

AUTOR

Falk Bornmüller (Magdeburg)

TITEL

›All for nothing?‹ Die symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform als philosophische und literaturtheoretische Herausforderung

ERSCHIENEN IN

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 6 (1.2013) / www.textpraxis.net

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/falk-bornmueller-symbolische-darstellungs-und-erkenntnisform>

URN

urn:nbn:de:hbz:6-88399573900

Die URN dient der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Falk Bornmüller: »›All for nothing?‹ Die symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform als philosophische und literaturtheoretische Herausforderung«. In: *Textpraxis* 6 (1.2013). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/falk-bornmueller-symbolische-darstellungs-und-erkenntnisform>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-88399573900

IMPRESSUM

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School *Practices of Literature*
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

textpraxis@uni-muenster.de

Redaktion und Herausgabe: Seth Berk, Dominic Büker, Pegah Byroum-Wand, Nina Gawe, Gesche Gerdes, Japhet Johnstone, Innokentij Kreknin, Christoph Pflaumbaum, Matthias Schaffrick, Kerstin Wilhelms

Alle Inhalte aus *Textpraxis* sind im Sinne von Open Access frei zugänglich und dürfen unter Angabe der Quelle zitiert werden.

›All for nothing?‹

Die symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform als philosophische und literaturtheoretische Herausforderung

›And all for nothing!‹ Mit diesem erstaunt-bewundernden, doch zunächst recht verständnislosen Ausruf reagiert Hamlet auf eine schauspielerische Darbietung, die den Tod des Priamos und die Klage der Hekuba vorstellt.¹ Bekanntlich engagiert der Sohn des vermeintlich ermordeten Königs von Dänemark die Schauspieler, um in einer theatralischen Aufführung bei Hofe die vom Geist seines Vaters vorgebrachten Anschuldigungen gegen seinen Onkel Claudius in letzter Konsequenz zu prüfen: ›The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King.‹²

William Shakespeare gelingt es mit dieser *Inszenierung in der Inszenierung*, diesem *Spiel-im-Spiel* auf beeindruckende Weise, im dramatischen Verlauf des *Hamlet* sowohl inner- als auch außerfiktionale Bezugspunkte miteinander zu verbinden: In der wachsenden Begeisterung des Protagonisten für die – ein gehöriges Maß an Einfühlungsvermögen verlangende – schauspielerische Leistung zeigt sich ein impliziter Hinweis auf die potentielle *Wirkung des Theaters*. Denn diese ist, wie der weitere Verlauf der Handlung zeigt, nicht nur gleichermaßen Versprechen und Herausforderung für die agierenden Schauspieler, sondern letztlich auch für die Zuschauer: Indem Shakespeare seinen Hamlet ein Stück inszenieren lässt, das bei dem verdächtigten Claudius die erhoffte, ihn selbst verratende Reaktion hervorrufen soll, stellt er sowohl die innerfiktionale Gültigkeit der Suche nach Gewissheit über den tatsächlichen Hergang der Machtübernahme als auch die beabsichtigte Wirkung auf die Leser beziehungsweise Zuschauer des *Hamlet* auf der außerfiktionalen Ebene heraus. Die Inszenierung der Königsmord-Szene eröffnet somit in doppelter Perspektivierung nicht nur einem Publikum *im Stück* die Möglichkeit gewissheitsfördernder Erkenntnis, sondern macht diese Einsicht zudem einem Publikum *des Stückes* transparent, welches sich diese interne Rückbindung wiederum bewusst machen und eine darin enthaltene, an das außerfiktionale Publikum gerichtete Forderung auf sich beziehen kann. Und ebenso wie Hamlet der tatsächlichen und *ernsthaften* Durchführung der Königsmord-Inszenierung bedarf, um zu ergründen, was an der gesamten Situation eigentlich ›faul ist,‹³ so muss auch der Zuschauer auf der

1 | Der gesamte Monolog lautet: ›Is it not monstrous that this player here, / But in a fiction, in a dream of passion, / Could force his soul so to his own conceit / That from her working all his visage wann'd, / Tears in his eyes, distractions in his aspect, / A broken voice, and his whole function suiting / With forms to his conceit? And all for nothing! / For Hecuba!‹. In: William Shakespeare: *Hamlet*. Hg. v. Harold Jenkins. London, New York 1990, 2. Akt, 2. Szene, V 545–552.

2 | Ebd., V 600f.

3 | In den Worten von Hamlets Freund Marcellus: ›Something is rotten in the state of Denmark.‹ Ebd., 1. Akt, 4. Szene, V 90.

außerfiktionalen Ebene den *Hamlet* Akt für Akt nachvollziehend betrachten, um tatsächlich *verstehen* zu können, worum es bei der tragischen Zuspitzung der Ereignisse bis hin zum Tode (fast) aller Beteiligten geht.

Dieses besondere, *sich vollziehende* und auf diesen Vollzug notwendig angewiesene *Verstehen* wird im Folgenden als symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform bezeichnet und soll in seiner Bedeutung ausführlicher bestimmt werden. Zudem erfolgt eine Erweiterung in der Betrachtung der *Hamlet*-Inszenierung durch die titelgebende Gestalt von Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, denn diese literarische Figur macht einerseits schon in jungen Jahren als Zuschauer mit dem Theater Bekanntschaft, beginnt aber ebenso frühzeitig damit, eigene Inszenierungen zu konzipieren und selbst als Schauspieler aufzutreten. Der Kulminationspunkt dieses Theater-, Bildungs- und nicht zuletzt symbolischen Romans besteht in der aufwendig vorbereiteten Aufführung des *Hamlet*, die für Wilhelm Meister in der Rolle des dänischen Prinzen durch die Begleitumstände der Inszenierung zu einem performativen Akt der Erkenntnis wird. Die Frage ist: Was charakterisiert diese *Form der Erkenntnis* und weshalb ist diese gleichermaßen von literaturwissenschaftlichem wie philosophischem Interesse? Denn angesichts der genannten poetologischen Ausgangslage stellt sich für die Literaturwissenschaft das Problem, wie mit der möglichen Erkenntnisdimension von Literatur umzugehen ist. Zugleich sieht sich die Philosophie mit der Herausforderung konfrontiert, der veranschaulichend-vergegenwärtigenden Dichtung ihr Proprium der Darstellung zu belassen, um dieses – gewissermaßen ›in Rechnung stellend‹ – zugleich in das philosophische Erkenntnisinteresse zu integrieren.

Für die Beantwortung dieser Fragen ist es zunächst notwendig, in einem problemorientierten Überblick die symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform so zu bestimmen, wie sie der weiteren Erörterung des epistemologischen Verhältnisses von Philosophie und Literatur zugrunde liegt (1). Vor diesem Hintergrund wird in einem zweiten Schritt mit der Betrachtung der in diesem Zusammenhang poetologisch relevanten Stellen in Shakespeares *Hamlet* sowie in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dafür argumentiert, dass angesichts des so verstandenen *Symbolischen* das Verhältnis von Philosophie und Literatur nicht als strikte epistemologische Dichotomie, sondern als Ausdruck des praktischen Umgangs mit einer begrifflich bereits umfassend verstandenen Welt zu begreifen ist (2).

1.

Damit deutlich werden kann, was die hier zu erläuternde symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform im Kern charakterisiert, ist diese von zwei mittlerweile geläufigen, allerdings anders gearteten Bestimmungen des Verhältnisses von Philosophie und Literatur zu unterscheiden: Grundsätzlich soll es weder darum gehen, der Philosophie *in* Literatur nachzuspüren, noch um die Analyse, mit welchen spezifisch literarischen Formen sich Philosophie *als* Literatur auszudrücken vermag.⁴ Das heißt: Obwohl diese Verhältnisbestimmung keineswegs irrelevant ist, kann sie für unsere Erörterung nicht der systematische

4 | Vgl. zu diesen Bestimmungen ausführlich die Beiträge in Gottfried Gabriel u. Christiane Schildknecht (Hg.): *Literarische Formen der Philosophie*. Stuttgart 1990; Christiane Schildknecht u. Dieter Teichert (Hg.): *Philosophie in Literatur*. Frankfurt/M. 1996; Eva Horn, Bettine Menke u. Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. Paderborn 2006; sowie Gerhard Gamm, Alfred Nordmann u. Eva Schürmann (Hg.): *Philosophie im Spiegel der Literatur*. Hamburg 2007.

Ausgangspunkt sein, weil in der damit implizit behaupteten epistemologischen Dichotomie von Philosophie und Literatur bereits eine Präsupposition enthalten ist, die anhand der symbolischen Darstellungs- und Erkenntnisform in kritischer Absicht hinterfragt werden soll.

