

Philosophische Bibliothek

Karl Wilhelm Ferdinand Solger
Vorlesungen über Ästhetik

Meiner



KARL WILHELM FERDINAND SOLGER

Vorlesungen über Ästhetik

Mit einer Einleitung und
Anmerkungen herausgegeben von

GIOVANNA PINNA

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-3139-0

ISBN eBook: 978-3-7873-3140-6

www.meiner.de

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 2017. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck: Strauss, Mörtenbach. Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

Einleitung. *Von Giovanna Pinna*

<i>I. Die andere Ästhetik des deutschen Idealismus</i>	VII
1. Im Schatten Hegels	VII
2. Inhalt und Gliederung	XVIII
<i>II. Zwischen Romantik und Idealismus</i>	XXIX
1. Das Schöne ist (auch) das Erhabene	XXIX
2. Eine Phänomenologie der Phantasie	XXXV
3. Die Ironie als Dialektik der Kunst	XLIV
Editorische Notiz	LI
Siglenverzeichnis	LIII
Bibliographie	LV

Karl Wilhelm Ferdinand Solger

<i>Vorläufige Bemerkungen über Namen und Begriff der Ästhetik</i>	3
<i>Historische Einleitung</i>	11

ERSTER TEIL · Vom Schönen

<i>Erster Abschnitt: Ableitung der Idee des Schönen</i>	39
<i>Zweiter Abschnitt: Von den Gegensätzen und Beziehungen, durch welche die Idee der Schönheit wirklich wird</i>	58

ZWEITER TEIL · Von der Kunst

<i>Erster Abschnitt: Konstruktion der Kunst, des Künstlers und des Kunstwerkes</i>	89
--	----

<i>Zweiter Abschnitt: Vom Schönen als Stoff der Kunst</i> . . .	101
1. Vom allgemeinen Verhalten des Schönen als Stoff der Kunst	101
2. Von dem göttlichen Schönen	109
3. Vom irdischen Schönen	125
4. Vom Erhabenen und Schönen	143
<i>Dritter Abschnitt: Von dem Organismus des künstlerischen Geistes</i>	146
1. Von der Poesie im Allgemeinen und von ihrer Einteilung	147
2. Von der Kunst im engeren Sinne	197
 DRITTER TEIL · Besondere Kunstlehre 	
<i>Erster Abschnitt: Einteilung der Künste</i>	203
<i>Zweiter Abschnitt: Von der Poesie</i>	211
1. Von der epischen Poesie	216
2. Von der lyrischen Poesie	234
3. Von der dramatischen Poesie	242
<i>Dritter Abschnitt: Von den einzelnen Künsten</i>	253
1. Plastik	253
2. Malerei	258
3. Architektur	263
4. Musik	267
Zusammenhang und Verhältnis der Künste	270
 Anmerkungen der Herausgeberin	 273
Personenregister	325
Sachregister	327

EINLEITUNG

I. Die andere Ästhetik des deutschen Idealismus

1. Im Schatten Hegels

Die *Vorlesungen über Ästhetik* erschienen 1829, zehn Jahre nach Solgers Tod, bei Brockhaus in Leipzig und stellen die Wiedergabe seines letzten, im Sommer 1819 an der Universität Berlin gehaltenen Kurses über die „philosophische Kunstlehre“ dar. Der Herausgeber Karl Ludwig Heyse, der Philologie bei Friedrich August Wolf und August Boeckh, Sprachwissenschaft bei Franz Bopp und Philosophie bei Solger und Hegel studierte, hatte während der Studienzeit als Hauslehrer von Felix Mendelssohn Bartholdy gewirkt und wurde 1829 als außerordentlicher Professor für Philologie und Sprachwissenschaft an die Berliner Universität berufen.¹ In dem von seinem

¹ Karl Wilhelm Ludwig Heyse (geb. 1797 in Oldenburg, gest. 1855 in Berlin) war der Sohn eines Lehrers und Schuldirektors, dessen hinterlassene Wörterbücher und Lexika er, dem väterlichen Willen nachkommend, wissenschaftlich verbesserte und herausgab. Heyse studierte ab 1816 in Berlin und arbeitete schon seit Ende der Gymnasialzeit als Hauslehrer, zuerst bei der Familie Wilhelm von Humboldts als Erzieher des jüngsten Sohnes, dann von 1819 bis 1827 bei den Mendelssohn Bartholdys. Er habilitierte sich im Jahr 1827 und wirkte ab 1829 als außerordentlicher Professor in Berlin. Sein Hauptwerk *System der Sprachwissenschaft* erschien ein Jahr nach seinem Tod. Siehe den entsprechenden Artikel in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 12, S. 280f. Eine lebhaftere Schilderung der Persönlichkeit Heyses und seiner sozialen und familiären Verhältnisse findet sich in Paul Heyse, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, Berlin 1900², S. 3–18. Die Beziehungen Heyses zur Familie Mendelssohn, mit der seine Frau Julie Saaling (Salomon vor der Konversion zum Christentum) verwandt war, blieben sehr eng. Felix Mendelssohn Bartholdy soll sich auf seine Anregung hin in der Zeit, als er am *Sommernachtstraum* arbeitete, mit Solgers Konzeption der Tragödie befasst haben. Siehe Jörn Rieck-

Sohn, dem Dichter Paul Heyse, entworfenen Portrait wird er als ein gemäßigter Anhänger der Dialektik Hegels präsentiert, zu dessen engem Umkreis von Schülern er allerdings gehörte.² Von ihm ist auch die Nachschrift einer Hegel'schen Vorlesung über die Philosophie des Rechts bekannt.³

Die Geschichte der Edition der *Vorlesungen* und ihrer frühen Rezeption ist in der Tat mehrfach mit Hegels Beschäftigung mit ästhetischen Fragen während der Berliner Zeit verwoben. Den Ansporn, „die im Jahr 1819 gehörten und sorgfältig nachgeschriebenen Vorlesungen über Ästhetik dem Publikum vorzulegen“, fand Heyse in der 1826 erschienenen Ausgabe von Solgers *Nachgelassenen Schriften und Briefwechsel*.⁴ Diese wurden, wie er schreibt, „mit fast ungetheiltem Beifall angenommen“ und führten zu einem erneuerten Interesse an dem fast in Vergessenheit geratenen Philosophen.⁵ Hegel, dessen Ruf nach Berlin Solger entschieden unterstützt hatte, war von den Herausgebern des zweibändigen Werks, dem Dichter Ludwig Tieck und dem Historiker Friedrich von Raumer, „für die angenommene Reihenfolge der eigentlich philosophischen Abhandlungen [...] als Sachverständiger“ zu

hoff, „... den Shakespeare zurückrufen“. *Programmatische Elemente in Felix Mendelssohn Bartholdys Ouvertüre zum Sommernachts Traum*, in: „Die süsse Macht der Töne ...“: zur Bedeutung der Musik in Shakespeares Werken und ihrer Rezeption, hg. von Ute Jung-Kaiser und Annette Simonis, Hildesheim 2014, S. 216.

² So Paul Heyse: „Auch war er von Wilhelm von Humboldts Ideen aus zu seinen eigenen Überzeugungen gelangt und gab sich der Hegelschen Dialektik nicht auf Gnade und Ungnade gefangen. Seine nächsten Universitätsfreunde aber waren entschiedene Hegelianer: Hotho, Werder, Michelet, später der geistvolle Eduard Gans, der auch zu den intimeren Hausfreunden gehörte“ (*Jugenderinnerungen*, a. a. O., S. 17).

