

Volkhard Knigge

Symbol und Symbolisierung in Kunst und Wissenschaft

Vortrag, gehalten in der Evangelischen Akademie Loccum während des Seminars „Die Sachen und ihre Schatten“, vom 11. bis 13. 1. 1991

Meine sehr verehrten Damen und Herren!

Mit der Einladung, hier einen einführenden Vortrag zum Verständnis von Symbol und Symbolisierung in Kunst und Wissenschaft zu halten, verband sich die Bitte, dieser Einführung ordnenden Charakter zu geben. Ordnender Charakter — damit war gemeint, verschiedene Symbolbegriffe und Auffassungen von Symbol und Symbolisierung vorzustellen und voneinander abzugrenzen: etwa das Symbolverständnis der Kunst des Mittelalters von dem der Moderne, den Symbolbegriff der Soziologie von dem der Philosophie, der Theologie oder der Psychoanalyse.

Diese Bitte zu ordnen kann selbst — und zwar in zweierlei Weise — als Symbol für etwas aufgefaßt werden. Zum einen verweist sie darauf, daß, wer sich einer Klärung des Symbolbegriffs annehmen will, droht, sich in einem Labyrinth zu verlieren: Kaum ein Begriff war und ist — und zwar durch die Zeiten — so vieldeutig und schillernd wie der des Symbols. Dies gilt sowohl im Blick auf höchst unterschiedliche Auslegungen und Verwendungen des Begriffs in den unterschiedlichen Feldern seiner Anwendung — der Symbolbegriff eines Linguisten wie Peirce hat mit dem eines Psychoanalytikers wie Lorenzer rein gar nichts gemeinsam — als auch im Blick auf diese Felder selber, allein die Psychoanalyse kennt sicher gegen ein Dutzend Varianten der Symbolauffassung.

Über die labyrinthische und, wenn Sie so wollen, morastige Beschaffenheit des Begriffsgeländes, in das wir uns hineinwagen wollen, hinaus, verweist die Bitte zu ordnen auf ein weiteres, Unordnung, d. h. Vieldeutigkeit, stiftendes Element. Dieses ist der Symbolhunger unserer Gegenwart in all seinen unterschiedlichen Ausprägungen. Um Ihnen eine Vorstellung zu geben von dem, was ich mit Symbolhunger meine, will ich Ihnen wenigstens drei Wirkungsfelder nennen, in denen dieser Hunger sich nachdrücklich manifestiert:

- Da ist zunächst das private Leben, in dem symbolische Bedeutung — sei diese nur in Gesten oder in einem Habitus, in Dinge (wie Kleider oder Möbel) oder in die Lebensformen selbst eingeschrieben — eine immer größere Rolle spielt, um sich Identität zu geben oder einen Lebensstil von ande-

ren zu differenzieren. Daß solch symbolische Vergegenwärtigung und Repräsentation hautnah ist und keineswegs nur äußerlich, läßt sich hier an Ort und Stelle mit einem kleinen Experiment belegen. Überlegen Sie doch einmal kurz, welches Kleidungsstück, welches Ding, das Sie hier bei sich tragen, welche scheinbar unbedeutende Geste Sie hier als eben Sie, als ganz Sie selbst symbolisiert oder — noch weiter getrieben — was symbolisieren Sie als Ganzes und mittels dieser Symbole für die jeweils anderen im Raum?

- Ein zweites Wirkungsfeld für den Symbolhunger unserer Gegenwart ist die Suche nach *erstem* oder *letztem*, nach *tiefstem* oder *höchstem* Sinn; eine Suche, die längst das klassische Feld der Theologie verlassen hat. Je nach Auffassung und Lage — und wohl auch nach den Zufällen von Bildung und Begegnungen — soll sich jener finale Sinn des menschlichen Lebens in der Heiligen Schrift, in der Konstellation der Sterne, dem leeren Spiegel des Zen, den Formen und Farben eines Mandalas, den Bewegungen des Atems, indianischen Ritualen, den Karten des Tarots oder in archetypischen Traumbildern verbergen und zugleich auch offenbaren, mit der Folge, daß die Welt als symbolisches Universum erscheint; denn aus dieser Perspektive ist nichts mehr, wie es ist, sondern Ausdruck und Teil eines jenseitigen Ganz Anderen, mag es nun Gott, Kosmos, Schöpfung, Bestimmung oder Ursprungssinn genannt werden.

- Ein drittes Feld, in dem der Symbolhunger zur Multiplizierung von symbolischer Realität beiträgt, ist das Feld der Politik. Für die Intention, das, was die Gesellschaft oder eine Nation sei, nicht nur kalt zusammenzuschließen — durch Ökonomie, Verwaltungen und Institutionen etwa —, sondern gleichsam warm, mit Herzblut und höherer Legitimation, stehen die Renaissance von Nationahymne und Bundesflagge, von historischen Symbolen wie dem Hambacher Schloß, der Paulskirche oder dem Brandenburger Tor und auch die symbolische Vergegenwärtigung und Deutung von Geschichte in Denkmälern, Zeremonien oder historischen Festen.

Bevor ich mich nun an den Versuch wage — obwohl, wie Sie gesehen haben, schon die Bitte zu ordnen, über sich hinausweist, ins Gleiten bringt und zu anderem führt — den Begriff des Symbols aus unterschiedlichen Perspektiven möglichst ordentlich vorzustellen, will ich Sie doch noch auf ein weiteres merkwürdiges Phänomen aufmerksam machen: Das Alltagsbewußtsein braucht diese ordentliche Begriffserläuterung offenbar ganz und gar nicht, um mit Symbolen umzugehen. Anders gesagt: Sie und ich wissen spontan und gleichsam im Schlaf Symbole zu bilden, zu verwenden und zu entziffern. Niemand bedarf — jedenfalls in unserem Kulturkreis nicht — der Erklärung, daß eine Rose die Liebe bedeutet, eine Schwalbe den Frühling,

eine Uhr Vergänglichkeit, ein Auto Fortschritt, eine langsame, dunkle Tonfolge Trauer, eine Handbewegung Verachtung, ein Fachwerkhaus Heimeiligkeit, eine bestimmte Landschaftsformation Seelenfrieden, ein Kind Unschuld und ein Kreuz Hoffnung und Erlösung. Ich erinnere Sie hier nicht an meinen und Ihren selbstverständlichen Symbolgebrauch, weil ich auf eine gewissermaßen anthropologisch fixierte Sinnkonstante, etwa zwischen Rose und Liebe, hinauswollte — wie unsinnig ein solches Unterfangen wäre, würde allein schon die Sammlung weiterer Bedeutungen zeigen, die die Rose oder das Fachwerkhaus für jeden einzelnen hier im Saal symbolisch vorstellen —, sondern ich will Sie warnen. Im folgenden wird es auch darum gehen, uns Selbstverständliches *unselbstverständlich* zu machen, und das heißt, nicht nur im Auge zu haben, daß die Rose scheinbar unmittelbar und fraglos als der natürliche Zwilling der Liebe erscheint, sondern auch den Abgrund zu beachten, den Unterschied, der zwischen einer Blume und der Liebe ist — zumal dann, wenn keine Geste, kein Wort, keine Erinnerung die Rose als Abglanz und Zeugnis der Liebe ausweist. Anders gesagt: Vergessen wir nicht, daß eine Rose zwar in unserem Zimmer, aber die Liebe ferner als der Mond sein kann.

Wer sich in begrifflich weites und vieldeutiges Gelände begibt, wendet sich gerne ratsuchend der Geschichte zu, und er hat dabei die Hoffnung, den Anfang jenes wirren Knäuels zu finden, das er aufzufädeln sich vorgenommen hat. Ohne jede Sicherheit, den Ariadnefaden des Symbolbegriffs auf diese Weise in die Hand zu bekommen, folge ich dieser Tradition, und wir gelangen ins antike Griechenland.

Symbol — oder genauer: das griechische Neutrum *tò sýmbolon* — ist eine Substantivbildung des Verbes *sýmballein*, das „Zusammenwerfen“ oder „Zusammenfügen“ bedeutet, und *tò sýmbolon* nimmt diese Bedeutung auf. Übersetzt heißt es „Vertrag“ bzw. „Kennzeichen“. Die Grundbedeutung von „Symbol“ wäre also, „was man aus zwei Teilen zusammenfügt“ oder „Zusammengefügtes“. Das, was sich zusammenfügen will oder zusammengefügt wird, betrifft zunächst den einzelnen Menschen als solchen. In einem von Plato entwickelten Mythos, den ein Mann namens Aristophanes im „Symposion“ (189 D Sqq.) vorträgt, heißt es, daß die Natur der Menschen am Anfang eine andere war als heute.