Grundlage der epistemologischen Dichotomie ist die Auffassung, dass sich philosophische Erkenntnis gemäß des neuzeitlichen Wissenschaftsverständnisses als propositionale und damit wahrheitskonditionale (oder auch: wahrheitswertfähige) ›logische‹ Erkenntnis zu definieren habe. Artikulations- und Darstellungsformen, die nicht der argumentativ-diskursiven Bestimmung propositionaler Erkenntnis entsprechen, aber eine veranschaulichende beziehungsweise vergegenwärtigende Funktion erfüllen, werden demgemäß dem Gegenstandsbereich nicht-propositionaler Erkenntnis zugeordnet. Propositionale und nicht-propositionale Erkenntnis sind somit als irreduzible, sich jedoch komplementär ergänzende Bereiche der Erkenntnis zu verstehen.⁵ Einerseits erfolgt damit zwar eine grundsätzliche methodologische Profilierung, die durchaus zu dem Verständnis beiträgt, dass es verschiedene Weisen des Erkenntnisgewinns gibt. Andererseits wird aber – zumindest in einer starken Auffassung – mit dieser *Dichotomie* zugleich behauptet, dass die beiden Erkenntnisbereiche disjunkt voneinander geschieden sind: Das heißt, propositionale und nicht-propositionale Erkenntnis enthalten zwar jeweils komplementär aufeinander bezogene Merkmale, aber es ist kategorial ausgeschlossen, dass beide Erkenntnisbereiche gemeinsame Merkmale aufweisen. Soll das bestimmende Merkmal nicht-propositionaler Erkenntnis lediglich *ex negativo* darin bestehen, dass diese *nicht* propositional verfasst ist, so fehlt ein hinreichendes Verständnis dafür, was eigentlich den *Erkenntnis*gehalt nicht-propositionaler Erkenntnis ausmacht. Es kann demgegenüber geltend gemacht werden, dass die *differentia specifica* nicht-propositionaler Erkenntnis wesentlich darin besteht, etwas zu veranschaulichen beziehungsweise zu vergegenwärtigen, so wie es etwa in der Literatur geschieht.

Obwohl es aus philosophischer Perspektive plausibel ist, Philosophie und Literatur in analytischer Absicht entlang der Unterscheidung eines wahrheitskonditionalen und eines ästhetischen Erkenntnisbegriffs auseinanderzuhalten, bleibt dieses Vorgehen jedoch aufgrund der methodischen Eigenart letztlich unbefriedigend: Eine kategorial strikte Version der epistemologischen Dichotomie müsste bereit sein, die Zuschreibung ›Erkenntnis‹ konsequenterweise nur noch für das Propositionale zu verwenden und mit Blick auf das Nicht-Propositionale eher auf Zuordnungen wie ›Erfahrung‹ oder ›Einführung‹ zurückzugreifen. Eine weniger strenge Auffassung wird zwar versuchen, die Kluft zwischen beiden Bereichen möglichst nicht zu weit aufzureißen, und darum so viele Parallelen und Kontinuitäten als möglich aufweisen. Aber daraus folgt eine permanente Spannung, denn es muss auch bei diesem Bemühen stets ersichtlich bleiben, worin das jeweils unverfügbare und irreduzible Proprium propositionalen und nicht-propositionalen Erkenntnisgehalts bestehen soll. Grundsätzlich scheint allen diesen Ansätzen gemein zu sein, dass im Rahmen der epistemologischen Unterscheidung implizit unterstellt wird, ein *begriffliches Verstehen* sei ausschließlich in der Form propositionaler Erkenntnis gegeben. Als schwierig muss sich dann jedoch der Versuch erweisen, mit

5 | Die These von der pluralistischen Komplementarität vertritt vor allem Gottfried Gabriel: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*. Stuttgart 1991; Ders.: *Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*. Paderborn 1997. Christiane Schildknecht sieht hingegen im (poetischen) Nicht-Propositionalen eine vorgängige Bedingung für propositionale Wahrheit: »Ein seltsam wunderbarer Anstrich? Nichtpropositionale Erkenntnis und ihre Darstellungsformen«. In: Brady Bowman (Hg.): *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*. Paderborn 2007, S. 31–43, hier S. 42.

einer genuin philosophischen Arbeitsweise, nämlich über die begriffliche Bestimmung, erklären zu wollen, *was* den genuinen *Erkenntniswert* nicht-propositionaler Erkenntnis ausmacht. Denn diese entzieht sich offensichtlich einer so verstandenen begrifflichen Bestimmung. Wenn die propositionale Bestimmung lediglich dazu hinreicht, kenntlich zu machen, was nicht-propositionale Erkenntnis *nicht ist*, dann bleibt zu fragen, wer oder was in überzeugender Weise darüber Auskunft geben kann, was nicht-propositionale Erkenntnis *ist*. Pointiert könnte man also die Vertreter der epistemologischen Unterscheidung fragen: Wie hältst Du es mit dem Begrifflichen?

Wer diese Frage so beantwortet, dass es neben einem genau bezeichneten begrifflichen Verstehen in der Welt einen Bereich des Nicht-Begrifflichen gibt, der sich dem Begrifflichen notwendig entzieht oder diesem zumindest nicht adäquat ist, sieht sich mit dem methodologischen Problem konfrontiert, vom ›Boden der Philosophie‹ aus erklären zu müssen, worin ›das Andere der Erkenntnis‹ im Bereich des Nicht-Propositionalen genau besteht. Wenn jedoch nicht-propositionale Erkenntnis auf diesem Weg nur indirekt – ›von der anderen Seite aus‹ – und damit ungenügend charakterisiert werden kann, kommt man offensichtlich nicht umhin, die reduktive Bestimmung des Begrifflichen zu überdenken. Die hier vertretene These lautet: Nach begrifflichen Gehalten ist nicht ausschließlich in der engen Bestimmung des Propositionalen zu suchen; auch der Bereich dessen, was bislang als nicht-propositionale Erkenntnis bezeichnet wurde, ist in einem nicht-trivialen Sinn begrifflich gehaltvoll.

Was meint in diesem Zusammenhang ›begrifflich gehaltvoll‹? *Begriffliche Bestimmung* ist in einem ganz grundlegenden Sinn als eine ›Tätigkeit‹ zu verstehen, bei der ›etwas in der Welt‹ als ein *Besonderes* individuiert und unter ein *Allgemeineres* gebracht wird. Dieser Vorgang ist nun allerdings nicht so zu verstehen, dass uns ein je Besonderes zunächst als ein ›begriffsloses Etwas‹ begegnet und dann erst in einer Art Taufakt seine begriffliche Zuordnung erfährt. Vielmehr ist uns das je Besondere bereits vorgängig *als ein Besonderes* gegeben: Denn es bliebe unverständlich, *was* ein Besonderes sein soll, wenn dieses nicht immer schon als eine individuierte Bestimmung gegenüber anderen Besonderen in der Welt (für uns) in Erscheinung tritt. Es ist daher nicht überzeugend, von einem unverstellten oder originären Zugang zur Welt auszugehen, der erst nach und nach bis zur Grenze des Diskursiven begrifflich durchdrungen und gewissermaßen ›propositional fixiert‹ wird. Wenn es zutrifft, dass uns die Welt von Anfang an in einer derart *bestimmten praktischen* Weise gegeben ist, dann sind wir auch stets in die Praxis einer vorgängig immer schon begrifflich verstandenen Welt initiiert. Deshalb können wir auch als je bereits Initiierte um die poetologisch relevante Differenz von ›Realität‹ und ›Fiktion‹ wissen:⁶ Dies bedeutet jedoch gerade nicht, dass der Fiktion *per se* keine epistemische Wahrheit zukommt, denn die ›Realität der Fiktion‹ bedarf ja gerade eines begrifflich immer schon Verstandenen, um überhaupt *als etwas* verstanden werden zu können. Eine strikt parallelisierende Unterscheidung in propositionale und nicht-propositionale Erkenntnis, die der polarisierenden Unterscheidung von Philosophie als wissenschaftlich-epistemischer und (literarischer) Fiktion als veranschaulichend-vergegenwärtigender

6 | Die Differenz von ›Realität‹ und ›Fiktion‹ ist hier – für den Zweck der Erörterung – in einem grundsätzlichen Sinn zu verstehen und meint lediglich den in der Praxis verstandenen Unterschied zwischen einer ›gemachten‹ literarischen Darstellung und der ›richtigen‹ (Lebens-)Wirklichkeit. Literarische Darstellung ist damit jedoch nicht ›wirklichkeitsfern‹, denn Form und Inhalt der Darstellung müssen sich implizit auf diese ›Realität‹ beziehen. Insofern entspricht die Unterscheidung von ›Realität‹ und ›Fiktion‹ *nicht* der zuvor getroffenen Unterscheidung von Philosophie und Literatur, wofür ich im Folgenden auch argumentieren werde.