³ G. W. F. Hegel, *Philosophie des Rechts*. Nachschrift der Vorlesung von 1822/23 von Karl Wilhelm Ludwig Heyse, hg. und eingeleitet von Erich Schilbach, Frankfurt a. M./Bern/New York 1999.

⁴ K. W. F. Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, hg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, 2 Bde., Leipzig 1826 (NS I, II).

⁵ Vorwort der Herausgeber, NS I, S. VII.

Rate gezogen worden.⁶ Über wenige briefliche Mitteilungen hinaus, in welchen wissenschaftliche Achtung und Freude über die künftige Zusammenarbeit geäußert werden,⁷ haben sich Hegel und Solger nur flüchtig gekannt: Solger berichtet von einem Besuch Hegels im Oktober 1819, und im darauffolgenden Monat starb er, mit nur 39 Jahren.⁸ Mit Solgers Denken war Hegel aber schon vor dem Erscheinen der *Nachgelassenen Schriften* vertraut, wie den Überlegungen zur Ironie in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* zu entnehmen ist.⁹ Hier wird explizit auf die letzte ästhetische Schrift des Berliner Philosophen Bezug genommen, die ausführliche Besprechung der *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* von August Wilhelm Schlegel, 1819 in *Jahrbücher der Literatur* erschienen.¹⁰ Die Rezension, welche die endgültige Version von Solgers Konzeption des Tragischen und der Ironie enthält, wurde in den *Nachgelassenen Schriften* wieder abgedruckt. Es ist aber zu bemerken, dass Hegel die originale Zeitschriftenfassung besaß: Anscheinend ist sein Interesse für die Theorie Solgers gleichzeitig mit seinem Interesse für die Ästhetik als Bestandteil des eigenen philosophischen Systems entstanden.¹¹

⁶ Ebd., S. XVI.

⁷ Vgl. Solger an Hegel, Mitte Mai 1818, in: *Briefe von und an Hegel*, hg. von J. Hoffmeister, Bd. II, Hamburg 1953, S. 189. Siehe auch Solger an von Raumer, 22. 10. 1818, in: NS I, S. 681 f.

⁸ Am 22. 10. 1819 schreibt Solger an Friedrich von Raumer: „Hegel ist kurz vor meiner Rückkehr hier angekommen, hat mich aber, weil ich mit Umziehen beschäftigt war, erst vor kurzem besucht. Er gefällt mir sehr wohl, und ich hoffe und wünschte ihn näher zu kennen“. NS I, 681 f. Zu Solgers Tod Hegel an Creuzer, 30. 10. 1919: „Vorgestern habe ich Solger zu Grabe begleitet, es ist nicht weit von Fichte's“. *Briefe von und an Hegel*, Bd. 2, S. 220.

⁹ Vgl. Hegel, *Philosophie des Rechts*, GW XIV, Bd. 1, S. 132 ff., Anm. Siehe auch GW 14, 3, S. 1145 ff.

¹⁰ *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, in: „Jahrbücher der Literatur“ 7 (1819), S. 80–155 [wiederabgedruckt in: *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, Bd. 2, S. 493–628].

¹¹ *Hegels Bibliothek. Der Versteigerungskatalog von 1832*, hg. von

Die Rezeption der Solger'schen Philosophie durch ein breiteres Publikum beginnt jedenfalls mit der Veröffentlichung der *Nachgelassenen Schriften*, denen Hegel zwei Jahre später eine lange Rezension in der Hauszeitschrift *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* widmete.¹² Von da an wurde Solger zu einem unumgehbaren Bezugspunkt in der Landschaft der idealistischen Ästhetik. In der Einleitung zu den von Heinrich Gustav Hotho herausgegebenen Hegel'schen *Vorlesungen über die Ästhetik* setzt Hegel Kant an den Beginn und Solger als Vertreter der Ironielehre ans Ende der „Historische(n) Deduktion des wahren Begriffs der Kunst“, wobei er aber, wie schon in der *Philosophie des Rechts* und teilweise in der Rezension der *Nachgelassenen Schriften*, darauf abzielt, Solgers Position von derjenigen der Romantiker zu unterscheiden und sie der eigenen dialektischen Sicht anzunähern. Was in der Hotho-Ausgabe der *Ästhetik* allerdings nicht sichtbar wird, ist, dass Solger erst ab 1826 in die Rekonstruktion der Vorläufer der Hegel'schen Ästhetik mit einbegriffen wird.¹³ Nach Hotho wird die „richtige Stellung“ der Hegel'schen Theorie sich durch die Publikation der Vorlesungen – wie er in seinem Vorwort schreibt – „sowohl im Angesichte der nahverwandten Schelling'schen Anfänge einer spekulativen Ästhetik, als auch der zuwenig noch gewürdigten Verdienste Solger's“ ergeben.¹⁴

H. Schneider, „Jahrbuch für Hegelforschung“ 12–14 (2010), S. 69–145, hier S. 109.

¹² „Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik“, 51–54 (1828), S. 105–110. GW XVI, S. 77–128. Siehe dazu H. Clairmont, „Kritisieren heißt einen Autor besser verstehen als er sich selbst verstanden hat“. Zu Hegels Solger-Rezension, in: *Die Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Hegels Berliner Gegenakademie*, hg. von Christoph Jamme, Stuttgart 1994, S. 257–279, sowie G. Pinna, *Kann Ironie tragisch sein? Anmerkungen zur Theorie des Tragischen in Hegels „Solger-Rezension“*, ebd., S. 280–300.

¹³ Vgl. Hegel, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik* (Im Sommer 1826. Mitschrift Karl Hermann Viktor von Kehlens), hg. von A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov, München 2004, S. 23.

¹⁴ Heinrich Gustav Hotho, *Vorrede des Herausgebers*, in: G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, Hegel's Werke*. Vollständige

Offenbar genoss Solger unter den Schülern Hegels ein beachtliches Ansehen, sodass Karl Ludwig Michelet in der *Entwicklungsgeschichte der neuesten deutschen Philosophie* gar schreibt, dass das neue Jahrhundert Schelling auf der Höhe der Zeit“ fand, „im zweiten Decennium musste er Solgern den Thron der Wissenschaft abtreten“, während das dritte Decennium von Hegel, „dem unbestrittenen Meister und Fürst der Philosophen“, dominiert war.¹⁵ Wiewohl für den heutigen Leser überraschend, zeigen die Worte Michelets, dass man Solger – es ist zu beachten, dass Schellings Vorlesungen über die Philosophie der Kunst erst posthum erscheinen sollten – eine Art Erstgeburtsrecht in Hinblick auf die Erarbeitung einer spekulativen und systematischen Ästhetik zuschrieb.

Es ist wohl anzunehmen, dass Hotho unter den „gleichgesinnten Freunden“ war, die Heyse „zur Ausführung“ des Editionsprojekts „ermunterten“. ¹⁶ Seine Ausgabe der Hegelschen Ästhetik und Heyses Edition der Vorlesungen Solgers könnte man in dieser Hinsicht quasi als Parallelunternehmen betrachten, die zwar nicht vergleichbare Konsequenzen für die Geschichte der Disziplin haben sollten, aber in demselben Kontext und aus demselben Bestreben, die Ästhetik strukturell in die philosophische Wissensordnung zu integrieren, entstanden. Die beiden Herausgeber konnten sich nicht davon entziehen, die Entscheidung, Materialien in den Druck zu geben, die der universitären Didaktik zugedacht und von den jeweiligen „Autoren“ nicht freigegeben waren, zu rechtfertigen. Die zu bewältigenden Probleme waren allerdings unterschiedlich. Hotho hatte ein (jetzt verschollenes) Manuskript von Hegel und mehrere Nachschriften aus vier Jahrgängen und, neben den eigenen, von verschiedenen Mitschülern vor sich. Die Herausforderung lag für ihn darin, „die verschieden-

Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, Berlin 1832–1845, Bd. 10, S. V.

