

Annemarie Gethmann-Siefert · Lu de Vos ·  
Bernadette Collenberg-Plotnikov · Hrsg.

# Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

*Umschlagabbildung:*

Paul Klee, *Wo auch Dante vorüberkam*, 1939, 509 (AA 9)  
20,8 x 29,5 cm, Bleistift auf Papier mit Leimtupfen auf Karton  
Schenkung LK, Klee-Museum, Bern  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2005

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.

Gedruckt auf umweltfreundlichen, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem  
Papier  ISO 9706

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und  
der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner  
Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf  
Papier, Transparente, Filme, Bände, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG  
ausdrücklich gestatten.

© 2005 Wilhelm Fink Verlag, München  
Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn  
ISBN 3-7705-3715-7

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Gesamtherstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort . . . . .	9
Einleitung . . . . .	11
I. Grundlagen der philosophischen Ästhetik	
Wolfram Högrefe	
Kunst, Freiheit, Geschichte. Bemerkungen zu Schelling mit Blick auf Hegel . . . . .	27
Lu De Vos	
Die Bestimmung des Ideals. Vorbemerkungen zur Logik der Ästhetik . . . . .	41
Brigitte Hilmer	
Kunst als verkörperte Bedeutung . . . . .	53
Dietmar Köhler	
„Kunst und Spekulation sind in ihrem Wesen der Gottesdienst“ Die Transformation der frühidealistischen Kunstauffassung Schellings in Hegels Entwicklung zur ‚Phänomenologie des Geistes‘ . . . . .	67
Beate Bradl	
Die Autonomie des Schönen – Die systematische Bestimmung der Kunst in den Enzyklopädiefassungen . . . . .	77
Walter Jaeschke	
Kunst und Religion. Überlegungen zu ihrer geistesphilosophischen Grundlegung . . . . .	97
Elisabeth Weisser-Lohmann	
„Tragödie“ und „Sittlichkeit“ Zur Identifikation ästhetischer und praktischer Formen bei Hegel . . . . .	109

Erzsébet Rózsa

Hegel über die Kunst der „neueren Zeit“ im Spannungsfeld zwischen  
der „Prosa“ und der „Innerlichkeit“ . . . . . 121

## II. Hegels Phänomenologie der Kunst

Klaus Düsing

Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik . . . . . 145

Jeong-Im Kwon

Hegels Bestimmung der „formellen Bildung“ und die Aktualität der  
symbolischen Kunstform für die moderne Welt . . . . . 159

Annemarie Gethmann-Siefert

Drama oder Komödie? Hegels Konzeption des Komischen und des  
Humors als Paradigma der romantischen Kunstform . . . . . 175

Francesca Iannelli

Hegels Konzeption der nicht-mehr-schönen Kunst in der Vorlesung von  
1826 . . . . . 189

Karsten Berr

Hegels Bestimmung der Landschaftsmalerei in den Berliner Ästhetik-  
vorlesungen . . . . . 205

Otto Pöggeler

Hegel und Caspar David Friedrich . . . . . 227

Bernadette Collenberg-Plotnikov

Die Funktion der Schönheit in Hegels Bestimmung der Malerei.  
Zum Stellenwert eines Grundbegriffs der Hegelschen Ästhetik . . . . . 245

Alain Patrick Olivier

Schweigen und Verwandtschaft: Hegels Stellung zu Beethoven . . . . . 269

## III. Die Aktualität der Hegelschen Ästhetik

Jean-Louis Vieillard-Baron

La «vérité de l'art» dans l'esthétique de Hegel et son influence sur la philosophie de l'art d'André Malraux . . . . . 283

Klaus Vieweg

Heiterer Leichtsinns und fröhlicher Scharfsinn – Zu Hegels Verständnis von Komik und Humor als Formen ästhetisch-poetischer Skepsis . . . 297

Gabriella Baptist

Das Wesen der Poesie und die Zukunft des Denkens . . . . . 311

Giovanna Pinna

Solgers Konzeption der Ironie . . . . . 325

José M<sup>a</sup> Ripalda

Zum Ende der Kunst in der Postmoderne . . . . . 337

## IV. Anhang

Die Autoren . . . . . 345

Giovanna Pinna

## Solgers Konzeption der Ironie

1.

Solgers Theorie der Ironie bildet ein kleines aber nicht unbeträchtliches Kapitel der Geschichte des dialektischen Denkens. Eine von Hegel als unvollendet und negativ bezeichnete Dialektik, deren Eigentümlichkeit darin besteht, zugleich strukturelles Prinzip und Schlußstein eines ästhetischen Systems zu sein.

Mit einer eher knappen Darstellung des Ironiebegriffes schließt Solger den komplexen dialogischen Weg seines Hauptwerks, des *Erwin* ab<sup>1</sup>. So grundlegend es sich auch in der Solgerschen Ästhetik erweist, läßt sich das Wort *Ironie* in seinem Werk erst 1815, zur Zeit der Fertigstellung des *Erwin*, nachweisen. Mit aller Wahrscheinlichkeit kam er zum Schluß, daß die Ironie die mögliche Lösung der aus den platonischen Prämissen seiner Ästhetik hervorgehenden Probleme darstellen konnte, am Ende einer langwierigen Auseinandersetzung mit Schellings Philosophie<sup>2</sup>. Auch die darauffolgenden Werke kreisen um diesen Gedanken.

Solgers ursprüngliches Interesse besteht darin, die Funktion des endlichen Daseins in der Konstitution des Kunstwerks auf eine Weise zu begründen, daß es nicht mehr als einfaches Ausdrucksmittel der Idee des Schönen gedacht wird, wie in Schellings Identitätslehre, sondern als echter dialektischer Gegensatz zum Universellen. Dadurch entsteht die Auffassung der Ironie als Bewußtsein der wesentlichen Negativität der Offenbarung von der absoluten Idee im Kunstwerk. Später wird die logische Form der Ironie zum Interpretationsmodell des Verhältnisses

---

<sup>1</sup> K.W.F. Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst (1815)*. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907. Hrsg. und mit einem Nachwort und Anmerkungen von W. Henckmann. München 1971 (im folgenden *Erwin*).