Dimension entspricht, verfehlt diese grundlegende Form begrifflicher Welterschließung: Die ›ästhetische Wahrheit‹ gerinnt in dieser Perspektive dann schlimmstenfalls zu einem bloßen *Surplus* propositionaler Erkenntnis, deren epistemischer Primat als szientistische Behauptung gesetzt ist. Wenn die Form propositionaler Bestimmung einen zwar wesentlichen, jedoch *nur einen Teil* dessen ausmacht, was in der Welt *begrifflich* erfasst werden kann, dann ist auch die Form nicht-propositionaler Erkenntnis der Sache nach begrifflich verfasst.

Um zu ergründen, worin die Unterscheidung von propositionaler und nicht-propositionaler Erkenntnis ihren Anfang genommen hat und weshalb man bei dieser Auffassung nicht unbedingt stehen bleiben muss, ist ein (Rück-)Blick auf die philosophiegeschichtlichen Grundlagen der Ästhetik erforderlich: In seinen Schriften *Metaphysica* (1739, ²1742) und *Aesthetica* (1750/1758) hat Alexander Gottlieb Baumgarten die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis bestimmt und diese sogar als »Logik des unteren Erkenntnisvermögens« (*logica facultatis cognoscitivae inferioris*) ausdrücklich aufgewertet.⁷ Es ist sein Verdienst, gegenüber dem bis dahin beherrschenden einseitig rationalistischen Philosophieverständnis ein Entsprechungsverhältnis von Logik und Ästhetik nicht nur behauptet, sondern systematisch begründet zu haben. In der Analyse der erkenntnistheoretischen Funktion sinnlicher Vorstellungen unterscheidet Baumgarten die Gesamtheit der dunklen Vorstellungen (*perceptiones obscurae*), die den Grund der Seele (*fundus animae*) bilden, und die verworrenen Vorstellungen (*perceptiones confusae*) von den klaren Vorstellungen (*perceptiones clarae*) sowie den deutlichen Vorstellungen (*perceptiones distinctae*). Diese Einteilung gründet sich auf Überlegungen von Christian Wolff, nach denen eine klare Vorstellung dadurch charakterisiert ist, dass sie sich von anderen Vorstellungen unterscheiden lässt.⁸ Wenn die in einer klaren Vorstellung enthaltenen und deren Unterscheidbarkeit begründenden Merkmale bestimmbar und damit klar sind, ist diese Vorstellung sowohl *klar* als auch *deutlich*. Sind die benannten Merkmale jedoch dunkel, so ist diese Vorstellung als eine unmittelbar erfolgende zwar *klar*, aber in Ermangelung unterscheidender Merkmale *verworren*. Eine dunkle Vorstellung ist nicht von anderen Vorstellungen zu unterscheiden – sollte sie einzelne klare Merkmale enthalten, so sind diese nicht hinreichend, um eine Unterscheidbarkeit herbeizuführen.

Der aus dieser systematischen Einteilung jeweils resultierende Erkenntniswert einer Vorstellung erlaubt es Baumgarten mithilfe einer Vielzahl weiterer bestimmender Kriterien das Verhältnis zwischen den verschiedenen Vorstellungsarten über eine hinreichend komplexe Kombination in horizontaler und vertikaler Ausrichtung beschreiben zu können.⁹ Gottfried Wilhelm Leibniz hatte die dunkle und die klare Erkenntnis noch als zwei hierarchisch voneinander geschiedene Stemmata eingeführt und in rationalistischer

7 | Die zentralen Belegstellen für Baumgartens ästhetiktheoretische Konzeption finden sich einerseits in den ersten Paragraphen der *Aesthetica* (Alexander Gottlieb Baumgarten: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der ›Aesthetica‹ [1750/1758]*. Übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg ²1988) und andererseits etwas verstreut in den Paragraphen 510f., 514–518, 520ff. sowie 530–533 der *Metaphysica* (Alexander Gottlieb Baumgarten: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983). Siehe für eine ausführlichere Darstellung der Ästhetiktheorie Baumgartens vom Verfasser: *Zwischen Erfahrung und Idee. Das Symbolische als Darstellungs- und Erkenntnisform um 1800* (Magisterarbeit). Jena 2006. www.db-thueringen.de/servlets/DocumentServlet/15265/Maist.-Bornmueller-Falk.pdf (zuletzt eingesehen am 17.03.2013), S. 8–31.

8 | Vgl. Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen* (1720, ¹¹1751). Hg. v. Charles A. Corr u. a. Hildesheim u. a. 1983, §§ 198ff., S. 110ff.

9 | Die Komparation der verschiedenen Vorstellungsarten anhand der qualitativen und quantitativen Kriterien erfolgt ohne festen Vergleichspunkt und bezieht sich ausschließlich auf relationale Beziehungen zwischen den Vorstellungen.

Tradition stehend lediglich das Stemma der klaren Erkenntnis weiterentwickelt.¹⁰ Dagegen präsentiert Baumgarten mit seiner Einteilung der Vorstellungen ein durchgängiges ›Spektrum‹, ausgehend von den dunklen Vorstellungen im unteren Erkenntnisvermögen bis hin zu den klar-deutlichen Vorstellungen des oberen Erkenntnisvermögens.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang nun die Feststellung, dass diese systematische Analyse geradezu paradigmatisch das Verfahren einer sukzessiven begrifflichen Bestimmung vor Augen führt, die zwar an der ›groben‹ Einteilung in das sinnliche und das verstandesgemäße Erkenntnisvermögen festhält (und auch festhalten muss), aber die gleichwertige Analysierbarkeit aller genannten Vorstellungsarten impliziert. Die Plausibilität von Baumgartens Systematik der bewussten Vorstellungen macht diese zugleich zu einem entscheidenden Argument für die grundlegend begriffliche Erschließung von Welt: Gegen den Einwand, die Verworrenheit sei durch die Unbestimmtheit der Merkmale ›die Mutter allen Irrtums‹, kann Baumgarten mit gutem Grund einwenden, dass gerade die verworrenen Vorstellungen als eine unerlässliche Voraussetzung für die Entdeckung der ›Wahrheit‹ zu gelten haben. Schließlich gebe es weder in der Natur noch in der Erkenntnis einen spontanen Sprung aus der Dunkelheit in die Klarheit und Deutlichkeit des Denkens – und das Ideal propositionaler begrifflicher Erkenntnis stelle damit eher den Ausnahme- als den Regelfall dar.¹¹

Die Auseinandersetzung mit den jeweils verschieden gearteten Vorstellungen fordert die Urteilskraft beständig zu Entscheidungen heraus, ob und inwiefern ausreichend unterscheidbare Merkmale vorliegen, um ein Besonderes unter ein Allgemeines subsumieren oder zu einem Allgemeinen ein Besonderes auffinden zu können. Diese begriffliche Durchdringung einer gedeuteten Welt aufgrund des Vermögens vernünftiger Urteilskraft ist dabei grundlegender, als es die innerhalb der Philosophie vorgenommene disziplinäre Unterscheidung von theoretischer ›Gegenstandserkenntnis‹ und praktischer ›Situationserkenntnis‹ ist. Angesichts der phänomenalen Mannigfaltigkeit und verschiedenen situativen Umstände gelingt die Urteilsbildung mitunter mehr oder weniger gut, und sie kann auch zu Täuschungen, Irrtümern, Missverständnissen und voreiligen Urteilen führen, die dann revidiert werden müssen. Das basale, praktisch-rationale Vermögen einer durchgängigen begrifflichen Bestimmung, die von vergleichsweise ›schwach‹ bis hin zu vergleichsweise ›stark‹ reicht, wird dadurch jedoch *nicht grundsätzlich* in Frage gestellt.