¹⁵ K. L. Michelet, *Entwicklungsgeschichte der neuesten deutschen Philosophie, mit besondern Rücksicht auf den gegenwärtigen Kampf Schellings mit der Hegelschen Schule*, Berlin 1843, S. 219.

¹⁶ *Vorlesungen*, Vorwort, S. VII.

artigsten oft widerstrebenden Materialien zu einem wo möglich abgerundeten Ganzen mit größter Vorsicht und Scheu der Nachbesserung zu verschmelzen“.¹⁷ Die jüngere Kritik hat die problematischen Aspekte dieser Edition hervorgehoben, auf die hier nicht eingegangen werden soll.¹⁸ Anders für Heyse, dessen Ausgabe auf der eigenen Abschrift eines einzigen Kurses von Solger basiert, wenn er auch unterstreicht, dass seine Vertrautheit mit dem Denken des Philosophen vom Besuch mehrerer seiner Veranstaltungen herrühre. Die Fragen und vorhersehbaren Kritikpunkte, auf die Heyse zu antworten versucht, sind einerseits mit den Vorbehalten verbunden, die Solger selbst bezüglich der Herausgabe von Vorlesungen geäußert hatte und mit dessen Auffassung vom philosophischen Schreiben, sowie andererseits damit, dass es bereits eine Ausführung von Solgers ästhetischem System gab. Während nämlich Hegel keinen ästhetischen Traktat niedergeschrieben und seine Erwägungen zu diesem Gegenstand beinahe ausschließlich der akademischen Mitteilung anvertraut hatte, wurde von Solger 1815 das, was allgemein als sein Meisterwerk anerkannt ist, in den Druck gegeben: *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*.

Der argumentativ sehr komplexe, mit literarischem Anspruch komponierte Dialog präsentiert nicht nur Solgers ästhetisches System in seiner Gesamtheit, sondern setzt darüber hinaus auch die Auffassung des Autors um, dass der dialogische Ductus für eine philosophische Argumentation stets vorzuziehen sei. Die Wahl dieser Form, die sich offensichtlich an Platon orientiert, sollte an erster Stelle das Werden der Theorie durch die Konfrontation mit anderen Positionen sichtbar machen. Im *Erwin* werden die Resultate der ungefähr drei Jahre zuvor begonnenen Erarbeitung eines autonomen ästhe-

¹⁷ Hotho, *Vorrede des Herausgebers*, in: Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, S. VII.

¹⁸ Dazu u. a. Annemarie Gethmann-Siefert, *Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnissen zu Hegels Berliner Vorlesungen*, in: „Hegel-Studien“ 26 (1991), S. 92–109.

tischen Systems dargelegt. Während die Auffassungen Baumgartens, Burkes und Kants besprochen werden, sind jene Fichtes und Schellings, die wichtigsten für die Herausbildung der Solger'schen Lehre, von zwei Dialogteilnehmern vertreten,¹⁹ wodurch Solger die eigene theoretische Autonomie gegenüber den herausragendsten Figuren des idealistischen Denkens klarstellen möchte. Wie er immer wieder betont, „es ist nicht anders-gedachter Schellingianismus oder Fichtianismus, was ich vortrage“.²⁰ Was aber nach Solger den Dialog zur adäquatesten Form für die Philosophie macht, ist vor allem die Möglichkeit, der Abstraktheit des philosophischen Diskurses eine individuelle Prägung zu verleihen, und das nicht aufgrund einer stilistischen Entscheidung, sondern im Einklang mit der Grundidee, dass das Wissen des absoluten Seins sich immer nur in einer endlichen, bestimmten Gestaltung manifestieren könne.²¹

Beim Eintreten „in jene(r) problematische Region von nachgelassenen Schriften [...], die vom Autor nicht für die Publikation gedacht waren“,²² war sich Heyse wohl bewusst, dass der Haupteinwand gegen sein editorisches Unterfangen vom Autor selbst kam, und scheute sich sogar nicht, eine Briefstelle, die ziemlich vernichtend klingt, zu zitieren: „Man denkt nicht recht daran, daß ein Collegium und ein Buch zwei himmelweit verschiedene Dinge sind; darum werden so oft auch Vorlesungen gedruckt, welche Manier ich durchaus nicht billigen kann“.²³ Die Argumente, die Heyse zur Verteidigung

¹⁹ Zur Identifizierung der Gesprächspersonen siehe Wolfhart Henckmann, *Nachwort*, in: *Erwin*, S. 504–506.

²⁰ So in einer brieflichen Mitteilung an den Freund Wilhelm Kessler vom 8. 11. 1817 bezüglich der im selben Jahr erschienenen Schrift *Philosophische Gespräche*, NS I, S. 568.

²¹ Zu Solgers Dialogkonzeption siehe Christoph Asmuth, *Zur Theorie des Dialogs bei Karl Wilhelm Ferdinand Solger*, in: *Grundzüge der Philosophie K. W. F. Solgers*, hg. v. Mildred Galland-Szymkowiak und Anne Baillot, Berlin 2014, S. 169–180.

²² So Wolfhart Henckmann, *Nachwort*, in: *Erwin*, S. 487.

²³ Solger an Friedrich von Raumer, 2. 3. 1812, NS I, S. 225. Vgl. Heyses Vorrede in *Vorlesungen*, S. XI.

der Herausgabe der Vorlesungen vorbringt, betreffen sowohl Form als auch Inhalt der Solger'schen Lehre. Das dialogische Medium hatte sich tatsächlich als verheerend für die Verbreitung von Solgers Denken gezeigt, da der *Erwin* von seinen Zeitgenossen, teilweise auch von Freunden, als allzu obskur und komplex, also als grundsätzlich ungeeignet wahrgenommen worden war,²⁴ die vorwiegend systematische Entwicklung und den spekulativen Inhalt seiner ästhetischen Theorie zu vermitteln. Mit der von Hegel ausgesprochenen Kritik der dialogischen Darstellung Solgers übereinstimmend, betrachtet Heyse letztendlich die systematischen Ausführungen der *Vorlesungen* als zuverlässiger und jedenfalls verständlicher als den *Erwin*.

Die Idee, dass die *Vorlesungen* im Gegensatz zum *Erwin* einen direkteren Weg zum spekulativen Kern von Solgers Ästhetik boten, wurde jedoch wiederum von verschiedenen Seiten angegriffen. Einer der ersten Solger-Interpreten, Theodor Danzel, geht sogar so weit, das gängige Urteil über die größere Verständlichkeit der *Vorlesungen* umzustoßen und festzustellen, dass die *Vorlesungen*, „statt den Erwin zu erläutern, vielmehr ohne denselben nicht verstanden werden können“.²⁴ Wenn aber einerseits „die Bekanntmachung gehaltreicher Vorträge eines verstorbenen Lehrers, der nicht mehr selbst durch Rede und Schrift“ dem Publikum seine Lehre vorlegen kann, teilweise als authentisches Dokument von dessen Denken zweifelhaft bleibt, so zeigt andererseits ein Vergleich zwischen dem *Erwin* und den *Vorlesungen* sowohl in den Inhalten als auch in der Darstellung eine grundsätzliche Übereinstimmung auf. Um das zu demonstrieren, fügte Heyse dem Text anstelle eines Kommentars eine Reihe von Parallelstel-