Es gab außer den beiden Geschlechtern, die jetzt existieren, noch ein drittes, das beide in sich vereinigte, das mannweibliche. Die Menschen hatten auch ein anderes Aussehen. Sie waren kugelrund, hatten vier Arme und vier Beine, zwei Gesichter, kurz: alle Gliedmaßen waren zweifach vorhanden. Zudem waren sie stark und kühn, ja, sie vermaßen sich sogar, gegen die Götter zu kämpfen, die ob dieser Revolte nach Abhilfe sannen. Zeus fand einen Aus-

weg: ohne das androgyne Geschlecht einfach zu vernichten, was für die Götter ja eine Minderung von Opfer und Verehrung bedeutet hätte, schnitt er jeden Kugelmenschen in der Mitte durch; Apollon aber mußte ihnen den Kopf herumdrehen, damit sie, der Teilung gedenkend, auf die Schnittfläche sehen und dadurch Demut lernen sollten. Nun geschah etwas Unerwartetes: Jede nunmehr bestehende Hälfte verlangte nach der anderen, ihr fehlenden, und war voller Sehnsucht, sich mit ihr wieder zu vereinigen und in den vorherigen Zustand der Ganzheit zurückzukehren. Beide Hälften umschlangen einander und waren nicht gewillt, sich wieder zu trennen, so daß sie vor Hunger umkamen, da sie sich nicht bewegen und Nahrung suchen konnten. Da erbarmte sich Zeus und schuf dadurch Abhilfe, daß er die Geschlechtsorgane der Teilmenschen, die auf dem Rücken geblieben waren, nach vorne kehrte. So war der Geschlechtsakt möglich geworden, die Sehnsucht nach der verlorenen Hälfte konnte gestillt und auch die Sorge um das Lebensnotwendige gewährleistet werden. Es begann die Fortpflanzung, das Zeugen und Gebären, Folge des so installierten Geschlechtsunterschieds. (Krumme, 1987, S. 20 f.)

Und die dramatischste Stelle noch einmal in den übersetzten Worten des Aristophanes:

Jeder von uns ist also ein Stück von einem Menschen, da wir ja, zerschnitten wie die Schollen, aus einem zwei geworden sind. Also sucht nun jedes sein anderes Stück.

Was hier ins Deutsche mit „Stück“ übersetzt ist, heißt im Griechischen *symbolon*. Halten wir deshalb fest, daß Plato in dem von ihm konstruierten Ursprungsmythos *symbolon* in Verbindung bringt mit einem Verlust, mit einem Mangel an Sein, der am Anfang der Menschwerdung steht. Dieser Mangel bewirkt die Macht des Eros, die Sehnsucht, sich mit einem anderen Stück zur Ganzheit zusammenzufügen. „Mit dem anderen Stück . . .“ — das heißt, der Mensch ist selbst — für den anderen — *symbolon* für das und auf das hin, was ihm von Anfang an verloren gegangen ist. Zwar erlaubt das Finden des anderen Stückes zu leben und sich fortzuzeugen, aber in die Genese des Symbols ist schon bei Plato ein Schmerz eingeschnitten, denn auch wenn das verlorene Stück gefunden wird, bleibt es nur ein Ersatz der verlorenen Ganzheit und der (Geschlechts-)Unterschied dauert fort. (Aristoteles wird diesen Schmerz überspringen, indem er die *synthesis*, die Schöpfung eines Dritten, betont.)

Bringt das *symbolon* bei Plato den Menschen im Finden des anderen Stückes gewissermaßen mit sich selbst zusammen, so verbindet es — zuerst bei Euripides im Vers 613 der „Medea“, in der Jason der heimatlosen Medea anbietet, ihr ein Zeichen für seine Gastfreunde mitzugeben — den Fremden, der um Gastfreundschaft bittet, mit dem Einheimischen.

In Griechenland pflegte man dem Gast als Erinnerungs- und Erkennungszeichen die Hälfte eines zerbrochenen Ringes oder eines ähnlichen Gegenstandes zu schenken, die auch von den Nachkommen aufbewahrt wurde. Die Gastfreunde wiesen sich durch Aneinanderlegen der Stücke (*symbollein* = zusammenfügen) voreinander aus. Daraus entwickelte sich die juristische Bedeutung vom Symbol als Identitätsmarke, Vertragstext, Quittung usw.“

heißt es dazu im *Lexikon der alten Welt* (O. Sigon, Zürich 1965, S. 2954.)

Anders als das verlorene Stück Platons verweist das Symbol — genauer: die *tessera hospitalis*, das Täfelchen der Gastfreundschaft — nicht auf ein verlorenes Ganzes, sondern es bezeugt eine real stattgefundenen Begegnung in Raum und Zeit. Sich gegen das Verschlungenwerden durch Raum und Zeit wendend, stützt es die Erinnerung und hilft dem Wiedererkennen auf, indem es im Fremden den Bekannten zeigt. Kurz, es wird zur Marke einer nach Raum und Zeit wiederhergestellten Identität. Damit es diese Marke aber sein kann, bedarf es der Bruchlinie und der Bedeutungsvereinbarung. Die Bedeutungsvereinbarung erst — in wiederholender, deutender Praxis erprobt — gibt den Tontäfelchen den Sinn der Gastfreundschaft, — denn als solche sind die zerbrochenen Hälften ebenso wertloser Ton, wie die ganze Tontafel; und die Bruchlinie, jenes Nichts eines Spaltes, setzt die Bedeutung erst in Kraft und macht die zerbrochenen Stücke aufeinanderhin sinnvoll.

In der christlichen Tradition bezeichnet das lateinische *symbolum* dann schon früh den verdichteten Kern des Glaubens, d. h. das Glaubensbekenntnis selbst. Der Auffassung der alten Kirche nach haben die Apostel, bevor sie sich trennten, ein solches *symbolum* verfaßt, in dem alle Elemente des Glaubens enthalten sind. Augustinus sagt dementsprechend:

Der katholische Glaube ist in einem Symbol für die Gläubigen aufgeschrieben,

und Tyrannius Rufinus erklärt, nachdem er von den Aposteln als Autoren berichtet hat:

Symbol ist nämlich griechisch und heißt sowohl Kennzeichen wie Zusammentragen. Dies bedeutet es, weil mehrere zu einer Sache beitragen. (Zitiert nach M. Schlesinger, *Geschichte des Symbols*, Berlin 1912, S. 20.)

Was Augustinus und Rufinus auf ihre Weise sagen, ist nichts anderes, als daß die irdisch-sinnliche, sichtbare Schrift, die irdisch-sinnlichen, hörbaren Worte — und zwar ohne weitere Beifügung oder Ver- bzw. Aufschlüsselung — für etwas Unsichtbares, Höheres stehen und es offenbaren. Eine Auffassung, die im Blick auf die Sakramente, die nächst dem Glaubensbekenntnis als *symbolum* bezeichnet werden, noch deutlicher wird. So for-

muliert das Tridentinische Konzil in seiner 13. Sitzung 1551:

Die heilige Eucharistie hat dieses mit den übrigen Sakramenten gemein, daß sie ein Sinnbild (*symbolum*) einer heiligen Sache und ein sichtbares Zeichen einer unsichtbaren Gnade ist.

Überirdische — und als solche unsichtbare — Dinge werden also in irdischen sichtbar, die gerade dadurch Symbol sind. „Eine Sammlung sichtbarer Gestalten zur Wiedergabe unsichtbarer Gestalten“ hat Richard von St. Victor das Symbol schon lange vor dem Tridentinischen Konzil genannt.

Neben dem theologischen oder metaphysischen Symbolbegriff finden wir mit dem Beginn der Neuzeit — also ab etwa 1500 — auch Bedeutungsvarianten mit rein innerweltlicher Geltung. Filippo Beroaldo knüpft in seinem 1508 erschienenen Buch über Symbole zwar an die christliche Bestimmung des Symbols an — er definiert es im Sinne Rufinus weiterhin als *collatio*, als Zusammengetragenes — kennt aber neben dem christlichen Symbol auch Symbole als Erkennungszeichen, besonders im Krieg.

Ich will an dieser Stelle mit meinem Ausflug in die Begriffsgeschichte einhalten, denn, wie Sie sehen, steht Filippo Beroaldo — ich nenne ihn hier symptomatisch für eine breitere Entwicklungslinie — für eine Aufspaltung des Symbolbegriffs in zwei Sphären, die man zunächst die theologische oder metaphysische und die profane, innerweltliche nennen kann. Bevor wir nun aber die sich hier abzeichnende Aufspaltung des Symbolbegriffs näher kennzeichnen, ist es sinnvoll, uns noch einmal die allgemeinen Zuschreibungen an das Symbol zu vergegenwärtigen, wie sie sich in den Beispielen aus dem Alltagsleben und im begriffsgeschichtlichen Exkurs angedeutet haben. Denn diese Zuschreibungen werden auf die eine oder andere Weise in die angedeutete Spaltung eingeschrieben bzw. von ihren Polen her mit Bedeutung aufgeladen und in Wirkung und Reichweite bestimmt.

Fassen wir also zusammen: In negativer Abgrenzung — so läßt sich sagen — will das Symbol offenbar mehr sein als ein bloßes Anzeichen oder Indiz. Es verhält sich zu seinem Gegenstand anders als der Rauch zum Feuer, insofern es jenseits kausaler Zusammenhänge auf Bedeutung verweist. Es ist auch kein bloßes Repräsentationszeichen, kein Signifikator, der als mehr oder weniger willkürlich und künstlich geschaffenes Zeichen sich nur auf das eindimensionale Bezeichnen beschränkte, etwa so, wie ein großes „U“ im Viereck uns den Weg zur U-Bahn weist. Anders und am Beispiel der Rose gesagt: Gerade weil die Rose nicht darauf beschränkt ist, nur sich selbst zu bezeichnen, sondern sich selbst als

Bedeutendes, als Signifikant, überschreitet, funktioniert sie als Symbol. In der Sprache der Linguisten und Semiotiker läßt sich dieser Sachverhalt so ausdrücken: Das Symbol ist nicht auf eine einfache referentielle Beziehung beschränkt, sondern es ist mehrdimensional, insofern es das jeweilige Signifikant auf neue Bedeutung hin fortschreibt, die — so würde der Mystiker, der Neuplatoniker oder auch Goethe hinzufügen — bis ins Unendliche, Unfaßbare ausgreift.