Als Schlüssel zum Verständnis der symbolischen Darstellungs- und Erkenntnisform kann vor diesem Hintergrund Baumgartens Konzept der vielsagenden Vorstellung (*perceptio praegnans*) gelten, denn hier liegt auch der Ursprung zum Begriff der ästhetischen Idee, in der sich sinnliche Anschauung und vernünftige Idee produktiv miteinander verbinden: Dunkle oder verworrene Vorstellungen können, bedingt durch einen graduell

10 | Gottfried Wilhelm Leibniz: »Betrachtung über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen«. In: Ders.: *Kleine Schriften zur Metaphysik* [Philosophische Schriften Bd. 1]. Hg. u. übers. v. Hans Heinz Holz. Frankfurt/M. 21986, S. 32–47, hier S. 33: »Die Erkenntnis ist also entweder *dunkel* oder *klar* und die klare Erkenntnis wiederum entweder *verworren* oder *deutlich*, die deutliche Erkenntnis aber entweder *inadaequat* oder *adaequat* und gleichfalls entweder *symbolisch* oder *intuitiv* [...].« Die *symbolische Erkenntnis* ist laut Leibniz weniger vollkommen (»blind«) als die intuitive, da mit der bloßen Verwendung von Zeichen als Abkürzung anstelle von Ideen, die nur intuitiv zu erfassen sind, nicht alle in einen zusammengesetzten Begriff eingehenden Begriffe einsichtig gemacht werden können, obwohl das Zeichen selbst dieses Verständnis suggeriert.

11 | Dazu Baumgarten: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik* (Anm. 7), § 522: »Ich stelle mir bestimmte Dinge so vor, daß einige ihrer Merkmale klar, andere dunkel sind. Eine Vorstellung dieser Art ist, soweit sie klare Merkmale hat, deutlich, soweit sie dunkle hat, sinnlich. Und so ist diejenige Vorstellung deutlich, der etwas Verworrenheit und Dunkelheit beigemischt ist, und diejenige sinnlich, der etwas Deutlichkeit innewohnt. Diese zuletzt genannte wird auf ihrer schwächeren Seite durch das untere Erkenntnisvermögen geformt.«

exponentiellen Anstieg der Fülle an Merkmalen, so prägnant (durchaus im Sinne von: ›bedeutungsschwanger‹) sein, dass die Urteilskraft mit ihrem ›Geschäft des begrifflichen Verstehens‹ in besonderem Maße sowohl bestimmend als auch reflektierend tätig werden muss. Wesentlich ist hier die Notwendigkeit einer ›aktiven‹ Auseinandersetzung mit der konkreten sinnlichen (gleichwohl begrifflich erfassten) Anschauung, der eine begrifflich abstraktere Idee korrespondiert.

Diese Beziehung besteht, wie Immanuel Kant später in der *Kritik der Urteilskraft* überzeugend sagt, weil für die Darlegung der Realität von allgemeinen Begriffen notwendig deren Veranschaulichung erforderlich ist. Was jedoch für empirische Begriffe durch das Beispiel eines konkreten Gegenstandes, der unter diesen Begriff fällt, und für reine Verstandesbegriffe (wie etwa die *Ursache*) durch verdeutlichende Schemata gewährleistet wird, stellt uns bei Vernunftbegriffen (und das sind *Ideen*) vor ein Problem, »weil ihnen schlechterdings keine Anschauung angemessen gegeben werden kann«. ¹² Um die Versinnlichung eines solchen Begriffs dennoch durchführen zu können, wird in einer symbolischen Darstellung »einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche unterlegt«. ¹³ Da die Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt erst Erfahrung bewirken, geschieht hier über eine Analogie *reflektierter Erfahrung* Folgendes: Ein Subjekt bezieht im Bewusstsein seiner beschränkten Erkenntnisfähigkeit ein prinzipiell Nichtdarstellbares bzw. erkennbares auf bekannte Verhältnisse in der empirischen Wirklichkeit. Die dieser symbolischen Darstellung zu entnehmende Erkenntnis bezieht sich also nicht auf die (veranschaulichende) theoretische Bestimmung eines Gegenstandes, sondern sie richtet sich auf eine *praktische Erkenntnis* über die Bestimmung, was ein solcher Gegenstand *der Idee nach* für das erkenntnisfähige Subjekt und den zweckmäßigen Gebrauch dieser Idee bewirken soll. ¹⁴ Es kommt also vorrangig auf die tatsächliche individuelle Anstrengung eines tätigen Geistes an: Nur wenn man *selbst* im Gebrauch der Urteilskraft die einzelnen Denkvollzüge unternommen hat, um einer Idee über eine symbolische Darstellung zur Anschauung zu verhelfen, und damit den einsichtigen Erkenntnisschritt vollzieht, ist man in der Lage zu verstehen, *was* eine solche Idee *bedeutet*. Die von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* gegebenen Beispiele sind hier besonders instruktiv, da sie in Analogie auch auf das Verständnis literarischer Beispiele zutreffen: Erst wenn man im Nachvollzug verstanden hat, wie eine mechanische Handmühle und deren inneres Funktionsprinzip mit einem despotisch regierten Staat in Verbindung zu bringen ist – nämlich über eine Analogie, die in der Reflexion über die Handmühle eine Entsprechung in der Reflexion über ein bestimmtes Staatswesen hat –, kann mit dieser Anschauung die Einsicht gewonnen werden, dass es sich hierbei um eine adäquate und damit ›passende‹ symbolische Anschauung handelt.

Auch Goethe bezieht das zentrale Moment seines erkenntnistheoretischen Selbstverständnisses aus dem Symbolischen als einer Darstellungs- und Erkenntnisform, die nicht mehr als bloß konventionell Bezeichnendes figuriert, sondern der veranschaulichenden

12 | Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. u. eingel. v. Heiner F. Klemme. Hamburg 2006, S. 351.

13 | Ebd., S. 352. Kant nennt die schematisierende *und* die symbolische Form der Darstellung *intuitive* Vorstellungs- und Erkenntnisarten im Gegensatz zu den *diskursiven*, womit das Symbol bzw. das Symbolische nicht mehr, wie noch in der Tradition von Leibniz, dem Intuitiven entgegengesetzt, sondern subsumiert wird. Das Symbolische untersteht mit dieser Bestimmung also nicht mehr dem bloß konventionellen Gebrauch eines arbiträren Zeichens, sondern kann einen eigenständigen Status der Darstellung und Erkenntnis beanspruchen.

14 | Vgl. ebd., S. 353.

Beziehung von Erfahrung und Idee die entscheidende Bedeutung beimisst. Anders als bei Kant ist bei ihm jedoch nicht die Autonomie des selbstbestimmt-freien Individuums der alleinige Bezugspunkt, sondern die *Beziehung* des schauenden Subjekts zur geschauten Natur steht bei Goethe im Zentrum der Betrachtung, wobei vor allem die *Einsicht* in die je eigene Einbezogenheit in das Geschaute bestimmend wirkt.¹⁵ So ist die *Metamorphose der Pflanzen* als eine geradezu exemplarische Vorführung der symbolischen Darstellungs- und Erkenntnisform gestaltet: Der kompositorische Aufbau des gesamten Textes sowie die verwendeten sprachlichen Darstellungsmittel verweisen durch Form und Anordnung beim aufmerksamen Vollzug des Lesens unmittelbar auf das, was zur Darstellung gebracht und erkannt werden soll – nämlich das dynamische Prinzip, welches vom Leser *und* Betrachter sowohl in der konkret vorliegenden sinnlichen Anschauung *begriffen* als auch auf einer abstrakteren Ebene als ein Allgemeines *begrifflich durchdrungen* werden muss. Eine bloß allgemein-definitivische Erklärung wäre hier keineswegs hinreichend gewesen, da diese dem zu Veranschaulichenden *und* zu Verstehenden der Sache nach nicht entsprechen kann. Goethe hat in maßgeblicher Weise – und dies im wahrsten Wortsinne – *den Blick dafür geschärft*, dass sich bestimmte vielsagende Phänomene in der Welt – nämlich die *Gestalten*, die sich in permanenter *Gestaltwerdung* befinden – nicht in Raumgestalten zeitloser Propositionalität fixieren lassen, sondern der sich vollziehenden Darstellung als *Zeitgestalt* bedürfen, um mit der vergegenwärtigt anschauenden Erfahrung den bestimmenden Blick der begrifflichen Erkenntnis auf das zu Begreifende zu lenken.¹⁶

Die symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform verortet sich somit im erweiterten Grenzbereich zwischen dem, was mit Baumgarten als unteres und oberes Erkenntnisvermögen, mit Kant und Goethe als Anschauung und Idee bezeichnet werden kann. Wesentliches Kennzeichen dieser Art der Darstellung und Erkenntnis ist sein performatives Moment, welches auf einen verstehenden Nachvollzug *in der Zeit* angewiesen ist. Der verstehende Nachvollzug bezieht sich dabei auf einen sukzessiven begrifflichen Erschließungsprozess, der beständig zwischen Konkretion und Abstraktion alterniert und notwendig die tatsächliche Teilnahme eines urteilenden Erkenntnissubjekts erfordert. Die symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform ist somit ihrem prozessualen Verfahren nach sowohl *irreduzibel*, also nicht durch andere Arten der Darstellung und Erkenntnis substituierbar, als auch *nicht reduzierbar*, da sich der verstehende Nachvollzug nicht einfach verkürzen lässt, ohne dessen wesentlichen Gehalt einzubüßen.

