

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler

Band 121

Frauke Berndt/Christoph Brecht (Hg.)

Aktualität des Symbols

Auf dem Umschlag: François Boucher: Ruhendes Mädchen (1752)

Gedruckt mit Unterstützung der Sparkassen-Finanzgruppe Hessen-Thüringen, der Wilhelm-Hahn-und-Erben-Stiftung sowie des Instituts für Deutsche Sprache und Literatur II der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

© 2005. Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorin: Dr. Edelgard Spaude
Umschlaggestaltung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Satz: post scriptum, Emmendingen/Hinterzarten
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Printed in Germany
ISBN 3-7930-9381-61

Inhalt

FRAUKE BERNDT

Symbol/Theorie 7

Symbol und Wissen

DIETER MERSCH

Paradoxien der Verkörperung. Zu einer negativen Semiotik
des Symbolischen 33

ROBERT STOCKHAMMER

Darstellung der Metamorphose, wissenschaftlich und poetisch.
Ansätze zu einer anderen Theorie des Symbols bei Goethe 53

CORNELIA ZUMBUSCH

Der *Mnemosyne*-Atlas. Aby Warburgs symbolische Wissenschaft 77

STEFAN RIEGER

Scheinbilderfolgen. Zur Mediengeschichte des Symbolbegriffes .. 99

WOLFGANG STRUCK

Dokument/Symbol/Film. Der ruhige und kalte Weg
des Beobachtens 115

Symbol und Figur

HEINZ J. DRÜGH

»Allenthalben auf seiner Oberfläche«. Zur Präsenz des Körpers
im klassizistischen Symbol 135

JOACHIM JACOB

»Versinnlichung«. Das Symbol als Darstellung des Schönen
und die Materialität der Literatur 161

CHRISTOPH BRECHT

- »Schneller als die Gegenstände selber dich vorüberfliehn«.
Zum Rückbau der Alternative von Allegorie und Symbol 185

FRAUKE BERNDT

- Ästhetisches Licht und rhetorischer Schalter. Die Verhandlung
des Symbols in Eduard Mörikes *Auf eine Lampe* 207

Symbol und Institution

OLIVER MARCHART

- Symbol und leerer Signifikant. Zum Verhältnis von Kulturtheorie,
Diskurstheorie und politischer Theorie 245

MORITZ BÄSSLER

- Die kulturpoetische Funktion des Symbols. Ein Verwendungsvorschlag
in Anknüpfung an Goethe 269

STEPHAN KAMMER

- Natur, Ding, Sprache, Körper. Institution und De/Figuration
des Symbols bei Kleist 279

EVA GEULEN

- Making Symbols – Doing Gender. Vor- und Nachgeschichte
des Symbols (G.W.F. Hegel, Judith Butler) 313

DIRK NIEFANGER

- »Etwas anderes tun«. Symbol und *performance* in der deutschen
Popkultur 329

- Lebensläufe 345

FRAUKE BERNDT

Symbol/Theorie

A rose is a rose is a rose.

I Kultur- und/oder Literaturwissenschaft?

Symbole sind allgegenwärtig! – Jede kulturelle Praxis ist stets und notwendig von Akten der Symbolproduktion und -lektüre begleitet, in denen eine Kultur »symbolische Ordnungen« stiftet, sich über sie verständigt und sich ihnen unterwirft. Diese Akte manifestieren sich sowohl in Handlungen als auch in Artefakten von je spezifischer Materialität – z. B. Gegenständen, Bildern, Filmen und Texten. Die Allgegenwärtigkeit, ja Unhintergebarkeit von Symbolen im kulturellen Raum spricht dafür, daß es neben der logischen eine genuin symbolische Funktion von Kultur geben muß – einen symbolischen Modus des Erkennens, Darstellens und Handelns, dessen Eigenschaften bisher noch nicht einmal im Ansatz geklärt worden sind.

In der *Philosophie der symbolischen Formen* (1923/1929) wertet Cassirer das rationalistische Verfahren einer »Kritik der Vernunft« zu einer »Kritik der Kultur« um,¹ indem er sein Interesse vom Begriff auf die *Anschauung*, von den Bedingungen der Möglichkeit des Denkens auf die Materialität und Medialität der *Darstellung*, vom Sagen auf das *Zeigen* verlagert. Seine Philosophie des Symbols knüpft dergestalt an die Philosophie der Darstellung des 18. und 19. Jahrhunderts an. Doch in den 1930er und 1940er Jahren ist dieses erkenntnis- und darstellungstheoretische Projekt wie vieles andere auch der Barbarei zum Opfer gefallen; die 1950er und 1960er Jahre frönten einem kulturpolitischen Konservatismus, der das Symbol als Garanten des Schönen, Guten und Wahren bestätigte; die 1970er und 1980er Jahre dekonstruierten dann schließlich nicht nur das Symbolkonzept ihrer Vordenker, sondern mit Hilfe ideologiekritischer, repräsentationslogischer oder diskurstheoretischer Instrumente auch alle Ansätze einer Philosophie des Symbols. Freunde und Feinde haben also gleichermaßen dafür gesorgt, daß das Symbol aus der Philosophie und den Kulturwissenschaften verdrängt worden ist.

¹ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Bd. 1 Die Sprache, Darmstadt 1994, S. 11. Vgl. Ernst Wolfgang Orth, *Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie. Studien zu Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Würzburg 1996; Barbara Naumann, *Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe*, München 1998.

FRAUKE BERNDT

Ästhetisches Licht und rhetorischer Schalter
Die Verhandlung des Symbols in Eduard Mörikes
Auf eine Lampe

Lichtmenge: $Q = \Phi t$

Leuchtet sie nun oder scheint sie selig in sich selbst zu sein? In einer Reihe wohlinszenierter Briefe wägen Emil Staiger und Martin Heidegger 1950/51 bekanntermaßen Sein und Wesen einer Deckenleuchte ab, auf die Eduard Mörike 1846 die folgenden Verse gemacht hat:¹

Auf eine Lampe

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
5 Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
10 Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Das Phantasma der Leuchte, das der Briefwechsel zwischen Staiger und Heidegger sowie Leo Spitzers Kommentar im *Trivium* heraufbeschwören,² zeichnet eine enorme Spannung aus. Ihre Pole benennen nichts Geringeres als die großen Oppositionen der Kunstdiskussion seit 1780: Physik oder

¹ Eduard Mörike, *Sämtliche Werke* in vier Bänden, hg. von Herbert G. Göpfert, München/Wien 1981, Bd. 1, S. 85.

² 1950 hielt Staiger in der badischen Provinz (und in Amsterdam) einen Vortrag zur *Kunst der Interpretation*; an der Freiburger Herbstdiskussion beteiligten sich damals auch Walter Rehm und Hugo Friedrich. Der daran anschließende Briefwechsel von Staiger und Heidegger wurde erstmals veröffentlicht in: *Trivium* 9 (1951), S. 1–16. Leo Spitzer kommentierte ihn unter dem Titel: »Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*« im selben Jahrgang, S. 133–147; Staiger fügte eine Schlußbemerkung hinzu. Vortrag und Briefwechsel werden im folgenden zitiert nach Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich 1955, S. 9–33; 34–49. Vgl. Clemens Pomschlegel, *Der literarische Souverän. Zur politischen Funktion der deutschen Dichtung bei Goethe, Heidegger, Kafka und im George-Kreis*, Freiburg i. Br. 1994, S. 19–49.

Metaphysik, Heteronomie oder Autonomie, Rhetorik (Semiotik) oder Ästhetik, Methode oder Wahrheit. Sie eröffnen jenes diskursive Feld, in dessen Zentrum die Auseinandersetzung mit dem als Kunstsymbol konzeptualisierten Symbol geführt worden ist. Mörikes *Auf eine Lampe* avanciert dabei schließlich zum Symbol dieses Symbols. »Das Gedicht selbst ist als sprachliches Kunstgebilde das in der Sprache ruhende Symbol des Kunstwerkes überhaupt«, resümiert man in Tödtmauberg.³

Daß ein harmloses historistisches Kabinettstückchen für solchen Wirbel sorgen, daß es tatsächlich als einer der zentralen selbstreflexiven Kommentare zum nebulösen und in den letzten beiden Jahrzehnten vom poststrukturalistischen Verdikt betroffenen Begriff des klassischen Symbols gelesen werden kann – sowohl seiner technischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen als auch seiner schier unermesslichen Anwendung auf Handlungen, Gegenstände, Bilder und Text(element)e –; kurz: daß es Grundsätzliches provoziert, liegt an der Sicherheit, mit der Mörike den metaphysischen Code der sogenannten Kunstperiode an eine vorklassische Figuration bindet. Im Gegensatz zur ursprünglich rhetorischen behauptet die klassische Legitimation dieser Figuration den Anspruch auf eine exklusive sinnliche Vergegenwärtigung *der* oder zumindest *einer* Wahrheit durch einen Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung. Seit 1780 programmiert dieser Anspruch *grosso modo* drei systematische Austragungsorte der Symboltheorie, denjenigen der Semiotik, denjenigen der Semantik und denjenigen der Tropik:⁴ Bezeichnet das Symbol etwas? Bedeutet das Symbol etwas? Figuriert das Symbol etwas? – Oder *ist* es einfach nur, und ist es durch diese Existenz in allen sonstigen Belangen unmittelbar evident oder sogar schön?

Würfe sie nicht diese Fragen auf, der berühmten *Lampe* wäre für immer das Schicksal anderer Leuchten beschieden geblieben: Keiner achtet ihrer! Im folgenden sollen daher die Textverfahren beschrieben werden, die den Gegenstand der Leuchte herstellen (I). Die Kombattanten des *Triviums* verfolgen diesen Gegenstand mit Interessen, die ihn – wenn auch in unterschiedlichen ideologischen Brechungen – als Symbol des (Kunst-)Schönen bestimmen (Staiger, Heidegger, Spitzer) (II). Dieses klassische Symbol hängt von den Bedingungen und Möglichkeiten eines vorklassischen, rhetorischen Symbols ab, das die Diskursivitätsbegründung der neuzeitlichen Ästhetik um 1750 noch vorsieht (Baumgarten) (III). Es erweist sich im Hinblick auf

³ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 36 [Heidegger].

⁴ Vgl. Peter Kobbe, Symbol, in: Klaus Kanzog u. a. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 4, Berlin/New York 1984, S. 308–333.

die Symboltheorien des ausgehenden 20. Jahrhunderts als überraschend anschlussfähig, weil es die zentralen Argumente der poststrukturalistischen Kritik am klassischen Symbol integriert und dadurch außer Kraft setzt bzw. historisch relativiert (Eco) (IV).

Die zehn auf takigen, reimlosen, sechshebigen-alternierenden Verse des Gedichtes scheinen geradezu lehrbuchmäßig auf die drei allgemeinen Redeideale verpflichtet zu sein: Kürze (*brevitas*), Klarheit (*perspicuitas*) und Wahrscheinlichkeit (*probabilitas*).⁵ Eine Aussageinstanz evoziert den Blick auf die Deckenleuchte eines Boudoirs. Titel und Apostrophe »o schöne Lampe« benennen nicht nur den Gegenstand (V. 1), sondern auch den Adressaten einer Rede, die sich erst mit der rhetorischen Frage »Wer achtet sein?« in Vers 9 aus der reinen Selbstbezüglichkeit öffnet. Über diesen Sprechakt der *exclamatio* und in Abhängigkeit von der Adressierung (V. 1 und 4) erzeugt bzw. figuriert sich das Subjekt der Rede in der Rolle des Wahrnehmenden der Szene buchstäblich selbst.⁶ Diese Strategie, die Wellbery als Paradox der Autonomieästhetik wertet, setzt die Rede und das Subjekt ihrer Generierung in wechselseitiger Abhängigkeit voraus.⁷

Der Anruf folgt – in aller Kürze – den klassischen vier Teilen der (Gerichts-) Rede: Einführung (*propositio*; »Auf eine Lampe«), Darstellung des Gegenstandes (*narratio*; V. 1–3), Beweisführung (*argumentatio*; V. 4–9) und abschließende Urteilsverkündung (*peroratio*; V. 10).⁸ Innerhalb dieser Ordnung sprechen einige formale Erwägungen für eine Zerteilung der *argumentatio*. Denn

⁵ Vgl. Heinrich Lausberg, Elemente der literarischen Rhetorik, Ismaning 1990, S. 25, § 43, 1), a), β).

⁶ Vgl. Rüdiger Campe, Im Reden Handeln: Überreden und Figurenbilden, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.), Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg i. Br. 1999, S. 123–138. Zur Autor-Figur der Prosopopöia vgl. Paul de Man, Autobiographie als Maskenspiel, in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, aus d. Amerikan. von Jürgen Blasius, Frankfurt a. M. 1993, S. 131–146; Bettine Menke, Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000.

⁷ Vgl. David E. Wellbery, Die Form der Autonomie. Goethes Prometheus-Ode, in: Edgar Pankow, Günter Peters (Hg.), Prometheus. Mythos der Kultur, München 1999, S. 109–125.

⁸ Zu einer ähnlichen Gliederung gelangt Heidegger. Vgl. Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 44.

nach der *exclamatio* »Wie reizend alles!« (V. 7) wechselt die Rede von der zweiten in die dritte Person Singular, was inhaltlich dem Wechsel von der Wahrnehmung des Gegenstandes zu seiner metaphysischen Reflexion entspricht: »und ein sanfter Geist / Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form« (V. 7f.). Wenn Staiger einen fließenden Übergang der Verse 9 und 10 beobachtet,⁹ Heidegger die Verse 7 und 8 sowie die Verse 9 und 10 als zwei Doppeleinheiten – getrennt und verbunden durch den Gedankenstrich¹⁰ – behandelt, dann spricht nichts dagegen, die *peroratio* am Anfang von Vers 9 beginnen zu lassen. Die beiden Enjambements, welche die Verse 4 und 5 sowie die Verse 7 und 8 verbinden, würden dann Anfang und Ende der *argumentatio* markieren. Angesichts dieser Disposition ist es mehr als eine nette Pointe, daß das verkündete und sprechend vollstreckte Urteil nichts anderes als ein ästhetisches Urteil darstellt: »Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst« (V. 10).