Diese neue Bedeutung steht — so will es scheinen — grundsätzlich im Zusammenhang mit allgemeineren, übergeordneten Bedeutungskomplexen, oder anders gesagt, sie soll bestimmte Funktionen erfüllen: Direkt unmögliche Ganzheit soll indirekt erreichbar werden, Vergangenes oder Abwesendes sinnliche Präsenz bekommen, Unbekanntes durch Bekanntes zugänglich werden, Unsichtbares sichtbar, Unfaßliches faßlich, Unausdrückliches ausdrückbar, Identität zwischen Nicht-Identischem soll gestiftet, Legitimität bezeugt werden. Kurz, insofern das Symbol etwas durch etwas bedeutet oder artikuliert, daß es als solches nicht ist, wird ein Mehr-Sinn erzeugt.

Kehren wir nun zu der Aufspaltung des Symbolverständnisses, das mit Filippo Beroaldo symptomatisch akut wird, zurück. Was bei ihm als Frage nach dem theologischen oder profanen Charakter des Symbols aufscheint, muß als tieferliegende, grundsätzliche Frontstellung im Symbolbegriff selbst aufgefaßt werden. Anders gesagt, es geht um zwei grundsätzlich verschiedene Stränge der Symbolauffassung, die die Geschichte durchziehen und die in — wie schon gesagt — die oben genannten Funktionen des Symbols jeweils eingeschrieben werden. In der einen Traditionslinie — man kann sie die aristotelische nennen — wird das Symbol als (bildnerisches) Ausdrucksmittel, als Gehilfe zur Darstellung einer an sich außer ihm liegenden Bedeutung verstanden, die sprachlich und rational mehr oder weniger gut umschreibbar ist. Hegel steht in dieser Traditionslinie, wenn er in seiner *Ästhetik* von 1820 das Symbol als „bloße, für sich unselbständige Form“ der „Vorkunst“, das heißt, der Kunst vor den Griechen, zurechnet. In dieser Traditionslinie steht das Symbolisierte über dem Symbol, das Symbol ist ohne das Symbolisierte nichts — was im Blick auf die von Filippo Beroaldo genannten Fahnen als Kennzeichen heißt: Als solche sind sie ein womöglich mit Kunstfertigkeit gemachtes, aber banales Stück Stoff, dem Bedeutung nur zukommt, insofern sich mit ihm Stellungen bezeichnen, Schlachtreihen ordnen oder Kommandos und Signale übermitteln lassen. Für sich genommen ist die Fahne leer.

Der andere Strang der Symbolauffassung läßt sich als platonischer, oder, mit Blick auf die Renaissance und ihre Wirkungen, als neuplatonischer

bezeichnen, und er ist in der Geschichte der Ästhetik der wirksamere. Ihm gilt das Symbol immer auch als Weg zur metaphysischen Schau. D. h. im Symbol ist ein rational so nicht Faßbares mehr als nur bezeichnet, nämlich anwesend. Karl Wilhelm Solger steht in dieser Traditionslinie, wenn er — fast zeitgleich mit Hegel, nämlich 1819 — in seinen Vorlesungen zur Ästhetik formuliert:

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

Und — da ich ihn schon erwähnt habe — in Goethes Worten (1820):

(Das Symbol) ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache, ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch.

Blicken wir aus dieser Perspektive auf die von Filippo Beroaldo erwähnte Feldfahne zurück, dann ist sie durchaus mehr als ein nützliches, aber als solches banales Stück Stoff: Sofern als wahr erkannt, *ist* sie der Feldherr, der Fürst, der König, die Nation, der Staat, das Volk, und insofern sie dies ist, will es nicht als irrational oder töricht erscheinen, sondern als zwingender Imperativ, sie trotz ihrer materialen Wertlosigkeit mit Leib und Leben und bis aufs Blut zu verteidigen.

Man hat in weiterer Vergrößerung des Abstandes zwischen beiden Symbolauffassungen die eine auch als die *magische* oder *mystische* und die andere als die *rationale* oder *wissenschaftliche* bezeichnet, was, wiederum auf ein Beispiel bezogen, heißt: Wenn Luther sagt: Der Wein *ist* das Blut Christi, dann steht er demzufolge in der mystischen Tradition; und wenn Zwingli formuliert, der Wein *bedeutet* das Blut Christi, dann steht er — ohne daß er dies womöglich selbst so gesagt hätte — schon in der wissenschaftlich-rationalen Tradition.

Ich will Sie nun nicht für das eine oder das andere übergeordnete Symbolverständnis gewinnen — beide sind bis in die Gegenwart wirksam und die klügsten Geister haben sich zerrieben, die Menschen von der Richtigkeit des einen oder des anderen zu überzeugen. Vielmehr haben beide Formen — auch in Vermischung — das Symbolverständnis der Kunst und der Wissenschaften geprägt — über die Formung von Begriffen bis hin zur Bildung von Kunstrichtungen oder wissenschaftlichen Schulen. Das muß man sich klarmachen, bevor man sich einzelnen Symbolbegriffen zuwendet und dann die Frage stellt, welche *andere* Bedeutung sich womöglich in der skizzierten Aufspaltung des Symbolverständnisses selbst grundsätzlich signifiziert.

In allen Wissenschaften, in denen der Symbolbegriff zur Anwendung kommt, und auch in der Kunst, hat die Aufspaltung des Symbolverständnisses zu sehr weiten, gleichsam allumspannenden Symbolbegriffen geführt und andererseits — sonst womöglich als unverständlicher Widerspruch erscheinend — zu sehr engen, eher klassifizierenden als epistemischen Begriffen, die bis zur pragmatischen, ja alltagssprachlich-beiläufigen Verwendung des Ausdrucks „Symbol“ zusammenschnurren können.

Am Beispiel der Sprachwissenschaft wird dies sehr deutlich. So verneint der bedeutende Linguist Ferdinand de Saussure kategorisch, daß das sprachliche Zeichen Symbol sei. Ein Symbol wird zum Symbol — so de Saussure — durch Ähnlichkeit mit dem Symbolisierten. Das sprachliche Zeichen ist aber arbiträr, unmotiviert im Blick auf das Bezeichnete, eine differentielle Lautkombination, die keinerlei Ähnlichkeit, geschweige denn Wesensgleichheit mit dem Bezeichneten aufweist. Ein Umstand, der durch die Verschiedenheit der Sprachen — ein Pferd z. B. kann bezeichnet werden durch P-f-e-r-d, h-o-r-s-e oder c-h-e-v-a-l — unterstrichen wird. Einzig den lautmalerischen Wörtern, also jenen, die wie gluck-gluck oder wau-wau gleichsam sprachmusikalisch ein Phänomen verdoppeln, könnten im Sinne de Saussures Symbolcharakter beanspruchen.

Anders, aber durchaus ähnlich unpathetisch, sehen Semiotiker der ersten Stunde das Problem. Peirce und Morris beispielsweise unterscheiden drei Arten von Zeichen: Indices bzw. indizierende Zeichen, Ikonen oder ikonische Zeichen und Symbole. Indices weisen auf etwas hin, sie situieren etwas nach Ort, Zeit und Personen. Du und ich, oder dort, hier und jetzt sind solche Wörter. Ikonische Zeichen haben Ähnlichkeit mit dem, was sie bezeichnen, nach Ton, Farbe, Aussehen und Gestalt. Die lautmalerischen Worte gehören demnach im System von Peirce und Morris zu den ikonischen Zeichen. Symbolische Zeichen sind nach beiden Autoren all jene, die aufgrund von Verabredung und Konvention und ohne jede andere Motivierung etwas bezeichnen: für die Sprache heißt das, alle Ding- und Begriffswörter, wie beispielsweise Fußball oder Geist. Auch bei Karl Bühler, um einen dritten zu nennen, bezeichnet Symbol jene Klasse von Zeichen, die sich auf Dinge und Sachverhalte beziehen. Allerdings stehen diese Worte bei Bühler nicht in einer 1 : 1-Relation zum Bezeichneten, sondern ihre Bedeutung wird mitbestimmt durch ein Symbolfeld, dem die Worte angehören. Dieses Symbolfeld verleiht den Worten einen — wie Bühler sagt — „Sphärengeruch“, der auf Grund von formaler oder inhaltlicher Verwandtschaft noch dem völlig vereinzelt Wort anhaftet. Folgt man Bühler, heißt das für das Wort Radieschen, es trägt den Sphärengeruch von Garten, Küche, Frühstück usw.

Ganz anders — und um ein extremes Gegenbeispiel zu de Saussure zu nennen — der Sprachphilosoph Hermann Ammann: Nach ihm ist die Sprache als ganze symbolisch. Alles Sprachliche ist nicht Zeichen, sondern wird als akustisches oder schriftliches Sinnbild einer Innenwelt aufgefaßt: „Wörter sind die Symbole unserer Ideen“, sagt er.