Mit Blick auf die funktionale Rolle könnte man nun behaupten, die symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform markiere die ›Grenze‹ des Diskursiven gegenüber dem bloß Intuitiven und erfülle damit eine mitunter spannungsreiche Vermittlungsfunktion. Zweifellos ist die Einschätzung richtig, dass sinnliche Vorstellungen nicht in der Weise ›auf den Begriff gebracht‹ werden können, wie dies dem Ideal klar-deutlicher Begriffsbildung rationalistischer Prägung entspricht. Dies wird sicherlich auch niemand bestreiten wollen. Problematisch ist allein die Rede von einer ›Grenze‹, sofern diese als eine trennscharfe und ausschließende Demarkationslinie zwischen dem Intuitiv-Sinnlichen und dem Diskursiv-Propositionalen aufgefasst wird. Denn auch die ›vielsagenden‹

15 | Durch diese Auffassung geriet Goethe mit Friedrich Schiller in eine aufschlussreiche Streit-situation über das Verhältnis zwischen Erfahrung und Idee. Siehe dazu ausführlicher vom Verfasser: »Symbol und Erkenntnis. Anmerkungen zur Entwicklung des Symbolbegriffs um 1800«. In: Brady Bowman (Hg.): *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*. Paderborn 2007, S. 159–179, hier S. 164–171.

16 | Vgl. hierzu ausführlich vom Verfasser: *Zwischen Erfahrung und Idee* (Anm. 7), S. 74–96.

Vorstellungen und ästhetischen Ideen sind in ihrer reichhaltigen Anschaulichkeit grundsätzlich, das heißt in einem allgemeinen Verständnis begrifflich erschließbar und müssen für eine solche Erschließbarkeit der Sache nach auch zugänglich bleiben.

Um den Status und die methodische Relevanz der eingangs erwähnten kritischen Bezugnahme auf die epistemologische Dichotomie zu verdeutlichen, ist im folgenden Abschnitt anhand von *Hamlet* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* exemplarisch aufzuzeigen, auf welche Weise die symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform einen Prozess des Erschließens und Verstehens nicht nur strukturiert, sondern diesen Prozess auch für eine Reflexion über das Erkenntnisvermögen des erkennenden Subjekts offen zu halten vermag.

2.

Der Verdacht, dass Literatur vonseiten der Philosophie nur instrumentell und hinsichtlich der eigenen theoretischen Zwecke bestimmt wird, motivierte die zu Beginn ausgeführte Infragestellung der Unterscheidung von propositionaler und nicht-propositionaler Erkenntnis. Beide Optionen – Philosophie *in* Literatur und Philosophie *als* Literatur – versuchen dabei vor allem die Frage zu beantworten, ob und inwiefern sich Philosophie in erkenntnistheoretisch erfolgversprechender Weise den vergegenwärtigenden Gehalt von Literatur und anderen nicht-propositionalen Erkenntnisformen zunutze machen kann. Es ist jedoch fraglich, ob damit das Verhältnis von Philosophie und Literatur hinreichend erfasst ist.

Auf den ersten Blick scheint auch Hamlet ein bloß instrumentelles Verhältnis zur Dichtung zu haben: Weil er um die ›theatralische Wirkung‹ der Inszenierung weiß, will er diese mit der kalkulierenden Absicht einsetzen, Claudius zu einer öffentlich sichtbaren Reaktion zu bewegen. Hamlet selbst kann von der vermeintlich mörderischen Tat seines Onkels noch nichts *wissen*, da ihm vom Geist seines Vaters lediglich deren hypothetische Möglichkeit als Vorwurf mitgeteilt wird. Hamlet hat eine noch unbewusst-unbestimmte Vermutung: Die veränderte Situation nach dem Tod seines Vaters und der auffällig raschen Vermählung seiner Mutter mit Claudius lassen ihn ahnen, dass die Dinge nicht so sind, *wie sie sein sollten*. Der vom Geist des Vaters geäußerte Vorwurf scheint ihm zwar plausibel zu sein, allerdings fehlt ihm die *Gewissheit*, dass es sich auch wirklich so zugetragen hat. Das Erkenntnisinteresse Hamlets drückt sich deutlich in der Antwort an seine Mutter aus, die ihn zu überreden versucht, nicht weiter grüblerisch die Umstände nach dem Tod des Königs zu hinterfragen: »Seems, madam? Nay, it is. I know not ›seems‹.« Denn was er für alle Beteiligten offensichtlich an Gram und Trauer nach außen hin zeige – Gefühlsregungen, die man auch leicht ›spielen‹ könne –, entspreche nicht seiner eigentlichen Orientierung an Einsichten, die sich dem bloßen Anschein entziehen.¹⁷ Eine solche, von Hamlet eingeforderte Einsicht ist die Gewissheit über die Todesursache seines Vaters: Wenn das bei Hofe inszenierte Stück eine mörderische Tat derart darzustellen vermag, dass Claudius diese als offensichtliche Entsprechung zu seiner eigenen Handlung *begreifen muss*, dann – so Hamlets Kalkül – kann das Verbrechen in seinem tatsächlichen Verlauf als bewiesen und der Mörder als

17 | Hamlet besteht darauf, dass keine der äußerlich wahrnehmbaren Gefühlsregungen ›denote me truly. These indeed seem, / For they are actions that a man might play; / But I have that within which passes show‹. Shakespeare: *Hamlet* (Anm. 1), 1. Akt, 2. Szene, V 76 u. 83ff.

überführt gelten.¹⁸ Dessen Schuld ist in Hamlets Verständnis wahrscheinlich, sobald ›das Gewissen spricht‹ und *sich ihm als Zuschauer zeigt*, wobei jedoch implizit auch die Bereitschaft von Claudius vorausgesetzt werden muss, das Gesehene im Stück auf sein eigenes Handeln beziehen und dieses nicht vor sich selbst verbergen zu wollen.

Bis zur Aufführung des *Mordes von Gonzago* als ›Stück-im-Stück‹ ringt Hamlet an sich selbst zweifelnd mit dem Bedürfnis endlich zu erfahren, *wie es gewesen ist*: Denn den Entschluss, die rächende Vergeltung für den Vater auszuführen, hat Hamlet allen Selbstzweifeln zum Trotz längst gefasst. Allerdings fehlt ihm noch die durch einen ›Beweis‹ erbrachte Gewissheit, um aus diesem Entschluss einen *begründeten Entschluss* zu machen.¹⁹ Solange er nicht um die ›Wahrheit‹ der ihm gegenwärtigen Situation weiß und solange sich ihm die bisher verstandene Welt als eine noch nicht ausreichend erschlossene Welt darstellt, um in ihr mit guten Gründen handeln zu können, muss Hamlet sein Handeln aufschieben. Anderenfalls könnte er dieses weder vor sich selbst noch vor anderen verantworten.²⁰

Entscheidend ist daher, *auf welche Art und Weise* die Inszenierung des Stückes zur Darstellung kommt, denn die Schauspieler sollen ausdrücklich nicht zur bloßen Unterhaltung agieren. Dies macht Hamlet in einem Gespräch mit Rosenkranz unmissverständlich klar: Anlässlich der Ankunft der Schauspieler am Hof berichtet ihm Rosenkranz von der neuen ›Mode‹ des auf Effekterzeugung und willfährigen Beifall des Publikums angelegten ›gemeinen Theaters‹: Die Tatsache, dass ausgerechnet diese Instanz sich aufgrund der Umstände plötzlich völlig unkritisch gegenüber dem neuen König verhalte und geradezu ›kindisch‹ werde, deutet Hamlet als »something [...] more than / natural«. Und bereits ahnend, dass der dahinterliegende Sinn schwer aufzuklären sein könnte, fügt er hinzu: »if philosophy could find it out.«²¹ Umso mehr kommt es Hamlet darauf an, dass die Schauspieler angemessen und ›richtig‹ spielen, weshalb er ihnen gegenüber in einer belehrenden Ansprache eine dezidierte, theatertheoretische Position

18 | »I have heard / That guilty creatures sitting at a play / Have, by the very cunning of the scene, / Been struck so to the soul that presently / They have proclaim'd their malefactions. / For murder, though it have no tongue, will speak / With most miraculous organ. I'll will have these players / Play something like the murder of my father / Before mine uncle. I'll observe his looks; / I'll tent him to the quick. If a do blench, / I know my course [Hervorhebung F.B.].« Ebd., 2. Akt, 2. Szene, V 584–594. Die Tragfähigkeit dieses Beweises ist übrigens nur auf den ersten Blick unzureichend: Hamlets Möglichkeiten zur Erlangung von Gewissheit sind in seiner konkreten Situation offenkundig beschränkt, denn die Machtverhältnisse lassen es nicht zu, vor einem Gericht etwa die für eine pathologische Analyse erforderliche Exhumierung des Vaters oder überhaupt eine unparteiische Untersuchung des Mordvorwurfs einzufordern.

