkt der Hegel-Deutung ist die Feststellung, dass Hegels Ästhetik „eine Theorie der symbolischen Form“ bzw. die „Theorie der Kunst als Symbol ist.“<sup>32</sup> Und zwar ist er der Ansicht, dass Hegels Theorie der Kunst „vielleicht manches vorweggenommen haben“ mag, „was später kam“ (ZS. 43). Daher versucht er eine positive Bedeutung der Hegelschen Ästhetik herauszuzeigen, indem er insbesondere in dem Teil der ‚bewußten Symbolik‘ „die Theorie der Zeichen“ sieht (ZS. 56).

De Man weiß allerdings das von vielen thematisierte Problem der Hegelschen Lehre von der ‚bewußten Symbolik‘ wohl und erwähnt auf den verschiedenen Stellen seiner Aufsätze P. Szondis

<sup>30</sup> A.a.O. S. 391. In dieser Hinsicht behauptet Szondi, dass in dem Abschnitte der ‚bewußten Symbolik‘ „sowohl die systematische Bewegung als auch der geschichtsphilosophische Bezug beinahe ganz“ fehlt (ebd.).

<sup>31</sup> Vgl. a.a.O. S. 392, 396. Andererseits weist er aber darauf hin, daß die „Bildlichkeit Shakespeares“ Hegel „den Blick für den Sinn [der] Unnatürlichkeit“ öffnet, die als „eine hohe und edle Natur“ über der bestimmten Situation, Empfindung und Leidenschaft der dramatischen Personen übersteht.

<sup>32</sup> *Paul de Man: Zeichen und Symbol in Hegels Aesthetik.* S. 42 f. (im Folgenden zit.: ZS mit der Seitenzahl).

kritische Auffassung dieser Symbolik. Aber im Unterschied zu P. Szondi schreibt de Man den Grund des Problems oder der „Störung“ in der Interpretation dieser Symbolik nicht der Theorie der symbolischen Kunstform selbst, sondern „einer persönlichen Unzulänglichkeit Hegels“ (ZS. 42) zu, dem als „ein[em] Symboltheoretiker“ aber „nicht gelingt, die symbolische Sprache zu begreifen“ (ZS. 44). Damit betont er, dass uns noch nicht gestattet ist, Hegels „Ästhetik komplett zu verwerfen, da er [Hegel] sich wenigstens auf dem richtigen Weg befand“ (ebd.). Außerdem zieht er Hegels „beunruhigendere“ These vom Ende der Kunst ebenso in Skepsis, indem er davon überzeugt ist, daß uns „eine neue Modernität began, die Macht des Symbols in einer Weise zu entdecken und zu verfeinern, die weit über das hinausgehen sollte, was sich Hegels recht philisterhafter Geschmack vorzustellen vermocht hätte“ (ZS. 42).

Auf diese Weise tadelt de Man einerseits Hegels Unzulänglichkeit, ‚die symbolische Sprache zu begreifen‘ und seine Vereinigung von „Geschichte und Schönheit in ein kohärentes System“ durch „die Erinnerung als das innere Sammeln und Bewahren von Erfahrung“ (ZS. 52). Dennoch findet er andererseits die Grundlage für die aktuelle Wirkung der Hegelschen Ästhetik auf die Kunsttheorie und die politische Sphäre in Hegels Theorie des Symbols, besonders in den „merkwürdige[n] Folgen“ der „Konfusion“ in der Theorie der ‚bewußten‘ bzw. ‚vergleichenden‘ Symbolik.<sup>33</sup> De Man sieht nämlich in Hegels Darstellung der ‚bewußten Symbolik‘ statt der Verwirrung der geschichtlichen Ordnung der Kunstform vielmehr die Ersetzung der Sprache als Symbols durch „ein neues Sprachmodell“, „das dem Modell des Zeichens und der Trope näher steht, aber von beiden doch so verschieden ist, daß es eine Verknüpfung von semiotischen und topologischen Merkmalen gestattet“ (Eh. 74).