²⁴ Theodor Danzel, *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, hg. von O. Jahn, Leipzig 1855, S. 68. Unter den neueren Interpreten haben sich über den begrenzten Wert der *Vorlesungen* für das Verständnis von Solgers Ästhetik insbesondere Wolfhart Henckmann (*Erwin*, Nachwort, S. 485 ff.) und Friedhelm Decher, *Die Ästhetik K. W. F. Solgers*, Heidelberg 1994, S. 12 f. geäußert.

len aus den anderen Werken Solgers bei. Vor allem aber hebt er ein grundlegendes Argument hervor: Nach der Veröffentlichung des *Erwin* hörte „der rastlos fortschreitende Solger“ nicht auf, sein ästhetisches System auszuarbeiten. Davon legen sein Briefwechsel, vor allem mit Tieck, die *Schlegel-Rezension*, das letzte von ihm veröffentlichte Werk, sowie eben die Vorlesungen an der Universität Zeugnis ab. Solger las insgesamt achtmal über die Ästhetik, erst in Frankfurt an der Oder (WS 1810/11), dann in Berlin (WS 1812/13; WS 1813/14; 1815; WS 1815/16; 1817; 1819).²⁵ Nach der Fertigstellung des *Erwin* im Herbst 1814 hielt er also, nebst anderen Kursen über Philosophie, Mythologie und antike Literatur, fünf Kollegien zu diesem Gegenstand.

Bezüglich einiger Themen betrachtete er, wie er 1816 an Tieck schreibt, den *Erwin* ganz und gar nicht als den Endpunkt seiner theoretischen Überlegungen: „über die Kunst habe ich allerdings einiges auf dem Herzen. So wollte ich noch ein Gespräch machen über das Zusammenfallen von Begeisterung und Ironie, welches mir im *Erwin* noch nicht klar genug dargestellt zu sein scheint, und eins, welches eine bis in das Kleinste gehende vollständige Einteilung der Poesie enthalten soll“.²⁶ Wenn es auch für den heutigen Interpreten wenig sinnvoll ist, von einer vermeintlichen Überlegenheit einer Nachschrift gegenüber einem autographischen Werk zu sprechen, so gibt es keinen Zweifel daran, dass die *Vorlesungen* einige keineswegs zweitrangige Knotenpunkte von Solgers Lehre bedeutend erweitern und präzisieren. Gerade die Ironie, die eine Art Markenzeichen der Solger'schen Ästhetik darstellt, wird nur kurz im abschließenden Teil des *Erwin* behandelt, während sie in den *Vorlesungen* in den breiteren Kontext einer Phänomenologie des künstlerischen Schaffens

²⁵ *Die Vorlesungen an der Berliner Universität 1810–1834*, hg. von Wolfgang Virmond, Berlin 2011. Siehe auch H. Fricke, *K. W. F. Solger. Ein Brandenburgisch-Berlinisches Gelehrtenleben an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, Berlin 1972, S. 261.

²⁶ Solger an Tieck, II. 5. 1816, *Matenko*, S. 233 f.

eingefügt ist und auch in der zeitgleichen *Schlegel-Rezension* in Verbindung mit der Theorie des Tragischen diskutiert wird. Schon die Tatsache, dass es vor 1815 keine explizite Formulierung des Ironiebegriffs gibt, führt dazu, die *Vorlesungen* als ein unentbehrliches Dokument für das Verständnis der Rolle und Reichweite dieser Lehre ansehen zu müssen. Auch was die Einteilung der Poesie betrifft, handelt es sich nicht um einen bloßen kritischen Zusatz zu den im *Erwin* dargelegten Auffassungen, sondern um eine regelrechte spekulative Theorie der künstlerischen Gattungen, die auf einem komplexen Verhältnis zwischen Phantasieformen, Erscheinungswelt und Idee gründet.

Ein von Heyse nicht erwähnter Aspekt der *Vorlesungen*, der zwar durch didaktische Erfordernisse bedingt, jedoch für das Verständnis des Verhältnisses zwischen den theoretischen Ansätzen und dem Objekt der ästhetischen Erfahrung von Belang ist, ist die systematische Einfügung von Beispielen zur Verbildlichung von abstrakten Definitionen, welche zeigt, wie die abstrakte begriffliche Dialektik der Kunsttheorie die Analyse des konkreten Aufbaumechanismus der Kunstwerke voraussetzt. Wie der *Erwin* subtil in der Argumentation und raffiniert anspielungsreich ist, so tendieren die *Vorlesungen* hingegen dazu, sowohl in der systematischen Konstruktion als auch in den Bezugnahmen explizit zu sein. Wenn ihnen dies jeglichen literarischen Charme nimmt und teilweise in eine Verflachung der Argumentation mündet, erlaubt es aber auch, einen Blick in die konzeptionelle Werkstatt des Autors zu werfen, dessen Interesse für die philosophische Spekulation, anders als bei Schelling und Hegel, ursprünglich mit dem Studium der Literatur und allgemein der künstlerischen Phänomene verknüpft ist. Neben einer intensiven kritischen und philologischen Arbeit an der griechischen Literatur, deren wichtigstes Produkt die Übersetzung der Tragödien des Sophokles von 1808 war,²⁷ hatte sich Solger nämlich seit frü-

²⁷ Nachdem er 1804 die Übersetzung des *König Ödipus* anonym in Druck gegeben hatte, veröffentlichte er eine bis ins 20. Jahrhundert

hester Jugend auch dem Studium der modernen europäischen Literaturen gewidmet. Besonders um Shakespeare war sein intensiver, fast zehnjähriger Austausch mit Ludwig Tieck gekreist, der ihn darüber hinaus auch in die Erarbeitung der Ausgabe der *Hinterlassenen Schriften* Kleists involviert hatte. Mit Blick auf Shakespeare hatte Solger dann auch eine Theorie der tragisch-komischen Dialektik aufgestellt, die sich von der frühromantischen Auffassung des Tragischen absetzt.

Diese Aufmerksamkeit gegenüber der Komplexität des literarischen Phänomens brachte ihm die Wertschätzung von Autoren wie Heine ein, der ihn als einen feineren und tieferen Kritiker als August Wilhelm Schlegel ansah,²⁸ wie auch Hebbel, für den Solger zum „philosophischen Mentor“ wurde,²⁹ und sie bildete die Grundlage für eine differenzierte Analyse der künstlerischen Schöpfung, deren letztes Dokument die *Vorlesungen* bilden.

mehrmals verlegte Übersetzung von Sophokles' Gesamtwerk (*Des Sophokles Tragödien*, Berlin 1808). Die Einleitung, die eine erste Fassung der später entwickelten Theorie des Tragischen darstellt, wurde in den Nachgelassenen Schriften, unter Ausschluss des nicht unbedeutenden philologischen Teils, aufgenommen. Siehe *Über Sophokles und die alte Tragödie*, in: NS II, S. 445–492.

²⁸ Heinrich Heine, *Die Romantische Schule*, in: *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, Hamburg 1981, Bd. 8, S. 168. Zu Solgers Theorie der Ironie S. 464. Dazu Jost Schillemeit, *Das Grauenhafte im lachenden Spiegel des Witzes*, in: „Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts“ 1975, S. 324–345.