19 | Wie sehr ihn dieses Unvermögen, tatkräftig handeln zu können, in seinem Selbstverständnis belastet, ist dem Monolog im Anschluss an die probeweise Vorführung des Schauspiels (Ermordung des Priamos und Klage der Hekuba) zu entnehmen: »What's Hecuba to him, or he to her, / That he should weep for her? What would he do / Had he the motive and the cue for passion / That I have?«. Ebd., 2. Akt, 2. Szene, V 553–583, hier V 553–556.

20 | Harold Jenkins: »Introduction«. In: Shakespeare: *Hamlet* (Anm. 1), S. 1–159, hier S. 136–142, erörtert die in der Forschungsliteratur anhaltende Diskussion über den *delay* Hamlets, wobei dieses Zögern vor allem vor dem Hintergrund einer schwierigen Deutung seiner rätselhaften Persönlichkeit ein Problem zu sein scheint. Meines Erachtens könnte sich dieses Problem mit Blick auf die durchaus vernünftige Orientierung Hamlets an handlungsleitender Gewissheit weitgehend erübrigen. Die Inszenierung des Königsmord-Stückes als *central act* wird in diesem Zusammenhang zwar als die Szene »with the nutshell truths inside it« (S. 141) charakterisiert, aber hinsichtlich der erkenntnisorientierten poetologischen Funktion unterschätzt.

21 | Shakespeare: *Hamlet* (Anm. 1), 2. Akt, 2. Szene, V 318–364, hier 364.

vertritt.²² Die Mimik und Gestik soll nicht übertrieben sein, denn dies verdrieße den ein-sichtsvollen Zuschauer. Und in der Gestaltung der Darstellung sollen sich die Schauspieler an dem Gehalt dessen orientieren, was zur Darstellung zu bringen ist, wobei Hamlet die schauspielerische Inszenierung als *Spiegel der Natur* und Nachahmung der *conditio humana* verstanden wissen will.²³

Obwohl – und gerade weil – alle Beteiligten im *Hamlet* um die poetologische Differenz von Realität und Fiktion wissen, also das von Hamlet in Szene gesetzte Stück als Inszenierung fiktionaler Realität verstehen, muss Hamlet während der Aufführung dem König gegenüber noch vorgeben, es handele sich bei der gezeigten Handlung lediglich um ein spaßhaftes Spiel, da Claudius mutmaßt, die Aufführung könne anstößig und letztlich zu diesem Zweck inszeniert sein.²⁴ Claudius' Mutmaßung ist nicht unberechtigt, denn Hamlet beabsichtigt ja tatsächlich, das Gewissen des Königs in der imaginierten Zurschau-stellung der Königsmord-Szene herauszufordern. Allerdings *muss* Hamlet den zuschauenden König im Glauben lassen, er inszeniere ein Schauspiel, welches ›bloß fiktional‹ ist und *deshalb* nicht so ernst genommen werden kann, wie es etwa ein direkt geäußelter Mordvorwurf wäre. Denn nur dadurch, dass sich Claudius auf die nachvollziehende und verstehende Betrachtung dieses Stückes einlässt, kann die beabsichtigte Wirkung sich überhaupt erst entfalten: Würde der Zuschauer vorab darüber in Kenntnis gesetzt, unter welcher Bestimmung er das folgende Schauspiel zu betrachten habe, wäre der zu initiierte Prozess des Verstehens im Verlauf der Darbietung von vornherein unmöglich.

Unabhängig davon, ob Hamlet nun *als Figur* im *Hamlet* in der theatralischen Wirkung der Königsmord-Szene lediglich ein instrumentelles Mittel zur Begründung seiner Rache gegen den Mörder des Vaters sieht, liegt für uns als *Leser und Zuschauer* nicht nur mit der Stück-im-Stück-Darstellung, sondern mit dem *Hamlet* im Ganzen ein poetologisch und erkenntnistheoretisch aufschlussreicher Zusammenhang vor: *Wir* sind es nämlich, die der tragischen Hauptfigur bei der Suche, ja dem Ringen um Gewissheit und damit auch um Wahrheit *zusehen*. Doch auch wir haben keinen umfassenden Einblick in die tatsächliche Situation, denn von Anfang an führt Shakespeare den Leser und Zuschauer des *Hamlet* Schritt für Schritt, von Szene zu Szene, gemeinsam mit den Hauptfiguren auf die Spur fortschreitender Erkenntnis darüber, *wie es ist*. Zwar sind wir gegenüber Hamlet offensichtlich ›im Vorteil‹, da wir – anders als er – über die jeweils subjektive Situation aller Beteiligten verfügen können.²⁵ Aber auch uns erschließt sich die gesamte

22 | Siehe zum Verhältnis des objektiven Gehalts der Dichtung und der subjektiven Aufführungsleistung des Schauspielers ausführlich Georg Simmel: »Zur Philosophie des Schauspielers«. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 8/II: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Hg. v. Alessandro Cavalli u. Volkhard Krech. Frankfurt/M. 1993, S. 424–432.

23 | Vgl. Shakespeare: *Hamlet* (Anm. 1), 3. Akt, 2. Szene, V 1–45.

24 | »»Is there no offence in't?« / »No, no, they do but jest – poison in jest. No offence i'th' world.« Ebd., 3. Akt, 2. Szene, V 227f.

25 | Meine Interpretation, die sich ihren Gehalt über die Funktion der symbolischen Darstellungs- und Erkenntnisform erschließt, orientiert sich an der überzeugenden *Hamlet*-Interpretation von Horst-Jürgen Gerigk: *Die Sache der Dichtung*. Hürtgenwald 1991, S. 37–142, dessen literaturwissenschaftlicher Fokus diese Erkenntnisdimension allerdings verständlicherweise nicht berücksichtigt. Gerigk macht geltend, dass die Sache der Dichtung in einem Interpretationsprozess zunächst die »verständene Welt« ist und es darum geht, »ein Verstehen nachzuvollziehen, das schon stattgefunden hat, das Verstehen der dargestellten Personen, die in bestimmten Situationen stecken«. Erst im zweiten, umfassenderen Sinne besteht die Sache der Dichtung in einem vom Autor arrangierten Anblick, der einen außerhalb der verstandenen Welt stehenden Betrachter erfordert und eine Verständigung ermöglicht, »die die verstandene Welt als Thema der Dichtung gleichsam überspringt und doch auf diese ständig Bezug nimmt«. (S. 20ff.)

objektive Situation nach dem Tod des Vaters erst nach und nach in einem andauernden Verstehens- und Erkenntnisprozess. Hamlet versteht *vor unseren Augen* mit einiger Verzögerung die Zusammenhänge, die wir uns als Zuschauer erst kurz zuvor im Fortgang des Stückes erschließen konnten. Damit führt er exemplarisch vor, wie drängend das Bedürfnis ist, sich über eine *vermeintlich objektive Situation* Klarheit (und möglicherweise sogar Deutlichkeit) zu verschaffen, um durch eine genauere Bestimmung daraus eine *objektive Situation* zu machen.²⁶ Denn auch wir verfolgen den *Hamlet* weiter, weil wir in der Auseinandersetzung mit dieser dargestellten Situation bestrebt sind (und letztlich immer hoffen), inmitten der Mannigfaltigkeit dessen, was die verstandene und die noch zu verstehende Welt menschlichen Lebens betrifft, eine *bestimmtere Einsicht* gewinnen zu können.

