Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1999)

Heft: 30: Poetik & Rhetorik

Artikel: Ironie und Text bei Friedrich Schlegel und Solger

Autor: Fries, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006558

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Thomas Fries

Ironie und Text bei Friedrich Schlegel und Solger

Im Buch IX seiner *Institutio oratoriae* gibt Quintilian die bekannte, immer wieder zitierte Definition für Ironie als Tropus und Figur: "in utroque enim contrarium ei, quod dicitur, intelligendum est" ("bei beiden [Tropus und Figur] handelt es sich darum, dass das Gegenteil von dem, was gesagt wird, verstanden werden muss")[1]. Dieses Ironieverständnis aus der Rhetorik ordnet Ernst Behler in seinen grundlegenden Untersuchungen zur romantischen Ironie der "klassischen Ironie" zu. Der Begriff der "klassischen Ironie" entwickelt sich dabei aus zwei verschiedenen Konzeptionen: einer rhetorisch-begrifflichen Tradition, für die nebst Quintilian auch Aristoteles und Cicero in Anspruch genommen werden, und einer philosophisch-psychologischen Charakteristik, in dem statt der Verstellung im Tropus und in der Figur die Verstellung als menschliches Tun ("Hochstapler" versus "Tiefstapler", "Prahlerei" versus "Bescheidenheit" usw.) und als philosophische Haltung diskutiert wird. In dieser zweiten Tradition spielen die Beschreibung des Ironikers etwa bei Aristophanes oder Theophrast, vor allem aber die Personifizierung der Ironie im platonischen Sokrates eine entscheidende Rolle. Nach Behlers Auffassung hat jedoch das relativ enge Verständnis der Ironie in der Rhetorik den Begriff bis 1800 geprägt, und der zweite Strang löst sich dabei offenbar von diesem Begriff: "[...] es ist fast ausschliesslich die rhetorische Tradition Europas gewesen, in der sich der Ironiebegriff bis spät in das 18. Jahrhundert erhalten hat"[2].

---

1 Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII*, ed. Helmut Rahn, 2. ed., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, p. 288 (IX 2, 44).

2 Ernst Behler, Art. "Ironie" in: Gert Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik,* vol. IV, Tübingen, Niemeyer, 1998, Sp. 599-624, hier Sp. 603. Ähnlich in seinem Buch, in dem verschiedene ältere Arbeiten zusammengefasst sind: *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn, Schöningh, 1997, pp. 38-40 ("Von der klassischen zur romantischen Ironie").

In den *Lyceums-Fragmenten* Friedrich Schlegels von 1797 ergibt sich dann in der Darstellung Behlers ein radikaler Bruch mit dieser Tradition und damit ein bedeutungsvoller Übergang zur romantischen Ironie:

> [...] Friedrich Schlegel [...] ging über die eingeschränkte Verwendung der Ironie in der Tradition der europäischen Rhetorik hinaus und wandte die Ironie erstmals auf klassische und moderne Literatur Europas an, [...] Das Kriterium, mit dem er diese literarische oder dichterische Ironie von derjenigen der rhetorischen Tradition abhob, lässt sich darin erblicken, dass die rhetorische Ironie auf einzelne Textstellen (Tropen, Figuren) gegründet ist und sich vor allem für die indirekte Polemik eignet, wogegen die dichterische "durchgängig im Ganzen und überall wirksam" ist[3].

Behler kann sich hier auf das Lyceums-Fragment 42 stützen:

> [...] Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabne Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Styl. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig und im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendentale Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äussern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo[4].

Friedrich Schlegel unterscheidet hier in der Tat zwischen einer kleinen (rhetorischen) und einer grossen (poetisch-philosophischen) Ironie, doch muss uns die Charakterisierung der letzteren als "transzendentale Buffonerie" hellhörig stimmen. "Transzendentale Buffonerie" verweist nämlich auf die vorher genannte zweite, sokratische Tradition, in welcher die Verbindung von Philosoph-Autor und Werk (und die Personifikation dieser Beziehung in der literarischen Gestalt) eine wichtige Rolle spielt; im 18. Jahrhundert stehen dafür Namen wie

3 *Ibid.*, Sp. 609.

4 *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, I. Abt., vol. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, ed. Hans Eichner, Paderborn, Schöningh, 1967, p. 152. (Die I. Abt. dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert als *KFSA* mit Bandnummer.)