²⁹ Die Definition stammt aus Hartmut Reinhart, *Apologie der Tragödie. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels*, Tübingen 1989, S. 37. „Solger gehört mit zu den Lehrern meiner Jugend“ – schreibt Hebbel an Friedrich von Uechtritz am 23. 7. 1856 – „[...] Ohne Zweifel wäre aus der deutschen Philosophie und namentlich aus der deutschen Ästhetik etwas anderes geworden, wenn er statt Hegels oder wenigstens neben Hegel gewirkt hätte. Er war ein ganzer Mensch, nicht ein bloßer Dialektiker“. Friedrich Hebbel, *Briefwechsel*, hg. von Otfried Ehrisman et al., München 1999, Bd. 3, S. 310. Über das Verhältnis Hebbels zu Solgers Tragödientheorie siehe (neben Reinhardt S. 37–42) Horst Siebert, *Die dualistischen Weltdeutungen Hebbels und Solgers im*

2. Inhalt und Gliederung

a) Die Struktur der *Vorlesungen* entspricht im Wesentlichen, wie schon angedeutet, dem systematischen Gedankengang des *Erwin*. Jedoch nicht ganz. Der offensichtlichste Unterschied liegt im ersten Teil des Werks. Die Exposition des ersten Gesprächs des *Erwin*, die vor allem dazu dient, die Rollen der Dialogteilnehmer und somit den argumentativen Gang des Werks zu bestimmen, findet keine Entsprechung in den *Vorlesungen*.³⁰ An ihrer Stelle sehen wir eine Art Einleitung, die einige „vorläufige Bemerkungen“ zum Begriff des Schönen und zur Funktion der Ästhetik als philosophischer Disziplin und ein Kompendium der Geschichte der Ästhetik sowie eine „Ableitung der Idee des Schönen“ einschließt, welche die Kunsttheorie in den systematischen Rahmen der Formen der „höheren Erkenntnis“ setzt.

Solger versucht zunächst, eine Eingrenzung des Untersuchungsobjekts zu zeichnen, dabei das Naturschöne grundsätzlich von der philosophischen Betrachtung ausschließend. Da das Schöne eine Erscheinung sei, in der ein übersinnliches Element geahnt wird und somit das Produkt einer intelligenten Aktivität sein muss, gebe es Schönheit nur in der Kunst. Denn „erst durch Freiheit und Bewußtsein [ist] die wahre Seele in dem Dinge gegenwärtig“.³¹ Konsequenterweise lehnt er rezeptionsästhetische Ansätze mit dem Argument ab, dass weder eine als „Wissenschaft der Empfindungen oder Gefühle“ verstandene Ästhetik noch Kants transzendente Dialektik Rechenschaft über die *differentia specifica* des Kunstschönen zum gewöhnlichen Gegenstand der sinnlichen Erfahrung ablegen. Während die Psychologie sich nämlich mit der emotionalen Wahrnehmung von dem, „was wir als gegeben ver-

Gegensatz zu Hegels dialektischer Philosophie, in: „Hebbel Jahrbuch“ 1965, S. 156–163.

³⁰ Zur Struktur dieses Gesprächs s. W. Henkmann, *Vorwort*, in: *Erwin*, S. 502–509.

³¹ *Erwin*, S. 195.

mittels der bloßen Wahrnehmung in unserer gemeinen Natur antreffen“ (S. 4) befasst, untersucht die philosophische Schönheitslehre die paradoxe Struktur eines Objekts, dessen Phänomenalität durch den ihm innewohnenden intellektuellen Gehalt gleichzeitig produziert und relativiert wird.

Die Kunst „schafft aus dem Innersten der menschlichen Natur etwas Objektives, das so, wie sie es geschaffen hat, als bloßer Stoff der Wahrnehmung nicht da ist“ (S. 4). Hier wird der Kern von Solgers ästhetischem Denken in den Vordergrund gerückt, nämlich die Auffassung der Kunst als Resultat eines eigentümlichen Schaffens, in welchem Idee und Erscheinung in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen, das nie eine absolute Einheit erreicht und in dem der ideale Inhalt seine Abstraktheit verliert sowie die sinnliche Form sich von der Sphäre der Natur loslöst. Das Bedürfnis, die Domäne der Ästhetik von derjenigen der Psychologie zu unterscheiden, kann nicht nur als Stellungnahme gegen die Naturästhetik, sondern allgemeiner als eine Kritik an der Naturalisierung des ästhetischen Phänomens gelesen werden.

Ausgehend von der Definition der Kunst als Resultat einer Tätigkeit setzt Solger sie im Bereich des Praktischen an. Die ungewöhnliche Verwendung des Terminus weist nicht auf irgendeinen moralischen Gehalt der Kunst, sondern auf eine Modalität der „höheren Erkenntnis“ hin, welche die konkrete Existenz der Idee in der Wirklichkeit betrifft, und das auf doppelte Weise. Erstens ist die Kunst „praktische Philosophie“, da sie „etwas aus dem Gedanken hervor[bringt], das sie in die Objekte verpflanzt“ und „indem wir nun unsere Gedanken an äußeren Objekten darstellen, so handeln wir“ (S. 5). Was sie von theoretischem Wissen unterscheidet, ist eben ihre Fähigkeit, in die Lebenswelt einzugreifen und die alltägliche Erscheinung der Dinge zu modifizieren. Zweitens hat die Kunst insofern, als sie der Wahrnehmung unmittelbar „die Einheit des Wesens und der Erscheinung in der Erscheinung“³² darbringt, die Fähigkeit, das Subjekt – und besonders das moderne Subjekt –

³² *Erwin*, S. 116.

auf die Suche nach dem Wesentlichen im endlichen Dasein hinzulenken. „Ich glaube durch Erfahrung gewiß zu sein“, schreibt er am 15. 6. 1814 an Tieck, „daß in der heutigen Welt den Menschen der Blick auf ein Höheres noch am ersten durch die Kunst angelockt wird, und daß sie diese in das Innere der Dinge zuerst hineinziehet, so daß sie uns fast zu solcher Propädeutik dienen kann, wie den Alten die Mathematik“.³³ Der künstlerischen Schönheit wird eine Bildungsfunktion zugeschrieben: Sie stellt nämlich eine Art Einführung in die philosophische Einsicht des Wesens der menschlichen Existenz dar, da wir in ihr befähigt sind, zu sehen, „daß in der Erscheinung etwas Wesentliches, Inneres liegt, das über die Erscheinung hinausgeht“ (S. 10).

Wenn die Kunst einerseits ein Weg ist, das Fundament des Wirklichen zu begreifen, bleibt in ihr als in der Objektivierung des intellektuellen Gehalts im Endlichen andererseits notwendigerweise ein impliziter Überrest bestehen, ein Nicht-Ausgedrücktes, das aus ihr einen Gegenstand philosophischen Denkens macht. Darum muss sich, schreibt Solger, die Philosophie über „dies Wunder der unmittelbaren Anschauung von Begriffen in der Erscheinung“ Gedanken machen und dabei sowohl die ontologische Struktur der Kunst als auch die spezifischen Charakteristika der schöpferischen Subjektivität untersuchen (S. 10).

b) In der *Historischen Einleitung* geht Solger die wichtigsten philosophischen Schönheits- und Kunsttheorien seit der Antike bis zu den zeitgenössischen Lehren durch. Was uns als ein gewöhnlicher, didaktisch motivierter Exkurs in die Geschichte der Disziplin erscheinen mag, stellte ein Novum im Panorama der damaligen Ästhetik dar. Nichts Ähnliches ist in der *Philosophie der Kunst* Schellings vorzufinden, während die oben zitierte „Historische Deduktion“ in Hegels *Ästhetik* nur die unmittelbaren Vorläufer der eigenen Lehre seit Kant in Betracht zieht. Zwar unterstreicht Solger den subjektiven Blickwinkel dieser historiographischen Skizze, die sich aus-

³³ *Matenko*, S. 139.

drücklich als eine Fokussierung auf die theoretischen Fragen präsentiert, die ihm in Hinblick auf die Definition und Funktion der Schönheit am wichtigsten erscheinen, jedoch stellt der breite Umfang der Behandlung einen weiteren Schritt in der Legitimierung der Ästhetik als autonome Disziplin dar, deren Gegenstand das ursprüngliche und notwendige Interesse des Menschen an der Schönheit, insbesondere an der künstlerischen Schönheit, darstellt. Das wird von einer theoretischen Reflexion bestätigt, welche bei weitem über die Formalisierung der ästhetischen Forschungen seit Baumgarten hinausging. Sie zeigt außerdem, wie Solger die eigene Stellungnahme durch eine intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Ansichten erarbeitet hat. So da, wo eine grundlegende Rolle der Lehre Kants zugeschrieben wird, die, obwohl sie keine spekulative Erfassung des Wesens des Schönen vollziehe, die im Intellektualismus Baumgartens, im Sensualismus Burkes und auch in Fichtes Tendenz, die ästhetische Sphäre der moralischen unterzuordnen, vorhandenen Instanzen sich einverleibe und überschreite.