Somit schauen wir nicht nur einem Hamlet dabei zu, wie er eine vermeintlich objektive Situation in eine *für ihn* objektive Situation zu wenden sucht, sondern wir selbst können uns mit der Betrachtung Hamlets dabei zuschauen, wie wir im Verlauf des Stückes eine noch klar-verworrene Vorstellung nach und nach ›auf den Begriff bringen‹. Dies geschieht aber gerade nicht in einem plötzlichen ›Sprung‹ von einem ›defizitären‹ Zustand des Nicht-Begrifflichen in einen ›perfekten‹ Zustand des Begrifflichen: Denn was der symbolisch verstehende Nachvollzug hier gerade aufweist, ist der bruchlose Zusammenhang zwischen einer implizit bereits verstandenen Welt und einem erst zu erschließenden, explizit propositionalen Weltwissen. Shakespeares *Hamlet* ist deshalb so bemerkenswert, weil hier nicht nur ein möglicher Prozess des nachvollziehenden Verstehens gegeben ist, sondern dieser Vollzug mit dem Spiel-im-Spiel selbst noch einmal thematisch und damit die Verstehbarkeit des Verstehens transparent gemacht wird. Was die symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform dabei besonders zum Ausdruck bringen kann, ist die mit dem Verstehen und dem Verstehen-wollen einhergehende Kontingenzerfahrung: Weil wir weder andere noch uns selbst dazu *zwingen* können, den verstehenden Nachvollzug tatsächlich zu vollziehen, bleibt dessen Ermöglichung immer von dem freiwillig-willentlichen Entschluss des Erkenntnissubjekts abhängig. Bestimmte Situationen – wie etwa das Spiel-im-Spiel und überhaupt Theaterinszenierungen – können diesem Entschluss ›mehr Raum geben‹ und ihn damit befördern, was eine abschließende Betrachtung von Wilhelm Meisters Erfahrung zeigt.

Was mit Wilhelm im Verlauf des Romans geschieht, ist eine erzählte Begebenheit mit einer innerfiktionalen Logik, die keine explizite Verweisungsfunktion auf einen abstrakten Begriff oder eine Idee enthält. Denn *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist nicht deshalb ein ›symbolischer Roman‹, weil er konventionelle Zeichen oder Elemente enthielte, die auf eine außerfiktionale Bedeutungsebene verweisen, sondern weil hier ein autoreferenzieller Bezug hergestellt wird, durch den sich der literarische Text auf sie selbst bezieht und selbst beurteilt. Als Leser sieht man sich zunächst mit der Herausforderung konfrontiert, einen Gehalt aus dem Text zu erschließen, den dieser selbst zum Ausdruck bringt.

26 | Um dieses grundlegende Erkenntnisinteresse kenntlich zu machen, ist es meines Erachtens auch nicht zwingend notwendig, die erkenntniskritische Interpretation mit weitreichenden philosophischen, gesellschaftskritischen oder psychoanalytischen Konzepten zu konfundieren. Denn im Grunde genommen kann mit diesen konzeptuellen Vorgaben ›im Rücken‹ letztlich nur das aus einer literarischen (oder anderweitigen, auf ästhetische Werke bezogenen) Interpretation *herausgearbeitet* werden, was zuvor in einer bestimmten Absicht in sie *hineingebracht* wurde. Siehe exemplarisch zu einer an Freud orientierten *Hamlet*-Interpretation Stanley Cavell: »Hamlet's Burden of Proof«. In: Ders.: *Disowning knowledge in seven plays of Shakespeare*. Cambridge 2003, S. 179–191, sowie zu einer Kritik an einem solchem Vorgehen, die das »natürliche Positum der Literaturwissenschaft« verfehlt, Gerigk: *Die Sache der Dichtung* (Anm. 25), S. 262–267.

Wilhelm besteht gegen den Widerstand Serlos darauf, Shakespeares *Hamlet* möglichst ohne Einschränkungen und Kürzungen als ein ästhetisches Ganzes auf die Bühne zu bringen, um den inneren Zusammenhang und die Einheit des Stückes zu wahren.²⁷ In dieser Haltung des Protagonisten spiegelt sich auch die Inszenierung im Verlauf der Romanhandlung als notwendiger Bestandteil der Erzählung: Auf erste Inszenierungsversuche im Kindesalter, bei denen die Spielkameraden in gelungener Kostümierung den zu lernenden Text völlig vergessen, folgen später Aufführungen mit der Schauspieltruppe, deren Darstellungsideal jedoch vordergründig auf die Unterhaltung des Publikums hin angelegt ist. Mit Wilhelms eigenem Inszenierungsprojekt vollzieht sich nun der entscheidende Wandel: In der Aufführung des *Hamlet* bezieht sich Wilhelm nicht auf die bloße Funktion und die theatralische Wirkung des Stückes, weshalb das Stück im Roman auch unmittelbar den Prozess des Verstehens des Romans betrifft.

Im Stück selbst erkennt Hamlet im Verlauf der absichtsvollen Inszenierung vor dem König, dass die schauspielerische Bemühung keineswegs ›für nichts‹ ist und welchen Wert eine Aufführung haben kann, wenn die Schauspieler nicht nur den Text kennen, sondern ihn auch mit bewusster Intention zu spielen wissen. In die Vorarbeiten zur *Hamlet*-Inszenierung gehen aus diesem Grund die von Wilhelm anberaumten Leseproben ein, die eine wichtige Voraussetzung für die instruktive Vorbereitung der Schauspieler und das Gelingen der Aufführung sind.²⁸ Die erste Aufführung des *Hamlet* führt zunächst nicht zu der erhofften Wirkung bei den Zuschauern, da diese nur gewohnt sind, eine Aufführung als unterhaltende und sinnfällig kostümierte Illusion zu betrachten. Dennoch war der Versuch erkennbar, die zentrale Absicht zu verwirklichen, dem Publikum ›etwas zu verstehen zu geben‹. Wilhelm besteht darauf in der Diskussion mit Serlo über die Gestaltung des Stückes in Abwandlung vom Originaltext auf einer klaren Haltung gegenüber dem Publikum: »Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben *wollen*, und nicht, die sie haben *sollen*.«²⁹

Für Wilhelm als Romanfigur ist die Aufführung gleichermaßen eine ›künstlerische‹ Inszenierung wie auch bestimmender Teil seiner eigenen, im ›realen Leben‹ stattfindenden Entwicklung. Mit Blick auf den *Hamlet* geht er zunächst davon aus, Shakespeare habe seinen Helden so in Szene gesetzt, dass dieser keinen Plan habe, dafür sei das ganze Stück planvoll.³⁰ Diese Bemerkung im Kontext von Wilhelms *Hamlet*-Verständnis trifft

27 | Vgl. dazu auch in den *Lehrjahren* die eingerückte Bestimmung des Romans als Ergebnis eines Gespräches in der Schauspielgesellschaft im Vorfeld der *Hamlet*-Inszenierung: Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 55 Bde. Weimar 1887–1918 (im Folgenden zitiert als: WA mit Abteilungs- und Bandangabe), hier: I. Abteilung, Bd. 22, S. 177ff., 5. Buch, 7. Kapitel.

28 | Noch bevor Wilhelm den Plan zu einer *Hamlet*-Inszenierung ausführlicher erläutert, sagt er im Anschluss an eine erfolgreich verlaufene, spontan improvisierte Theaterprobe zu den Schauspielern: »Ihr solltet sehen [...], wie weit wir kommen müßten, wenn wir unsre Übungen auf diese Art fortsetzten, und nicht bloß auf Auswendiglernen, Probieren und Spielen uns mechanisch pflicht- und handwerksmäßig einschränkten.« WA I/22, S. 21, 4. Buch, 2. Kapitel.

29 | WA I/22, S. 189, 5. Buch, 9. Kapitel. Problematisch ist in diesem Zusammenhang zweifelsohne der ›didaktische Zeigefinger‹, denn die Inszenierung kann, wie wir oben bereits gesehen haben, die erkennende Einsicht des Publikums nicht erzwingen.