Sterne, Diderot und Galiani und natürlich Werke wie *Jacques le Fataliste*, den Schlegel in den *Lyceums- Fragmenten* mehrmals erwähnt, und *Le Neveu de Rameau*, der einige Jahre später Goethe und Hegel faszinierte. Aus dieser Sicht revitalisiert Schlegels "grosse Ironie" durchaus auch das Spektrum der antiken "klassischen" Begriffsverwendung.

Das bestätigt sich, wenn wir den eingangs zitierten Passus bei Quintilian einer genaueren Prüfung unterziehen. Nach der Feststellung, dass Ironie als Tropus und Figur vorkommt, in diesen beiden Verwendungen aber zunächst kaum unterschieden und nur mit der Verstehensregel "contrarium ei, quod dicitur, intelligendum est" bezeichnet werden kann, präzisiert Quintilian:

> Als erstes gleich die Feststellung, dass der Tropus offener ist und, obwohl er etwas anderes sagt als meint, doch das andere nicht vortäuscht (non aliud tamen simulat); denn auch alles in seiner Umgebung ist gewöhnlich richtig gemeint, so etwa in folgendem Satz gegen Catilina: "Von ihm abgewiesen bist du weitergewandert zu deinem Genossen, dem edlen Herrn Metellus." Nur in den zwei Worten (ad sodalem tuum, *virum optimum*, Metellum...) steckt die Ironie, der Tropus ist also auch kürzer. Dagegen handelt es sich bei der Figur der Ironie um Verstellung der Gesamtabsicht (totius voluntatis fictio), die mehr durchscheint als angezeigt wird (apparens magis quam confessa), so dass beim Tropus nur Worte Worten entgegengesetzt sind, hier aber der Sinn dem ganzen sprachlichen Ausdruck und Ton, und zuweilen die ganze Gestaltung (conformatio) des Falles, da ja sogar ein ganzes Leben Ironie zu enthalten scheint, wie man es im Falle Sokrates' sehen kann – denn deshalb hiess er "der Ironiker" (*eiron*), weil er den Unwissenden spielte und den Bewunderer anderer vermeintlicher Weisen –; wie deshalb eine Folge von Metaphern eine Allegorie bildet, so bildet der Tropus der Ironie im Zusammenhang die entsprechende Figur. Manche Arten dieser Figur haben indessen nichts zu tun mit den Tropen [...][5].

Im Folgenden nennt Quintilian einige dieser Unterarten, die man nur zum Teil als Tropen bezeichnen kann: die *Antiphrasis* (etwas sagen, indem man vorgibt, es zu verschweigen), die *Confessio nihil nocitura* (folgenloses Geständnis), die *Concessio*, die *Consensio*, die *Aposiopese* (Abbrechen, Verschweigen), die *Ethopoiie* und andere. Diese Ausführungen münden in die Diskussion der letzten und wichtigsten *figura*

5 *Op. cit.*, pp. 288 s. (IX 2, 45-47).

sententiae, des *schema*[6], das eigentlich nur eine gesteigerte Ironie darstellt, indem "das Gegenteil meinen von dem, was gesagt wird" auf eine allgemeine Redetaktik erweitert wird, in welcher "wir durch eine gewisse Verdachtschöpfung das verstanden haben wollen, was wir nicht sagen (in quo per quandam suspicionem quod non dicimus accipi volumus)"[7]. Dieses *schema* bezeichnet sowohl die Haltung der Person (wiederum eine Art Verstellung, verdeckter Positionsbezug, Rolle) wie die verwendete Figur; Quintilian begründet die Verwendung des *schema* politisch, ethisch und poetisch[8]. Dabei scheint die Unterscheidung von Ironie und *schema* auf wackligen Füssen zu stehen, da die vorher genannten Unterarten, welche die grosse Ironie in Anspruch nimmt, sich ja gerade nicht auf die kleine Ironie und damit auf das konträre Modell ("das Gegenteil sagen von...") beschränken.