Jenseits von Solgers Interesse an der Geschichte der Disziplin in einem breiteren zeitlichen Rahmen, als es üblich war, können wenigstens zwei weitere Punkte erwähnt werden, welche die spezifische Ausrichtung seiner ästhetischen Reflexion gegenüber derjenigen der anderen Idealisten zeigen: Das kritische Interesse für den Sensualismus und Psychologismus des 18. Jh., insbesondere eines Burke, und eine dezidiert positive Bewertung der aristotelischen Poetik, die auch in der *Schlegel-Rezension* im Kontext einer breit angelegten Diskussion über das Wesen der tragischen Literatur zum Vorschein kommt. Ersteres lässt sich mit Solgers Auffassung der Kunst als Resultat einer zweiseitig ausgerichteten Tätigkeit erklären, in welcher das schaffende Subjekt produktiv auf die von der Außenwelt generierten Eindrücke reagiert oder aber seine eigene Innerlichkeit und seine Gefühle auf die Außenwelt projiziert. Wenn er auch die Perspektive der Sensualisten umkehrt, indem er den theoretischen Schwerpunkt vom Genuss auf das Schaffen verschiebt, stellen die Modalitäten

der Gefühlswahrnehmung und der emotionalen Effekte ein grundlegendes Element der Subjekt-Welt-Dialektik, die das künstlerische Schaffen bestimmt, dar.

Die Verteidigung des Aristoteles, die sowohl den Mimesis-Begriff als auch die Lehre der tragischen Katharsis betrifft, geht von einer methodologischen Überlegung zum Verhältnis zwischen Empirie und Theorie aus, in deren Rahmen der griechische Philosoph mit dem von Solger hochgeschätzten Lessing parallelisiert wird. Beide würden nämlich vom ästhetischen Phänomen als gegeben ausgehen und versuchen, es „in formalen Zusammenhang zu setzen“, jedoch immer aufgrund einer „höheren Ansicht“ (S. 14).³⁴ Solger zielt darauf ab, das aristotelische Konzept der Mimesis dem negativen Paradigma der Naturnachahmung zu entziehen, es dabei als „Darstellung“ bzw. als „Bildung aus einem Prinzip“, also als kreative Verwandlung der Lebenswelt, interpretierend, die das Reale nicht so auffasst, wie es ist, sondern wie es sein soll. Auch in der Interpretation der Katharsis tritt er, im Unterschied zu Schlegel, in Lessings Fußstapfen, der die durch die tragische Aufführung bewirkte Reinigung auf Furcht und Mitleid, nicht auf die Leidenschaften allgemein zurückführt. Solger liest jedoch die Katharsis in einem weiteren Sinn, da die Emotionen nicht einfach eine physische Dimension ausdrücken, sondern „auf wesentlichen Begriffen beruhen“, also, in modernen Begrifflichkeiten gesprochen, Wertvorstellungen voraussetzen.³⁵ Das Resultat der Reinigung der Affekte sei folglich „die Mitteilung einer höheren Begeisterung“, ein Terminus, der in der

³⁴ Vgl. *Schlegel-Rezension*, NS II, S. 545 f.

³⁵ Der Unterschied zwischen Solgers Interpretation der aristotelischen Poetik und der der Romantiker, von August Wilhelm Schlegel zusammengefasst, wurde schon von dem Historiker Friedrich von Raumer, einem der Herausgeber der *Nachgelassenen Schriften*, ins Auge gefasst: *Über die Poetik des Aristoteles, und sein Verhältniß zu den neuern Dramatikern*, (gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 18. Januar 1828), jetzt in: Matthias Luserke (Hg.), *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 1–68.

Solger'schen Analyse der künstlerischen Tätigkeit auf eine kontemplative Stimmung hinweist, die aus der Ansicht der Wirklichkeit als Entfaltung der Idee hervorgeht und den dialektischen Gegensatz zur Ironie ausmacht.

c) Der erste Teil der *Vorlesungen* ist dem Schönen gewidmet und entspricht in den Hauptlinien dem zweiten Dialog des *Erwin*, mit Ausnahme des ersten Abschnitts (S. 39–58), in dem das Verhältnis der Kunst zur Philosophie sowie zu den anderen Formen der „Offenbarung der göttlichen Idee“ auf synthetische Art und Weise skizziert wird. Die „höhere Erkenntnis“ ist ein zentrales Thema von Solgers späteren Arbeiten, welches die artikulierteste Behandlung in der Schrift *Über die wahre Bedeutung und Bestimmung der Philosophie, besonders in unserer Zeit* erfährt, die er als sein philosophisches „Manifest“ ansah. Diese Schrift, deren Kern eine negative Dialektik ist, in der die Wirklichkeit als das einzige Mittel der Offenbarung des Absoluten erscheint, ist 1818 entstanden, aber erst posthum in den *Nachgelassenen Schriften* erschienen.³⁶ Parallel zu den *Vorlesungen* konzipiert, stellt sie die erste Darlegung eines durch den frühzeitigen Tod des Autors unterbrochenen systematischen Projektes dar, in dem die Idee des Schönen nebst der Wahrheit (Philosophie), dem Guten und der religiösen Anschauung des Göttlichen als eine der Grundformen des Verhältnisses vom Selbstbewusstsein zum Sein als Fundament der Existenz gesetzt ist. Das Verhältnis zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, der Gegensatz, auf welchem aus Solgers Sicht alles menschliche Denken beruht, wird im Schönen als ein dialektisches Zusammentreffen von Wesen und Erscheinung konzipiert, so, dass im sinnlich Wahrnehmbaren die Idee enthalten ist.

Von der spekulativen Deduktion des Schönen ausgehend, werden im zweiten Abschnitt (S. 58–87) die dualen Bestimmungen dargelegt, welche die strukturelle Gegensätzlichkeit des Schönheitsphänomens aufzeigen. Nach der Besprechung

³⁶ NS II, S. 493–628. Der Nachdruck der Zeitschriftenfassung findet sich in *Erwin*, S. 395–471.

einiger Begriffspaare, die auf ebenso viele Positionen in der zeitgenössischen Debatte verweisen, wie Naivität-Sentimentalität, Freiheit-Notwendigkeit und Individualität-Natur (woraus der bei Schlegel vorwaltende Gegensatz subjektiv-objektiv herkomme), zeigt Solger die grundlegenden Modalitäten auf, in denen der spekulative Begriff des Schönen eine doppelseitige Realisierung im Endlichen findet: als Schönes bzw. Erhabenes oder als Tragisches bzw. Komisches.