Kurz und bündig kann der Fall der *Lampe* nicht zuletzt deshalb zu den Akten gelegt werden, weil er an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrigläßt. Denn die Wahrnehmungsfigur konstituiert den Gegenstand mittels einer *ekphrasis* bzw. *descriptio*, die seit alters her nicht nur als ein probates Mittel der *argumentatio* dient, sondern auch konstitutiv für die Möglichkeiten literarischer Emblematik ist. Der Titel fungiert als Motto, der ekphrastische Text ersetzt die *pictura*, und der letzte Vers bzw. die letzten beiden fungieren als epigrammatische *subscriptio*. Dafür, daß diese Beschreibung bei Staiger und seinen Gesprächspartnern so heftige Gefühle auslöst, würde die Rhetorik gerade jene Anschaulichkeit verantwortlich machen, bei deren Erläuterung Quintilian die ursprünglich wahrheitsfunktionale Lichtmetaphorik in die rhetorische Methodik übernimmt:

Daraus ergibt sich die ἐνάργεια (Verdeutlichung), die Cicero »illustratio« (Ins-Licht-Rücken) und »evidentia« (Anschaulichkeit) nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen.¹¹

In Mörikes *Auf eine Lampe* wird das ganze Register jener »Verfahren der Detaillierung (*enárgeia*; im Anschluß vor allem an die stoische Philosophie)«

⁹ Vgl. ebd., S. 22ff.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 45 [Heidegger].

¹¹ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, übers. u. hg. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972, VI 2, 32.

gezogen: »ausmalende Beschreibung, plastische Ausprägung und Modellierung; Beispiele sind hier *hypotyposis*, *diatyposis*, *illustratio*, *demonstratio* mit den Unterformen *effictio*, *conformatio*, *descriptio*, *topographia*«. ¹² Diese Figuren projizieren das Paradigma, das Jakobson als dasjenige der auf Ähnlichkeitsrelationen basierenden Selektion und Substitution bestimmt, auf das Syntagma, also auf die Kombination und Kontextbildung.¹³ Bei den so entstehenden Verknüpfungen der Einzelwörter mit Epitheta treten im Gedicht sowohl semantische Spannungen (V. 2 »leichten Ketten«; V. 3 »vergeßnen Lustgemachs«; V. 4 »weißen Marmorschale«; V. 5 »goldengrünem Erz«) als auch enge metonymische, fast tautologische Verschiebungen auf (V. 5/6 »umflucht, / Schlingt [...] Ringelreih«).

Vers 5 liefert das Schlüsselwort, das auf diese Verfahren der Veranschaulichung zutrifft: »Um- oder Verflechtungen« konstituieren im Text eine Form der Allegorie, für die bereits Quintilians Typologie die Bezeichnung »Allegorie ohne Metapher« (*allegoria sine translatione*) vorsieht. Im Gegensatz zu den anderen, durch die geläufigen Signale erkennbaren Typen der Allegorie zeichnet sich dieser Typus lediglich durch eine zeitlich indizierte Struktur aus.¹⁴ Lange bevor de Man mit dem Argument der Zeitlichkeit die Allegorie gegen das Symbol ausspielen wird,¹⁵ hat Quintilian daher diesen Typus mit der Erzählung (*narratio*) enggeführt.¹⁶ Seine Figuration versieht die Konzeption intuitiver Evidenz mit einem zeitlichen Index, weil die Vergegenwärtigung der Allegorie nicht mehr statisch-punktuell, sondern dynamisch-sequentiell erfolgt, so daß die Forderung nach ihrer Vollständigkeit kompliziert wird:

¹² A. Kemman, *Evidentia, Evidenz*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen 1996, Sp. 33–47, hier Sp. 40.

¹³ Vgl. Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M. 1979, S. 83–121.

¹⁴ Gerhard Kurz unterscheidet daher explikative von implikativen Allegorien. Vgl. *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen ³1993, S. 40f.

¹⁵ Vgl. Paul de Man, *Rhetorik der Zeitlichkeit*, in: ders., *Ideologie des Ästhetischen*, S. 83–130.

¹⁶ Vgl. Quintilian, *Institutio oratoria*, VIII 6, 46. Weder Heinz J. Drügh (*Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg i. Br. 2000) noch Peter-André Alt (*Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen 1995) weisen auf diese eigentliche Pointe der Quintilianschen Allegoriekonzeption hin, in der die Ursache für ihre Theoriefähigkeit im Kontext von Moderne und Postmoderne zu suchen ist.

Die Figur nun, die Cicero als *Unmittelbar-vor-Augen-Stellen* bezeichnet, pflegt dann einzutreten, wenn ein Vorgang nicht als geschehen angegeben, sondern so, wie er geschehen ist, vorgeführt wird, und nicht im Ganzen, sondern in seinen Abschnitten.¹⁷

Mit der Berücksichtigung der zeitlichen Indizierung und Komplikation der intuitiven Evidenz verlagert sich ihre Definition von der Repräsentation auf die Performanz.¹⁸ Auf Cicero verweisend, benennt Quintilian die Gelenkstelle, welche die Konzepte der Anschaulichkeit (das visuell-repräsentative und das auf Aristoteles zurückgehende energetisch-performative Paradigma) miteinander verbindet: »Ich verstehe aber unter Vor-Augen-Führen das«, heißt es in der Aristotelischen *Rhetorik*, »was Wirksamkeit zum Ausdruck bringt«.¹⁹

Die Darstellung der Wirksamkeit erfordert andere Techniken des Vor-Augen-Stellens. Darunter fallen die »Verfahren der Verlebendigung (in Anlehnung an Aristoteles' *enérgeia*), der Vergegenwärtigung des Abwesenden, indem es gleichsam lebendig vorgeführt wird und so für alle in Erscheinung tritt; Beispiele hierfür sind lebendige Metaphern, die *subiectio sub oculos*, *phantasia* und *visio*«. ²⁰ Aristoteles favorisiert zu diesem Zweck nicht nur die Metonymie vom Typ »Unbeseeltes [...] zu Beseeltem« und die »analogisch gebildete[] Metapher«, ²¹ sondern auch die temporalen Verfahren der Aktualität (Verbformen des Präsens, Imperative, Apostrophen, direkte Rede). ²² Mit diesen genuin rhetorischen Mitteln wird auch in Mörikes *Auf eine Lampe* das Basrelief der Marmorschale in die Darstellung einer Handlung überführt: »Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn« (V. 6). Mit Hilfe der *exclamatio* entsteht eine zeitliche und räumliche Interferenz der Aussageebenen: »Wie reizend alles!« (V. 7) bezieht sich nur sekundär auf die Leuchte, primär jedoch auf den Reigen, wodurch die Wahrnehmung der Leuchte auf die

tanzenden Kinder und d. h. in einen Imaginations- und Erinnerungsraum verlagert wird, in dem Antike und Kindheit phylo- und ontogenetische Urstünd feiern.²³ Der Heterotopie einer »natürlich-majestätische[n] Idyllik« scheint die Wahrnehmungsfigur unmittelbar beizuwohnen,²⁴ so daß man – wie Aristoteles im Hinblick auf Homers Epen – für Mörike festhalten darf: »[E]r dichtet dies alles als in Bewegung und lebendig seiend; In-Wirksamkeit-begriffen-sein aber ist Bewegung«. ²⁵ Das Partizip »lachend« (V. 7) – als Agens kommen nur die Kinder in Frage – fungiert als Relais beider Ebenen: der Leuchte und des Tanzes. Es schaltet freilich nicht auf die Wahrnehmung der Leuchte zurück, sondern leitet ihre kunsttheoretische Reflexion ein, aufgrund deren die strukturelle Allegorie zur explikativen wird,²⁶ so daß Vers 7 in formaler Hinsicht eine deutliche Zäsur markiert.

Zeichnen Kürze (*brevitas*) und Deutlichkeit (*perspicuitas*) die Verfahren des Textes aus, steht schließlich mit der Wahrscheinlichkeit (*probabilitas*) seine philologische Zuordnung zur Debatte. Seit Staiger »jambische Trimeter« und mithin die Adaption oder Simulation eines antik-klassizistischen Metrums bemerkt hat,²⁷ sind Klassizismus und Hellenismus das Bezugsfeld,²⁸ innerhalb dessen das Gedicht (literar-)historisch verortet wird. Dabei weist er darauf hin, daß die »Beschränkung auf das Kleine, Traute und Zarte [...] (auch der Beschreibung von Kunstwerken) [...], die wir im Gegensatz zu den Bestrebungen des französischen Parnass und der englischen Romantik bei Mörike finden, [...] das Deutsch-Biedermeierische an unserem Dichter« sei.²⁹ Sowohl die Dominanz der ganz und gar unklassizistischen *descriptio*³⁰ als auch das Formzitat literarischer Emblemik lassen jedoch erhebliche Zweifel an dieser Zuordnung aufkommen. »Lustgemach[]« (V. 3), Ort galanter Geselligkeit, und Basrelief der Deckenleuchte sind keineswegs »Archaism[en]«, einen »*locus amoenus*« bezeichnend,³¹ sie verweisen vielmehr

¹⁷ Quintilian, *Institutio oratoria*, IX 2, 40.

¹⁸ Vgl. Uwe Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, in: ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 9–60.

¹⁹ Aristoteles, *Rhetorik*, übers. von Franz G. Sieveke, München 1980, 1411b. Vgl. Rüdiger Campe, *Vor Augen-Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. DFG-Symposium 1995, Stuttgart/Weimar 1997, S. 208–225.

²⁰ Kemman, *Evidentia, Evidenz*, Sp. 40.

²¹ Aristoteles, *Rhetorik*, 1411b–1412a.

²² Vgl. ebd., 1410b; Quintilian, *Institutio oratoria*, IX 2, 40; Pseudo-Longinus, *Vom Erhabenen*, griech.-dt., übers. u. hg. von Reinhard Brandt, Darmstadt 1966, 27, 1 ff.

²³ Vgl. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 26 u. S. 44 [Heidegger].

²⁴ Spitzer, *Wiederum Mörikes Gedicht Auf eine Lampe*, S. 142.

²⁵ Aristoteles, *Rhetorik*, 1412a.

²⁶ Vgl. W. Freytag, *Allegorie, Allegorese*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 330–392.

²⁷ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 17.

²⁸ Harry Maync merkt an: »Ein Gretchen gewidmetes Blatt zeigt Mörikes Bleistiftzeichnung einer antiken Lampe« [Herv. F.B.]. Spitzer, *Wiederum Mörikes Gedicht Auf eine Lampe*, S. 137.

²⁹ Ebd., S. 146 [Staiger].

³⁰ Vgl. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 18.

³¹ Spitzer, *Wiederum Mörikes Gedicht Auf eine Lampe*, S. 142, Anm. 1.

auf die höfische Kultur des späten 17. oder 18. Jahrhunderts (um eine genaue historische Zuordnung kann es hier nicht gehen).³²

Auch bei anderen Autoren beliebt – man denke an Storms oder Kellers Chroniknovellen –, erklärt diese Verortung sowohl die zeitliche als auch die sozialhistorische Distanz, die sich zwischen Wahrgenommenem und Wahrnehmendem auftut. »Er schaltet nicht als Herr in diesem Haus, in dem die Lampe hängt. Da scheint überhaupt kein Herr mehr zu sein«,³³ bemerkt Staiger zutreffend über den (bürgerlichen) Blick des Archäologen, des Museumsbesuchers, der einen »fast vergessenen« Ort aufsucht (V. 3); einen Ort, der – wenig geachtet – vom Modernisierungswillen des aufsteigenden Bürgertums verschont geblieben ist. Vielleicht vor dem »Abtransport in ein Museum«, überlegt Spitzer,³⁴ prunkt und prangt die Leuchte »[n]och unverrückt« (V. 1).

Es ist der melancholische Blick, der die Gegenstände aus ihrem angestammten pragmatischen Zusammenhang löst. Diesem Blick widmet etwa Adalbert Süßer seinen *Nachsommer* (1857), in dem der Freiherr von Risach durchs Land reist, um solche Requisiten wie die Leuchte zu entdecken und dadurch zur Kunst aufzuwerten, daß er ihnen buchstäblich neue Rahmungen gibt. Der Entpragmatisierung des (Gebrauchs-)Gegenstandes folgt seine Repragmatisierung als »Kunstgebild der echten Art« (V. 9). Doch von Epigonenproblematik, gar von Trauer keine Spur. Der »scheue Mörike« haut vielmehr kräftig auf den Putz,³⁵ wenn er das ästhetische Urteil vom Kennerblick abhängig macht,³⁶ der aus der historistisch-melancholischen Perspektive der Moderne einer Leuchte das Attribut »schön« zuweist (V. 10). Die Frage »Wer achtet sein?« rückt damit ins Zentrum des Arrangements und macht die Registrierung eines Gegenstandes als »Kunstgebild« (V. 9) zu Heideggers Entsetzen ganz »von Gnaden der Menschen« abhängig.³⁷

Weniger an der Zierlichkeit seiner Machart als vielmehr an seiner Zweckmäßigkeit muß hingegen einst der Gebrauchsgegenstand gemessen worden sein, wenn man den semantischen Code in Betracht zieht, der hinsichtlich der Attribute und Farben an Eindeutigkeit wenig zu wünschen übrigläßt.

³² Vgl. Art. Lust, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München 1984, Bd. 12, Sp. 1314-1327. Vgl. Art. Lustgemach, ebd., Sp. 1337.

³³ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 27.