Für diese Weise der Deutung der ‚bewußten Symbolik‘ versucht de Man den Unterschied zwischen Symbol und Zeichen zu verwischen. Dafür setzt er sich besonders mit Hegels Bestimmung des Zeichens in der *Enzyklopädie* auseinander, die Hegel im Zusammenhang mit der Bestimmung des Gedankens wie des Denkens bringt. Für seine Argumentation geht de Man zunächst von Hegels Bestimmung des Denkens und des Ichs als Subjekts des Denkens aus.<sup>34</sup> Dabei weist er auf Hegels Unterscheidung „zwischen denkendem und anschauendem Subjekt“ hin. Hieraus nimmt er zunächst die Unterscheidung zwischen Zeichen und Symbol (ZS. 46) über, bestimmt aber - anders als Hegel - die Beziehung von beiden als „eine der wechselseitigen Aufhebung bzw. Tilgung“ (ZS. 50).

Wie wir gesehen haben, ist das Ich in seiner Freiheit von jeder sinnlichen Bestimmtheit ursprünglich dem Zeichen ähnlich. Da es sich jedoch selbst für das erklärt, was er nicht ist, repräsentiert es eine bestimmte, wenn auch willkürliche Beziehung zur Welt, das heißt, es erklärt sich zum Symbol. Insofern das Ich auf sich selbst verweist, ist es ein Zeichen, aber insofern es vor allem anderen außer von sich selbst spricht, ist es ein Symbol (ebd.).

<sup>33</sup> P. de Man: *Hegel über das Erhabene*. In: *Die Ideologie des Ästhetischen*. S. 59-79, hier S. 59 (im Folgenden zit: Eh mit der Seitenzahl)

<sup>34</sup> Vgl. G.W.F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaft im Grundrisse (1830)*. Werke. Bd. 8. Frankfurt a. M. 1986. § 20, S. 72: „der einfache Ausdruck des existierenden Subjekts als Denkenden ist Ich“.

Im allgemeinen, auch in Hegels früheren Schriften unterscheiden sich Zeichen und Symbol dadurch, dass das Zeichen zufällig und singular ist, während das Symbol das geistige Durcheinanderdringen von Form und Inhalt ist. Unter dieser Prämisse bezieht de Man das Zeichen auf den Gedanken und vor allem auch das Gedächtnis, das Hegel als die Tätigkeit des Denkens bzw. des „leere[n] *Band[s]*“<sup>35</sup> bestimmt. Im Gegenteil dazu wird das Symbol auf die Erinnerung und Erfahrung bezogen. Aber aus dem Grund, daß die ‚Tätigkeit des Gedächtnisses‘ „nicht jeder Materialität“ der Tätigkeit der Einbildungskraft und Erinnerung entbehrt, zeigt de Man die Notwendigkeit der wechselseitigen Aufhebung von Zeichen und Symbol (vgl. *ZS.* 52),<sup>36</sup> obwohl Hegel zwischen beiden streng unterscheidet.

In dieser Hinsicht sieht de Man nun in der Stufe der ‚bewußten Symbolik‘ der vergleichenden Kunstform „den Vorgang in zeitliche Begriffe“, dessen Vorteil darin liegt, „einen Zusammenhang mit der Theorie über Symbol und Zeichen, über das Subjekt und die Tätigkeit des Gedächtnisses deutlich werden zu lassen“ (*Eh.* 76). Und in dieser Stufe findet er Hegels ‚Theorie des Zeichens‘ mit der Begründung heraus, daß es darin um die absichtsvolle, bewußte Symbolik und das ‚Nebeneinandergestelltsein‘ von Bedeutung und Gestalt geht und daß Hegel „die Tätigkeit des Schreibens in Analogie zur Tätigkeit des Gedächtnisses“ (*Eh.* 77) strukturiert. Auch Hegels „Fortschritt von der Rhetorik des Erhabenen zur Rhetorik der Bildlichkeit“ charakterisiert de Man „als Umstruz einer usurpierten Autorität“. Insofern gilt, nach de Man, Hegels Ästhetik als ein Diskurs der Sprachfigur und der Trope und ist auch politisch „legitim und effektiv“ (*Eh.* 79).