<sup>2</sup> Obwohl Schelling in dem Gesamtwerk Solgers selten erwähnt wird, spielt sein Denken, mit dem Solger durch die Jenaer Vorlesungen über die Identitätsphilosophie im Jahre 1802 im Kontakt gekommen war, eine zentrale Rolle in dem Aufbau der Solgerschen Ästhetik (zur Jenaer Studiumperiode vgl. W. Henckmann, *Solgers Schellingstudium in Jena*. In: *Hegel-Studien* 13 (1978), S. 51–74). Eine Abgrenzung von den Grundsätzen Schellings, gerade der Nähe wegen, war für Solger sehr wichtig. So ist im *Erwin* der Wortführer des Schellingismus (Anselm, dessen Name auf Schellings *Bruno* hinweist) der Gesprächspartner, mit dem der Protagonist Adelbert/Solger am heftigsten diskutiert. In der kurzen aber bedeutenden Darstellung von Schellings Kunstphilosophie, in den *Vorlesungen über Ästhetik*, betont Solger die „Einseitigkeit des Kunstprinzips“ und den Mangel an dialektischer „Ausbildung in der Behandlung des spekulativen Prinzips der Einheit des Subjektiven und Objektiven“. (K.W.F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*. Hrsg. von K.L. Heyse. Leipzig 1829. Repr. Nachdruck. Darmstadt 1980 [im folgenden *Vorlesungen*], S. 40 ff.).

von Dasein und Wesen nicht nur im Rahmen einer Kunsttheorie (als Gegensatz von Wesen und Erscheinung), sondern auch als Schwerpunkt einer existenzanalytisch nuancierten Metaphysik. Die Komplexität des Ansatzes rührt daher, daß in der Ironiekonzeption zwei verschiedene Motive in Berührung kommen und zwar die idealistisch-romantische Subjekttheorie und die metaphysische Frage nach der Beziehung des endlichen Wesens zu dem Göttlichen bzw. der Idee.

Mein Augenmerk wird hier auf die wichtigsten Momente der Theorie, d. h. auf die Entwicklung einer Phänomenologie des schöpferischen Bewußtseins, bzw. auf die dialektische Bedeutung der Ironie und ihre Beziehung zum Tragischen und zum Komischen gerichtet sein.

## 2.

Die systematische Voraussetzung der Ironieauffassung ist in der auf Schillers Lehre des schönen Scheins zurückgreifenden Bestimmung des Verhältnisses von Wesen und Erscheinung im Schönen zu finden, wie sie im zweiten Gespräch des *Erwin* vorkommt<sup>3</sup>. Untersucht wird hier anhand gegensätzlicher Bestimmungen wie Allgemeines/Besonderes und Erscheinung/Wesen, die die frühidealistischen Begriffspaare endlich/unendlich und objektiv/subjektiv ersetzen<sup>4</sup>, die objektive Struktur des Schönen. So lautet die Definition des Schönen: „diese Einheit des Wesens und der Erscheinung in der Erscheinung, wenn sie zur Wahrnehmung kommt, ist die Schönheit. Dies ist eine Offenbarung Gottes in der wesentlichen Erscheinung der Dinge“<sup>5</sup>. Eine Definition, die von der von Schelling bis Hegel gültigen idealistischen Idee des Schönen prinzipiell nicht abweicht. Die Betonung fällt aber auf den sinnlich-reellen Bestandteil des Schönen, das ausschließlich in den wahrnehmbaren Beschaffenheiten eines erscheinenden Dinges existieren soll: Es weist auf eine Infragestellung des der idealistischen Metaphysik des Schönen zugrundeliegenden Gegensatzes hin. Vor allem versucht Solger sich von dem bei Schelling vorwaltenden Gegensatz Urbild-Abbild als Grundverhältnis des Schönheits- bzw. Kunstbegriffs zu befreien. Ist denn das schöne Ding nur Abbild einer intelligiblen Idee, argumentiert Solger, so wird sein sinnliches, reelles Dasein zu einem an sich wertlosen Ausdrucksmittel eines intellektuellen Inhalts reduziert. Konkrete Folge einer solchen Position wäre eine sich an einem leeren Idealisierungsprinzip orientierende Kunstauffassung, in welcher der Reichtum und die Komplexität des Sinnlich-Mannigfaltigen ganz außer Acht

<sup>3</sup> *Erwin*, S. 183 ff. Vgl. die entsprechende Stelle in *Vorlesungen*, S. 94 f. Zur Beziehung der Ironieauffassung Solgers sowie Friedrich Schlegels zur ästhetischen Problematik Schillers vgl. O. Walzel, *Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger*. In: *Helicon I* (1939), S. 33–50.

<sup>4</sup> Der Wortgebrauch ist nicht neutral. Er zeigt den Übergang von der Subjekt-Problematik zu einem eher ontologisch orientierten Denkhorizont. Vgl. dazu J. Heller, *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik*. Berlin 1928, S. 56 sowie O. Walzel, *Allgemeines und Besonderes in Solgers Ästhetik*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Bd. XVII. Hrsg. von P. Kluckhohn und E. Rothacker. Halle/Saale 1939, S. 153–182.

<sup>5</sup> *Erwin*, S. 116.

bliebe. Grundlegend ist nach Solger die Annahme, daß „ein Besonderes, welches nichts anderes als der Ausdruck der Idee wäre, [...] ein undenkbares Unding sein würde, denn so müßte es aufhören, das Besondere oder Wirkliche zu sein“<sup>6</sup>.