³⁴ Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 135.

³⁵ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 26.

³⁶ Zu Heideggers Bedingungen der Entepigonialisierung vgl. Pomschlegel, Der literarische Souverän, S. 27.

³⁷ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 45 [Heidegger].

Weiß, Gold und Grün, die Farbattribute der beschriebenen Leuchte, sowie die Amouretten der »Kinderschar« konnotieren die Liebesgöttin Aphrodite-Venus (V. 6), der »Efeukranz« offenbart sie als Garten- und Fruchtbarkeitsgöttin (V. 5),³⁸ die »Marmorschale« verweist *pars pro toto* auf das Material (V. 4), aus dem die antiken Götterbilder gefertigt worden sind; jene Statuen, die im 19. Jahrhundert – man denke an Eichendorff, Keller oder Gutzkow –, erotisch so hoch aufgeladen werden. Metonymisch bezeichnen diese Attribute die ehemalige Attraktion des Boudoirs: eine der profanen Göttinnen der Liebe wie etwa diejenige, der François Boucher im Auftrag ihrer berühmten Kollegin und Nebenbuhlerin Madame Pompadour am Hofe Louis' XV. ein Denkmal gesetzt hat. Das Gemälde *Ruhendes Mädchen* (1752) zeigt im unteren linken Bildrand einen nebensächlichen Gebrauchsgegenstand, der – Leuchte oder anderes »reizend[es]« Requisite (V. 7) – so lange nicht zur Geltung gekommen ist, wie die Reize der »Louise O'Murphy« den Blick des Betrachters auf sich gelenkt haben.³⁹

Mit dem Aufstieg des Bürgertums sind diese Schönen aus den gesellschaftlichen Zentren an zwielichtigere Orte verbannt worden; an sie erinnert nur noch das unzeitgemäße Interieur des »Lustgemachs« (V. 3). Man muß nicht erst auf Freud verweisen, um zu verstehen, daß Mörikes Verschiebung des Attributes »schön« vom erotischen Zentrum des männlich indizierten Begehrens auf die Leuchte nicht ohne Schalk ist (V. 10). Sie impliziert die libidinöse Grundierung des ästhetischen Urteils, das seit Kant als subjektives Gefühl von Lust und Unlust verstanden wird und als interesseloses Wohlgefallen offenbar erhebliche Sublimierungsanstrengungen voraussetzt.⁴⁰ Wie sinnig erscheint vor diesem Hintergrund Staigers Hinweis auf die Verse, die Goethe im *Faust II* dem Zentauren Chiron unter dem Stichwort »Frauens Schönheit« in den Mund legt:

³⁸ Vgl. Art. Aphrodite, in: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, 5 Bde., München 1979, Bd. 1, Sp. 425-431.

³⁹ Abgebildet auf dem Umschlag dieses Bandes. Zum sozialgeschichtlichen Hintergrund des Bildes und des Mädchens, die Giacomo Casanova (beide) in seinen Memoiren erwähnt vgl. Eva Gesine Baur, Meisterwerke der erotischen Kunst, Köln 1995, S. 38-41; Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), Alte Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München ³1999, S. 84; Paul Frankl, Boucher's Girl on the Couch, in: Millard Meiss (Hg.), De artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky, New York 1961, S. 138-152.

⁴⁰ Zur *gender*-Indizierung des Gedichtes vgl. Pomschlegel, Der literarische Souverän, S. 38.

Nur solch ein Wesen kann ich preisen,
 Das froh und lebenslustig quillt.
 Die Schöne bleibt sich selber selig;
 Die Anmut macht unwiderstehlich,
 Wie Helena, da ich sie trug.⁴¹

Mörikes Text überlagert allerdings solche den deftigen Szenen der klassischen Walpurgisnacht vergleichbare Erinnerungen – der Ritt ist nicht umsonst einer der zentralen Topoi jeder Sexualrhetorik. In sublimierter Erotik werden sowohl die Formen der Leuchte nachgezeichnet als auch der reizende »Ringelreihn« beschrieben (V. 6). Solche Kleinigkeiten weisen ebenso wie die antikisierenden Formzitate auf die anakreontische Tradition des 18. Jahrhunderts zurück, an deren Bewahrung Mörike als kritischer Übersetzer mehr als jeder andere Autor des 19. Jahrhunderts arbeitet.⁴² Dabei schreibt er nicht nur eine Reihe stüchlicher anakreontischer Gedichte, sondern spielt anakreontische Topoi immer wieder aus – so auch in der *Lampe*: Reigen (Grazie), die fröhliche Gemeinschaft, der reizende *locus amoenus* sind integrale anakreontische Gemeinplätze, die auf die von Gleim und Uz 1746 übersetzten Anakreonten zurückweisen. Im stets gleichen deskriptiven Verfahren, das die Versatzstücke lediglich variiert, permutiert, transformiert und kombiniert, verarbeitet die anakreontische »Produktionsmaschine« sowohl Kunst- als auch Gebrauchsgegenstände mit großem Gewinn.

Die intertextuelle Überlagerung (höfisch-)galanter und (bürgerlich-)anakreontischer Formzitate ist nicht nur im Hinblick auf die Inszenierung eines literarhistorischen Tableaus bemerkenswert,⁴³ sondern das Neben-, In- und Miteinander solcher Formzitate mag auch für den »zärtliche[n] Hauch von Resignation« verantwortlich sein, den Staiger diagnostiziert.⁴⁴ Die Tatsache, daß die Lektüre der Requisiten offenbar viele Erinnerungen wachruft, weist

⁴¹ Johann Wolfgang Goethe, Faust, in: ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 4 Dramen, Bd. 1 Texte, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 1994, V. 7399–7405.

⁴² Anakreon und die sogenannten Anakreontischen Lieder. Revision und Ergänzung der J. Fr. Gegen'schen Uebersetzung mit Erklärungen von Eduard Mörike, Stuttgart 1864. Zu Mörikes Anakreontik-Rezeption vgl. Herbert Zeman, Die deutsche anakreontische Dichtung. Ein Versuch zur Erfassung ihrer ästhetischen und literarhistorischen Erscheinungsformen im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1972, S. 3 pass.

⁴³ Vgl. Manfred Beetz, Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik. Zur Umorientierung erotischer und anthropologischer Konzepte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Matthias Luserke (Hg.), Literatur und Kultur des Rokoko, Göttingen 2001, S. 33–62.

⁴⁴ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 29.

Mörikes *Auf eine Lampe* als eines der repräsentativsten Gedichte des Historismus aus: »Die Zukunft fehlt in Mörikes Welt«, stellt Staiger fest,⁴⁵ ohne daß er wie von Graevenitz den Synkretismus als konstitutive Figur moderner Kunst bestimmen kann. »Diese Moderne ist Gegenwart aller Zeiten, sie hat »Erinnerung« an alle Epochen, besitzt aber keine Zukunft«.⁴⁶

II

Die Rezeption des Gedichtes verhandelt freilich keineswegs die Bedingungen genuin moderner Erfahrung des Schönen, wie sie etwa Walter Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1927) auf das 17. Jahrhundert projiziert und die dort als Geste melancholischer Bescheidenheit mit einer entschiedenen, ganz und gar unbescheidenen Aufwertung des Subjekts einhergeht. Sowohl im Briefwechsel zwischen Staiger und Heidegger als auch in Spitzers nachträglicher Stellungnahme ist der gemeinsame Nenner vielmehr »die deutsche Klassik schlechthin«, resümiert Pornschlegel, »ihre Dauer, Wiederholbarkeit, Ankunft, ihre ganze Aktualität, ihr Sein und ihre Zeit«. Die »gelehrte Lesartendiskussion«⁴⁷ reagiert vor allem auf das Reiz- und Schlüsselwort »schön« (V. 10). Mörike zitiert es als Kürzel der Kunstmetaphysik, welche die Wahrheit des Gegenstandes als seine Schönheit bestimmt. Das »Kunstwerk[]«⁴⁸ – *totum pro parte* auch das »Kunst-schöne[]« genannt⁴⁹ – zeichnet sich demnach durch ein *Sein* aus, das eine allgemeine und d. i. die Wahrheit *des Seins* unmittelbar evident macht. Am Anfang besonderes Prädikat der Leuchte, am Ende allgemeines Prädikat des freien Relativsatzes »Was aber schön ist« (V. 10), konfrontiert es die rhetorische, deutlich als vorklassisch exponierte Figuration mit der klassischen Kunstmetaphysik.⁵⁰ Dieser Konfrontation begegnen Heidegger, Staiger und Spitzer mit einer

⁴⁵ Ebd., S. 27.

⁴⁶ Gerhart von Graevenitz, Mythologie des Festes – Bilder des Todes. Bildformeln der französischen Revolution und ihre literarische Umsetzung, in: Walter Haug, Rainer Warning (Hg.), Das Fest, München 1989, S. 526–559, hier S. 551.

⁴⁷ Pornschlegel, Der literarische Souverän, S. 20.

⁴⁸ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 36 pass. [Heidegger].

⁴⁹ Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 134.

⁵⁰ Spitzer weist darauf hin, daß die Wendung des Relativsatzes diejenige von »alles Schöne« ersetzt. »[I]n dem »was« liegt etwas Limitativ-Generalisierendes (= *alles was genau* dem Begriff »schön« entspricht)« (S. 141). Gegen Heidegger polemisiert er: »In *ist* »west« gar nichts, es *ist* eine Kopula, die keine andere Funktion hat, als eine nominale Fügung in einen Satz zu verwandeln«. Ebd., S. 140.

bemerkenswerten Ökonomie: Wenn sie die Leuchte als »σύμβολον«⁵¹ des (Kunst-)Schönen verhandeln, dann vergessen sie nämlich buchstäblich deren rhetorische Herstellung, d. h. sie vergessen die ersten acht Verse des Gedichtes und konzentrieren sich ganz auf die letzten beiden.

Der Briefwechsel reflektiert das klassische Symbolkonzept in spezifischen Brechungen: Staiger bestätigt es dadurch, daß er es idealisiert, historisiert und für unerreichbar erklärt – frei nach dem Motto: Was Goethe (er-)schaffen konnte, ist dem Epigonen Mörike aus psychologischen und historischen Gründen nicht mehr möglich. Heidegger projiziert seine eigene Kunstmetaphysik auf diejenige der Klassik – er verfährt also nach dem Motto: Die ontologischen Rahmenbedingungen des symbolischen Datums sind brauchbar, die historischen und politischen Implikationen nicht. Richtet der einen Blick in Trauer zurück, so der andere selbstbewußt nach vorn: auf die »Erektion des neuen Seins aus der großen deutschen Kunst und der von ihr gestifteten polis«, erläutert Pornschlegel ebenso provokant wie pointiert: »Erektion einer wahrlich deutschen und noch zu stiftenden Klassik – diesmal nicht unter Ausschluß des ›Staats‹, sondern in und mit ihm«. ⁵²

Große Dinge stehen also auf dem Spiel, wenn man zunächst ganz harmlos über eine Satzanalyse ins Gespräch findet. Das ›ist‹ in Vers 10 »nennt das ›in-sich-schön-sein‹ zum Unterschied gegen das ›bloß als schön vorgestellt werden‹ durch ein Achten auf das Schöne«, ⁵³ auf den Nenner dieser Alternative bringt Heidegger die Kontroverse um das Kunstschöne und kritisiert Staiger:

Sie lesen ›selig scheint es in ihm selbst‹ als *felix in se ipso (esse) videtur*. Sie nehmen das ›selig‹ prädikativ und das *in se ipso* zu *felix*. Ich verstehe es adverbial, als die Weise wie, als Grundzug des ›Scheinens‹, d. h. des leuchtenden Sichzeigens, und nehme das *in eo ipso* zu *luet*. Ich lese: *felicitet luet in eo ipso*; das ›in ihm selbst‹ gehört zu ›scheint‹, nicht zu ›selig‹; das ›selig‹ ist erst die Wesensfolge des ›in ihm selbst Scheinens‹. ⁵⁴

Der Briefwechsel kreist um die Frage, ob das topikalisierte »selig« adverbial oder prädikativ verwendet werde. Daran schließt sich die Frage an, ob das »ihm« ein Personalpronomen sei oder die Funktion eines Reflexivpronomens habe. Die prädikative Lesart setzt voraus, daß »selig [...] in ihm

selbst« eine Konstituente (V. 10), d. h. eine syntaktische Einheit darstellt. ⁵⁵ Die Probe (*Selig in ihm selbst* scheint es/Es scheint *selig in ihm selbst*) bestätigt, daß man die vier Wörter tatsächlich im Verbund verschieben kann. Dasselbe gilt allerdings auch für die adverbiale Lesart. Die Probe (*In ihm selbst* scheint es *selig*/Es scheint in ihm selbst *selig*) bestätigt, daß »selig« mit gleichem Recht auch als eine eigene Konstituente angesehen werden kann. Die Verschiebung erlaubt freilich eine leichtere Koordination mit einem anderen (reinen) Adverb (z. B.: *In ihm selbst* scheint es *selig und oft*), was die syntaktische Funktion des Wortes als Adverb bestätigt. Eine vergleichbar eindeutige Koordination ist für die prädikative Lesart nicht möglich.