De Mans Deutung der ‚bewußten Symbolik‘ als eine ‚Theorie des Zeichens‘ ist sehr plausibel, und in dem vorliegenden Beitrag wird zum Teil auch die ähnliche Richtung verfolgt, obwohl die Begründungsweise hier anders ist. Zu de Mans Begründung ist vor allem zu bemerken, dass er dafür einen langen Umweg führt. Der Grund liegt darin, dass er Hegels Symbolbegriff nur in dessen früheren Schriften, hauptsächlich in der *Enzyklopädie* von 1817 analysiert, ohne die modifizierte Bestimmung des Symbols in den Berliner Ästhetikvorlesungen in seine Diskussion einzubeziehen.<sup>37</sup> Daher versteht er Hegels Ästhetik als eine auf die schöne Harmonie von Bedeutung und Gestalt gerichtete, wenn er sie als „eine Theorie der symbolischen Form“ bezeichnet (*ZS.* 42)<sup>38</sup> - dieses Verstehen ist jedoch ein grundlegender Irrtum. In der modifizierten

<sup>35</sup> G.W.F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830)*. Werke. Bd. 10. Frankfurt a. M. 1986. § 463, S. 281.

<sup>36</sup> „Die Kunst, die *techné* des Schreibens, die vom Denken und der Tätigkeit des Gedächtnisses nicht getrennt werden kann, vermag nur in dem figuralen Modus des Symbols bewahrt zu werden, in ebenjenem Modus, den sie tilgen muß, wenn sie überhaupt möglich sein will“ (*ZS.* 54). Mithin betont de Man, daß die Kunst „in radikalem Sinne ‚ein Vergangenes‘“ ist, „insofern sie, wie die Tätigkeit des Gedächtnisses, die Verinnerlichung der Erfahrung für immer hinter sich läßt“ (*ZS.* 55).

<sup>37</sup> P. de Man bezieht sich zwar auf die Berliner Ästhetikvorlesungen, aber er verweist nur auf Hegels erste Darstellung des Symbols und seine Zitate (*ZS.* 41 f) wie im folgenden: „Das Symbol ist nun *zunächst* ein Zeichen“; „In dem Sinne einer solchen <das Zeichen charakterisierende> *Gleichgültigkeit* von Bedeutung und Beziehung derselben dürfen wir deshalb in betreff auf die *Kunst* das Symbol nicht nehmen [...]“ (De Mans Zit.: G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik. I.* Hrsg. von Friedrich Bassange. Berlin/Weimar<sup>3</sup> 1976, S. 299. Hervorhebung von de Man).

<sup>38</sup> Auf der anderen Seite hält de Man am Beispiel von Colerige das Symbol für die vorzüglich von der romantischen Kunst verwendete Darstellungsweise (P. de Man: *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*. In: *Die*

Bestimmung des Symbols in den Berliner Ästhetikvorlesungen kann man schon die Grundlage für die zeichentheoretische Charakteristik der ‚bewußten Symbolik‘ gewinnen. Denn Hegel bestimmt als das Wesen des Symbols die ‚Unadäquatheit‘, ‚Unübereinstimmung‘ von Bedeutung und ihrer sinnlichen Gestalt, und zudem werden in der Stufe der ‚bewußten Symbolik‘ die eingeschränkte partikuläre Subjektivität und die Zufälligkeit, Willkürlichkeit in der Verbindung von Bedeutung und Gestalt als Hauptcharaktere dieser Symbolik dargestellt. Diese Charaktere bilden also das Wesentliche in den heutigen Diskussionen um das Zeichen und die Allegorie, in denen beides als unentbehrlicher Apparat für das Wahrheitserkennen so wie Kunstverstehen genommen wird.

In den heutigen Theorien der Kunst und Kunstkritik haben das Zeichen und die Allegorie dadurch einen wichtigen Platz, dass in diesen beiden die ‚Unstimmigkeit‘ bzw. ‚Differenz‘ von Bedeutung (signifié) und Gestalt (signifiant), die Willkürlichkeit der für die Bedeutung gewählte n Gestalt als wichtige Komponente hervorgehoben werden.<sup>39</sup> Im Gegensatz dazu wird das Symbol im allgemeinen Sinne als Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt mit der Verweigerung der identitätsphilosophischen Gedanken abgelehnt. Aber bei Hegel enthalten das Symbol und die ‚bewußte Symbolik‘ bereits die heute hervorgehobenen Komponente des Zeichens und der Allegorie, nämlich ‚Unadäquatheit‘ von Bedeutung und Gestalt, die ‚Partikularität‘ der Bedeutung und ‚die Willkürlichkeit‘, ‚Partialität‘ der Gestalt, und sogar gehört die Allegorie der ‚bewußten‘, ‚vergleichenden‘ Symbolik an. Daher kann man durch die in Hegels Ästhetik selbst liegenden Ansätze seine Lehre von dieser Symbolik zeichentheoretisch deuten und ihre Bedeutung für die gegenwärtige Diskussion über die Kunst finden, die sich im wesentlichen auf die Zeichentheorie und die allegorische Kunstkritik richtet.