Die Position des Besonderen im Rahmen einer platonisierenden Metaphysik zu retten bereitet aber etliche Schwierigkeiten, da das Allgemeine als Prinzip des Besonderen angenommen wird. Der von Solger vorgeschlagene Ausweg ist im Prinzip auf eine an die Spinozistische Substanz oder das Plotinische Eine erinnernde Definition des Allgemeinen als abstrakte Einheit oder als Sein begründet, die jedem Gegensatz und jeder Synthese vorangeht. An sich ist das absolute Allgemeine (das Sein) leere Form, und kann als solches nicht erkannt werden. Es wird zur essentiellen Wirklichkeit, zur Gegenwart nur durch das Sich-Beziehen zum Besonderen im Medium des Selbstbewußtsein. Das Absolute als Sein ist nach Solger, im Gegensatz zu Schelling, zwar Grund, aber nicht Identität, da „die Einheit mit sich selbst notwendig zugleich Einheit der Entgegengesetzten, oder als Gegensatz, welchem die Einheit zum Grunde liegt“, ist<sup>7</sup>. Die Offenbarung des Absoluten ist also durch seine Selbstbeschränkung und die konsequente Aufhebung im Endlichen, d.h. durch sein Nichtigwerden im Besonderen bedingt. Andererseits ist aber das Besondere als reines Nichtsein oder Selbstnegation des absoluten Allgemeinen bloßer Schein. Erst aus der Synthese, die immer eine relative ist, entsteht ein Dasein, das für sich ist und in welchem die Gegensätze als Gegensätze erhalten bleiben. Das Sich-Offenbaren des Absoluten erweist sich folglich als Resultat einer doppelten Negation, die sich im Selbstbewußtsein als Anschauung der „Einheit der Einheit und ihrer Gegensätze“ manifestiert. Das Kunstwerk ist die exemplarische Darstellung solcher Offenbarung in der sinnlichen Welt. Die konstitutive Negativität der Offenbarung, die den Inhalt der höheren Erkenntnis bestimmt, erweist sich im ästhetischen Bereich als die von seinem prekären Hin-und Her-Schwanken zwischen Allgemeinem und Besonderem determinierte Hinfälligkeit des Schönen.

Im Rahmen der Untersuchung der spezifischen Konstitution des Schönen wird der Hauptgegensatz von Allgemeinem und Besonderem als Verhältnis von Wesen und Erscheinung umformuliert. Wenn man das Schöne als Erscheinung betrachtet, stellt sich die Frage, wie sie sich von dem Erscheinen der gemeinen Dinge unterscheidet. Die Idee erhebt zwar die schöne Erscheinung über die gemeine Existenz der Dinge, kann ihr aber weder ihre Dinglichkeit und Endlichkeit entziehen, noch ihr einen definitiven Ausgleichspunkt verleihen. Einerseits steht das Schöne als Erscheinung vom ihm zugrundeliegenden Wesen als ein Negatives: „indem es mitten in dem Gewühl der anderen, erscheinenden Gegenstände durch die ihm inwohnende Herrlichkeit des göttlichen Wesens erhöht wird, kann es sich doch nicht aus jener irdischen Verkettung befreien, sondern versinkt vor Gott mit der ganzen übrigen Erscheinung in Nichtigkeit“<sup>8</sup>. Andererseits läßt die Offenbarung des Wesens eine innere Zerspaltung in der Erscheinung entstehen, da in ihr das

<sup>6</sup> Erwin, S. 387.

<sup>7</sup> Zu Solgers Lehre vom Sein vgl. M. Frank, *Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik*. München 1972, S. 97–105.

<sup>8</sup> Erwin, S. 185.

Gemeine der Dingwelt enthalten ist, jedoch als etwas, wovon sie sich abgesondert hat. Man könnte sagen, je relevanter in der schönen Erscheinung die Einzelheit der sinnlichen Eigenschaften ist, um so mehr bezeugt sie die konstitutive Andersheit von den übrigen Dingen. Daraus ergibt sich die paradoxe Situation eines Daseins, das dank seiner Einheit mit der Idee als das „gerade Gegenteil seiner selbst, ja man könnte sagen, [als] sein eigenes Gespenst“ gilt, denn negiert wird zuerst gerade das, wodurch allein das Sich-Offenbaren der Idee zustande kommen kann<sup>9</sup>. Der Widerspruch muß erhalten bleiben. Die unüberbrückbare Diskrepanz von Idee und Erscheinung ist eine konstitutive Eigenschaft des Schönen, das sich in einer stets prekären Lage zwischen zwei Welten befindet<sup>10</sup>. Die Fragilität der schönen Erscheinung hängt davon ab, daß sie nicht als eine „unendliche Kette von Beziehungen und Verknüpfungen“, sondern als „die Idee in sich enthaltend“, d.h. als Schönheit untergeht. Der wahre Widerspruch im Schönen besteht demzufolge nicht darin, daß es als wirkliche Erscheinung dem allgemeinen Schicksal der endlichen Dinge unterliegen muß, sondern darin, daß mit ihr „jedesmal eine ganze Gottbeseelte Welt dahinstirbt“. Solche Selbstvernichtung der Idee ist das, was Solger die Tragödie vom Schönen nennt: „Das tragische Verhältnis im Schönen liegt darin, daß das Schöne, als Erscheinung, der göttlichen Idee als dem reinen Wesen entgegengesetzt ist und widerspricht; daß, wenn sich Beides in einem Akt des Überganges vereinigen soll, notwendig das Schöne sich selbst als ein Nichtiges auflösen und vernichten muß; daß aber in demselben Moment dasselbe in seiner Vernichtung als Offenbarung des göttlichen Wirkens, der Idee erkannt wird“<sup>11</sup>.

Das Motiv der schönen Erscheinung wird somit in einem doppelten Sinne quasi dramatisiert. Einerseits wird der Prozess, wodurch sich das allgemeine Wesen im erscheinenden Gegenstand offenbart, als ein Versinken der Idee in der Vergänglichkeit inszeniert, und dabei das daraus entstehende Trauergefühl im betrachtenden Bewußtsein hervorgehoben. Andererseits wird im Schönen eine extreme Zuspitzung des Zustandes der wirklichen Dinge, die „zwischen Lust und Trauer, Lachen und Weinen schwanken“, festgestellt, und daraus folgt, daß das Schöne notwendigerweise als Komisches oder als Tragisches erscheinen muß. So erzielt Solger eine Verschiebung der begrifflichen Ebenen, wodurch der Grundkonflikt der Tragödie, von dem er jedes ethisch-moralische Element ausschließen will, auf das Wesen des Schönen übertragen wird, ein typisches Verfahren der romantischen Kunsttheorie, in welcher die reflexive Struktur des Kunstwerks zum wesentlichen Gehalt der Kunst avanciert<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> A.a.O., S. 188.