Kurz gefasst, während das Schöne und das Erhabene die Dynamik von Wesen und Erscheinung betreffen (als in der Erscheinung selbst aufgelöst oder in der gegenseitigen Spannung begriffen), weisen das tragische und das komische Prinzip auf das Verhältnis zwischen der phänomenalen Realität und ihrem transzendenten Fundament hin und stehen in einem Spiegelverhältnis zueinander. Das Tragische als Bestimmung des Schönheitsphänomens besteht nämlich darin, dass im Schönen qua endlichem Dasein die Idee sich verneint und eben durch die Negation zum Ausdruck kommt. Vernichtet wird hier, präzisiert Solger, die Idee, weil sie ins Endliche übersiedelt. Im Komischen hingegen ist es die Erscheinung als solche, welche als das Sinnlose betrachtet wird, wobei in ihm jedoch die Idee als verstecktes Prinzip der Wirklichkeit ihren Ausdruck findet.

d) Im zweiten Teil (S. 89–202) ist die allgemeine Theorie der Kunst enthalten. Einleitend werden im ersten Abschnitt (S. 89–101) die auf die künstlerische Subjektivität bezogenen Begriffe (Tätigkeit, Handeln, Genie, künstlerisches Bewusstsein) besprochen. Da die Kunst als Produkt eines sich im Spannungsfeld von Idee und Wirklichkeit bewegenden Schaffens verstanden wird, wird also gleichsam zwischen einer statischen und einer dynamischen Bestimmung des Schönen unterschieden: Zwischen dem Resultat der Tätigkeit des schöpferischen Bewusstseins, dem Kunstwerk, und der dialektisch operierenden Tätigkeit selbst, der Phantasie. Auf dieser Unterscheidung basiert die hauptsächliche systematische Gliederung des zweiten Teils der *Vorlesungen*. Auf die erste Bestimmung bezieht sich nämlich die Behandlung des Schönen

als „Stoff der Kunst“, deren wichtigster Kern eine Konzeption des Kunstwerks als symbolische Darstellung der Idee ist, auf die zweite gründet die Untersuchung der kreativen Prozesse, aus denen die verschiedenen künstlerischen Formen entstehen, die in der Auffassung der Ironie ihren Höhepunkt erreicht.

Der zweite Abschnitt (S. 101–145), der den Inhalt des dritten Dialogs des *Erwin* wiedergibt und teilweise präzisiert, behandelt die Kunst als das Sich-Herabsetzen der Phantasietätigkeit ins Werk, was im Modus des Symbolischen vorkommt. Der Symbolbegriff drückt die spezifische Modalität des Sich-Ausdrückens der Idee im Schein aus. Jedes Kunstwerk sei in diesem Sinne symbolisch: „Das Wort Symbol überhaupt bezeichnet eine Existenz, worin die Idee auf irgend eine Weise erkannt wird“ (S. 102). Das Symbol wird als ein wahrnehmbares Objekt verstanden, als eine empirische Existenz, in der die Idee tatsächlich präsent ist, die Form also nicht Bedeutungsträger, sondern selbst Bedeutung ist. Im Symbol erkennen wir das Absolute, weil es selbst ein Absolutes ist, in dem Sinne, dass es „das Dasein der Idee selbst“, deren konkrete Gestaltung darstellt. Was die Solger'sche Konzeption kennzeichnet, ist die Verdoppelung des Symbolbegriffs. Es wird nämlich zwischen dem „Symbol im engeren Sinn“, in dem das Verhältnis zwischen dem Ideellen und dem Reellen eindeutig, unidirektional und deduktiv ist, da die Phantasie vom Ideellen zum Reellen führt, und der Allegorie unterschieden, in der die Phantasie „induktiv“ und reflexiv, von der Wirklichkeit zur Idee oder umgekehrt vorgeht, sich jedoch immer auf die Beziehung zwischen den Gegensätzen fokussiert. In anderen Worten, der Prozess reflexiver Vermittlung einerseits und die Verbindungen zwischen den widersprüchlichen Elementen des Realen andererseits werden in der allegorischen Form deutlich. Weiter läuft die Symbolisierung der Idee in der Allegorie notwendigerweise über das Subjekt: Die Aktivität der Phantasie wird gewissermaßen zu einem Objekt für diese selbst. Die Allegorie wird also als eine komplexere Variante des Symbols verstanden, in welcher eine grundlegende Alterität von Form und Inhalt bestehen bleibt. Vom Gesichtspunkt der begriff-

lichen Struktur aus ist eine Verknüpfung zwischen dem Symbol und dem Schönen auf der einen und der Allegorie und dem Erhabenen auf der anderen Seite festzustellen. Gegenüber den Theorien Goethes und Schellings, die sich auf die Koinzidenz oder Einheit als Struktur der symbolischen Form konzentrieren, zielt Solger mit der Wiederaufwertung der Allegorie darauf ab, ihre Tragweite zu amplifizieren, dabei das für die moderne Kunst typische Element der Reflexivität integrierend. Das Symbol im engeren Sinne scheint nämlich mit dem Modell der klassischen, der „relationale“ Charakter der Allegorie eher mit dem der modernen Kunst verbunden zu sein, wenn es auch keine strenge Entsprechung zwischen künstlerischer Form und historischer Epoche gibt.³⁷

Im dritten Abschnitt (S. 146–202) wird die subjektiv-schöpferische Seite der Kunst, die Theorie der Phantasie als erkennende und schaffende Tätigkeit, dargelegt. Solger unterscheidet mit Nachdruck die Phantasie von der Einbildungskraft als dem Vermögen, Begriff und Vorstellung in der gemeinen Erkenntnis zu verbinden.³⁸ Die Phantasie ist nämlich kein einheitliches Vermögen, sondern, wie weiter unten ausgeführt wird, eine komplexe kognitive Struktur, die auf dem Verständnis der Einheit derjenigen Gegensätze basiert, welche in der Einbildungskraft stets getrennt bleiben. Sie bringt im Endlichen eine Synthese hervor, in welcher Realität und Identität durch den Verstand dialektisch verbunden werden. Solger

³⁷ Zu Solgers Theorie des Symbols siehe Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der Romantik*, Kopenhagen 1963, S. 277–288; Wolfhart Henckmann, *Symbolische und allegorische Kunst bei K. W. F. Solger*, in: *Früher Idealismus und Frühromantik*, hg. von Walther Jaeschke und Helmut Holzey, Hamburg 1990, S. 214–240 sowie Giovanna Pinna, *L'ironia metafisica. Filosofia e teoria estetica in K. W. F. Solger*, Genova 1994, S. 91–105.

³⁸ Siehe dazu Matthias Köhler, *Phantasie und Einbildungskraft. Zur Rolle der Einbildungskraft bei Fichte und Solger*, in: *Fichte und seine Zeit* („Fichte-Studien“, Bd. 21), hg. von H. Traub, Amsterdam/New York 2003, S. 163–181.

geht, um eine Phänomenologie des künstlerischen Schaffens aufzubauen, die auf den verschiedenen Arten und Weisen basiert, in denen die Erkenntnisstrukturen wechselseitig mit der Idee und den Formen des Realen in Beziehung treten, von der Idee aus, dass der Schaffensprozess der schöpferischen Phantasie das Wirken von Sinnlichkeit, Einbildungskraft und Verstand in sich vereint.

e) Der dritte Teil der *Vorlesungen* (S. 203–272) beschäftigt sich mit der „besonderen Kunstlehre“, in welcher systematisch die im *Erwin* und in den der Tragödie gewidmeten Schriften entwickelten Betrachtungen über die künstlerischen Formen und die literarischen Gattungen weiterverarbeitet und vertieft werden. In der Klassifikation der Künste bilden Symbol und Allegorie die wesentlichen Strukturbegriffe, die insofern auch eine historische Bedeutung annehmen, als sie die Grundeinstellungen der klassischen bzw. der modernen Kunst ausdrücken.