Die zeichentheoretische Deutung der Hegelschen Lehre von der ‚bewußten Symbolik‘ verweist also darauf, dass diese Symbolik für die Darstellung der in der ‚Differenz‘ bleibenden Verbindung von der partikulären Subjektivität und der willkürlichen Gestalt in der gegenwärtigen Kunst konsequenterweise zu rehabilitieren ist. Wichtig hierbei ist, zu zeigen, dass die Deutung in dieser Richtung nicht von Hegels Konzeption der ‚bewußten Symbolik‘ diskrepant ist. Im Gegenteil zu der Behauptung, dass die Stufe der ‚bewußten Symbolik‘ Hegels Verwirrung bzw. Irrtum in der geschichtlichen Ordnung der Kunst sei, fügt Hegel diese Stufe von der ersten Ästhetikvorlesung an in den Teil der symbolischen Kunstform ein und bewahrt sie bis zur letzten Vorlesung auf. D. h., Hegel behandelt diese Stufe freilich nicht bloß zufällig aus dem Irrtum in dem Teil der symbolischen Kunstform. Es mußte einen notwendigen Grund dafür geben.

Dass die Grundzüge der ‚bewußten‘ Symbolik mit den der romantischen Kunst völlig übereinstimmen,<sup>40</sup> und zwar darin viele Beispiele aus den modernen Kunstwerken angeführt

---

Ideologie des Ästhetischen. S. 83-147, bes. S. 87). Dies stimmt aber mit der Tatsache nicht überein, dass in der allgemeinen Kontrastierung das Symbol der klassischen Kunst und die Allegorie der romantischen Kunst gerechnet wird.

<sup>39</sup> Es gilt für die meisten postmodernistischen Diskussionen in der Kunsttheorie und auch in der Philosophie wie von Jacques Derrida, Michel P. Foucault, Gilles Deleuze, P. de Man und, noch weiter zurückgeführt, von Walter Benjamin.

<sup>40</sup> Zu benennen ist Hegels Hinweis auf die Züge der romantischen Kunstform wie den „Willkür des Subjekts“ (*Hotho* 1823. Ms. 188), die Trennung von Künstler und Stoff, „freie, subjektive Gleichgültigkeit“ (Ms. 189). In diesen Zügen der romantischen Kunst findet T. Otabe statt des sog. Endes der Kunst vielmehr

werden, erklärt sich dafür, daß Hegel auf der Basis seiner Bestimmung des Symbols die symbolische Kunst nicht nur auf die alt-orientalische Kunstform einschränkte, sondern die charakteristisch dieser Kunst angehörenden Künste im Rahmen der symbolischen Kunst mit betrachten wollte. Wie es in Hegels Deutung von Goethes *West-östlichem Divan* und auch von vielen Shakespeares Dramen unter der symbolischen Kunstform zu explizieren ist,<sup>41</sup> besagt es andererseits, dass Hegel die mögliche Darstellungsweise der romantischen Kunstform in der symbolischen Rhetorik, vor allem in der ‚bewußten Symbolik‘ zu finden versuchte. Dadurch bleibt die symbolische Kunst nicht nur als die Darstellungsweise der alt-orientalischen Weltanschauung, sondern belebt sich „auf dem Boden der romantischen Kunstform“ wieder<sup>42</sup> und gewinnt die aktuelle Bedeutung für die moderne so wie gegenwärtige Kunst.