30 | Vgl. die Bemerkung im Beisein Serlos und Aureliens: »Ich bin weit entfernt, den Plan dieses Stückes zu tadeln, ich glaube vielmehr, dass kein größerer ersonnen worden sei; ja, er ist nicht ersonnen, es ist so.« WA I/22, S. 89f., 4. Buch, 15. Kapitel. In seiner Rede »Zum Shakespeares Tag« (1771) erwähnt Goethe diese ›Planlosigkeit‹ als Voraussetzung zur Darstellung eines diskursiv nicht vermittelbaren Inhalts: »Shakespeares Theater ist ein schöner Raritäten Kasten, in dem die Geschichte der

nun wiederum als bezeichnende Aussage auf ihren Urheber zu: Im Verlauf des gesamten Romans ist Wilhelm Meister, der sich im vollen Bewusstsein seiner Situation als beständig Lernender auch von seinem sprechenden Nachnamen trennt,³¹ in einer suchenden Bewegung nach seiner ›eigentlichen‹ Bestimmung befangen. In der von ihm arrangierten ›planvollen‹ Inszenierung des *Hamlet* muss Wilhelm auf eine Besetzung verzichten: Für die Rolle des Geistes empfiehlt sich vertraulich und inkognito jemand durch ein Billet, der dann auch tatsächlich mit heruntergelassenem Visier auf der Szene erscheint und den Hamlet-Darsteller Wilhelm so aus der Fassung bringt, dass diesem nichts weiter zu tun bleibt, als die von ihm übernommene Rolle nicht nur zu spielen, sondern gleichsam zu ›leben‹.³²

Auch wenn es im Publikum der geschilderten Aufführung vielleicht niemand mitbekommt: In dieser Zusammenführung des Spiels auf der Bühne und der Realität in der biographischen Entwicklung Wilhelms überschneiden sich Imagination und Lebenswirklichkeit auf eine Weise, die als ein sich vollziehendes Verstehen, als eine unmittelbar einsichtige Verbindung zweier sonst voneinander geschiedener Welten zu begreifen ist. So wie in Shakespeares *Hamlet* mit dem Auftritt der Schauspieler und der Reaktion des Königs die vermeintliche Untätigkeit Hamlets in ein tätiges Vollbringen seiner Bestimmung, als Rächer für den Vater aufzutreten, um an dieser Bestimmung selbst wieder schuldig zu werden, umschlägt, beginnt infolge der Inszenierung des *Hamlet* für Wilhelm erst eine wirklich bewusste und einsichtige Suche nach der eigenen Bestimmung.

Die in den Roman integrierte Inszenierung des *Hamlet* wird zu einem Akt symbolischen Verstehens, weil die Handlung des Stückes selbst diese nicht mit Worten zu beschreibende Vermittlungsleistung wiederum mit einem inszenierten Stück-im-Stück thematisiert.³³ Als Akteur auf der Bühne sieht Wilhelm unmittelbar den Zusammenhang zwischen dem Geschehen auf dem Theater und seinen eigenen Erfahrungen: Der unbekannte Darsteller des Geistes tritt aus der Lebenswirklichkeit in das imaginierte Stück ein und deckt damit in körperlicher Erscheinung die Parallelität auf, die sonst nur in der intellektuellen Fähigkeit des analogischen Vergleichs zum Ausdruck kommt. Für den Leser der *Lehrjahre* stellt sich somit eine doppelte Brechung der Veranschaulichung einer Veranschaulichungsleistung dar: Im verstehenden Nachvollzug der verstandenen Welt Wilhelms ist auf einer weiteren Ebene noch einmal der verstehende Nachvollzug des Protagonisten selbst dargelegt, der sich wiederum implizit auf ein Verstehenserlebnis des Helden im *Hamlet* bezieht.³⁴

Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane, aber seine Stücke, drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat) in dem das Eigenthümliche unsres Ich's, die präntirte Freyheit unsres Willens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Unser verderbter Geschmack aber, umnebelt dergestalt unsere Augen, dass wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln.« WA I/37, S. 133.

31 | So im Brief an den Jugendfreund Werner: »Wegen der herrschenden Vorurtheile will ich meinen Namen verändern, weil ich mich ohnehin schäme als Meister aufzutreten.« WA I/22, S. 152, 5. Buch, 3. Kapitel.

32 | Vgl. die Beschreibung der Aufführung im 5. Buch, 11. Kapitel (WA I/22, S. 199ff.).

33 | August Wilhelm Schlegel: »Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters«. In: Ders.: *Sämmtliche Werke*. Bd. VII. Leipzig 1846, S. 24–70, sagt über die Bedeutung der Inszenierung des *Hamlet*: »Wenn er [der Schauspieler] denselben [Hamlet] nur nicht zerstört, so werden ihn die Zuschauer nach Maßgabe ihrer Fähigkeiten mehr oder weniger dunkel fühlen, bis ihnen einmal ein überlegener Geist hilft, die Ahnung bis zur Erkenntniß aufzuhellen. Unternehmen sie ohne das, ihn nach Begriffen zu erklären, so können sie sich leicht verirren.« (S. 29)

34 | Goethe war trotz eines später gewandelten Shakespeare-Verständnisses von der Wirkmächtigkeit des Theaters überzeugt und hält noch in »Shakespear und kein Ende!« (1815/1826) fest: »Genau

Wenn nun mit Gerigk gesprochen »die Sache der Literaturwissenschaft [...] *bereits verstandene Welt* [ist]«,³⁵ dann liegt nach allem, was wir über die Eigenart der symbolischen Darstellungs- und Erkenntnisform anhand literarischer Beispiele gesagt haben, die *Sache der Philosophie* (zumindest in dieser Hinsicht) in der bereits verstandenen Welt und dem Bedürfnis beschlossen, diese bereits verstandene Welt immer besser verstehen zu wollen. Es ist dieses grundlegende Erkenntnisinteresse, welches sich in Philosophie und Literatur gleichermaßen zur Geltung bringt, und in deren Verhältnisbestimmung *deshalb* die eigentliche Herausforderung besteht.

aber genommen, so ist nichts theatralisch als was für die Augen zugleich symbolisch ist: eine wichtige Handlung die auf eine noch wichtigere deutet.« WA I/41, 1, S. 66f., 3. Abschnitt: »Shakespeare als Theaterdichter«.

35 | Gerigk: *Die Sache der Dichtung* (Anm. 25), S. 258.

Literaturverzeichnis

- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der ›Aesthetica‹ (1750/1758)*. Übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1988.
- BORNMÜLLER, Falk: »Symbol und Erkenntnis. Anmerkungen zur Entwicklung des Symbolbegriffs um 1800«. In: Brady Bowman (Hg.): *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*. Paderborn 2007, S. 159–179.
- BORNMÜLLER, Falk: *Zwischen Erfahrung und Idee. Das Symbolische als Darstellungs- und Erkenntnisform um 1800* (Magisterarbeit). Jena 2006. www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-15265/Maist.-Bornmueller-Falk.pdf (zuletzt eingesehen am 17.03.2013).
- BOWMAN, Brady (Hg.): *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*. Paderborn 2007.
- CAVELL, Stanley: »Hamlet's Burden of Proof«. In: Ders.: *Disowning knowledge in seven plays of Shakespeare*. Cambridge 2003, S. 179–191.
- GABRIEL, Gottfried u. Christiane Schildknecht (Hg.): *Literarische Formen der Philosophie*. Stuttgart 1990.
- GABRIEL, Gottfried: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*. Stuttgart 1991.
- GABRIEL, Gottfried: *Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*. Paderborn 1997.
- GAMM, Gerhard, Alfred Nordmann u. Eva Schürmann (Hg.): *Philosophie im Spiegel der Literatur*. Hamburg 2007.
- GERIGK, Horst-Jürgen: *Die Sache der Dichtung*. Hürtgenwald 1991.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: »Shakespeare und kein Ende!«. In: *Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abteilung, Bd. 41, Teilband 1. Weimar 1902, S. 52–71.

- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abteilung, Bde. 21–23. Weimar 1898, 1899 u. 1901.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: »Zum Shakespeares Tag«. In: *Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abteilung, Bd. 37. Weimar 1896, S. 127–135.
- HORN, Eva, Bettine Menke u. Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. Paderborn 2006.
- JENKINS, Harold: »Introduction«. In: William Shakespeare: *Hamlet*. Hg. v. Harold Jenkins. London, New York 1990, S. 1–159.
- KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. u. eingel. v. Heiner F. Klemme, Hamburg 2006.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm: »Betrachtung über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen«. In: Ders.: *Kleine Schriften zur Metaphysik* [Philosophische Schriften Bd. 1]. Hg. u. übers. v. Hans Heinz Holz. Frankfurt/M. ²1986, S. 32–47.
- SCHILDKNECHT, Christiane: »Ein seltsam wunderbarer Anstrich? Nichtpropositionale Erkenntnis und ihre Darstellungsformen«. In: Brady Bowman (Hg.): *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*. Paderborn 2007, S. 31–43.
- SCHILDKNECHT, Christiane u. Dieter Teichert (Hg.): *Philosophie in Literatur*. Frankfurt/M. 1996.
- SCHLEGEL, August Wilhelm: »Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters«. In: Ders.: *Sämmtliche Werke*. Bd. VII. Leipzig 1846, S. 24–70.
- SHAKESPEARE, William: *Hamlet*. Hg. v. Harold Jenkins. London, New York 1990.
- SIMMEL, Georg: »Zur Philosophie des Schauspielers«. In: *Gesamtausgabe*. Bd. 8/II: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Hg. v. Alessandro Cavalli u. Volkhard Krech. Frankfurt/M. 1993, S. 424–432.
- WOLF, Christian: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen* (1720, ¹¹1751). Hg. v. Charles A. Corr u.a. Hildesheim u.a. 1983.