Heidegger weist darüber hinaus zu Recht darauf hin, daß die prädikative Variante vor dem Problem des adverbialen »in ihm selbst« steht. Denn diese Variante schließt die Möglichkeit aus, »ihm« als Personalpronomen zu bestimmen. Es muß reflexiv sein, da eine Entität »es« nicht »selig« in einer anderen Entität »ihm« sein kann (V. 10). Staiger macht aus der syntaktischen Not eine Tugend, indem er auf Mörikes Biographie pocht: Im Schwäbischen fungieren Personal- als Reflexivpronomen. ⁵⁶ Mit Rücksicht auf einen Autor, für den zu vermuten steht, daß er sich des Hochdeutschen sicher zu bedienen weiß, und der auch nicht als Mundartdichter Karriere gemacht hat, wirkt diese Verschwäbelung allerdings fadenscheinig. Zwar gibt es Sprachen, in denen Personalpronomen durch den Reflexivmarker ›selbst‹ in Reflexivpronomen umgewandelt werden. Für das (Hoch-)Deutsche gilt jedoch, daß ein Personalpronomen kein Bezugsnomen im gleichen Satz haben darf, während das Reflexivpronomen ein Antezedens im gleichen Satz voraussetzt (z. B.: Hans wäscht sich/Hans wäscht ihm; Anna und/oder Fritz sag-t/en, daß Hans sich wäscht/Anna und/oder Fritz sag-t/en, daß Hans ihm wäscht). ⁵⁷ Die Beispiele zeigen, daß das Bezugsnomen auch nicht in unmittelbarer Nähe des Satzes – beispielsweise im übergeordneten Hauptsatz (oder wie bei Mörike im vorangestellten Nebensatz) – stehen kann. Nur das Reflexivpronomen geht also im Falle des Textes *Auf eine Lampe* von einer Entität »es« aus, die ›selig in sich selbst‹ (zu sein) scheint. Das Personalpronomen geht von einer Entität »ihm« aus, in der eine andere Entität »es [...] selig scheint« (V. 10). Die Verwendung des Personalpronomens stellt also

⁵⁵ Vgl. Günther Grewendorf, Fritz Hamm, Wolfgang Sternefeld, Sprachliches Wissen. Eine Einführung in moderne Theorien der grammatischen Beschreibung, Frankfurt a. M. 1999, S. 156 ff.

⁵⁶ Den Hinweis erhält Staiger von Hugo Friedrich. Vgl. Die Kunst der Interpretation, S. 35.

⁵⁷ Vgl. Grewendorf, Hamm, Sternefeld, Sprachliches Wissen, S. 249 ff.

⁵¹ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 36 [Heidegger].

⁵² Pornschlegel, Der literarische Souverän, S. 34.

⁵³ Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 46 [Heidegger].

⁵⁴ Ebd., S. 36 [Heidegger]; Kursivierungen im Zitat vereinheitlicht.

eine so erhebliche Abweichung von der Norm dar, daß man sie zumindest ernst zu nehmen hat. Für die Erläuterung dieses historistischen Grammatik-Zitats sollte man daher weniger das Schwäbische als vielmehr die Tatsache anführen, daß der Gebrauch des Personalpronoms als Reflexiv bis in die Anfänge des 18. Jahrhunderts allgemein bezeugt ist.⁵⁸

Die adverbiale Lesart kann bestätigt, die prädikative aber nicht ausgeschlossen werden; die pronominale Lesart kann bestätigt, die reflexive aber nicht ausgeschlossen werden. In diesem syntaktischen Kalkül manifestiert sich die semantische Ambiguität, welche die Entscheidung für die eine oder andere Lesart des Verses kompliziert. »[W]ie schwierig und vieldeutig offenbar auch ganz harmlose Verse sind«,⁵⁹ offenbart die komplexe Etymologie des Verbs »scheinen«, das nun in die Diskussion gebracht wird. Das *Deutsche Wörterbuch* bietet folgende lateinische Übersetzungen des Wortes an: »*lucere, splendere, apparere, videri*«. *Lucere* (leuchten) und *splendere* (glänzen, strahlen) legen die adverbial-pronominale Lesart nahe: *feliciter lucet/splendet in eo ipso; apparere* (zum Vorschein kommen, sich zeigen, erscheinen) und *videri* (sich zeigen, erscheinen, den Anschein haben, für etwas gehalten werden) die prädikativ-reflexive: *felix in se ipso (esse) apparet/videtur*.⁶⁰

In seinem Kommentar zum Briefwechsel versucht Spitzer, die semantisch-syntaktische Ambiguität des Verses dadurch zu entschärfen, daß er Heidegger auf die wörtliche (physikalische) Bedeutung von scheinen (*lucet*) festlegt:

Jeder Philologe wird, wie ich glaube, der Erwägung zustimmen, dass, wenn im Schwäbischen *scheinen* als »schön, prächtig sein« geläufig ist und ein anderer schwäbischer Sprachgebrauch in dem Ausdruck »in ihm« (statt »in sich«) desselben Verses vorliegt (Staiger), unser Vers gedeutet werden muss: »Das Schöne *prangt* selig in sich selbst« (ich wähle das mit »prächtig« etymologisch verwandte Verb) [...]. Ich kann natürlich nicht leugnen, dass in diesem schwäbischen »scheint« das Leuchten als etymologische Grundvorstellung noch mitschwingen mag [...] und dass folglich diese Begleitvorstellung des »Prangens« tatsächlich in Beziehung zu »Lampe« gebracht ist, ein inneres Leuchten der Lampe nahelegend – der Lampe, die nie mehr entzündet werden wird, die aber ein inneres Licht in sich enthält, in sich leuchtet.⁶¹

Was gegen Heidegger gerichtet ist, zitiert eigentlich dessen zentrales Argument, das *lucet* als wahrheitsfunktionale Metapher ausweist: »Die schöne

Lampe leuchtet, auch ohne zu brennen, das Gemach.«⁶² Denn für Heidegger stellt das (Kunst-)Schöne eine Epiphanie ontologischer Wahrheit dar. Philosoph und Philologe treffen sich daher in der Statusbestimmung des Schönen. Für beide proklamiert der Abschlußvers »die alte Wahrheit von der Autarkie des Kunstwerks, das kein Publikum braucht.«⁶³ Der Unterschied zwischen dem Leuchten und dem Prangen (schön sein) besteht lediglich darin, daß Spitzer »die sinnliche Gestalt des Kunstgebildes [...] (jajwohl, *μορφή!*)« betont,⁶⁴ die sich dem Subjekt qua »Anschauung der sinnlichen Form« erschließt.⁶⁵ Spitzers Position nimmt zwischen Heidegger und Staiger gewissermaßen die Mittelposition ein. Mit Heidegger verbindet sie das Konzept der Kunstautonomie, mit Staiger die ästhetische Grundierung, die dieser aufgrund der Fixierung auf die Epigonenproblematik konzeptuell freilich nicht verfolgt:

Er [Mörke, F.B.] *sieht* die Lampe nicht so als Kunstwerk, wie sie Goethe schen würde, nämlich in brüderlicher Verehrung, als organisches Gebilde, dessen Baugesetze mit denen des menschlichen Körpers und Geistes verwandt sind. Der Efeu-kranz, der Kinderreigen wirkt auf *den Betrachter* mehr dekorativ, das heißt, *er sieht* [Herv. F.B.] sich das Kunstwerk *mehr* – nicht ganz, aber *mehr* – von außen an.⁶⁶

Aus historischer Distanz kann der Betrachter keine ontologische Aussage formulieren, sondern nur noch feststellen, daß das Schöne den Anschein erweckt, selig in sich selbst zu *sein*. Kein Wunder also, daß Heidegger diese Lesart massiv abwehrt. Denn mit der Frage nach einer adäquaten Übersetzung von *lucet* oder *videtur* steht für ihn nichts Geringeres auf dem Spiel als die Ontologie selbst. Viel klarer als der Betroffene sieht Heidegger, was sich Staiger einhandelt, wenn er zur Rettung des »wesenhafte[n] Scheinen[s]« vor dem »bloßen Anschein« schreit.⁶⁷

In der Sache aber gibt es auch kein recht gedachtes »scheinen« im Sinne von »nur so aussehen als ob ...«, ohne den zugrundeliegenden Bereich des Scheinens im Sinne von sich offenbarendes Entbergen eines Anwesenden. Das griechische *φαίνεσθαι* sagt beides. Dabei spricht das *φαίνεσθαι* in der Bedeutung von »es scheint nur so« immer noch anders als das römische *videtur*, das vom Betrachter her spricht.⁶⁸

⁵⁸ Vgl. Art. ihm, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München 1984, Bd. 10, Sp. 2047–2048

⁵⁹ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 35.

⁶⁰ Vgl. Art. scheinen, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München 1984, Bd. 14, Sp. 2441–2450, hier Sp. 2441.

⁶¹ Spitzer, *Wiederum Mörkes Gedicht Auf eine Lampe*, S. 138.

⁶² Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 44 [Heidegger].

⁶³ Spitzer, *Wiederum Mörkes Gedicht Auf eine Lampe*, S. 138 f.

⁶⁴ Ebd., S. 133 f.

⁶⁵ Ebd., S. 136.

⁶⁶ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 27 f.

⁶⁷ Ebd., S. 47 [Heidegger].

⁶⁸ Ebd., S. 42 [Heidegger].

Heideggers starke Abwehr gilt der funktionalen Einbeziehung des Subjekts in die Bestimmung des Schönen, die Staiger explizit und Spitzer implizit voraussetzen. Wenn Heidegger »die griechische Katze aus dem Sack« läßt, »die alle römischen Mäuse namens ›videtur‹ und ›lucet‹ immer schon gefressen hat«,⁶⁹ verbergen sich hinter der Mobilmachung gegen Staigers christlich-kosmopolitischen Klassizismus Goethescher Provenienz nicht nur die von Pornschlegel herausgearbeiteten ethischen und politischen Implikationen, sondern auch eine manifeste Kritik an der Moderne; sie zielt auf die Eckpfeiler der neuzeitlichen Ästhetik (»als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens«),⁷⁰ die von Baumgarten über Kant das ästhetische Urteil den transzendentalen Bedingungen unterwirft.

Als Anwalt des (Kunst-)Schönen, den Heidegger gegen Staigers Goethe-Kult anführt, kann – der Logik des ästhetischen Diskurses zufolge – daher eigentlich nur Georg Wilhelm Friedrich Hegel benannt werden. Auf dessen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835/38) und eine mögliche, durch Vischer vermittelte Hegel-Rezeption Mörikes,⁷¹ also nicht etwa auf die eigene wahrheitsfunktionale Licht-Metaphysik im *Ursprung des Kunstwerks* (1935; 1950) stützt sich die Verteidigung. »[D]as sinnliche Scheinen und das Scheinen der Idee als Wesen des Kunstwerkes« propagiere der letzte Vers.⁷² Nachdem Staiger polemisiert, »daß Mörike zu ernsthaftem Denken keine Lust und kein Geschick hatte«,⁷³ beendet Heidegger den philologischen Schlagabtausch abrupt,

weil durch die damalige Herrschaft der Hegelschen Philosophie und seiner Schule die Bedeutung von ›scheiden‹ im Sinne von ›leuchtendes sich zeigen des Anwesenden‹ in der Luft lag und es nicht nötig war, daß jeder, der dieses Wort in seinem alten Sinne noch und wieder verstand, sich mit Hegels Werken oder mit Vischers Büchern beschäftigte.⁷⁴

⁶⁹ Pornschlegel, *Der literarische Souverän*, S. 29.

⁷⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, in: ders., *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica (1750/58)*, lat.-dt., übers. u. hg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg ²1988, § 1.

⁷¹ Der philologische Streit erfolgt auf der Basis vertrauter Strategien, mit denen Heidegger vor allem die Vermittlung der Hegelschen Ästhetik durch den Mörike-Freund Friedrich Theodor Vischer stark macht. Dessen *Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen* erscheint 1846 ff. Staiger kontert, Mörike habe sich mit Hegels Ästhetik nie und mit Vischers erst 1851 beschäftigt. Vgl. *Die Kunst der Interpretation*, S. 37 [Heidegger] u. S. 38.

⁷² Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 36 [Heidegger].

⁷³ Ebd., S. 39.

⁷⁴ Ebd., S. 41 f. [Heidegger].

Nur auf Hegelscher Grundlage kann Heidegger die syntaktisch-semantische Ambiguität aufklären; nicht die prädikative Verwendung von »selig« (V. 10), vielmehr ihre syntaktischen Konsequenzen beunruhigen ihn. Denn in der Sache sind sich die Herren einig: »Als feliciter lucens ist das schöne Gebild selbst felix«. ⁷⁵ Das Problem besteht darin, daß die Prädikation bei Staiger an die Wahrnehmung gebunden ist, die Heidegger aus der Ontologie des Schönen eliminieren will. Daraus folgt, daß auch Heidegger »ihm selbst« reflexiv oder ›quasi reflexiv‹ lesen muß, damit es in der Verbindung mit der adverbialen Verwendung *feliciter lucet* nicht zwangsläufig auf eine andere Entität als das Schöne verweist. Und Heidegger weiß genau, daß die grammatische Konstruktion diese Schlußfolgerung fordert. Daher bietet Hegels System ein plausibles Modell dafür an, die Wendung »in ihm« als ihrer selbst nicht-bewußte Entität zu fassen (V. 10). Heidegger zitiert die folgende Passage der *Vorlesungen*: »Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee.«⁷⁶ – und ergänzt mit Hegel: »[D]er schöne Gegenstand läßt in seiner Existenz seinen eigenen Begriff als realisiert erscheinen und zeigt an ihm selbst die subjektive Einheit und Lebendigkeit.«⁷⁷ Die Wendung »an ihm selbst« wird anstelle des ›an sich selbst‹ gewählt, weil das Schöne innerhalb des Hegelschen Systems noch ohne Selbstbewußtsein sei.⁷⁸ Heidegger folgt Hegel daher auch in der Konsequenz: »Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann.«⁷⁹

Nachdem das Interesse der Übersetzungsvarianten geklärt ist, gilt es, den blinden Fleck des Textes aufzufindig zu machen, den Staiger instinktsicher voraussetzt und den Heidegger problembewußt ausblendet. Gemeint ist die (syntaktische) Möglichkeit, »in ihm selbst« pronominal zu lesen und nicht auf »Was aber schön ist« (V. 10) zu beziehen. Der Anschluß, den der Text anbietet, ist die Frage »Wer achtet sein?« (V. 9). »Das Schöne bleibt, was es ist, unabhängig davon, wie die Frage ›Wer achtet sein?‹ beantwortet wird«, behauptet Heidegger.⁸⁰ Bedenkt man, daß achten nicht nur wertschätzen,

⁷⁵ Ebd., S. 37 [Heidegger].