<sup>10</sup> Die von Solger formulierte Idee der Hinfälligkeit des Schönen hat O. Becker als Ausgangspunkt einer phänomenologischen Analyse des Schönheitsphänomens gebraucht in: Ders., *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*. Eine phänomenologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich. In: Festschrift für Edmund Husserl. Halle 1929, S. 27–52.

<sup>11</sup> Vorlesungen, S. 94 f.

<sup>12</sup> Auf diesen Aspekt der romantischen Ästhetik ist I. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 1977, S. 220 f. eingegangen. Das zeigt allerdings, wie stark die Übersetzungs- und Interpretationsarbeit an der antiken Tragödie die

## 3.

In den ersten beiden Gesprächen des *Erwin* war zwar von der Negativität und Vergänglichkeit des Schönen die Rede, nicht jedoch von der Ironie. Womit Solger in diesem Zusammenhang argumentierte ist auf der Ebene der objektiven Konstitution des Schönen im Kunstwerk einzustufen. Vor allem wurde die systematische Stellung des Schönen als spezifische Form der Offenbarung des Absoluten bzw. der Idee in Beziehung auf Religion, Philosophie und Moralität definiert.

Der Begriff der Ironie ist eigentlich mit einer bewußten Selbstposition des schöpferischen Ichs im Medium der Erscheinung verbunden. Den wesentlichen Schritt, der von der objektiven Bestimmung des Schönen zur Auffassung einer prinzipiell ironischen Bedeutung der Kunst führt, faßt Solger in einem Brief vom 11. Juli 1815 an seinen Bruder zusammen:

„Wie ist es möglich, daß in einer zeitlichen und als solche mangelhaften Erscheinung sich ein vollkommnes Wesen offenbaren könne? Denn daß hierin die Schönheit liege, das haben dunkel alle gefühlt und darum die widersprechendsten Dinge zu vereinigen gesucht. Die Lösung ist: durch ein vollkommenes Handeln, von einer gewissen bestimmten Art, welche die Kunst heißt; dieses ist nur in dem Moment, wo die Idee oder das Wesen die Stelle der Wirklichkeit einnimmt, und eben dadurch das Wirkliche für sich, die bloße Erscheinung als solche vernichtet wird. Dies ist der Standpunkt der Ironie“<sup>13</sup>.

Zwei charakteristische Elemente der Solgerschen Ästhetik werden hier hervorgehoben: der Handlungscharakter der Kunst, deren Bestimmung auf dynamischen, auf die Subjektivität bezogenen Begriffen wie Tätigkeit und Übergang beruht, sowie das Bewußtsein der dialektisch-negativen Bewegung der Gegensätze im Kunstwerk. Für Solger ist die „Einheit des Wesens und der Erscheinung in der Erscheinung“ nur durch einen synthetischen Akt des schöpferischen Selbstbewußtseins möglich, was zunächst das Naturschöne außer Spiel setzt und den ästhetischen Diskurs auf den subjektiven Ursprung des Kunstwerks, die ästhetische Einbildungskraft, konzentriert. Kunst ist als eine objektiv gewordene Tätigkeit des schöpferischen Subjekts zu verstehen, die *per analogiam* an die Schöpfungskraft Gottes verweist<sup>14</sup>, wobei der wesentliche Unterschied darin besteht,

---

ästhetische Positionen Solgers beeinflusst hat. Nach dem 1804 anonym erschienenen *König Oedipus* übersetzte Solger Sophokles' Gesamtwerk (*Des Sophokles Tragödien*. Berlin 1808). Eine ausführliche Darstellung seiner lebenslangen Überlegungen über das Tragische sowohl in der antiken als in der modernen Literatur findet sich in seiner letzten Arbeit, der Rezension der *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* von A.W. Schlegel, die in den „Wiener Jahrbüchern“ 1819 veröffentlicht wurde. Zu Solgers Auffassung des Tragischen und der Tragödie vgl. O. Walzel, *Tragik bei Solger*. In: *Helicon III* (1941), S. 27–49 sowie G. Pinna, *L'ironia metafisica*. *Filosofia e teoria estetica in K.W.F. Solger*. Genova 1994, S. 177–234.

<sup>13</sup> K.W.F. Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. Hrsg. von L. Tieck und F. von Raumer. 2 Bde. Berlin 1826. Faksimiledruck mit einem Nachwort von H. Anton. Heidelberg 1973 (im folgenden *Nachgelassene Schriften I,II*). Bd. I, S. 360.

<sup>14</sup> Auf die Schwierigkeiten eines solchen Vergleichs sei hier nur hingewiesen. Zur Diskussion siehe die Abhandlung von Th. Danzel, *Über den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe*. In: *Gesammelte Aufsätze*. Hrsg. von O. Jahn. Leipzig