Ich will im Zusammenhang von Sprache und Symbol wenigstens andeutend auch auf Ernst Cassirer eingehen, der — ohne ihn in die Nähe von Ammann rücken zu wollen, ein mindestens ebenso weites Symbolverständnis wie dieser entwickelt hat. Cassirer, dessen *Philosophie der symbolischen Formen* erstmals zwischen 1923 bis 1929 erschienen ist, verneint, daß der Mensch einzig und entscheidend durch seine Erkenntnisfähigkeit — durch seinen Status als *animal rationale* — definiert sei, vielmehr müsse er als *animal symbolicum*, *animal symbolicum formans*, aufgefaßt werden. Das heißt, der Mensch wird bestimmt durch seine Fähigkeit, Symbole zu bilden und zu erschließen. Für Cassirer sind Sachverhalte Zeichen, die Realexistenz haben, und als solche sind sie dem Menschen verschlossen. Eine unmittelbare Erfassung und Wiedergabe des Wirklichen ist unmöglich. (Hier wird nun innerweltlich Problem, was vorher für das Metaphysische — etwa die Gotteserkenntnis — galt). Aus dieser Situation, in der der Mensch gewissermaßen taub und blind vor der Wirklichkeit steht, hilft dem Menschen die Fähigkeit des Geistes zum Symbol heraus. Mittels seiner Begabung, Symbole zu bilden — Symbole werden als Urphänomen des Geistes aufgefaßt und die symbolischen Formen als apriorische Strukturen — verwandelt der Geist die Real-Existenz des Seienden in Bedeutungsexistenz und zwar nach Gesetzen, — den apriorischen symbolischen Formen — die dem Geist als dessen Strukturen innewohnen. D. h., die Gesetze der Verwandlung müssen dem Menschen nicht von vorneherein transparent sein, sie werden vielmehr in dem nun möglichen Akt von Erkenntnis nachträglich und mit besonderen Mitteln ins Bewußtsein gehoben. Das Symbolische ist — kurz gesagt — die einzige Funktion, die Realität objektiviert und ihr einen Sinn gibt. In den Worten Cassirers:

Wir versuchen mit ihm (dem Symbolbegriff) das Ganze jener Phänomene zu fassen, in denen überhaupt eine wie auch immer geartete Sinnerfüllung des Sinnlichen sich darstellt; — in denen ein Sinnliches, in der Art seines Da-Seins und So-Seins, sich zugleich als Besonderung und Verkörperung, als Manifestation und Inkarnation eines Sinnes darstellt.

Und für das Faktum:

Was wir ein Faktum nennen, muß immer schon in irgendeiner Weise theoretisch orientiert, muß im Hinblick auf ein gewisses Begriffssystem gesehen und durch dasselbe impliziert bestimmt sein.

Die symbolischen Formen — und nicht der symbolischen Form — spricht Cassirer an, weil der Geist ihm zufolge nicht monistisch strukturiert ist, er nimmt vielmehr die unmittelbare Einheit der Wirklichkeit kaleidoskopisch wahr. Mythos, Religion, Sprache, Kunst und Wissenschaft sind die Spektren des kaleidoskopischen Bildes. Sie bringen ihre je eigenen Typen von Sinn hervor, die jeweils auf eigene Weise Aspekte des Wirklichen zeigen. Sie sind voneinander getrennt und nicht ineinander übersetzbar. Entwicklungsgeschichtlich betrachtet stehen sie allerdings für unterschiedliche Stufen der Geist- und Bewußtseinsentfaltung, in denen die gekennzeichnete Aufspaltung des Symbolbegriffs präsent ist: Das mythische Bewußtsein kennt noch keine Unterscheidung zwischen Sinn und Sinnträger. In der Welt des Mythos ist jegliche Erscheinung immer auch sinnlich Inkarnation.“ Auf der Stufe der symbolischen Anschauung tritt die Darstellungsfunktion des natürlichen Weltbildes und der gewöhnlichen Sprache rücken Sinn und Zeichen auseinander — das letztere verkörpert das erstere. Eine Entwicklung, die in der Wissenschaft ihre höchste Entfaltung findet. Denn, so die paradoxe Formulierung von Cassirer, die wissenschaftliche Erkenntnis „gewinnt Nähe zur Natur . . . dadurch, daß sie auf sie verzichten lernt.“ Unterstreichen will ich den relationistischen Charakter der Symbolbildung bei Cassirer: Phänomene haben Symbolcharakter, weil sie ohne Beziehung auf einen zeichenorientierten Sinnzusammenhang nicht bestimmbar sind.

Von der Position, das Symbol sei eine Kategorie des sprachlichen Zeichens und die ganze Sprache habe Symbolcharakter, gibt es ein eher pragmatisches Symbolverständnis im Blick auf die Sprache, das sich vor allem an den Theorien des symbolischen Interaktionismus und des kommunikativen Handelns orientiert. Untersucht werden hier jene unsichtbaren Sinnzusammenhänge, die Ausdrücke, Sätze und ganze (kommunikative) Situationen einschließlich ihrer außersprachlichen — etwa gestischen oder handlungsbezogenen — Elemente für Individuen oder soziale Gruppen haben können und für die sie als Ganzes symbolisch, d. h. in diesem Zusammenhang vor allem indirekt und über die lexikalische Bedeutung der Worte hinaus, entstehen. So kann — ich nehme ein sehr einfaches aber allen vertrautes Beispiel — das Wörtchen „ja“ etwas ganz anderes ausdrücken als die Antwort auf eine Frage oder die Zustimmung zu einem Vorschlag. Es kann sich z. B. um ein leeres, sozial-konventionelles „ja“ im Sinne von „ja-ja“ handeln: es kann aber auch ein hierarchisches Abhängigkeitsverhältnis markieren, Anpassung oder Unterwerfung bedeuten, es mag aber auch Langeweile oder Desinteresse verdecken oder dafür stehen, daß man

jemanden nicht kränken will. Wie auch immer — es ist der Umstand des indirekten Verweises und der Mehrdeutigkeit im Blick auf etwas, das den Forschern oder den an der Situation beteiligten Menschen anders nicht zu Bewußtsein kommt, der die sozialwissenschaftlich orientierten Sprachwissenschaftler von einer symbolischen Bedeutung, von einer symbolischen Funktion der Sprache sprechen läßt.

Auch für die Kunst — ich beziehe mich hier auf die bildende Kunst — gilt, daß sich hinter dem Begriff Symbol ein sehr enges und ein sehr weites Begriffsverständnis verbergen kann. Ich beginne mit dem sehr engen, das im Symbol ein künstlerisches bzw. bildsprachliches Ausdrucksmittel indirekten Charakters unter anderen und im Kontext mit anderen sieht. Ich will diese indirekten Ausdrucksmittel hier insgesamt skizzieren. Zum einen, weil das Symbol in diesem Zusammenhang gewissermaßen das ist, was die anderen nicht sind, zum anderen aber auch als kleinen Beitrag zur Entmythifizierung der Bilder. Denn vieles, was uns symbolisch, um nicht zu sagen: übermenschlich tiefsinnig erscheint, hatte zu seiner Zeit eine konkrete Bedeutung, und nur unser Unwissen überhöht, was dereinst — zumindest den Gebildeten — klar verstehbar gewesen ist. Fünf indirekte bildsprachliche Mittel unterscheidet die Kunstgeschichte, die sich vor allem auf die Kunst vor der Moderne beziehen, auch wenn sie heute noch zur Anwendung kommen können: die Personifikation, die Allegorie, das Attribut, das Emblem und eben — das Symbol.

Die Personifikation — d. h. die Darstellung eines abstrakten Sachverhaltes oder Begriffes in Form einer menschlichen Gestalt — antwortet auf das Problem, solche Sachverhalte und Begriffe direkt — d. h. in diesem Zusammenhang: nicht mittels einer illustrierenden Erzählung — ins Bild setzen zu wollen. Solche abstrakten — man kann auch sagen körperlosen — Sachverhalte und Begriffe sind beispielsweise Liebe, Glück, Melancholie, Habgier, Tugend, Nation usw. Die Lösung, die gefunden wird, eben die Personifikation, realisiert sich konkret in der Darstellung der Abstrakta durch nackte oder bekleidete menschliche, überwiegend weibliche Gestalten. (Daß dieses Phänomen eine psychoanalytische Erklärung verdiente und nicht allein mit den weiblichen Endungen vieler Begriffe im Lateinischen und Italienischen zu erklären ist, muß ich nicht betonen.) Wie eine Personifikation darzustellen sei, dafür hat sich schon bald eine Tradition gebildet. So verfaßt Cesare Ripa 1593 eine Art erste Enzyklopädie der Personifikationen: die *Iconologia*. Deren dritte Ausgabe — 1603 — ist dann mit unzähligen Abbildungen bestückt (1250), die den Künstlern das Vorbild zur Gestaltung und dem gebildeten Betrachter Verständnishilfe zum

richtigen Sehen sind. Um Ihnen einen besseren Eindruck zu geben und um zu zeigen, daß Ripa nicht nur sagt, wie etwas auszusehen hat, sondern auch begründet, warum es gerade so aussehen muß, will ich Ihnen seine Darstellungsbeschreibung zur Wahrheit zitieren:

Eine sehr schöne nackte Frau hält in ihrer emporgestreckten rechten Hand eine strahlende Sonne, die sie anschaut, und mit der anderen Hand ein offenes Buch und einen Palmzweig; unter ihrem rechten Fuß soll sie einen Himmelsglobus haben. Wahrheit ist eine Fähigkeit eines ausgeglichenen Gemüts, um die Zunge weder von der Aufrichtigkeit abzulenken, noch von der Eigenart derjenigen Dinge, von denen man schreibt oder spricht: Sie behauptet nur das, was wahr ist, und verneint das, was nicht wahr ist, ohne ihren Sinn zu ändern. Nackt wird sie dargestellt, weil sie von Natur aus einfach ist, worüber Euripides in seiner *Phoenissis* sagt, es ist sehr einfach, die Wahrheit zu sagen, weil sie keine eitlen und verschnörkelten Erklärungen braucht (. . .) Sie hält die Sonne, um auszudrücken, daß die Wahrheit eine Freundin des Lichtes ist, ja sie ist selbst ein klares Licht und zeigt alles so, wie es in der Tat ist (. . .) Das offene Buch bedeutet, daß in den Büchern die Wahrheit der Dinge gefunden wird, und darum ist das Buch eine Ausübung der Kenntnisse und Wissenschaften. Der Palmzweig kann ihre Kraft ausdrücken, denn, wie allgemein bekannt ist, weicht die Palme vor keinem Gewicht, und genau so weicht auch die Wahrheit vor keinen Gegenkräften (. . .) Der Globus unter ihrem Fuß bedeutet, daß sie höher und würdiger ist, als alle Güter dieser Welt, weil sie eine geistige Sache ist. (Zitiert nach van Straten, S. 45, übersetzt nach der Ausgabe Amsterdam 1644, S. 589—590.)

Das zweite indirekte Darstellungsmittel ist die Allegorie. Gebildet wird sie aus einer Personifikation in Verbindung mit einer oder mehreren anderen Personifikationen oder anderen Figuren und Details. Alle Bildelemente zusammen können auf eine Handlung bezogen sein. Allegorien stellen in der Regel einen abstrakten Gedanken, eine Idee dar, in die eine Handlung eingewoben ist. Ein Beispiel ist etwa: „Die Zeit enthüllt die Wahrheit.“ Darüber hinaus gibt es Allegorien auf Städte und Länder und auch auf reale Personen, etwa einen Fürsten, dessen Eigenschaften mittels Personifikationen dargestellt werden. (Letztere sind von vielen Autoren wegen ihres realen Elements oft als unreine Allegorie bezeichnet worden.)

Symbol meint im Zusammenhang der indirekten Darstellungsmittel jeden anderen Gegenstand, — egal ob Ding, Pflanze, Tier, Zeichen — dem in einem bestimmten Bildkontext über ihn selbst hinausgehende Bedeutung zukommt: so wie z.B. der Waage, die im Gesamten einer Darstellung Gerechtigkeit bedeuten kann oder der Sanduhr als Sinnbild für Vergänglichkeit. Was ein Symbol in diesem Zusammenhang meint, ist — das muß betont werden — wesentlich bestimmt durch den Bildkontext, aber auch durch den Kontext der Bilderstellung nach Zeit und Ort.

Attribute können als besondere Symbole mit fixer Bedeutung bzw. fixer Relation zur genauen Kennzeichnung von anderen Bildelementen verstanden werden. So ist der Heiligenschein ein Attribut, ein genaueres und in seiner Bedeutung feststehendes Kennzeichen des Heiligen. Amor bezeichnet die Venus und der heilige Laurentius trägt den Rost, auf dem er gebraten wurde, als Zeichen seiner selbst (und seines Martyriums).

Embleme — und damit komme ich zum letzten verweisenden bildsprachlichen Ausdrucksmittel — sind halb literarische, halb bildliche Ausdrucksform. Aus drei Grundelementen gebaut, Motto und Abbildung und Text, tritt in ihnen in der Mitte des 16. Jahrhunderts das Bildelement in den Vordergrund, während die Sprache dienende Funktion übernimmt. Embleme — man kann sie beinahe als Rätselspiele der Gebildeten ihrer Zeit bezeichnen — knüpften an die Vorstellung von der direkt unzugänglichen tiefen Weisheit — etwa in Gestalt der bis ins 19. Jahrhundert hinein unübersetzbaren ägyptischen Hieroglyphen — an und statten so ihre Aussage — sei sie nun religiös oder politisch, auf die Liebe oder auf die Moral bezogen — mit einer gewissen Tiefe und Dunkelheit — um nicht zu sagen, selbstverliebten Universalität — aus.

Über die hier skizzierten bildnerischen Ausdrucksmittel hinaus — und natürlich auch ohne diese — können Kunstwerke als ganze auf eine über sie hinausgehende Bedeutung — ich benutze den Begriff hier alltags-sprachlich — symbolisch verweisen oder dieses über ihren bildnerischen Gehalt hinausgehende Andere — im Sinne des Symbols als Weg zur metaphysischen Wesensschau — sein. Für letzteres — und in christlicher Akzentuierung — stehen etwa die Kathedrale (auch wenn wir aus neueren Forschungen, etwa von Dieter Kimpel, wissen, daß auch politische Programme in ihre Gestaltung eingeschnitten sind) und die mittelalterliche Buchmalerei. Im Sinne der mittelalterlichen Auffassung von der Welt als Widerspiegelung der göttlichen Ordnung, von der Welt, dem Universum als Theophanie, kann die Kunst keinen rein innerweltlichen Charakter haben. Die biblischen Patriarchen und Propheten am Gewände des mittleren Nordportals der Kathedrale von Chartres sind keine Ornamente, sind keine Personifikationen ihrer selbst oder bloß steinerne Illustration biblischer Texte. Sie verbürgen vielmehr als Vorläufer Christi die Glaubwürdigkeit des Heilsgeschehens selbst. Eingebunden in die anderen Elemente der Kathedrale teilt sich Gott in ihnen mit und weist den Weg, der zum Heil führt. Gleiches gilt — wie schon gesagt — für die Buchmalerei. Sie ist Offenbarung Gottes, — auch wenn sie untergeordnet didaktische Funktionen erfüllen mag, wie die Figuren der Kathedralen auch — die durch die

Hand des Malenden — der kaum in unserem Sinne ein Künstler genannt werden kann — materiale Gestalt annimmt.

Die Sinnvermittlung der Bilder — nun eher verweisend gemeint — kann aber auch innerweltlichen Charakter haben, eine Tendenz, die mit dem Beginn der Neuzeit an Boden gewinnt. Ein Beispiel hierfür — sein Adressat ist nicht mehr die Christenheit, sondern die Öffentlichkeit — sind Tiepolos Fresken von 1752/53 im Treppenhaus der fürstbischöflichen Residenz von Würzburg. Dargestellt sind in Allegorien die vier Weltteile, genauer Europa unter dem Sonnengott und die vier Erdteile, die dem Fürstbischof Kostbarkeiten und seltene Tiere darbringen. Fluchtpunkt von Bedeutung und Sinnggebung sind nun Geographie und Macht, und in der formalen Schlüssigkeit des Gesamtwerkes — nur insofern jedes ist, was es ist und an seinem Platz — legitimiert sich die Stellung des Fürstbischofs in der Welt.

Ich habe Ihnen in der Gegenüberstellung der Positionen Hegels und Solgers bzw. Goethes schon angedeutet, daß die Aufspaltung des Symbolverständnisses zu Beginn des 19. Jahrhunderts wiederum deutlich hervortritt. In Bezug auf die Kunst hängt das damit zusammen, daß aus der Perspektive des erstarkenden Bürgertums — erst recht nach der Französischen Revolution — die alte Symbolik als bildungssprachlicher Code des Adels und als Ausdruck kirchlicher Bevormundung erschienen. Beides Elemente, die aus der Perspektive des Bürgers, der das Kunstwerk unmittelbar erleben will, den Sinn der Kunst eher verdecken als offenbaren. Und so zieht Herder schon 1769 einen Trennungsstrich zwischen der Kunst und den Symbolen im Sinne des bildsprachlichen Zeichens, im Sinne des zwingenden Verweises.

Ein Kunstwerk ist der Kunst wegen da, aber bei einer Symbole, sie sei der Religion oder politischen Verfassung oder Geschichte gewidmet, ist die Kunst dienend, eine Helferin zu einem anderen Zweck.

In diesem Satz kündigt sich die Vorstellung vom autonomen Kunstwerk an, die die Moderne — und zwar bis heute — prägen wird. Der Status des Kunstwerkes in Hinsicht auf seine symbolische Qualität wird unter dieser Prämisse veränderlich nach Zeit und Ort, die verschiedensten Auffassungen können — wir kennen das alle — nebeneinander stehen: Sie spannen sich von Naturalismus und Realismus, die im Kunstwerk ein Abbild der Welt wie sie ist bzw. wie sie wirklich ist setzen, bis zum letztendlich metaphysisch sich verstehenden Kunstwerk, das Fassung sein will für das schlechthin Unfaßliche — in welchem Sinn auch immer.