⁷⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, Bd. 13, S. 151.

⁷⁷ Ebd., S. 155.

⁷⁸ Vgl. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 36 [Heidegger].

⁷⁹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 205.

⁸⁰ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 46 [Heidegger].

sondern auch wahrnehmen bedeutet,⁸¹ steht dieser Behauptung die Brisanz folgender Antwort gegenüber: Jeder, der den Gegenstand der Leuchte wahrnimmt und als Kunstgebild wertschätzt, achtet sein. Denn in der Luft liegt nicht nur Hegel, sondern vor allem – und nach wie vor – Kant, der die moderne, nicht objekt-, sondern subjektzentrierte Ästhetik theoriefähig macht. Diesen Namen, nicht etwa den Namen Goethes, scheut sich Heidegger auszusprechen.⁸²

Kants Subjektivierung der Ästhetik wird von Mörikes Figuration vorausgesetzt. Bereits mit der ersten Apostrophe ist die Figuration dadurch auf Wahrnehmung hin angelegt, daß mit der Aussageinstanz vokativ eine (Wahrnehmungs-)Figur evoziert wird, die sowohl rhetorisch fragt als auch ästhetisch urteilt. Kein zögerliches: »Niemand mehr, kaum einige, nur wenige«,⁸³ ein selbstbewußtes »Ich!« ist die Antwort auf die rhetorische Frage der (Wahrnehmungs-)Figur: »Wer achtet sein?« (V. 9). Staigers Besetzung dieses Ichs mit dem Epigonen bleibt deshalb folgenlos, weil er ihn nicht an die Aussage-logik des Gedichtes koppelt und deshalb noch nicht einmal den Autornamen als Besetzung des Personalpronomens »ihm« in Betracht zieht. Den syntaktisch-semantischen Fluchtpunkt des letzten Verses markiert letztendlich die (Wahrnehmungs-)Figur selbst – warum auch nicht in der Rolle (*persona*) eines Staigerschen Epigonen –; auf sie verweist das Personalpronomen »ihm« (V. 10).

Heidegger kalkuliert selbstverständlich auch diese Argumentation ein, wenn er auf die Bedeutung von »aber« hinweist, die in den Versen 9 und 10 die Pronomina »Wer« und »Was« verbindet:

Das »aber« nennt einen Gegensatz, der verbindet. Der Vers 10, in dem es steht, spricht gegen den Vers 9, der das Achten der Menschen auf das Kunstwerk nennt. Das »aber« spricht gegen das entscheidende Gewicht dieses Achtens, insofern das Schöne niemals erst durch solches Dafürhalten das Schöne wird.⁸⁴

Nichts spricht freilich dagegen, »aber« (V. 10) als iteratives Adverb im Sinne von »was auch immer schön ist« bzw. »alles, was schön ist«, nicht als restriktive

81 Vgl. Art. achten, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München 1984, Bd. 1, Sp. 167–169.

82 Auf Goethe reduziert Pornschlegel seine Analyse: »Wenn es in Heideggers Gesprochenem ein sehr signifikant Ungesprochenes gibt, dann der Name und die Referenz »Goethes«, worum Staigers Auslegekünste sich mit *Faust II* und *Hermann und Dorothea* ja so vorbildlich bemühen. Goethe west in den beiden Briefen Heideggers genau so unerwähnt ab, wie Staiger ihn allenthalben anwesend läßt«. Der literarische Souverän, S. 25.

83 Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 45 [Heidegger].

84 Ebd., S. 46 [Heidegger].

Konjunktion zu behandeln.⁸⁵ Wenn ich richtig sehe, können daher (mindestens) sechs Paraphrasen des Verses argumentativ untermauert werden:

Eine Entität »es«
erweckt den Anschein, selig in sich selbst zu sein. (Staiger)
leuchtet selig in sich [»ihm« als unbewußtes »sich«] selbst. (Heidegger)
tritt selig in sich selbst in Erscheinung. (Spitzer)
Eine Entität »wer« nimmt »in ihm selbst« wahr, daß eine Entität
»es« den Anschein erweckt, selig zu sein.
*»es« den Anschein erweckt, selig in sich selbst zu sein.⁸⁶
»es« selig leuchtet.
»es« selig in Erscheinung tritt.

Geht man davon aus, daß Mörike – »der alte Fuchs«⁸⁷ – die syntaktische Ambiguität des »ihm« mit der semantischen des Scheinens als Mittel pointierter Dunkelheit (*obscuritas*) kalkuliert (V. 10), dann wird aus Staigers »zurückblickende[r] Wehmut« auf die Klassik⁸⁸ und Heideggers in der Teilhabe an ihr begründeter Verkündigung einer neuen deutsch-griechischen Klassik ein Kommentar der Kunstmetaphysik seit 1780. Deren vornehmster Verhandlungsgegenstand ist das Symbol, das in der systematischen Spannung zwischen den Polen Erscheinung und Setzung, Ereignis und Zeichen, Ontologie und Aisthesis, Subjekt und Objekt befangen ist.

III

Man kommt »nicht um die einfach-nüchterne sachliche Feststellung herum«, empört sich aber plötzlich Spitzer, »dass von einem Leuchten der Lampe in unserem Gedicht sonst keine Rede ist: [...] Die ganze Licht-Metaphysik ist von Heidegger hereingebracht, um das Verbum »sich zeigen« durch einen Bezug auf »Lampe« zu erklären«. ⁸⁹ Deutlicher kann man die Abhängigkeit der Rede über das klassische Symbol von den Bedingungen und Möglichkeiten der rhetorischen Figuration nicht auf den Punkt bringen. Im gleichen Atemzug, in dem Spitzer Heidegger nämlich anprangert, entlastet er ihn mit

85 Vgl. Art. aber, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 1, Sp. 29–31.

86 Diese Möglichkeit wird ausgeschlossen, weil die adverbiale Bestimmung »in ihm selbst« syntaktisch bereits vergeben ist.

87 Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 39.

88 Ebd., S. 43 [Heidegger].

89 Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 137.

dem Hinweis darauf, daß Heidegger lediglich die rhetorischen Operationen des Textes nachvollziehe, die den Bezug zwischen *pictura* (Gegenstand) und *subscriptio* (metaphysischem Code) regulieren. Heidegger trägt die als solche verstandene Verbmetapher des Scheinens an den ursprünglichen Ort ihres Bedeutens zurück. Das physikalische Strahlen ersetzt er dann nach der Relation von Ursache und Wirkung durch seine Lichtquelle, für die er schließlich den Gebrauchsgegenstand der Leuchte einsetzt. Sie übernimmt sowohl die physikalischen Eigenschaften der Lichtquelle als auch die metaphysischen Attribute des Schönen, völlig unabhängig davon, ob die Lampe nun wirklich leuchtet oder nicht. Es ist leicht einzusehen, daß Heidegger genauso verfährt, wie es Immanuel Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) für die symbolische Anschauung beschreibt: Im ersten Schritt sucht Heidegger – nach dem geläufigen rhetorischen Modell der Aristotelischen Analogie-Metapher, »d. i. der Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz andern Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann« – einen empirischen Begriff. Dessen Anschauung (Beispiel) überträgt er im nächsten Schritt auf einen Vernunftbegriff: »Die erstern« Anschauungen, erläutert Kant,

nun dieses demonstrativ, die zweiten vermittelt einer Analogie (zu welcher man sich auch empirischer Anschauungen bedient), in welcher die Urteilskraft ein doppeltes Geschäft verrichtet, erstlich den Begriff auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung, und dann zweitens die bloße Regel der Reflexion über jene Anschauung auf einen ganz andern Gegenstand, von dem der erstere nur das Symbol ist, anzuwenden.⁹⁰

Das Symbol unterlegt einer Vernunftidee eine indirekte, rhetorisch regulierte Anschauung – ein mehrschrittiges Verfahren, das Mörike in der allegorischen Doppelung von Figuration (struktureller Allegorie) und metaphysischem Code der Kunstperiode vorführt. Doch erst aufgrund des witzigen Verstoßes gegen die Angemessenheit (*aptum*) von Beispiel und Thema erhält der Text jene explizite Selbstreflexivität, deren metaphorisch-metonymische Möglichkeiten die Lesartendiskussion nachbuchstabiert. Würde man die Leuchte durch einen anderen Gegenstand des Boudoirs ersetzen – »Noch unverrückt, o schönes Sofa, schmückest du, / Auf leichten Füßen zierlich aufgestellt hier, / Die Ecke des nun fast vergessnen Lustgemachs« – aller Witz wäre dahin, und mit ihm die Möglichkeit, den Vernunftbegriff der

⁹⁰ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., Werkausgabe, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, Bd. 10, S. 296.

(Kunst-)Schönheit symbolisch zu veranschaulichen. So aber programmiert Mörike in den Versen 9 und 10 das »etymologisch-metaphysische[] Wortspiel[]«, ⁹¹ mit dem Heidegger hundert Jahre später nicht nur den Briefwechsel, sondern auch alle späteren Debatten um die *Lampe* dominiert. Mit dem Witz fordern nun also ganz unverhofft und allem offensiven Vergessen zum Trotz die ersten acht Verse des Gedichtes ihr Recht – und mit ihnen die im Sprech- und Wahrnehmungsakt hergestellte Leuchte bzw. die rhetorische Figuration der *Lampe!* Während die Signalwörter der Reflexion der modernen Symboldiskussion um 1780 entsprechen, knüpft diese Figuration an vormoderne Verfahren und ihre Legitimation an. Denn um 1750 hält die Ästhetik unter dem Stichwort der Empfindung resp. Erfahrung gewissermaßen *avant la lettre* eine genuin rhetorische Symboltheorie bereit. Dadurch daß Mörike dieses vorklassische Symbol oder besser gesagt den symbolischen Modus des Verfahrens in den ersten acht Versen des Gedichtes mit dem metaphysischen Code des klassischen Symbolkonzeptes in den letzten beiden Versen konfrontiert, bewegt er sich zugleich diesseits und jenseits der Grenze, die Vormoderne und Moderne im Hinblick auf ihre medialen Praktiken voneinander trennt. Diese Grenzziehung erfordert – ebenso wie die Aufwertung des Requisites der Leuchte zum »Kunstgebild der echten Art« (V. 9) – die Entpragmatisierung einer spezifischen rhetorischen Figuration und ihre Repragmatisierung zum autonomen Kunstsymbol – ein Prozeß, der das Vergessen des rhetorischen (Be-)Gründungszusammenhangs voraussetzt, so daß die scharfe Opposition von Symbol und Rhetorik überhaupt erst entstehen kann.

Man kann daher mit Fug und Recht behaupten, Mörikes *Auf eine Lampe* inszeniere Symbolgeschichte, die in dieser Inszenierung allerdings nicht auf der gewohnten Teleologie basiert. Der Text bezieht Altes und Neues vielmehr so aufeinander, daß seine Figuration die Kombattanten des *Triviums* in Argumentationsschleifen zwingt, die nichts anderes abbilden als den Gegenstand, den sie umkreisen: einen fröhlichen, reizenden »Ringelreihn« (V. 6). Dafür zeichnen jene vormodernen Verfahren verantwortlich, die Mörike qua anakreontischem Formzitat memoriert. Es fungiert als Schnittstelle einer Ästhetik, die das Symbol diesseits aller ideologischen Implikationen der Klassik rhetorisch konzeptualisiert. Denn die Initiatoren der Anakreontik in Deutschland, Gleim und Uz, haben ihre Verfahren unter dem Leitbegriff der Sinnlichkeit als direkte Antwort auf die Diskursivitätsbegründung der

⁹¹ Spitzer, Wiedertum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 136.

neuzeitlichen Ästhetik durch Alexander Gottlieb Baumgarten entworfen.⁹² Obwohl dessen *Aesthetica* (1750/58) als Wissenschaft der sensitiven Erkenntnis (*scientia cognitionis sensitivae*) den Begriff des Symbols explizit nur für die logische Erkenntnis verwendet, begründet sie das ästhetische Symbol dennoch implizit, nämlich in rhetorischer Terminologie, als kryptische Figur (*figura cryptica*).

Dieses vorklassische, rhetorische Symbol ist es, das sich auch in Kants erkenntnistheoretischem Modell des Symbols unter dem Begriff der Hypotypose Bahn bricht. Kant verschaltet in der für die Theorien des ästhetischen Symbols so charakteristischen Art und Weise die kognitive mit der medialen Repräsentation.⁹³ Wenn er die Rhetorik daher in seine Erkenntnistheorie integriert, siedelt er den Begriff des Symbols konsequenterweise explizit von der Logik in die Ästhetik um:

Es ist ein von den neuern Logikern zwar angenommener, aber sinnverkehrender, unrechter Gebrauch des Worts symbolisch, wenn man es der intuitiven Vorstellungsart entgegensetzt; denn die symbolische ist nur eine Art der intuitiven. Die letztere (die intuitive) kann nämlich in die schematische und in die symbolische Vorstellungsart eingeteilt werden. Beide sind Hypotyposen, d. i. Darstellungen (*exhibitiones*).⁹⁴

Rhetorische Argumente stellen indessen für Baumgarten keine Ausnahme, sondern die Regel dar. Seine Ästhetik experimentiert innerhalb des (rationalistisch-semiotischen) Paradigmas der Repräsentation und richtet das Interesse auf den materialen, intransitiven Aspekt der Darstellung eines Gegenstandes der Erfahrung. Dabei ist die *Aesthetica* konsequent in ein doppeltes Register eingetragen, dasjenige der Erkenntnistheorie Leibniz-Wolffscher Provenienz und dasjenige der rhetorischen Darstellungstheorie:⁹⁵

⁹² Vgl. u. a. Theodor Verwey, Die Emanzipation der Sinnlichkeit im Rokoko. Zur ästhetik-theoretischen Grundierung und funktionsgeschichtlichen Rechtfertigung der deutschen Anakreontik, in: GRM N. F. 25 (1975), S. 276–306. Die Thesen werden in mehreren späteren Aufsätzen fortgeführt.