daß die produktive Kraft des Menschen aus einem Zustand des Zwiespalts zwischen Wesen und Dasein hervorspringt. Eine Theorie, die von Fichtes Begriff der Tathandlung stark beeinflusst ist und die frühromantische Diskussion um die intellektuelle Anschauung voraussetzt<sup>15</sup>. Bei Fichte ist „der Begriff des Handelns, der nur durch diese intellektuelle Anschauung des selbsttätigen Ich möglich wird“, „der einzige, der beide Welten, die für uns da sind, vereinigt, die sinnliche und die intelligible“<sup>16</sup>. Die Rolle des Selbstbewußtseins bleibt bei Solger weithin unbestritten, Fichtes Ansatz wird jedoch aufgrund einer grundsätzlichen Priorität des Seins interpretiert. Ist die Anschauung „der Existentialact, worin Erkennen und Sein erst dasind“, so kann aber nicht als Identität oder, mit Solgers Worten ausgedrückt, als „Punkt der gegenseitigen Durchdringung“ verstanden werden, was das Selbstbewußtsein als Tätigkeit „auslöschen“ würde<sup>17</sup>. Die auf die intellektuelle beruhende ästhetische Anschauung bewirkt die Synthese im Sinnlichen des Sinnlichen mit dem Intelligiblen und bildet dem „Zustand des Erkennens in der Phantasie“. In ihr ist aber, betont Solger, „Wechsel, Beziehung und Unterscheidung“, da die Wahrnehmung der Differenz den eigentlichen Inhalt der intellektuellen Anschauung ausmacht. Die Phantasie ist eine praktisch-theoretische Art der höheren Erkenntnis, wobei mit ‚praktisch‘ nicht der Bereich der moralischen Freiheit, sondern vielmehr der des Schaffens, der Praxis im Sinne einer rationalen Bestimmung von wirklichen Gegenständen gemeint ist.

Die künstlerische Tätigkeit erscheint also als produzierende Kraft und Produkt zugleich, auf eine Weise, daß im Kunstwerk der dem Schöpfungsakt zugrundeliegende Erkenntnisprozess immer erkennbar sein soll. Der objektiven Konstitution des Kunstwerks als symbolische Darstellung der Idee entspricht auf der Seite der Subjektivität das Verfahren der ästhetischen Einbildungskraft. Ist denn das Symbol das Medium, wo sich Erscheinung und Wesen vereinigen, so erweist sich die ästhetische Einbildungskraft oder Phantasie als eine vermittelnde Kraft, die die Idee als wirklich und gleichzeitig als der gemeinen Wirklichkeit entgegengesetzt auffaßt. Die dynamisch-dialektische Struktur des Verhältnisses von Idee und Wirklichkeit hat Solger als einen Übergang zwischen den Gegensätzen dargestellt<sup>18</sup>. Der Übergangsbegriff zielt darauf, Wirklichkeit und Idee auf der gleichen Ebene als lebendige Bestandteile der Kunst zu erhalten, d.h. das für die Kunst essentielle Wirkliche oder Besondere nicht dem Allgemeinen unterzuordnen. „Können wir den Akt fassen, durch welchen die Idee in die Wirklichkeit gestoßen wird, und gleichwohl nicht aufhört, Idee zu sein; so wäre

---

1855, S. 80 ff. sowie W. Henckmann, *Nachwort*. In: Erwin, S. 517 f. sowie U. Dannenhauer, *Heilsgewißheit und Resignation*. Solgers Theorie der absoluten Ironie. Frankfurt a.M. 1988, S. 62 ff.

<sup>15</sup> Solger hat sich mit dem Studium der *Wissenschaftslehre* intensiv beschäftigt und Fichtes Vorlesungen von 1804 und 1805 in Berlin besucht. Vgl. den Bericht vom Ende 1804 in *Nachgelassene Schriften* I, S. 131 f. Vgl. R. Lauth, *Über Fichtes Lehrtätigkeit in Berlin von Mitte 1799 bis Anfang 1805 und seine Zuhörerschaft*. In: Hegel Studien 15 (1980), S. 9–50.

<sup>16</sup> J.G. Fichte, *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Hrsg. von J.H. Fichte. Bd. I. Berlin 1845, S. 467.

<sup>17</sup> *Nachgelassene Schriften* II, S. 273 f.

<sup>18</sup> Vgl. I. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, S. 189 ff.

der Übergang das, was wir wirklich vor uns hätten, und die Extreme würden nur in diesem Übergang von uns aufgefaßt. Das Schöne kann also nur in einer Tätigkeit liegen, welche so aufgefaßt wird, daß wir die Gegensätze in dem Akt ihres Überganges erkennen<sup>19</sup>. Solgers Anliegen besteht darin, das Verhältnis der produktiven Tätigkeit des Subjekts zu dem vom gemeinen Verstand schon synthetisierten wirklichen Dasein differenziert zu erfassen. Auf die verschiedenen Realisierungsmöglichkeiten eines solchen Verhältnisses beruht die historisch-systematische Klassifikation der Künste und der Kunstrichtungen. Er entwirft ein auf oppositionellen Begriffen gebautes System der schöpferischen Subjektivität, das er den Organismus der Phantasie nennt. Da Ironie als Gipfelpunkt oder als dialektische Synthese der entgegengesetzten Schöpfungsrichtungen zu verstehen ist, ist es nicht unnötig, die Grundzüge dieser Konstruktion darzustellen.

Bildungsprinzip des Systems der künstlerischen Subjektivität ist die Entzweiung, das notwendige Sich-Differenzieren der Einheit des Selbstbewußtsein, das den ersten Schritt des dialektischen Verlaufes bildet. Der je nach den Polen der Idee oder der Wirklichkeit sich orientierende künstlerische Geist äußert sich als Phantasie in engerem Sinne oder als Sinnlichkeit, ein Wort, das eine in den komplexen Verhältnissen der objektiven Welt involvierte Kraft bezeichnet. „Phantasie und Sinnlichkeit – heißt es in den *Vorlesungen über Ästhetik* – sind die Fäden, durch welche die Kunst mit der Wirklichkeit verknüpft ist, und die sich im Verstande vereinigen“<sup>20</sup>. So werden innerhalb des Phantasiebegriffes eine bildende und eine sinnende Phantasie unterschieden. In der ersten geht die Bewegung der Gegensätze vom Allgemeinen zum Besonderen so, daß die Anschauung der Idee unmittelbar in eine bestimmte endliche Gestalt verwandelt wird. Gemeint ist hier das Verfahren der klassischen, symbolischen Kunst. In der sinnenden Phantasie fängt der Schöpfungsprozess mit der Betrachtung des Wirklichen an, das reflexiv zum Allgemeinen zurückgeführt und von den gemeinen Verhältnissen (der Realität) isoliert wird. Das allegorische Kunstwerk erweist sich als das Resultat dieser Doppelbewegung, die nur mittelbar zur Position der allgemeinen Idee im Endlichen gelangt. Während im Akt des Bildens sich das Streben der Notwendigkeit in einem endlichen und doch unbedingten Dasein äußert, verwandelt im Gegenteil das Sinnen jedes Zufällige und Wirkliche in ein Wesentliches so, daß die in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen zersplitterte Einheit der Idee ans Licht wieder gebracht wird. Durch diese Differenzierung des Phantasiebegriffs versucht Solger vor allem, die Reflexivität der Kunst der Modernen im Rahmen einer auf der Einheit von Allgemeinen und Besonderen begründeten Auffassung des Kunstschönen zu retten. Der Mangel an Durchsichtigkeit des modernen-allegorischen Kunstwerks wird daher durch eine größere Komplexität kompensiert.