Auf eine andere Art von Bedeutung — und damit will ich den Punkt Kunst abschließen —, die mittels Sichtbarem unsichtbar in das Kunstwerk eingeschrieben ist, zielen Ikonographie und Ikonologie. Beide Begriffe — oft synonym gebraucht — gehen auf den Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg zurück und sind von seinem Schüler Erich Panosky bekannt gemacht, systematisiert und allerdings auch teilweise umformuliert worden. Ikonographie und Ikonologie sind historisch orientierte Methoden — man könnte sie auch historische Bildwissenschaften nennen — die auf eine genaue Bestimmung des Bildinhaltes aus sind. Die Ikonographie ist dabei enger auf den Bildinhalt als solchen bezogen, die Ikonologie geht über diesen sehr viel weiter hinaus. Konkreter heißt dies, daß — ich beginne mit der Ikonographie — die Ikonographie sucht, — um es populär zu formulieren — die tieferen Bedeutungen, die der Künstler intentional in sein Werk hineingelegt hat, zu ermitteln. Um diese herauszufinden, fragt der Ikonograph auch nach den direkten und indirekten — d. h. bei Panosky überwiegend literarischen — Quellen, die der Künstler benutzt hat und die in sein Werk eingeflossen sind. Viele Bilder, die vorher als unerklärlich galten oder die dem unfaßlichen Genie des Künstlers zugeschrieben worden sind, sind auf diese Weise verstehbar geworden. Auch die Unterscheidung und Bedeutungsbestimmung der Ihnen vorgetragenen indirekten bildlichen Ausdrucksmittel gehen auf ikonographische Forschung zurück. Bei seiner Arbeit geht der Ikonograph — das sei wenigstens skizziert — in drei Arbeitsschritten vor. Im ersten, der prä-ikonographischen Beschreibung, ermittelt er aufs genaueste alles Dargestellte, ohne daß er schon Zusammenhänge herstellte oder interpretierte. Im zweiten Arbeitsschritt, der ikonographischen Beschreibung, versucht er, die Bildelemente miteinander zu verknüpfen, um das Thema oder den Gegenstand des Bildes zu bestimmen, und er kommt dabei vielleicht zu dem Ergebnis, daß eine nackte Frau mit Sonne, Buch und Palmwedel eine Personifizierung vom Typ der Wahrheit ist. Im dritten Arbeitsschritt, dem der ikonographischen Interpretation, sucht er mit Hilfe der schon genannten Quellen nach der umfassenden oder eigentlichen Bedeutung, die der Künstler explizite in sein Kunstwerk hineinlegen wollte. Eine Frau mit einer leeren Goldwaage in der Hand — ich beziehe mich hier als Beispiel auf ein Gemälde von Johannes Vermeer —, deren Kopf vor dem Mittelpunkt eines hinter ihr hängenden Bildes sich befindet, das das Jüngste Gericht darstellt, wird so als Personifikation der göttlichen Gerechtigkeit kenntlich.

Die ikonologische Forschung — ich habe es schon gesagt — geht noch einen Schritt weiter. Sie sucht nach den kulturellen, sozialen, ökonomischen, mentalitätsgeschichtlichen, auch biographischen Elementen, die zu

einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort als überwiegend nicht-intentionale Elemente dem Künstler ins Bild gegangen sind, wie dem Heringsfänger der Krebs ins Netz. Aus der Perspektive des Ikonologen ist das Bild eine vielschichtige, in vielfältiger Weise überdeterminierte Quelle, ein Symptomträger, dessen Bedeutung weit hinein in die jeweiligen gesellschaftlichen Strukturen reicht. So kann der Ikonologe beispielsweise entdecken, daß der besonders verschwenderische Umgang mit Ultramarinblau — einer sehr teuren, weil aufwendig herzustellenden Farbe aus kostbaren Rohstoffen — in einem Bild der frühen Neuzeit nicht allein der Verehrung der Gottesmutter gewidmet ist, sondern daß in ihm auch der Reichtum des Auftraggebers für das Bild symbolisch zum Ausdruck kommen soll.

Ganz ähnlich wie der Ikonologe — aber die Ikonologie gleichsam in eine Leere im Kunstwerk erweiternd — geht der französische Soziologe Pierre Bourdieu mit dem Kunstwerk, mit der symbolischen Form um. Den Künstler, der ein Kunstwerk schafft, im Blick habend, sagt er über dessen Inhalt:

Noch seine (des Künstlers) bewußtesten intellektuellen Entscheidungen unterliegen stets seiner Bildung und seinem Geschmack, den Internalisierungen der objektiven Kultur einer Gesellschaft, Epoche oder Klasse . . . mithin stellt das Werk eine Ellipse dar, die stets das Wesentliche ausläßt: es setzt seinen Nährboden, die implizit gesetzten Postulate und Axiome, stillschweigend voraus. (Bourdieu, 1983, S. 197)

Aus der Perspektive des Ikonologen — und Bourdieu mag es mir verzeihen, ich schließe ihn hier ein — ist das, was das Kunstwerk symbolisiert — und das will ich hier noch einmal unterstreichen — zutiefst auch Produkt von Geschichte, von konkreten historischen Verhältnissen, die in einem komplizierten Wechselspiel von Verknüpfungen und Beeinflussungen ihre Spuren sichtbar und unsichtbar zugleich am Kunstwerk hinterlassen. Das christliche Symbol des Ankers als Hoffnung — uns gälte er eher als Symbol der Ruhe oder der Sicherheit — ist nur aus einer solch historischen Perspektive zu verstehen: Es entstammt einer Zeit, in der die Metapher für das Leben und seine Gefahren und Unwägbarkeiten die Seereise war. Den Anker im Hafen zu werfen hieß, diese glücklich überstanden zu haben. Auf einen ebenso glücklichen Verlauf der Lebensreise zu hoffen, dafür stand der Anker als Symbol.

Psychoanalytisches Symbolverständnis ist — grob gesagt — in ein vierpoliges Koordinatennetz eingespannt, das — je nach der theoretischen Grunddisposition der Autoren — den jeweiligen Symbolbegriff differenziert. Dieses Koordinatennetz bezeichnet Etappen der psychoanalytischen Symboldiskussion seit 1893 (Freud/Breuer: Die Abwehrneurosen), und ich will Ihnen diese Koordinaten — bevor ich auf einzelne Auffassungen näher ein-

gehe — in Frageform andeuten. Ist das Symbol ein sprachliches, über- oder außersprachliches Phänomen? Hat es in seiner Bedeutung individuellen, überindividuellen oder gar kollektiven, d. h. über Sprach- und Kulturgemeinschaften hinausgehenden, allgemeinemenschlichen Charakter? Ist die symbolbildende Funktion dem Trieb, dem Primärvorgang, dem Unterbewußten zuzurechnen oder gehört sie in den Bereich des Sekundärvorgangs, der Ich-Funktionen, der Konstitution des Selbst?

Im Werk Freuds — und das mag Sie überraschen — spielt der Symbolbegriff eine ähnlich marginale Rolle wie in dem von Ferdinand de Saussure. In nicht-konzeptualisierter Form — man kann beinahe sagen alltagsprachlich — benutzt Freud den Begriff erstmals zwischen 1893 und 1895, und zwar in den Studien: „Die Abwehrneurosen“ (mit Breuer), „Studien über Hysterie“ und „Entwurf einer Psychologie“. Zusammenfassend gesagt, gebraucht Freud in diesen frühen Arbeiten den Ausdruck „Symbol“ für den Vorgang einer Ersetzung seelischer, konflikthafter Sachverhalte durch andere — quasi deckende — seelische Äußerungen oder körperliche Symptome im Kontext neurotischer Vorgänge. Gleichwohl deutet sich in dieser pragmatischen Verwendung des Begriffs eine dem gängigen Symbolverständnis entgegengesetzte Neuakzentuierung der Aufmerksamkeit an. Symbolisierung wird verstanden als eine Bedeutungsverschiebung, die sich unbewußt vollzieht, mit der Folge, daß der Sinnzusammenhang durch den unbewußten Status der bedeutungsverbindenden Zwischenglieder zerreißt.

In der 1900 erscheinenden Traumdeutung kommt Freud im Zusammenhang mit den Traumsymbolen — sich stereotyp wiederholenden Traumbildern mit offenbar fixer Bedeutung und überindividuellem Charakter — auf die Frage der Symbole zurück. Er formuliert nun, auf die Analyse von Träumen gestützt, daß die Traumsymbole — im Gegensatz zur eigentlichen Traumarbeit, die gerade in einem permanenten Prozeß von Bedeutungsverdichtung und Bedeutungsverschiebung latente Bedeutung in den manifesten Bildern des Traums erzeugt — für die Bedeutung des Traums und für das Verstehen unbewußter Vorgänge insgesamt von höchst untergeordnetem Interesse sind. Traumsymbole sind — so Freud — im unbewußten Denken fertig, eine besondere Seelentätigkeit zu ihrer Bildung muß nicht angenommen werden. Vielmehr seien die Traumsymbole ein phylogenetisches Erbe, Rest einer „Grundsprache“ (Schreber) der Menschheit.

Was heute symbolisch verbunden ist, (war) wahrscheinlich in Urzeiten durch begriffliche und sprachliche Identität vereint. (1900, S. 357)

Anders gesagt, Symbol und Symbolisiertes sind gleichsam deshalb unvermittelt ineinandergeschnitten, weil die ehemals verbindenden Zwischen-

glieder im Lauf der Zeit ausgefallen und in Vergessenheit geraten sind. (Eine Vorstellung, die man mit dem Betrachten eines Bildes ohne Kenntnis ikonographischer oder ikonologischer Bedeutung vergleichen kann.) Ranke und Sachs nehmen den Symbolbegriff 1913 in ihrer Arbeit „Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften“ wieder auf. Sie sehen in ihm eine ideale Vereinigung von Metapher, Allegorie, Anspielung und anderen Formen der *bildlichen* Darstellung von Gedankenmaterial. Das Symbol — so die Autoren — ist ein im wesentlichen unbewußter Ersatzausdruck für Etwas, mit dem es durch Ähnlichkeit in Form sinnfälliger Merkmale oder innerer, assoziativer Zusammenhänge verbunden ist. Unbewußt sind — wie bei Freud — die verborgenen Verbindungsglieder zwischen Symbol und Symbolisiertem und — damit — die volle Bedeutung des Symbols. Die Fähigkeit zur Symbolisierung wird als allgemeinmenschlich aufgefaßt und über die Sprachgemeinschaft hinausgehend und sie hat gleichsam zivilisationskritischen Charakter, insofern sie als gattungsgeschichtliche Regression unter den Druck des Zivilisationsprozesses beschrieben wird.