⁹³ Der Einfluß von Baumgartens *Metaphysica* (1739) auf Kant ist verbürgt. Zum rhetorischen Systemzwang bei Kant vgl. Rodolphe Gasché, Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt a. M. 1994, S. 152–174.

⁹⁴ Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 295.

⁹⁵ Vgl. Ursula Franke, Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten, Wiesbaden 1972; Hans Rudolf Schweizer, Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der *Aesthetica* A. G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung, Basel/Stuttgart 1973; Steffen W. Groß, Felix Aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom

Die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und Darstellung ist die Ästhetik; wird eine geringere Vollkommenheit der Überlegung und der sinnlichen Rede angestrebt, ist es die Rhetorik, wird eine größere Vollkommenheit angestrebt, ist es die universale Poetik.⁹⁶

Beide Register sind dadurch aufeinander bezogen, daß die Rhetorik innerhalb der Erkenntnistheorie einen transzendentalen Status erhält. Baumgarten modelliert nämlich die Erfahrung nach den Bedingungen und Möglichkeiten der (Figural-)Rhetorik. Alle Aussagen über den symbolischen Modus eines der Vernunft analogen Denkens (*analogon rationis*) sind daher in einem ersten Schritt von den Aussagen über ein Produkt der Vorstellung abhängig. Da diese Aussagen jedoch in einem zweiten Schritt die mediale Realisierung des Produktes in der Darstellung voraussetzen, muß die Ästhetik zwangsläufig als (rhetorische) Poetik argumentieren. In dieser Poetik wird die kategoriale Unterscheidung in kognitive Vorstellung und mediale Darstellung, die Unterscheidung in Innen und Außen deshalb hinfällig, weil Baumgartens Anthropologie und seine medial argumentierende Rhetorik in eins fallen. Das System setzt nicht nur die Strukturanalogie verschiedener Medien voraus, sondern ist als »Metapoetik« auch von so allgemeiner Gültigkeit,⁹⁷ daß es für jede Form symbolisch generierter Handlungen gilt, sobald diese mit dem begrifflichen Inventar der Rhetorik beschrieben werden können.

So kategorial unbeholfen diese Lösung im Vergleich zu den monumentalen Kritiken auf den ersten Blick auch zu sein scheint, so zukunftsweisend ist das Argument der Medialisierung auf den zweiten. Es weist weit über Kant hinaus, ohne den rigiden Beschränkungen des Hegelschen Systems unterworfen zu sein. Paradoxerweise entspringt Baumgartens Innovation aber seinem skrupulösen Traditionalismus, dem Studium der klassischen und frühneuzeitlichen Rhetorik und Grammatik. Haverkamp perspektiviert vor allem die Auf- bzw. Umwertung der Quintilianschen Figurenlehre, die Baumgarten in seiner Symboltheorie eigentlich nur umschreibt, folgendermaßen:

Menschen. Zum 250. Jahrestag des Erscheinens von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica*, Würzburg 2001. Neuere Ansätze werden auch diskutiert in: DZPhil 49 (2001).

⁹⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, in: ders., Texte zur Grundlegung der Ästhetik, lat.-dt., übers. u. hg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983, § 533, 1. Aufl. 1739, S. 90, Anm. 80.

⁹⁷ Thomas Abbt, Leben und Charakter Alexander Gottlieb Baumgartens, in: ders., Vermischte Werke. 4. Theil. Nachdr. d. Ausg. 1780, Hildesheim 1978, Bd. 2, S. 215–244, hier S. 222.

Quintilians Tropen und Figuren, die als metaphorisch ornamentale Beleuchtungen ein künstliches Licht werfen und deshalb traditionell *lumina* heißen, sind bei Baumgarten zu elementaren Tiefenstrukturen des kryptischen Funktionierens der Sinne für jede Sinngebung geworden.⁹⁸

Wenn freilich die *Aesthetica* wie jede moderne Ästhetik in bezug auf mögliche Gegenstände der Erfahrung um »eine deutliche, a priori gültige Erkenntnis der wichtigeren Regeln und ihrer Wahrheit« bemüht ist,⁹⁹ dann bleibt diese Bemühung immer an der figuralen Oberfläche. Baumgarten kennt Tiefe nur insofern, als sie die Projektionsfläche von Oberflächenstrukturen ist. Eine solche kryptische Figuration läßt der Diskurs von Mörikes *Auf eine Lampe* – qua Rhetorik – entstehen und generiert gleichzeitig das Subjekt seiner eigenen Rede. Auf der Ebene der Geschichte (*histoire*) erscheint das Verhältnis von Ursache und Wirkung nur deshalb umgekehrt, weil der symbolische Modus in die (Sprech-)Handlung der Wahrnehmung übersetzt wird. Ihre Bedingungen und Möglichkeiten sind jedoch rhetorisch präfiguriert, so daß Figur (Rhetorik) und Subjekt (Erkenntnis) einander im Baumgartenschen Sinne wechselseitig voraussetzen.

Die symbolische, d. h. intuitive oder sensitive Erkenntnis des Gegenstandes zeichnen nun drei Merkmale aus, die – *vice versa* – den poetischen Funktionen entsprechen, einen Text komplex (*confusus*), evident (*clarus*) und aktiv (*vivus*) zu strukturieren. Komplexität erhält die symbolische Erkenntnis dadurch, daß sie möglichst viele, am besten aber sämtliche wahrnehmbaren Merkmale eines Gegenstandes repräsentiert. Modelliert wird diese komplexe Verknüpfung nach Maßgabe rhetorischer Äquivalenzfiguren, die auf der Grundlage quantitativer Häufung (*amplificatio*) auf die Darstellung einer durchgängig bestimmten Einzelvorstellung (Individualbegriff) abzielen: *Enumeratio*, *distributio*, *epitheton* oder *descriptio* sind diejenigen auf Similaritäts- oder Kontiguitätsoperationen basierenden Figuren, die Baumgarten strukturell durch eine zeitliche Indizierung auszeichnet.¹⁰⁰ Dabei verfährt er nach der kruden Gleichung: je mehr, desto besser. »Wenn in der Vorstellung A mehr vorgestellt wird als in B, C, D usw., dennoch alle verworren sind, so wird A EXTENSIV KLARER als die übrigen sein.«¹⁰¹ Wie stark diese rhetorische Argumentation noch auf Kant abfärbt, zeigt dessen Definition der ästhetischen Idee, unter

⁹⁸ Anselm Haverkamp, *Wie die Morgenröthe zwischen Tag und Nacht*. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder, in: DVjs 76 (2002), S. 3–26, hier S. 16.

⁹⁹ Baumgarten, *Aesthetica*, § 73.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., 43. Abschnitt.

¹⁰¹ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema*

der er »diejenige Vorstellung der Einbildungskraft« versteht, »die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann«.¹⁰²

Gleichzeitig korreliert Baumgartens System die Komplexität mit der Evidenz sensitiver Erkenntnis. Denn für Anschaulichkeit zeichnet die lichtvolle Methode (*methodus lucida*) verantwortlich, die Baumgarten von den veranschaulichenden Argumenten (*argumenta illustrantia*) ableitet. Als solche Argumente bezeichnet er die Figuren, weil sie eine Vorstellung erleuchten, erhellen (*lux*) oder glänzend machen (*splendor*). Sie werden im zweiten Teil der *Aesthetica* im zentralen Abschnitt *Ästhetisches Licht* (*lux aethetica*) abgehandelt, wo Baumgarten die sensitive Evidenz (*evidentia*) bzw. Deutlichkeit (*perspicuitas*) von Vorstellungen verhandelt. Dadurch daß er Evidenz figural bestimmt, integriert er vor allem die Tropen (Substitutionsfiguren) in das Register der Figuren: »Omnis tropus, quem definiui, est FIGURA, sed CRYPTICA, cuius genuina forma non statim apparet«.¹⁰³ Mit diesem Schachzug tritt die Fixierung auf die uneigentliche Bedeutung bzw. die Bildlichkeit eines Tropus gegenüber einer strukturellen Pointe in den Hintergrund: Weil sie das Paradigma auf das Syntagma projizieren, sind nämlich *substitutum* und *substituens* bei den kryptischen Figuren (*figurae crypticae*) an zwei Zeitstellen desselben Syntagmas anwesend und tragen zur (komplizierten) Evidenz der Erkenntnis bei. Kein Wunder also, daß Baumgarten unter diesem quantitativen Gesichtspunkt der Allegorie gegenüber anderen Tropen den Vorrang einräumt:

Da eine ALLEGORIE eine *Reihe verbundener Metaphern* ist, so enthält sie sowohl einzelne poetische Vorstellungen [...] als auch eine größere Verknüpfung[,] als wenn verschiedenartige Metaphern lediglich zusammenfließen. Folglich ist die *Allegorie besonders poetisch*.¹⁰⁴

Die kryptische Methode der Figuren verstärkt die Komplexität der Oberfläche durch weitere Knotenpunkte der Verknüpfung.¹⁰⁵ Die Konsequenz, die

pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes, lat.-dt. übers. u. mit einer Einl. hg. von Heinz Paetzold, Hamburg 1983, § 16.

¹⁰² Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 249 f.

¹⁰³ Baumgarten, *Aesthetica*, § 784 [Jeder Tropus, den ich bezeichne, ist eine Figur, aber eine kryptische, deren eigentliche Gestalt nicht sofort in Erscheinung tritt].

¹⁰⁴ Baumgarten, *Meditationes*, § 85; vgl. § 45 Anm.; *Aesthetica*, §§ 802–805.

¹⁰⁵ Zur ramistischen Tradition vgl. Haverkamp, *Wie die Morgenröthe zwischen Tag und Nacht*, S. 16; ders., *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a. M. 2002, S. 14 pass.

Baumgarten aus der zeitlichen Indizierung aller Figuren zieht, besteht in der Modifikation des rhetorischen Konzeptes der Evidenz. Nicht Anschaulichkeit im Sinne von *enargeia*, vielmehr *energeia*, d. h. die tätige Verwirklichung bzw. Vervollkommnung im Sinne von Vervollständigung (*perfectio*) reguliert das Modell sensitiven Erkennens.¹⁰⁶ Diese Dynamisierung der Erkenntnis leitet Baumgarten von der aktiven, generativen Funktion der zeitlich indizierten Figuren ab, die den Motor figuraler Verknüpfung darstellt und deren Erörterung den argumentativen Rahmen der Nachahmungsdebatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sprengt. Baumgarten versucht nämlich, eine Funktion zu profilieren, der im System der empirischen Psychologie das Begehungsvermögen entspricht; sie macht die Lebendigkeit einer Erkenntnis aus (*vita cognitionis aesthetica*). Ihr materiales Äquivalent findet Baumgarten sowohl bei den (asemantischen) Klangphänomenen, die eine Großzahl rhetorischer Wiederholungen begleiten, ja sie möglicherweise initiieren bzw. stimulieren, als auch bei Phänomenen wie Metrum und Rhythmus.¹⁰⁷ Die Argumentation bezieht sich mithin auf solche Phänomene, denen aus rezeptionsästhetischer Perspektive im 18. Jahrhundert eine affektive bzw. affizierende Wirkung (*movere*) zugesprochen wird.

Diese Lebendigkeit oder Aktivität der Erkenntnis ist zunächst völlig unabhängig von den Handlungen auf der Ebene der Geschichte (*histoire*). Sie eignet den selbstreferentiellen Operationen eines jeden Textes. Menninghaus hat darauf aufmerksam gemacht, daß gerade eine »transsemantische[]« und »transhermeneutische[] Bewegung der Signifikanten« für das Paradigma der Darstellung um 1800 – Baumgartens *ars proponendi* spielt bei ihm bezeichnenderweise keine Rolle – ins Zentrum des literaturtheoretischen Interesses rückt.¹⁰⁸ Mit dem Reigen zitiert Mörikes Gedicht gleichzeitig das poetologische Referenzmodell, das seit alters her die Konzeptualisierungen von *energeia* begleiten: den Tanz. Bereits Aristoteles unterscheidet in der *Metaphysik* und der *Nikomachischen Ethik* betrachtende (*theoria*), handelnde (*praxis*) und hervorbringende (*poiesis*) Tätigkeiten, auf deren Grundlage Quintilian eine

Dreiteilung der Künste in theoretische (z. B. Astronomie), handelnde (z. B. Tanz) und hervorbringende (z. B. Malerei, Dichtkunst) vornimmt.¹⁰⁹ Entscheidend ist der Unterschied zwischen Handeln und Hervorbringen, den Menninghaus von der Typologie auf die Funktionen der poetischen Darstellung überträgt. Seine historischen Gewährsmänner Klopstock, Kant und Friedrich Schlegel durchkreuzen die Opposition von *praxis* und *poiesis*; »statt Handlung nur zu ihrem Gegenstand zu haben«, ist energetisches Vor-Augen-Stellen in diesen poetologischen Entwürfen »selbst eine Handlung, deren Dignität in ihr selbst besteht, ja die selbst das ist oder zumindest zu sein scheint, was sie darstellt.«¹¹⁰ Diese Aktivität wirkt sich insofern auf die Evidenz aus, als man nämlich mit Mut zur Vereinfachung folgendes Verhältnis formulieren kann: Je moderner die Figuration, desto stärker überlagert die poetische Funktion der Aktivität oder Performanz diejenige der Evidenz oder Repräsentation, und desto opaker wird das Produkt – bis es schließlich nur noch materiales Ereignis ist. Je opaker das Produkt ist, desto komplexer ist es also auch strukturiert, so daß die Resistenz des Symbols (Produkt) resp. des symbolischen Modus (Operation) gegenüber seiner semiotischen und semantischen Funktion der Repräsentation sicherlich hier seine systematische Begründung erfährt.