Auf der Seite der Sinnlichkeit finden wir ebenfalls zwei entgegengesetzte Richtungen der schöpferischen Kraft. Die eine, etwas unglücklich ‚sinnliche Aus-

<sup>19</sup> Vorlesungen, S. 109.

<sup>20</sup> A.a.O., S. 241.

führung der Gestalt' genannt, wirkt durch die Begrenzung der äußeren Erfahrung. Die Handlung konzentriert sich in einem Punkt der Erscheinung so, daß die bestimmte Idee in einem besonderen Faktum erschöpft wird. Mit dieser Bestimmung der Sinnlichkeit hat Solger insbesondere die auf die spezifischen Darstellungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers gerichtete Bildhauerei des Ellenismus, aber auch Goethes *Römische Elegien* im Sinn. Die andere ist die Empfindung, eine „Richtung nach innen“, womit die sentimentale Anlage des Menschen ins Zentrum der Kunstproduktion gerückt wird. Leidenschaft und Reflexion sind die Kennzeichen dieser meist modernen Form der schöpferischen Tätigkeit, deren Wirkung im Roman zu sehen ist<sup>21</sup>.

Aus der Perspektive der schöpferischen Tätigkeit erscheint die Ironie als der Höhepunkt des sogenannten Verstandes der Phantasie, d.h. des schöpferisch-rationalen Moment in der Konstitution des Kunstwerks. Der Verstand subsumiert in sich die vorhergehende Momente der Phantasietätigkeit, ohne sie jedoch aufzuheben. Er ist „für die Kunst dasselbe, was die Dialektik für die Philosophie: daher wir es auch künstlerische Dialektik nennen können“<sup>22</sup>. Solger bedient sich des Bildes der Ellypse, um die Art der von ihm bewirkten Synthese aufzuklären. Phantasie und Sinnlichkeit sind, heißt es im *Erwin*, die beiden Brennpunkte der ellyptischen Bahn des Verstandes, „indem er, was von der Idee ausstrahlt, durch wirkliche Besonderheit, was in der einzelnen Gestalt sich verbirgt, durch wesentliche Vollkommenheit in ewiger Umwandlung abschließt und vollendet“<sup>23</sup>. Das Bild des Doppelzentrums steht offensichtlich im Gegensatz zum Kreis als Figur der identischen Einheit und will die dialektische Spannung der Gegensätze in der paradoxen Einheitlichkeit des Kunstprodukts sichtbar machen. Der ironische Verstand zeigt, daß das Kunstwerk eine essentielle Einheit des Wesens und der Erscheinung bildet, die jedoch nicht als Identität der Gegensätze möglich ist. Vielmehr besteht sie in dem Bewußtsein der notwendigen Begrenzung des Wesens durch die Erscheinung, was ein dialektisches Verhältnis zwischen der konkreten Gestaltung des Werkes und ihrem Wahrheitsgehalt bestimmt. Ist die Ironie im ästhetischen Phänomen das höchste Resultat der Tätigkeit des Selbstbewußtseins, so erweist es sich als eine Widerspiegelung des Sich-beziehen des Seins zum Dasein, des Endlichen in einer wirklichen Gestalt. Sie ist eine Erkenntnis des Negativen, da die Selbstbegrenzung der Idee mit ihrer Negation als Allgemeine verbunden ist. So macht die Ironie „das Wesen der Kunst, die innere Bedeutung derselben aus; denn sie ist die Verfassung des Gemüthes, worin wir erkennen, daß unsere Wirklichkeit nicht sein würde, wenn sie nicht Offenbarung der Idee wäre, daß aber eben darum mit dieser Wirklichkeit auch die Idee et-

<sup>21</sup> Vgl. a.a.O., S. 204–214. Das Kriterium einer solchen systematischen Gliederung kann man im gewissen Sinne quantitativ nennen. Da alle „Richtungen“ in der Tätigkeit der Phantasie mit einbegriffen sind, sind die Unterschiede auf das Vorwiegen einer Bestimmung über die anderen zurückzuführen. Das gilt auch für den Verstand, das dialektische Dritte in dieser Konstruktion, in welchem als Gegensätze Betrachtung und Witz angegeben werden. Für eine genauere Analyse von diesen Begriffen vgl. G. Pinna, *L'ironia metafisica*, S. 137–163.

<sup>22</sup> Vorlesungen, S. 187.

<sup>23</sup> *Erwin*, S. 383.

was Nichtiges wird und untergeht. Die Wirklichkeit gehört freilich notwendig zur Existenz der Idee; aber damit ist zugleich immer die Aufhebung derselben verbunden“<sup>24</sup>.

Gerade die Wahrnehmung der Präsenz der Idee in der Wirklichkeit bildet die Voraussetzung der Ironie als negativ-relativierenden Moment des Schöpfungsprozesses. Aus diesem Grund wird die Ironie mit der Begeisterung, die die unmittelbare Gewißheit der Gegenwart der Idee in der endlichen Gestalt darstellt, dialektisch verbunden<sup>25</sup>. Die wechselseitige Bestimmung von Begeisterung und Ironie klingt fast als eine systematische Variante des in der Theorie der Transzendentalpoesie von Schlegel formulierten „ewigen Wechsels von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“<sup>26</sup>. Eine Ähnlichkeit, die jenseits des teilweise verschiedenen Fragehorizonts und der sehr entfernten theoretischen Haltungen zeigt, daß der Gedanke der Selbstbegrenzung des Absoluten den fundamentalen Ansatz in der romantischen Konzeption der Ironie bzw. Dialektik darstellt.