Mit den bildenden Künsten besaß Solger eine Vertrautheit, die auf der Höhe seiner Zeit war: Während seiner Besuche der Dresdner Galerie hatte er einen recht präzisen Eindruck der wichtigsten Strömungen der zeitgenössischen Kunst gewonnen, deren Kenntnis er dann weiterhin mit den damals verfügbaren Mitteln pflegte. Kopien und Gravuren sowie eine Reise nach Paris im Jahre 1802, als die wichtigsten Kunstwerke der Kapitولينischen Museen in die napoleonischen Sammlungen überführt worden waren, ermöglichten es ihm, die von Winckelmann beschriebenen klassischen Werke selbst anzuschauen. Sein ausgesprochenes Interesse für die Architektur, die er gar als die der modernen Welt angemessenste künstlerische Ausdrucksweise ansah, war auch stark durch die Freundschaft mit Schinkel bedingt, die in den Berliner Jahren durch die gemeinsame Lektüre der griechischen Tragiker gefördert wurde.

Zweifellos aber stellt die spekulative Theorie der literarischen Gattungen den wesentlichen Kern seiner Kunstlehre dar, in welcher die historisch-inhaltliche Dimension mit einer sich auf die Zeitlichkeit stützenden Analyse der Dichtungs-

formen eng verknüpft ist. Der Vorrang der Literatur ist zwar mit Solgers philologischen und kritischen Studien verbunden, basiert aber auf der Auffassung der Sprache als „die Erkenntnis selbst, insofern dieselbe auch äußerlich zur Erscheinung gelangt“.³⁹ Dank einer solch ursprünglichen Beziehung von Sprache und Denken findet die künstlerische Tätigkeit in der Poesie ihren vollständigsten und bewussten Ausdruck. Die komplexe Analyse der Poesiegattungen, die sich hauptsächlich entlang zwei sich überschneidenden theoretischen Achsen entwickelt (Symbol und Allegorie als regulative Begriffe des Verhältnisses von Allgemeinem und Besonderem auf der einen Seite, die Modi der Zeitlichkeit, Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart auf der anderen), zielt darauf ab, die Bedingungen der sowohl formellen als auch geschichtlichen Entwicklungen der Grundformen Epik, Lyrik und Drama systematisch zu untersuchen und die Vielfalt der Kunstphänomene mit einer Idee der Kunst zu verbinden. Dabei unterscheidet sich Solgers ästhetisches Projekt nicht grundsätzlich von den anderen romantischen und idealistischen Kunst- und Gattungslehren von Schlegel, Schelling, Hölderlin oder Hegel. Nebst einer ausgeprägten spekulativen Tendenz ist für die Solger'sche Kunstlehre vor allem das Interesse für Grenz- und Übergangserscheinungen kennzeichnend, besonders in der Literatur. So finden in dieser auf einem dynamischen Dualismus basierten Systematik die Phänomene des Erhabenen, des Humors, des Hässlichen, des Komischen, des Witzes den breiteren Platz.

³⁹ *Erwin*, S. 242. Vgl. unten, S. 204 ff. Zu Solgers Konzeption der Sprache siehe Friedhelm Decher, *Die Ästhetik K. W. F. Solgers*, Heidelberg 1994, S. 335 ff.

II. Zwischen Romantik und Idealismus

1. Das Schöne ist (auch) das Erhabene

Das gesamte ästhetische System Solgers fußt auf der Idee, dass das Schöne als Produkt einer Interaktion zwischen der schöpferischen Subjektivität und der phänomenalen Welt „in der Vereinigung von Widersprüchen“ bestehe, ist dabei jedoch nicht als Identität, sondern als dialektisches Wechselverhältnis der Gegensätze gedacht. Solger beabsichtigt damit einerseits, die Autonomie des Endlichen, welches nicht einfach unter das Universelle subsumiert wird, aufrechtzuerhalten, ohne aber in eine sensualistische Sicht des künstlerischen Phänomens zurückzufallen, sowie andererseits, ein Produktionsprinzip zu liefern, das es erlaubt, eine möglichst differenzierte Artikulierung der verschiedenen Existenzformen der Schönheit aufzubauen. Die dynamisch-dialektische Struktur des Verhältnisses von Idee und Wirklichkeit hat er als einen Übergang zwischen den Gegensätzen dargestellt: „Können wir den Akt fassen, durch welchen die Idee in die Wirklichkeit gestoßen wird, und gleichwohl nicht aufhört, Idee zu sein; so wäre 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“ (S. 87).

Die Konzeption des Gegensatzverhältnisses als Übergang ermöglicht es nämlich, das Schöne gemäß der zwei Aktivitätsrichtungen – vom Allgemeinen (Subjektivität, Idee) zum Besonderen oder umgekehrt vom Besonderen (begrenzte Realität, Natur) zum Allgemeinen – aufzufassen und dabei den vermittelten Charakter der Gegensätze beizubehalten: Im Schönen tritt das Universelle nie als abstrakter Begriff, sondern stets als konkrete Idee auf, und das Endliche wird als das von seinem Zusammentreffen mit einem Begriff veränderte Mannigfaltige verstanden. Die Endlichkeit, die einen wesentlichen Aspekt der sich im Schönen vollziehenden Synthese der

Gegensätze darstellt, besitzt hier insofern, als sie die „Gegenwart“ der Idee ermöglicht, einen autonomen Wert. Vom Verständnis des Verhältnisses der Gegensätze als Übergang rührt die antithetische Struktur von Solgers ästhetischen Begriffen her, in denen jedes Element jeweils einen Verweis auf sein Gegenteil enthält. Auf der Ebene der Ontologie des Schönen umfasst daher das Schöne das Erhabene so, wie das Tragische das Komische als Prinzip einschließt.

In solch einem Zusammenhang wird das Schöne als eine Art der Erkenntnis des Absoluten bzw. der Verwirklichung der Vernunft im Medium der sinnlichen Besonderheit verstanden. Das unterscheidet seinen spezifischen Wahrheitsgehalt von der aus einem logisch-begrifflichen Denkverfahren hervorgehenden philosophischen Wahrheit, die „über die bloße Erscheinung“ hinausgehen muss (S. 49). Als Basisformen der objektivierten Schöpfungstätigkeit kommen das Schöne und das Erhabene an erster Stelle in den Grundbestimmungen der Kunstmetaphysik Solgers vor, in denen die beiden Begriffe als Erscheinungen oder – in der Terminologie des Autors – als „Standpunkte“ des im Kunstwerk sich konstituierenden Verhältnisses von Idee und Wirklichkeit gelten. Entspricht nämlich das Schöne dem Moment der unmittelbaren Vergegenständlichung der Idee, so wird im Erhabenen „die Idee als sich entwickelnd, den Gegensatz der Erscheinung aus sich hervorbringend“ betrachtet (S. 70). Wie Schelling und Schlegel geht es auch ihm explizit darum, die traditionelle Konzeption des Erhabenen als Gegensatz zum Schönen zu überwinden, um es „mit diesem auf denselben Begriff zurückzuführen“,⁴⁰ in der Absicht, die strukturelle Gegensätzlichkeit von Intuition und Reflexion in einem höheren Kunstbegriff aufzuheben und ein Strukturmodell für die reflexiv-allegorische Kunst der Moderne zu liefern.

Als „Standpunkte“, von denen aus die Dynamik der sich im Endlichen offenbarenden Idee gesehen wird, sind also nach Solger das Erhabene und das Schöne im Prinzip kom-

⁴⁰ *Erwin*, S. 20.