Man kann im Hinblick auf Mörikes *Auf eine Lampe* schließlich behaupten, daß der Gegenstand der Leuchte mit dem gleichen Recht, mit dem er der Vernunftidee der (Kunst-)Schönheit eine Anschauung unterlegt, auch die intuitive Erkenntnis und d. h. den symbolischen Modus – wiederum als Symbol des Symbols – veranschaulicht. In diesem Fall der Symbolisierung ist es die kryptische Methode selbst, welche die Leuchte substituiert und dadurch die passive Qualität des Einleuchtens in die aktive des Ausstrahlens übersetzt: Komplex (*confusus*) ist die Figuration, die diesen Gegenstand der Erfahrung hervorbringt, dadurch, daß sie einen Individualbegriff mittels entsprechender Äquivalenzfiguren entfaltet; evident (*clarus*) dadurch, daß sie sowohl der strukturellen, zeitlich indizierten Allegorie gegenüber der Metapher als auch den Verfahren der *energeia* gegenüber denjenigen der *enargeia* den Vorrang einräumt; aktiv (*vivus*) dadurch, daß sie die phonologischen, morphologischen und syntaktischen um klanglich-rhythmische Äquivalenzen ergänzt, die im assonierend-alliterierenden Parallelismus der letzten beiden Verse gipfeln: *schön, selig, scheint, selbst*.

¹⁰⁶ Northrop Frye argumentiert, daß im 18. Jahrhundert das Paradigma der Repräsentation durch dasjenige der Performanz abgelöst werde. *Towards Defining an Age of Sensibility* (1956), in: ders., *Eighteenth-Century English Literature. Modern Essays in Criticism*, hg. von James Clifford, New York 1959, S. 311–318. Vgl. Caroline Torra-Mattenklott, *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München 2002, S. 133–225.

¹⁰⁷ Vgl. Baumgarten, *Meditationes*, § 91 ff.

¹⁰⁸ Winfried Menninghaus, »Darstellung«. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas, in: Hart Nibbrig, *Was heißt »Darstellen?«*, S. 205–226, hier S. 213.

¹⁰⁹ Vgl. Quintilian, *Institutio oratoria*, II 18, 1–2.

¹¹⁰ Menninghaus, »Darstellung«, S. 208.

Indem er die Möglichkeit anbietet, einen Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung mit dem Vernunftbegriff der rhetorischen *technē* zu kopulieren, trifft Mörrike gewissermaßen den Nerv der Symboldiskussion: Denn metaphysisch soll das Licht lichten, nicht rhetorisch »angeschaltet« werden. Doch was seit 1780 als Konflikt heraufbeschworen und in den Folgejahren gehegt und gepflegt wird, ist das Fundament des vorklassischen Symbols. Baumgarten denkt nämlich Metaphysik – darin viel konsequenter als Kant – gar nicht anders als in rhetorischen Begriffen; in der *Aesthetica* fallen Metaphysik und Rhetorik nicht nur in eins, sondern die Rhetorik vermittelt auch die beiden Kehrseiten der metaphysischen (Kunst-)Medaille, Subjekt und Objekt miteinander: »Dieser zweifache Ort des Schönen bei Baumgarten macht diesen Denker zu einer Übergangsgestalt in der Ästhetik«, erläutert Scheer. »Das Schöne ist objektiv (in der traditionellen Ontologie) und subjektiv (in den Funktionen der Sinnlichkeit) verankert.«¹¹¹ In Baumgartens Wahrheitstheorie findet sich daher einerseits das dynamische, teleologische Konzept von Schönheit: »Das Ziel der Ästhetik ist die Vollkommenheit (Vervollkommnung) der sinnlichen Erkenntnis als solcher. Damit aber ist die Schönheit gemeint.«¹¹² Diese Schönheit wird andererseits mit der Forderung nach einem Maximum an Übereinstimmung ihrer Elemente ontologisch (und theologisch) legitimiert: »*In mundo perfectissimo est maximus, qui in mundo possibilis, nexus universalis, [...] harmonia & consensus*«.¹¹³

Die Eckdaten einer Metaphysik des Schönen, die Staiger, Heidegger und Spitzer – provoziert durch die syntaktisch-semantische Ambiguität der letzten beiden Verse des Gedichtes – in inszenierter Gegnerschaft memorieren, sind also weniger Alternativen als vielmehr integrale Argumente der neuzeitlichen Ästhetik: hier die ästhetische (Staiger, Spitzer), dort die ontologische (Heidegger) Legitimation des (Kunst-)Schönen. Diese Ästhetik bindet die Schönheit sowohl an das ästhetische Urteil als auch an Seins-Prädikate. Was seit Kants Subjektivierung der Ästhetik tatsächlich eine Alternative darstellt, fällt bei Baumgarten im Kompositum »ästhetikologisch« (*aestheticologicus*) zusammen. Es verbindet objektive und subjektive Metaphysik miteinander und setzt daher einerseits die Bedingungen und Möglichkeiten subjektiver Gestaltung, andererseits die objektive Erscheinung des Schönen voraus.

¹¹¹ Brigitte Scheer, Einführung in die philosophische Ästhetik, Darmstadt 1997, S. 78.

¹¹² Baumgarten, *Aesthetica*, § 14.

¹¹³ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, Nachdr. d. 7. Aufl. Halle 1779, Hildesheim/New York 1963, § 441 [In der vollkommensten Welt herrschen die größtmögliche allgemeine Verknüpfung, Harmonie und Übereinstimmung, die in einer Welt möglich sind].

Wie abhängig die Metaphysik von der Systematik der Rhetorik ist, zeigt die Tatsache, daß Baumgarten die ästhetikologische Wahrheit (*veritas aestheticologica*), d. h. die Wahrheit der symbolischen Erkenntnis, tatsächlich nach den Stilkategorien der Figurenlehre modelliert:

Die geringste Wahrheit ist die geringste Erkenntnis der geringsten metaphysischen Wahrheit. Je reicher also, 2) je bedeutender und angemessener, 3) je exakter, 4) je klarer und deutlicher, 5) je zuverlässiger und gediegener, 6) je leuchtender die Vorstellung eines Gegenstandes ist, 7) je mehr, 8) je bedeutendere, je gewichtigere Einzelheiten dieser enthält, 9) je stärker die Bezüge sind, durch die jene Einzelheiten zusammengehalten werden, 10) je besser alles zusammenpaßt, was der Gegenstand enthält, um so bedeutender ist die ästhetikologische Wahrheit.¹¹⁴

Diese Spannung von (rhetorischer) Komplexitätserzeugung und (metaphysischer) Komplexitätsreduktion im Dienste der Vorstellbarkeit und d. i. Darstellbarkeit des Gegenstandes, welche die ästhetikologische Wahrheit auszeichnet, kann als exzentrische und konzentrische Funktion des symbolischen Modus begriffen werden.

In seiner Lesart insistiert nun aber Spitzer von Anfang an darauf, daß Mörrike nicht nur »Geist« (*pneuma*), sondern auch »Form« (*morphe*) der Leuchte betont (V. 7f.). Baumgarten selbst leistet der stärkeren Gewichtung dieses Aspektes Vorschub, indem er bezeichnenderweise den prägnanten, d. h. gestalteten, geprägten, also geformten Vorstellungen Leuchtkraft zuspricht: »*Perceptiones praegnantes [...] et complexae [...] et ipsae, caetera si fuerint paria, magis splendent, quam minus complexae*«.¹¹⁵ Von dieser Bestimmung ist es nur ein kleiner Schritt zu jener plastischen, »sinnlich geschaute[n] Form« des »Kunstwerks«, auf der Spitzer insistiert¹¹⁶ und der Baumgarten mit der mehrfach wiederholten Forderung nach dem In-Erscheinung-Treten (*qui phaenomenon sit*) des subjektiv Gestalteten Rechnung trägt; das Argument der Gestaltung setzt die Medialisierung des symbolischen Modus voraus.

Die wahrheitsfunktionale Metapher, die Baumgarten für diese ästhetikologische, subjektiv-objektive Wahrheit qua Methode anführt, unterscheidet sich daher auch von derjenigen absoluter Wahrheit. Denn das ästhetische Licht (*lux aesthetica*) oder auch das sensitive Licht (*lux sensitiva*) strahlt nicht

¹¹⁴ Baumgarten, *Aesthetica*, § 556.

¹¹⁵ Baumgarten, *Aesthetica*, § 732. Ich verstehe *praegnant* daher nicht im Sinne von bedeutungsvoll/vielsagend o. ä. [Auch für sich selbst genommen, wenn also die mit ihnen in Verbindung stehenden jeweils gleich sind, glänzen gestaltete und komplexe Vorstellungen mehr als weniger komplexe].

¹¹⁶ Spitzer, Wiederum Mörrikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 135.

so hell wie die Sonne (*sol*), sondern verbreitet eine feine (*elegans*) »Dämmerung«. ¹¹⁷ Wenn Spitzer daher den Mangel an wirklichem Licht gegen Heidegger auszuspielen versucht, gerät er unversehens in die Fallstricke des Diskurses, dessen Vorherrschaft er selbst propagiert. Denn die prägnante, intuitive, symbolische Wahrheit bleibt – wie Mörikes Boudoir – stets zwielichtig.

IV

Wahrheit hat Methode! An diesem Punkt feiern Metaphysik und Rhetorik bei Baumgarten ihre »sehr freundschaftliche[] Ehegemeinschaft« (*amicissimum conubium*), ¹¹⁸ werden subjektive und objektive Wahrheit (*veritas objectiva, materialis, transcendentalis*) aufeinander abbildbar und begründen jene Analogie- oder *pars pro toto*-Relation, auf die sich die Konzepte der metaphysischen Evidenz, d. h. des Enthalten-Seins des Signifikats im Signifikanten im Hinblick auf das Symbol stützen. Dabei steht am Ursprung der Theoriebildung außer Frage, daß diese metaphysische Evidenz den Bedingungen und Möglichkeiten der rhetorischen unterworfen ist.

Die oben benannten systematischen Austragungsorte der Symboltheorien: Semiotik, Semantik und Tropik, verlieren vor dem Hintergrund der rhetorischen Begründung des Symbols daher ihre polarisierende Kraft. Es gibt dann keinen Widerspruch zwischen Symbolisierung und Bezeichnung, Symbolisierung und Bedeutung, Symbolisierung und Figurierung, wenn man das Symbol als eine rhetorische Erfindung betrachtet. Es zeichnet sich – komplex, evident und aktiv – durch Strukturen aus, die an der Oberfläche nicht nur mit der Allegorie, sondern auch mit dem ganzen Register der Figuren und der figuralen Tropen interagieren.

Wenn dennoch seit 1780 der Begriff des Symbols ins Spiel gebracht wird, damit Ästhetik und Rhetorik systematisch voneinander abgegrenzt werden können, wenn dabei das Symbol – für gewöhnlich in Abgrenzung von Metapher oder Allegorie – als eigene nicht-rhetorische Figur, etwa in Anlehnung an die Synekdoche, profiliert wird, dann stehen diese Versuche nicht von ungefähr unter dem Verdacht einer Ideologie des Ästhetischen. Lewis

¹¹⁷ Bernhard Poppe, Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffschen Philosophie und seine Beziehung zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntenen Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Leipzig 1907, § 7.

¹¹⁸ Baumgarten, *Meditationes*, S. 5.

hat den Zusammenhang von Wahrheit und Methode längst auf den Punkt gebracht, indem er lapidar festhält: »Symbolism is a mode of thought, but allegory is a mode of expression«. ¹¹⁹ Ersetzt man den Spezialfall der Allegorie durch Figuration im weiteren Sinne, geht die Gleichung auf: Das Symbol ist ein Erkenntnismodus, die Figur ein Modus des Ausdrucks (*elocutio*); beide fallen dadurch in eins, daß man die vernunftanaloge, d. h. rhetorische Modellierung des sensitiven Erkennens und Darstellens eines Gegenstandes der Erfahrung voraussetzt.

Diese Allianz von Erkenntnis und Ausdruck (*elocutio*), welche die Klassik offenbar verloren, vergessen oder verdrängt hat, reaktiviert Mörike in seinem Gedicht. Er inszeniert den Bruch zwischen vorklassischem und klassischem Symbol, indem er die kryptische Figuration der *Lampe*, die den Gegenstand der Leuchte konstituiert, den Verhandlungen darüber aussetzt, ob sie ein Symbol für etwas anderes, für das wie auch immer legitimierte (Kunst-)Schöne sei. Die emblematische Doppelung (die explizite Metaphorisierung oder Allegorisierung des Gegenstandes), die das Gedicht mit den Reflexionen der Verse 7 bis 10 in die Geschichte (*histoire*) integriert, holt die Metaphysik vom Himmel auf die Erde und stellt sie – buchstäblich – vor Gericht. Dabei überführt Mörike den Bruch mit dem Bestehenden dadurch in eine Kontinuität, daß er die Abhängigkeit des klassischen Symbols von der vorklassischen Figuration ausstellt.