Die hauptsächlich metaphysisch-dialektische Bedeutung der Ironie in Solgers Theorie der Kunst darf aber das lebendige Interesse des Philosophen für die Komplexität der Kunstphänomene nicht ausblenden. Mit seiner Ironieauffassung plädiert Solger für eine Kunst, die den intellektuellen Inhalt ihrer Zeit in sich bewußt aufnimmt und nur gering den irrationalen Kräften des romantischen Genies verpflichtet ist. Was er Ironie nennt, und vor allem in den Werken von Sophokles, Shakespeare, Goethe, aber auch in denen seines Freundes Tieck sieht, ist das im Kunstwerk vorherrschende Gefühl, daß die Vollendung der künstlerischen Form bzw. ihre Vorbildlichkeit gerade in ihrem Begrenztsein gegenüber der in ihr sich manifestierenden Idee besteht. Wo dieses Gefühl jedoch als explizite Äußerung einer selbstreflektierenden Schöpfungstätigkeit erscheint, wie in intellektuellen Werken der Moderne, ist die Ironie vielleicht sichtbarer, aber keineswegs tiefgreifender als in der objektiven Kunst der Antike.

#### 4.

Tragödie und Ironie sind in Solgers Denken eng verbundene Begriffe: bringt einerseits die Anschauung des ironischen Widerspruchs im Kunstwerk ein tragisches Gefühl hervor, so erscheint andererseits die Ironie als die endgültige Bedeutung des tragischen Geschehens. Wie sind aber die tragische und die allgemeine Ironie zu unterscheiden? Wenn wir die Ironie als den Höhepunkt des schöpferischen Prozesses anschauen, erscheint sie als ein bestimmter Bewußtseinszustand, der durch sein Objektiv-Werden im wirklichen Dasein die dialektische Spannung zwischen Dasein und Wesen ans Licht bringt. In diesem Sinne kann Ironie als Konstitutionsgesetz des Kunstschönen definiert werden. Was sie offensichtlich macht, ist die Begrenzung, der sich die Idee unterwerfen muß, um ihr Licht in der Objektwelt ausbreiten zu können. Von der Seite der Subjektstätigkeit her be-

<sup>24</sup> Vorlesungen, S. 242 f.

<sup>25</sup> A.a.O., S. 127.

<sup>26</sup> Mit den Theorien des Athenaeums hat sich Solger nie direkt auseinandergesetzt.

trachtet erscheint das als eine skeptisch-distanzierende Haltung gegenüber dem Schöpfungsprodukt, die zu einer Relativierung der Absolutheit der Offenbarung führt. Die „Tragödie vom Schönen“ wird durch das ironische Bewußtsein im Kunstwerk veranschaulicht. „Geht also die Idee durch den künstlerischen Verstand in die Besonderheit über, so drückt sie sich nicht allein ab, erscheint auch nicht bloß als zeitlich und vergänglich, sondern sie wird das gegenwärtige Wirkliche, und, da außer ihr nichts ist, die Nichtigkeit und das Vergehen selbst, und unermeßliche Trauer muß uns ergreifen, wenn wir das Herrlichste, durch sein notwendiges irdisches Dasein in das Nichts zerstreuen sehen. Und doch können wir die Schuld davon auf nichts anderes wälzen, als auf das Vollkommene selbst in seiner Offenbarung für das zeitliche Erkennen; denn das bloß Irdische, wenn wir es allein wahrnehmen, hält sich zusammen durch Eingreifen ineinander, und nie abreißendes Entstehen und Vergehen“<sup>27</sup>. Die „unermeßliche Trauer“, die wir vor der künstlerischen Darstellung der Idee empfinden, ist nichts anderes als das klare Bewußtsein der ironischen Bedeutung der Kunst, d.h. ihres notwendigen inneren Widerspruchs, nur von der Seite des Zuschauers aus betrachtet.

Die tragische Ironie ist eine objektive, man könnte sagen, eine Ironie der Welt. Hier betrifft die von dem ironischen Bewußtsein bewirkte Relativierung des Ideellen den Sinn der dramatischen Handlung selbst. Wirkt also die Kunstironie überhaupt auf der Ebene der metaphysischen Werkstruktur, so besteht die tragische Ironie vielmehr in einer Infragestellung des Sinnes des dramatischen Geschehens sowie in einer impliziten Negation der heroischen Absicht. Was mittels der tragischen Ironie in Frage gestellt wird, ist die Möglichkeit überhaupt das Absolute, sei es das antike Schicksal oder das Weltgesetz, mit den Menschenhandlungen versöhnen zu können. Für das endliche Dasein bleibt nach Solger letztendlich sein eigenes Fundament undurchschaubar. „Alles, womit wir rein über endliche Zwecke hinauszugehen glauben, ist eitle und leere Einbildung. Auch das Höchste ist für unser Handeln nur in begrenzter endlicher Gestaltung da. Und eben deswegen ist es an uns so wichtig wie das Geringste, und geht nothwendig mit uns und unserem nichtigen Sinne unter, denn in Wahrheit ist es nur da in Gott, und in diesem Untergang verklärt es sich als ein Göttliches, an welchem wir weder als endliche Wesen, noch als solche, die mit ihren Gedanken über das Endliche scheinbar hinausschweifen können, Theil haben würden, wenn es nicht eine unmittelbare Gegenwart dieses Göttlichen gäbe, die sich eben in dem verschwinden unserer Wirklichkeit offenbart“<sup>28</sup>.