Allerdings äußert Hegel die Schwierigkeit für die Einteilung der ‚bewußten Symbolik‘. Denn die Stufe dieser Symbolik ist, meint Hegel, „etwas Untergeordnetes überhaupt“ (*Aschenberg 1820/21*. Ms. 81), „nur uneigentlich ein Symbolisches“ (*Hohto 1823*. Ms. 130).

Die Formen sind hier nur untergeordnete und sind bei größeren Kunstwerken nur für Einzelheiten zu benutzen. Hier gehören also untergeordnete Kunstform. Es ist oft schwierig, die Kunstformen einzuteilen. Wohin z. B. soll man die Äsopische Fabel, das Lehrgedicht etc. setzen? Es sind dies Zwitterarten, [sie] drücken keine notwendige Seite der Kunst aus (*Hohto 1823*. Ms. 131).

Diese Passagen scheinen im ersten Blick eine negative Bemerkung zu sein, aber ‚untergeordnete Kunstform‘ oder ‚Zwitterarten‘ ist kein abwertendes Kennzeichen für die ‚bewußte Symbolik‘, sondern zeigt nur, dass diese Symbolik keine selbständige Kunstform ist, weil sie - wie de Man meint - die ‚Tropen‘ bzw. Rhetorik ist, und da sie „d[em] Geistreiche des Poeten“<sup>43</sup> angehört und „bei größeren Kunstwerken nur für Einzelheiten zu benutzen“ ist. D. h., die verschiedenen Formen der ‚bewußten Symbolik‘ selbst bilden kein Kunstwerk, aber sie sind die wesentlichen Elemente des Kunstwerks, besonders des modernen Kunstwerks, wo die Diskrepanz von Bedeutung und Gestalt herrscht. Die Formen der ‚bewußten Symbolik‘ entsprechen freilich wegen der ‚Unadäquatheit‘ dem Schönen nicht, kommen in einem Kunstwerk „nur beiläufig“ vor (*Von der Pfordten 1826*. Ms. 87), dennoch spielen sie für das Wahrheitserkennen und Kunstverstehen in der Gegenwart die wichtige Rolle.

---

„eine Neuerstehung des Ästhetischen“, indem er diagnostiziert, dass die zeitgenössische Kunst „von der Aufgabe befreit“ ist, „esoterische Wahrheiten der Philosophie exoterisch zu machen“ (*Tanehisa Otabe: Das Exoterische und das Esoterische. Zur Rechtfertigung des Ästhetischen gegenüber dem Wissenschaftlichen in der modernen Ästhetik. In: Ästhetische Subjektivität. Hrsg. von Lothar Knatz und T. Otabe. Würzburg 2005. S. 67-82, hier S. 82).*

<sup>41</sup> Näheres dazu vgl. J.-I. Kwon: Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der „symbolischen Kunstform“ in Hegels Ästhetik. München 2001. S. 189 f.

<sup>42</sup> *A. Gethmann-Siefert: Einleitung: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik. In: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert und O. Pöggeler. Bonn 1986 (Hegel-Studien. Beiheft 27). S. V-XLVI, hier S. XL.*

<sup>43</sup> *Libelt 1828/29. Bl. 70a.*

Außerdem kann man in Hegels Darstellung der ‚Vergleichung‘ noch eine andere Bedeutung der ‚bewußten Symbolik‘ entdecken, die im kulturphilosophischen Rahmen für das theoretische, freie Verhältnis des Menschen zu dem Gegenstand und seinem Gemüt wichtig ist. Die ‚Vergleichung‘ ist eine Weise der Symbolik, die da gebraucht wird, wenn die Bedeutung zunächst gegeben ist und die Gestalt dafür erst nachher gefunden wird. Die Vergleichung kann ein „Überfluß“ sein, wenn man nur auf die klare Kommunikation abzielt. Aber Hegel findet in der ‚Vergleichung‘ vielmehr einen wichtigen Sinn, „dass der Geist, das Gemüt nicht ans Interesse des Gegenstandes geheft bleibt“ (*Hotho 1823*. Ms. 135), d. h. der Geist „aus dem praktischen Interesse in ein theoretisches“ gebracht wird, so daß „eine Entfernung von Versenktsein in das Interesse zustande kommt“. Diese Unterbrechung des Fortgangs des Geistes in sich entsteht durch die „Verweilung bei dem Aussehen des Inhalts“, die die wiederholende Darstellung in der Vergleichung ermöglicht. Daher geht es in der ‚Vergleichung‘ um die „interesselos[e] theoretisch[e] Betrachtung“ des Gegenstands.<sup>44</sup> Dieses „theoretische“, „interesselose Anschauen“ ist „eine Wegwendung vom Gegenstande selbst, ein sich Befreien von ihm“ (*Hotho 1823*. Ms. 136).