Mit dieser Inszenierung stellt der Text aber vor allem eines in Frage: die Allgemeingültigkeit des klassischen Symbols. Durch die Konfrontation von Vormoderne und Moderne erfahren sowohl die Apologie des Symbols bis in die 1950er Jahre als auch seine Kritik seit de Man, die aus je unterschiedlichen Gründen eine positive Theoriebildung verhindert haben, eine stärkere Historisierung und Relativierung. Nicht *das* Symbol, sondern das klassische Symbol erweist sich gegenüber der seit de Man so extrem populären Allegorie als defizitär, weil imaginär usw. Das vorklassische Symbol waltet hingegen sowohl diesseits der poststrukturalistischen Kritik als auch diesseits der kunstmetaphysischen Apologie und erweist sich daher für die Theoriebildung des 20. Jahrhunderts als besonders anschlussfähig.

In diesem Sinne sucht Umberto Eco in der *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984) fünfzehn Jahre nach Paul de Mans Liquidierung des Symbols im Rahmen der *Rhetoric of Temporality* (1969) nach einem »völlig säkularisierten Weg«, um die Aktualität eines »spezifischen symbolischen Modus« gegenüber »der

¹¹⁹ Clive S. Lewis, *The Allegory of Love* (1936), Oxford 1959, S. 48.

dekonstruktiven Praxis« zu behaupten.¹²⁰ Nach einem historischen Durchgang durch Symboltheorien von Kant bis Derrida, die er im Spannungsfeld von Ästhetik und Semiotik verortet, unterscheidet Eco kategorisch zwischen rhetorischer Praxis – »Modus der Herstellung« – und hermeneutischer Praxis – »Modus der Interpretation« – von Symbolen.¹²¹ Dieser symbolische Modus entspricht der komplexen, evidenten, aktiven Figuration des vor-klassischen Symbols, die symbolische Lektüre der kulturell regulierten Sinnstiftung, die unter spezifischem Interesse erfolgt – einem Interesse, das sich auf den Wahrheitswert der Methode richtet.

Die Option, daß symbolischer Modus und metaphysische Verhandlung zusammenfallen, bleibt allerdings solchen Medien vorbehalten, die über narrative oder gar reflexive Strukturierungsangebote verfügen. Alle anderen Medien sind darauf angewiesen, Rhetorik und Metaphysik andernorts zu koordinieren. In Mörikes *Auf eine Lampe* werden die Signalwörter eines metaphysischen Codes ebenso rar wie gezielt von der Aussageinstanz ins Spiel gebracht: Schönheit, Geist, Form sowie die Spannung von Auto- und Heteroreferentialität; Eckdaten also, die das sogenannte Anschauungssymbol der klassizistischen Ästhetik auszeichnen. Die Reflexionsfigur, die diese Ästhetik für die Vollkommenheit des Schönen gewählt hat, das Modell des »Kreishaft-in-sich-Geschlossene[n]«,¹²² ist sogar dreimal Gegenstand der Wahrnehmung: als »Marmorschale« (V. 4), als sich von der Fläche erhebender metallener »Efeukranz« (V. 5) und als »Ringelreihn« (V. 6).

Tatsächlich hängt die Metaphysik jedoch am seidenen Faden, genauer gesagt am Titel, der für die Konzentration auf das vermeintliche »Symboling« die unabdingbare pragmatische Rahmung liefert.¹²³ Ohne den Titel »Auf eine Lampe« und seine Wiederholung in der Apostrophe »o schöne Lampe« (V. 1) verlören nämlich die Verse 7 bis 10 ihren Bezug. An ihm hängt die Möglichkeit des witzigen, d. h. metaphorisch-metonymischen Bezugs der abschließenden Reflexionen, die durch die Worte »und ein sanfter Geist / Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –« (V. 7f.) eingeleitet werden; deren viel naheliegenderer syntaktischer Bezug ist ja der »Ringelreihn« (V. 6), nicht die »Lampe« (V. 1). Ohne den Titel, der die zyklische Struktur des Gedichts garantiert, öffnete sich der geschlossene Kreis plötzlich in die

Reihe der Gegenstände: »Lampe« (V. 1) – »Marmorschale« (V. 4) – »Efeukranz« (V. 5) – »Ringelreihn« (V. 6). Schon kleine Veränderungen des Arrangements würden also die symbolische Lektüre, wie sie Heidegger, Staiger oder Spitzer vornehmen, blockieren und neue Verhandlungen über *einen* (anderen) metaphysischen Code provozieren, dabei aber den symbolischen, rhetorisch generierten Modus unangetastet lassen.

Von den primären sind daher solche sekundären Strukturierungen schon deshalb zu trennen, weil sie stets im Dienste der Legitimation der Figuration stehen. In diesem Sinne kalkuliert Spitzers Argumentation mit dem kreisförmigen Aufbau des »Dinggedicht[es]« – »eine ›Verdichtung‹ des in sich selbst zurückkehrenden Kreises, als das Möriken das Kunstwerk erscheint«. ¹²⁴ Einerseits sei die assonierend-alliterierende Verknüpfung des letzten Verses die »sinnliche Nachbildung des In-sich-Verschlungenen des Kunstwerks«, ¹²⁵ andererseits weise auch die Frage »Wer achtet sein?« (V. 9) sowohl zeitlich als auch räumlich auf den Ausgangspunkt der (Wahrnehmungs-)Situation zurück. »Mit dem letzten Wort des letzten Verses, der mit dem vorletzten in eins zusammengehört, rundet sich erst ›die ganze Form‹, jetzt nicht die der schönen Lampe, sondern die des Gedichtes«, gibt überraschenderweise auch Heidegger zu bedenken (nicht Staiger als Anwalt des Aisthetischen!). ¹²⁶ Für diesen Effekt Sorge nicht zuletzt die intertextuell vermittelte mittelalterliche Zahlenmystik, ergänzt Staiger im Hinblick auf die Form: »[D]rei Dantesche Terzinen und eine Abschlußzeile wie in den *canti* der *Commedia*«, beschreibt Staiger, »allerdings antikisch reimlos; die Architektur 3x3+1 oder 33x3+1 ist typisch dantisch, die vollkommene runde Zahl 10 oder 100 ergebend«. ¹²⁷ Alle diese Verfahren sekundärer Strukturierung, die unter dem rhetorischen Gesichtspunkt abgerundeter Kürze (*brevitas rotunda*) von einem »letzten Raffinement« des Textes zeugen, ¹²⁸ bürgen vor dem Hintergrund des metaphysischen Codes für die Wahrheit des (Kunst-)Schönen – will man sie nun ontologisch (Heidegger) oder ästhetisch (Staiger, Spitzer) begründen.

Mit dem Argument der »*Textimplikatur*« unterstreicht Eco daher nicht nur die Unabhängigkeit von symbolischem Modus und metaphysischem Code der Kunstperiode sowie die mit ihm verbundenen und d. h. historisch variablen

¹²⁰ Umberto Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, übers. von Christiane Trabant-Rommel u. Jürgen Trabant, München 1985, S. 230.

¹²¹ Ebd., S. 240.

¹²² Spitzer, *Wiederum Mörikes Gedicht Auf eine Lampe*, S. 134.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd., S. 134 f.

¹²⁵ Ebd., S. 142.

¹²⁶ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 46f. [Heidegger].

¹²⁷ Spitzer, *Wiederum Mörikes Gedicht Auf eine Lampe*, S. 146 [Staiger].

¹²⁸ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 28. Vgl. ebd., S. 47 [Heidegger].

Strategien sekundärer Strukturierung,¹²⁹ sondern auch die Notwendigkeit einer Mediendifferenzierung in Sachen *literarisches Symbol*:

Wenn man von aller möglichen zugrundeliegenden Metaphysik oder mystischen Behauptung abstrahiert, ist das Symbol keine bestimmte Zeichensorte, die mit geheimnisvollen Qualitäten versehen ist, und es ist auch keine bestimmte Art und Weise der Zeichenproduktion. Es ist eine *Textmodalität*, eine Art und Weise, die Aspekte eines Textes herzustellen und zu interpretieren. Gemäß meiner Typologie der Zeichenproduktion [...] wird der symbolische Modus dann aktualisiert, wenn durch einen Prozeß der *Erfindung* ein Textelement erzeugt wird, das als bloßer *Eindruck* oder als *Kopie* oder als *Stilisierung* interpretiert werden könnte. Aber ebenfalls könnte es durch einen plötzlichen Erkenntnisprozeß als Projektion eines Inhaltsnebels durch *ratio difficilis* identifiziert werden.¹³⁰

Ecos Angebot begrifflicher Präzisierung befriedigt nicht – und es befriedigt nicht zuletzt deshalb so wenig, weil auch er die den Diskurs des Symbols begründende Interferenz von Rhetorik und Metaphysik vernachlässigt. Denn strukturell beschreibt Eco lediglich eine Variante kryptischer, d. h. komplexer, evidenter, aktiver Figurierung, die er – wie Baumgarten es tut – an die »Erscheinung eines Phänomens« bindet¹³¹ und für deren Begründung er ebenfalls quantitative Argumente in qualitative ummünzt. Der symbolische Modus werde vom »Gefühl der Wortverschwendung« signalisiert, erläutert Eco, »von dem Verdacht, daß es pragmatisch »unökonomisch« ist, so viel Textenergie aufzuwenden, um *bloß dieses* zu sagen«. Der Effekt gründet in der zeitlichen Indizierung jeder kryptischen Figuration, deren exzentrische Funktion bei Eco gegenüber der komplementären konzentrischen aufgewertet wird. »Der Inhalt des Symbols ist ein *Nebel* möglicher Interpretationen, offen für eine semiosische Verschiebung von Interpretant zu Interpretant, das Symbol hat keinen autorisierten Interpretanten.«¹³² Während sich Baumgarten in eine begeisterte Arithmetik steigert,¹³³ begnügt sich Eco mit der Vorstellung einer enormen Sprengkraft der »semiotische[n] Maschine

¹²⁹ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 232 pass.

¹³⁰ Ebd., S. 238 f. Zur erwähnten Typologie vgl. ders., *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* (engl. 1976), München 1986, Kap. 3.6.

¹³¹ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 238.

¹³² Ebd., S. 237. Eco beruft sich auf Grice' Konversationsmaximen.

¹³³ »Gesetzt, ich dächte in der niedrigen Denkungsart = 10° vollkommen gut, in der mittleren = 100°, in der Erhabenen sollte ich 1000° erlangen, ich erlangte sie aber nur – 100° und – 10°, so hätte ich nur 89° Vollkommenheit, die aber bei allen ihren Fehlern doch noch größer wären als jene 100 und als jene 10 Vollkommenheiten, die ich ohne Fehler in den anderen Denkungsarten erlangt hätte«. Poppe, Alexander Gottlieb Baumgarten, § 210.

rie«,¹³⁴ wenn er festhält: »In diesem Sinne sind ästhetische Symbole jeder »politischen« Kontrolle entzogen; sie *detonieren*, aber sie können nicht von außen *elaboriert* werden.«¹³⁵

Dabei gelingt es auch Eco nicht, das Symbol aus der Interferenz von Rhetorik und Metaphysik zu entlassen. Zum einen analysiert er Strategien sekundärer, code-abhängiger Strukturierung von literarischen Texten, welche die symbolische Lektüre anstoßen. (Interessanterweise wählt er als Beispiel die Uhr aus Gérard de Nerval's Roman *Sylvie* (1853), die ebenso wie Mörikes Leuchte bis ins Detail des Basreliefs von einer (Wahrnehmungs-)Figur beschrieben wird.) Zum anderen entwirft er seine säkularisierte Symboltheorie von Anfang an vor dem Hintergrund des französischen Symbolismus. Was bei Baumgarten als größtmögliche Verknüpfung (*maximus nexus*) das Symbol theologisch und teleologisch motiviert, weicht bei Eco dem »Ideal der poetischen Ambiguität«,¹³⁶ deren chaotische Verknüpfung (Rhizom) jedoch nicht weniger metaphysisch grundiert ist. Bis in die wahrheitsfunktionale Metaphorik – bei Baumgarten die Dämmerung, bei Eco der Nebel – bleibt die Textimplikatur metaphysisch verankert, so daß Ecos Resümee nicht mehr überrascht:

Auf jeden Fall gibt es hinter jeder Strategie des symbolischen Modus, sei sie religiös oder ästhetisch, eine legitimierende Theologie, selbst wenn es die atheistische Theologie der unbegrenzten Semiose oder der Hermeneutik als Dekonstruktion ist.¹³⁷

Vor diese legitimierende Theologie gelangen ebenso wie Eco schließlich auch die Gelehrten des *Triviums* nur dann, wenn sie die Aufmerksamkeit von der Geschichte (*histoire*), d. h. der inszenierten Wahrnehmung der Leuchte, auf die Materialität des Diskurses – auf seine ikonischen und phonischen Qualitäten verlagern. Diese »sprachliche Fügung« bedarf, wenn nun selbst symbolverdächtig geworden, »vielleicht noch genauerer philologischer Analyse«, gibt Spitzer immerhin zu bedenken.¹³⁸ Die »poetisch erlebte[] Definition«¹³⁹ des Symbols führt konsequent zu den Verfahren des »Sprachkunstwerk[s]« hin,¹⁴⁰ das – komplex, evident, aktiv – selbst zum Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung, zum ästhetischen Ereignis wird. Aufgrund der spe-

¹³⁴ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 231.

¹³⁵ Ebd., S. 238.

¹³⁶ Ebd., S. 231.

¹³⁷ Ebd., S. 240 f.

¹³⁸ Spitzer, Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*, S. 133.

¹³⁹ Ebd., S. 134.

¹⁴⁰ Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, S. 17 pass.

zifischen Materialität der Gestaltung erweist sich nämlich das literarische Symbol gegenüber seinen semiotischen und semantischen Funktionen als widerständig. Im Hinblick auf Mörikes Verhandlung des Symbols verhängt Heidegger daher einen weisen Richtspruch, in dem er verkündet: »Das Gedicht zündet zwar nicht die Lampe an, aber es entzündet die schöne Lampe«¹⁴¹ – sobald jemand den Schalter betätigt.

Symbol und Institution

¹⁴¹ Ebd., S. 45 [Heidegger].