Tragik und Komik bilden nicht nur die komplementären Richtungen der dramatischen Kunstform, sondern sind die einzigen essentiellen Weisen, den ultimativen Sinn des menschlichen Lebens zu erfassen. „Wo der Dichter das allgemeine menschliche Geschick als ein Wesentliches auffaßt, als den Grund, der alle Wirklichkeit trägt, und in welchem sie als Wirklichkeit wieder verschwindet, indem nur jenes wesentliche Verhältnis der Menschheit überhaupt das Bestehende darin ist, da muß er notwendig tragisch sein. Wo er aber mit der Erscheinung oder

<sup>27</sup> Erwin, S. 387.

<sup>28</sup> Nachgelassene Schriften II, S. 515.

Wirklichkeit für sich zu tun hat und sich darauf richtet, wie in dieser sich das Wesentliche im menschlichen Geschick selbst zu Schein und Spiel auflöst, und sich eben deshalb wieder in dieser Scheinwelt als gegenwärtig erhält, da wird er komisch“<sup>29</sup>.

In der Ironie kommen das Tragische und das Komische in Berührung, da beide in sich ein identisches, nur perspektivisch umgekehrtes Verfahren des künstlerischen Bewußtseins involvieren. Noch mehr als im Tragischen erblickt Solger im Komischen die Gegenwart eines bis zur paradoxen Auflösung des Schönen tendierenden negativen Moments des Verhältnisses von Idee und endlichem Dasein. Das Komische grenzt an das Häßliche, es hat etwas vom Häßlichen an sich, dem jedoch das Entsetzliche entzogen wurde, und vor allem gemeinsam ist eine Abwesenheit der Idee, die sich im Häßlichen dominierend durchsetzt. Denn das Häßliche, heißt es im *Erwin*, besteht darin, daß „die gemeine Natur und das bloß Zufällige in den Dingen das Wesentliche verdrängen und sich an dessen Stelle setzen will“<sup>30</sup>. Im Gegenteil zeigt das Komische gerade im Negativen der Erscheinung die abwesende Idee als Grund der Erscheinungswelt. Darum enthüllt die nur scheinbar leichte komische Gestalt das Positive im Leben des Menschen, weil sie uns „das Beste, ja das Göttliche in der menschlichen Natur“ zeigt, „wie es aufgegangen ist in diesem Leben der Zerstückelung, der Widersprüche, der Nichtigkeit, und eben deshalb erholen wir uns daran, weil es uns dadurch vertraut geworden und in unserer Sphäre verpflanzt ist“<sup>31</sup>.

Den Sinn solcher Behauptungen, die Hegel in seiner Rezension der *Nachgelassenen Schriften* als Folge der mangelhaften Entwicklung des spekulativen Prinzips verurteilte, hat Solger an verschiedenen Textstellen geklärt: die Auflösung der widersprüchlichen Existenzverhältnisse in einem heiteren Spiel, in einer Erscheinung, die sich als Erscheinung zu erkennen gibt, setzt das klare Bewußtsein eines sich aufhebenden und als Maßstab der Zerrüttung des Endlichen sich erweisenden Ideals voraus. So muß das Komische *via negationis* auf einen positiven Werthorizont zurückweisen, der, anders als im Tragischen, nicht in einem unmittelbaren Bestimmungsverhältnis mit den Handlungen der Menschen steht. Fokussiert das Tragische den universellen Grund im Schicksal des Menschen und setzt es buchstäblich auf der Bühne den aus seinem Konflikt mit dem endlichen Dasein hervorhergehenden Schmerz aus, so ist das Komische vollkommen zur gemeinen Wirklichkeit gerichtet, deren Inkonsistenz es vor der ihr zugrundeliegenden Idee durch das Lachen enthüllt.

<sup>29</sup> A.a.O., S. 570. Vgl. V. Verra, *Tragische und künstlerische Ironie bei K.W.F. Solger*. In: Philosophie und Poesie. Festschrift für Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert. Stuttgart 1988. Bd. I, S. 235–254.

<sup>30</sup> *Erwin*, S. 180.

<sup>31</sup> *Nachgelassene Schriften II*, S. 516. Zu dieser Stelle vgl. G.W.F. Hegel, *Schriften und Entwürfe II (1826–1831)*. In: Ders., *Gesammelte Werke*. In Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 16. Unter Mitarbeit von Ch. Jamme hrsg. von F. Hogemann. Hamburg 2001, S. 116. Über die tragische Dialektik bei Solger hat sich Hegel auch in *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. §40. Anm. ausgedrückt. Vgl. O. Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*. 2. Aufl. München 1999.

Die Konzeption der Dialektik als Negation der Negation stellt den Versuch dar, eine allgemeinere methodische Form und eine metaphysische Bedeutung dem ursprünglich rein ästhetischen Ironiegedanke zu geben. Es handelt sich aber nicht um eine halbierte Hegelsche Dialektik, die bei der absoluten Negativität stehen geblieben ist, da aus ihren Prämissen her keine Aufhebung der Gegensätze im Sinne Hegels möglich ist. Ihr letztes Resultat bildet die individuelle Erfahrung des Sich-Offenbarens des Absoluten als Negation des Nichtigen, als das Moment, „wo das Individuum sich selbst in seiner ganzen Allgemeinheit und abstrakte Einheit doch als Besonderheit schlechthin erkennt, und nur dadurch wird es erst wahres Individuum“<sup>32</sup>. Besteht die romantische Dialektik bei Friedrich Schlegel in der unendlichen Aufgabe der Neutralisierung entgegengesetzter Irrtümer<sup>33</sup>, so findet sie im Gegenteil bei Solger jedesmal in einem Akt des Selbstbewusstseins oder in einem Kunstwerk ihr Ende, da das endliche Dasein die einzige Existenzmöglichkeit des Absoluten darstellt.

---

<sup>32</sup> Nachgelassene Schriften I, S. 377.

<sup>33</sup> R. Bubner, *Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie*. In: Die Aktualität der Frühromantik. Hrsg. von E. Behler und J. Hörisch. München/Paderborn/Wien 1987, S. 85–95.