(Symbolik ist) unbewußter Niederschlag überflüssig und unbrauchbar gewordener primitiver Anpassungsmittel an die Realität, gleichsam als Rumpelkammer der Kultur, in die der erwachsene Mensch in Zuständen herabgesetzt oder mangelnder Anpassungsfähigkeit gerne flüchtet, um seine alten, längst vergessenen Kinderspielzeuge wieder hervorzuholen. (S. 17)

Ich überspringe Ferenczi, der ebenfalls 1913 die (sexuelle) Affektivität zum ersten Antrieb der Symbolbildung erklärt und wende mich Ernest Jones, den man im allgemeinen als den Stammvater der psychoanalytischen Symboltheorie bezeichnet, zu. (Was er nicht ist, insofern Ranke und Sachs die erste Definition des Symbols im engeren psychoanalytischen Sinn geben).

Das „true symbol“ (1916) bzw. das Symbol im eigentlichen Sinn (1919) — und damit meint er das Symbol als *Nicht-Gleichnis* — ist seinem Wesen nach unbewußt, „ein Substitut irgendeiner anderen Idee, von der es im Zusammenhang eine sekundäre Bedeutung erwirbt, welche ihm selbst nicht innewohnt.“ Symbole sind — spitzt Jones zu — Kompromißbildungen zwischen unbewußten Wünschen und der Zensur (des Ichs oder Über-Ichs):

Nur das Verdrängte wird symbolisiert, nur das Verdrängte bedarf der Symbolisierung. Diese Folgerung ist der Prüfstein der Psychoanalyse.

Im Gegensatz zu Freud bringt Jones das Symbol in eine enge Verbindung mit dem je individuellen psychischen Geschehen, insofern die Bedeutungen der Symbole als nicht mehr konstant aufgefaßt werden. Vielmehr muß

die Symbolik immer wieder neu aus dem individuellen Material geschaffen werden (...) und die Sterotypie (wird) durch die Gleichförmigkeit verursacht, welche das menschliche Seelenleben im Hinblick auf jene Strebungen beherrscht, aus denen die Symbolik entspringt. (S. 255)

Ich will Ihnen nun die weiteren Verästelungen der psychoanalytischen Symboldiskussion und auch die Einzelheiten jener Debatten ersparen, die immer wieder darum kreisen, ob das Symbol ein Königsweg zum Unbewußten oder ein entscheidendes Mittel der Bildung des Ichs, der Bildung des Selbst ist — eine Debatte, die letztendlich von der Frage — und der in ihr liegenden Kränkung für das seit der Neuzeit als autonom gedachte Ich — angetrieben wird, ob der Mensch das Symbol oder das Symbol den Menschen strukturiert, um nicht zu sagen hervorbringt oder beherrscht. Ich stelle Ihnen vielmehr, in gewissem Sinne stellvertretend für die Pole dieser Debatte und als Kontrast zu Freud und Jones, die Positionen von Carl Gustav Jung und Alfred Lorenzer vor. Im Blick auf Jung will ich mir die persönliche Vorbemerkung erlauben — und die Jung-Begeisterten unter Ihnen mögen es wenigstens dem Historiker in mir verzeihen —, daß ich im Blick auf die Jungsche Begrifflichkeit, letztendlich eine Versammlung finaler Entitäten, gar nicht so viele Gänsefüßchen mitsprechen kann, wie ich eigentlich möchte.

Also: Für Jung ist das Symbol nicht allein Ausdruck des Verdrängten, sondern Ausdruck alles Unbewußten, alles Nicht-Verwirklichten des Menschen und der Menschheit. Es ist notwendig mehrdeutig — sonst wäre es ein Zeichen —, verhüllt aber weniger, sondern hat (im Traum)

mehr den Wert einer Parabel ..., es lehrt. [Es ist] Ausdruck eines im Bewußtsein noch nicht erkannten und begrifflich formulierten Inhalts. (1958, S. 148 f.)

Dieser Inhalt hat eine individuelle, je persönliche und eine überindividuelle, kollektive Seite. Die individuelle Seite konstituiert sich — so Jung — weniger aus Triebanteilen oder unbewußten Wünschen, vielmehr manifestiert sich in ihr ein Assimilationsvorgang der unbewußten, vernachlässigten Seite der Persönlichkeit an die bewußte. Ein Überschuß an Libido-Energie verwandelt sich in symbolischen Bildern zu psychologisch-geistigem Erleben, das in die kollektive Bedeutungsschicht des Symbols hineinreicht. Diese kollektive Bedeutungsschicht entspricht dem von Jung so genannten kollektiven Unbewußten, das sich im je individuellen Leben in archetypischen — also kulturübergreifenden, konstanten — Bildern manifestieren soll. Solche „archetypischen Symbole“ werden als Ausdruck echt menschlicher Wesensnatur aufgefaßt, die „Eindruckskraft“ und Aufforderungscharakter haben.

Das Ahnungsreiche und Bedeutungsschwangere des Symbols spricht eben sowohl das Denken wie das Fühlen an, und seine eigenartige Bildhaftigkeit, wenn zu sinnlicher Form gestaltet, erregt die Empfindung wie die Intuition. (1921, S. 64 f.)

Über das sich in den archetypischen Symbolen äußern sollende „echt menschliche Wesen“ hinaus, manifestiert sich in ihnen ein „biologischer Grundplan“, der allen Menschen eigen ist. Jung — zur Not doch Naturwissenschaftler — geht davon aus, daß dieser „biologische Grundplan“ der Archetypen in der Hirnstruktur verankert ist. Die Auflösung des Symbols, d. h. das Zusammenfügen der individuellen Traumsymbolik mit der kollektiven, etabliert das Symbol als Inkarnation einer höheren, letztendlich absoluten Wahrheit mit individuellem Füllstoff, als deren Königsweg das Symbol letztendlich aufgefaßt wird.

Die Symbolauffassung Alfred Lorenzers, das sei vorweg gesagt, wendet sich explizit gegen eine Ontologisierung des Unbewußten als „Seelengrund“ (Jones). Vielmehr sucht Lorenzer nach einem psychoanalytischen Symbolbegriff, der taugt, die Konstituierung des Menschen als ein Ineinander von innerpsychischen und außerpsychischen Vorgängen, letzteres heißt konkret: über die Sozialisation vermittelten gesellschaftlichen Vorgängen, zu erfassen. Symbole definiert Lorenzer deshalb folgendermaßen:

Symbole sind psychische Gebilde, die äußere Objekte und Vorgänge oder innere Vorgänge repräsentieren, die von diesen Objekten im Wahrnehmungs- bzw. Erkenntnisprozeß unterschieden werden können und die als selbständige Einheiten Gegenstand der Denk- und Erkenntnisprozesse werden.

Diese Feststellung macht deutlich, daß Lorenzer im Ich die wesentliche Instanz für die Symbolbildung sieht. Symbole — so kann man in seinem Sinne anders sagen — sind bewußtseinsfähige seelische Repräsentanzen, die auf Grund von Reizen gebildet werden, die aus dem Körper, aus dem Unbewußten und aus der Außenwelt auf den Menschen einwirken. Grundsätzlich sind sie — seien sie nun Objektrepräsentanzen oder Selbstrepräsentanzen — Niederschläge von Erfahrungen im Kontext von Triebbefriedigung und Versagung.

Der Symbolbegriff Lorenzers, der — insofern er den Symbolen gerade keinen unbewußten Status gibt — darauf abzielt, die Fähigkeiten des Ichs zur Selbstreflektion, also zur kritischen Überprüfung seiner Wahrnehmungen, seiner Affekte und seiner Antriebe, hervorzuheben, wirft hinsichtlich des Verhältnisses Symbole—Unbewußtes Probleme auf. Wenn Symbole bewußte seelische Repräsentanzen sind, wie „symbolisieren“

sich dann die unbewußten? Lorenzer löst das Problem definitorisch. Unbewußte seelische Repräsentanzen symbolisieren sich in seiner Terminologie in Form von Klischees. Er sagt:

Klischees, d. h. unbewußte Repräsentanzen, stammen von symbolischen Repräsentanzen ab, die im Sozialisationsprozeß gebildet und im Vorgang der Verdrängung „exkommuniziert“, d. h. aus der Kommunikation in Sprache und Handeln ausgeschlossen werden.