Dieser Sinn der ‚Vergleichung‘ läßt sich im Zusammenhang mit Hegels Konzeption der „theoretischen“ Bildung verstehen, die er bereits in den *Nürnberger Schriften* entwickelt und später in den Vorlesungen über die Rechtsphilosophie und über die Philosophie der Weltgeschichte zur Konzeption der „formellen Bildung“ fortgesetzt hat.<sup>46</sup> In der Konzeption der ‚theoretischen‘ so wie der ‚formellen Bildung‘ handelt es sich um den „Sinn für die Objekte in ihrer freien Selbständigkeit, ohne ein subjektives Interesse“, die „Mannigfaltigkeit der Kenntnisse an und für sich“ und die Erhebung „aus dem partikulären Wissen von unbedeutenden Dingen der Umgebung zu einem allgemeinen Wissen“, die zur „größere[n] Gemeinschaftlichkeit der Kenntnisse mit andern Menschen“ führt.<sup>47</sup> Dieses verlangt Hegel als die erforderlichen Verhältnisse des Menschen in der modernen Welt, um seine Partikularität zu überwinden und zugleich sein beschränktes geschichtliches Bewußtsein auf die vergangenen wie fremden Kulturen zu erweitern. In diesem Kontext bestimmt Hegel die Rolle der Kunst (auch der Religion und Philosophie) in der Moderne als Mittel zur Gewinnung dieser Verhältnisse. Diese Rolle und damit auch die

<sup>44</sup> Zu Hegels Rezeption von Kants Begriff der „Interesselosigkeit“ im Sinne der ‚kontemplativen‘ Betrachtung des Gegenstands vgl. *G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. S. 358; A. Gehmann-Siefert's Anm. zu der Seite 148,<sup>13-14</sup>); *J.-I. Kwon: Zur kulturphilosophischen Bedeutung der Theorie von „Interesselosigkeit“ - in Hinsicht auf Kant und Hegel*. In: *The Journal of Aesthetics and Science of Art*. 24 (Dez. 2006). Ed. by the Korean Society of Aesthetics and Science of Art [Koreanisch], S. 129-167, bes. 145 ff.

<sup>45</sup> Hegel findet bei Ossian viele Vergleichung, aber exemplifiziert diese Wirkung im wesentlichen an den Beispielen aus Shakespears Dramen (*Romeo und Julia, Heinrich IV, Rivald II, Mabeth, Heinrich VIII, Brutus*. Vgl. *Hotho 1823*. Ms. 137 ff). An diesen Beispielen betont Hegel, dass man sich in der Verweilung am Gegenstand von den Schmerzen und Interessen erhebt und endlich die „Freiheit“ gewinnt (vgl. *Philosophie der Kunst*. Von Prof. Hegel. Sommer 1826. Nachgeschrieben durch Griesheim [Ms. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin]. Ms. 190 f.).

<sup>46</sup> Zur ausführlichen Darstellung vgl. *J.-I. Kwon: Hegels Bestimmung der „formellen Bildung“ und die Aktualität der symbolischen Kunstform für die moderne Welt*. In: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Hrsg. von A. Gehmann-Siefert, Lu de Vos und Bernadette Collenberg-Plotnikov, München 2005, S. 159-174.

<sup>47</sup> *G.W.F. Hegel: Nürnberger Schriften*. S. 182.

kulturphilosophische Bedeutung der Kunst kann man wohl in Hegels Darstellung der ‚Vergleichung‘ finden. So gesehen, gilt die Symbolik von Hegel nicht nur als die Darstellungsweise der orientalischen Weltanschauung, sondern sie hat als rhetorische Trope die aktuelle Bedeutung sowohl für die gegenwärtige Kunsttherorie als auch für die kulturphilosophische Diskussion über die Kunst.