Zugespitzt läßt sich sagen, daß Lorenzer die Symbolauffassung Jones quasi umkehrt. Das Symbol ist grundsätzlich bewußt und das heißt: sprachlich voll zugänglich; erst durch Akte der Verdrängung geht ihm seine Bedeutung verloren. Diese sinkt ins Unbewußte, d. h. sie fällt aus der Sprache, die mit dem Bewußtsein gleichgesetzt ist, heraus. Was ein Symbol war, äußert sich als Klischee dann nur noch „szenisch“, d. h. in Form stereotyper Wiederholungen von Wahrnehmungsmustern, Affektzuständen, Handlungen und Sprechakten, die keinerlei vermittelnde oder selbst-reflexive Qualität mehr haben.

Warum — so will ich zum Punkt Psychoanalyse abschließend fragen — interessiert sich Freud nicht für das Symbol? Er entdeckt, so die Antwort, die Träume seiner Patienten bildbildlich und ihre assoziativen Einfälle wortwörtlich nehmend, Interessanteres: die Struktur der Symbolisierung nämlich.

Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegeben — sagt er —, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übersetzen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte.

Am Beispiel des Rebus macht Freud deutlich, was damit gemeint ist.

Ich habe etwa ein Bilderrätsel (Rebus) vor mir: ein Haus, auf dessen Dach ein Boot zu sehen ist, dann ein einzelner Buchstabe, dann eine laufende Figur, deren Kopf wegpostrophiert ist, u. dgl. Ich könnte nun in die Kritik verfallen, diese Zusammenstellung und deren Bestandteile für unsinnig zu erklären. Ein Boot gehört nicht auf das Dach eines Hauses, und eine Person ohne Kopf kann nicht laufen; auch ist die Person größer als das Haus, und wenn das ganze eine Landschaft darstellen soll, so fügen sich die einzelnen Buchstaben nicht ein, die ja in freier Natur nicht vorkommen. Die richtige Beurteilung des Rebus ergibt sich offenbar erst dann, wenn ich gegen das Ganze und die Einzelheiten desselben keine solchen Einsprüche erhebe, sondern mich bemühe, jedes Bild durch eine Silbe oder ein Wort zu ersetzen, das nach irgendwelcher Beziehung durch das Bild darstellbar ist. Die Worte, die sich so zusammenfinden, sind nicht mehr sinnlos, sondern können den schönsten und sinnreichsten Dichterspruch ergeben. Ein solches Bilderrätsel ist nun der Traum, und unsere Vorgänger auf dem Gebiet der Traumdeutung haben den Fehler begangen, den Rebus als zeichnerische Komposition zu beurteilen. Als solche erschien er ihnen unsinnig und wertlos.

Als Struktur der Bilderschrift, als deren Folge die „Textverschiedenheit von Trauminhalt und Traumgedanken“ entsteht, entdeckt Freud Traumverschiebung und Traumverdichtung, als „Werkmeister des Traums“. d. h. — Bedeutungselemente von hoher psychischer Brisanz sind in weniger brisante verschoben und (hinein-)verdichtet und können so, als Schmuggelgut in Form latenter Bedeutungen der manifesten Traumbilder, die Zensur des Bewußtseins passieren. Die Traumbilder sind — horizontal (Verdichtung) und vertikal (Verschiebung) — hochüberdeterminiert. Die nun nicht symbolische, sondern in der Zeichenbeziehung symbolisierte latente bzw. eigentliche Traumbedeutung signifizierte einen unterdrückten, verdrängten Wunsch, der den Traumbildern als höherer oder tieferer Sinn nicht vorausgeht oder aus ihnen gleichsam lexikalisch herausübersetzt werden könnte, sondern er ist in der Zeichenbeziehung artikuliert, kann nur als Produkt von Zeichenbeziehungen unter dem Druck eines Wunsches — und d. h. auch unter dem Druck konkreter Geschichte — entziffert werden. Was Freud als Struktur der Symbolisierung entdeckt, ist mehr als die Struktur der Traumarbeit. Es ist — über F. de Saussure, Roman Jakobson, Jacques Lacan — die Struktur der Sprache, die Struktur der symbolischen Ordnung überhaupt. „Ein Signifikant signifizierte etwas für einen anderen Signifikanten“, (und eben nicht für ein Signifikat, eine gleichsam apriorische Bedeutung) faßt Lacan zusammen.

Ich will an dieser Stelle meinen Streifzug in das Gebiet der Symboldefinition — auch wenn der Überblick nicht vollständig ist — abbrechen und zu seinem Ausgangspunkt — dem Mehr-Sinn, den das Symbol verspricht — zurückkehren. Es läßt sich nun zusammenfassen, welche anderen — als sonst unzugänglich verstandenen — Räume er dem Menschen — je nach Symbolverständnis — erschließen soll: das Göttliche, das Wesen der Dinge und des Seins, die Ideen, die Tiefen der Seele, den archaischen Urgrund des Menschseins, das Unbewußte bzw. Verdrängte, das Vorreflexiv-Selbstverständliche, den unentfremdetsten Zustand der Vernunft, Bedeutung und Wissen überhaupt. Für welche, dem Symbol vorgebene, ihm innewohnende oder durch es bezeichnete Referenz man sich auch entscheiden mag, die Faszination und Anziehungskraft des Symbols entspringt dem Identitätsversprechen mit jenem Anderen, das dem Symbol innewohnen soll und auf das hin — das zeigen auch die meisten Beispiele — es in erster Linie betrachtet wird.

Daß diese Identität dabei völlig unterschiedlich aufgefaßt wird — als inhaltliche oder formale Ähnlichkeit, als dem Geist innewohnende Struktur, als psychobiologisches Grundmuster, als Wesensgleichheit oder als Leistung

der Vernunft — ist für die Faszinationskraft völlig unerheblich. Denn — ob auf die eine oder die andere Weise — der Mehr-Sinn des Symbols verspricht jenen Mangel an Sein aufzuheben, der in dem von Plato konstruierten Mythos als Suche nach dem anderen Stück bezeichnet ist. Damit will ich nicht sagen, daß in jedem Symbol die Frau zum Mann, der Mann zur Frau oder der Mensch zum Menschen sich hinsucht. Der Mangel an Sein, der das Identitätsversprechen des Symbols als so gewaltig und unverzichtbar erscheinen läßt und der ihm so innere bindende Kraft gibt, ist grundsätzlicherer Natur und eine Folge der Existenz des Symbolischen selbst. Denn es ist das Symbolische, die Sprache, die dem Menschenkind jene Ganzheit raubt — und es doch als Subjekt erst ermöglicht —, in der es die erste Zeit seines Lebens befangen ist. Jacques Lacan nennt diese Zeit — die eigentlich keine Zeit, sondern eine fest dauernde Struktur, eine Tendenz zur spiegelnden, narzistischen Selbstvergegenwärtigung ist — die imaginäre. Sie geht unter, was nicht heißt, daß sie vollständig verschwindet, in jenem Moment des Eintritts des Dritten — des Vaters — in jenen imaginären Zirkel, der für den kleinen Jungen heißt: er will den Phallus — jenes imaginäre Symbol der Ganzheit — für die Mutter haben und für das kleine Mädchen, es will der Phallus für die Mutter sein. Inzestverbot — ein Objekt wird verboten, auf das hinfort alle anderen begehrt werden können — und symbolische Kastration — der Phallus transformiert mittels ihrer vom Signifikanten der Ganzheit zum Ausweis des Mangels — sind der *modus operandi* des Raubs der Ganzheit, der Einführung des Mangels. Dem Mangel entspringt — das ist sein Geschenk — das Begehren, das Liebe und volles Sprechen überhaupt erst ermöglicht, um den Preis, daß fortwährend etwas nicht aufgeht und offen bleibt. Dieses nicht aufgehende ist das Subjekt selbst, insofern es sprechendes, symbolisierendes, gespaltenes Subjekt des Unbewußten ist; denn die Dinge sind in der Sprache fort und da zugleich und das Unbewußte ist nicht irgendwo, sondern es ist wie eine Sprache strukturiert, Folge der Sprache.

Dieser ursprüngliche Verlust ist das Zentrum, um das sich in der Folge die ersten psychischen Phänomene anordnen, es ist der Ausgangspunkt, aus dem die Linien des Schicksals hervorgehen. Das hinter sich lassend, was ihm für alle Zeit unerreichbar ist, begibt sich der Mensch auf die endlose Suche nach Zeichen, in denen sich ankündigt, zugleich aber verschleiert wird, was ihm einst geraubt worden ist,

sagt Lacan. Will man das Symbol nicht als imaginäres Zeichen, als Zeichen einer entfremdeten Ganzheit verewigen, dann läßt sich, was Symbol und was Symbolisiertes sei, nur als Bewegung von Zeichen fassen, die ausgeht von jenem Bruch — jenem Bruch der Tontafeln — der das Symbol aufreißt

und ihm in Form jetzt erst möglicher differentieller Bewegungen signifizierte Kraft gibt. Ins Blickfeld träte dann und dadurch das Nicht-Identische, das, was das Symbol verbirgt, das, was von ihm — und nicht selten in seinem Namen real — ums Leben gebracht wird.

Der Frieden, — als Identität, als Ganzheit, als Zugehörigkeit — den das Symbol verspricht, ist nur zu gewinnen durch die subjektzugewandte Dekonstruktion der Geschichten, — der Projektionen, der Wünsche, der Sinnansprüche — die im Symbol zusammenlaufen und die es stillstellt. Diesen Frieden gewinnen in einem Prozeß permanenter Symbolisierung und Desymbolisierung hieße, die stillgestellten Geschichten zu verlebendigen und — und was wäre so schlimm daran — das Symbol — als Symbol — untergehen zu lassen.