Aber Sie erwarten jetzt ja keine Quintilian-Abhandlung von mir, und ich selbst möchte nicht in den bekannten terminologischen Verstrickungen hängen bleiben. Zurück also: Interessant scheint, dass Quintilian die Ironie in Parallele zur Allegorie setzt, die aus einer Metaphernkette besteht[9], mit dem Unterschied freilich, dass hier ein Element der Kette (nebst möglichen anderen) und die Kette selbst denselben Namen haben, eben "Ironie". Sowohl die Identität des Namens wie die Bewegung von Quintilians Text weisen darauf hin, dass die kleine (rhetorische) Ironie zur grossen (sokratischen) führt, oder besser gesagt: dass beide in einer Weise ineinander verzahnt sind, die das Wort dem Gegenwort, beide dem Satz und dem Gegensatz, wiederum beide dem ganzen Text, diesen ganzen Text einem ganzen Leben (die *Vita* als Figur), dieses ganze Leben einer Person (Sokrates als Figur) und diese Figur-Person wiederum dem Text zuspielt. Die damit beschriebene *mise en abîme* des Begriffs ist das bekannte Initiationserlebnis jedes Lesers, der sich auf romantische Ironie – oder Ironie *tout court* – einlässt. Die zitierte Quintilian-Stelle

6 "quod [...] iam fere solum schema a nostris vocatur, et unde controversiae figuratae dicuntur." *Ibid.*, p. 298 (IX 2, 65). *Schema* wird mit "Figur" übersetzt, die *Controversiae figuratae* als "verstellte Rede".

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 298 (IX 2, 66).

9 Cf. Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik: Zu einer Stilistik des Lesens,* Basel, Stroemfeld, 1995, p. 275 ("Ironie und Nachrede").

zeigt nicht nur, dass dieses fragwürdige Wissen der klassischen Rhetorik keineswegs fremd ist, sondern auch, dass wir gut daran tun, bei aller Faszination für die grosse Ironie die kleine – und damit die Tradition der Rhetorik – nicht zu vergessen.

Was bedeutet diese Forderung nun aber in bezug auf das Thema dieses Textes, "Ironie und Text bei Friedrich Schlegel und Solger"? Bevor ich auf diese Frage eingehe, erlaube ich mir einen kurzen Rückblick auf den Anfang, den Sie eben gelesen haben, denn natürlich lässt sich auch in ihm unschwer ein *schema* erkennen. Ich begann, wie es viele tun, mit einer zwar trockenen, aber immerhin klassischen Referenz, versuchte mich mit Hilfe dieser Referenz in das Dreieck Quintilian-Behler-Schlegel heineinzuzwängen; die Konfrontation von Behlers Bruch-Diagnose mit den Texten von Schlegel und Quintilian zeigte, wie ich hoffe, dass mehr Kontinuität als angenommen zwischen klassischer und romantischer Ironie besteht und dass Schlegels *mise en abîme* in anderer Konfiguration auch in Quintilians Text am Werk ist. Und an allen drei Enden liesse sich jetzt leicht eine Fortführung der Auseinandersetzung denken. Über etwas Gelehrsamkeit und Ausspielen der Texte gegen die Interpretation bin ich also bei dem angelangt, worum es, wie bereits festgestellt, bei der Ironie zuallererst geht, eben dieser *mise en abîme.* Diese müsste also eigentlich am Anfang stehen, aber mit ihr *kann* man ja nicht wirklich anfangen, weil die Ironie, wie das Igelpaar im Wettlauf mit dem Hasen, immer schon zum voraus dort ist, wo wir eben herankeuchen: Wir haben nicht die Ironie, sondern die Ironie hat uns, wenn wir sie nennen und uns ihrer bemächtigen wollen. Sie hat uns natürlich auch dann, wenn wir uns, wie es eben geschehen ist, mit der *mise en abîme* friedlich und gar nicht abgründig im Text einrichten wollen.

Aus dieser Sicht scheint es, dass Ironie, auf den Text bezogen, viel mit *Anfangen* – und damit wohl auch mit *Aufhören* zu tun hat. In der Tat wird im folgenden – ohne dass dieses Muster überzeichnet werden soll – der Schwerpunkt der Ironie bei Friedrich Schlegel im Anfangen und bei Solger am Ende liegen. Anfangen, weiterschreiben und aufhören: So schwierig diese Operationen in anderem Zusammenhang scheinen mögen, bieten sie doch den Vorteil, dass sie sich *im Text* an bestimmten Merkmalen beobachten lassen und somit die Ironie zu einem textuellen Vorgang machen. Damit wird sie zugäng-

lich für das, was man die Rhetorik des literarischen Textes (aber nicht im Sinne Lausbergs, "poetische Rhetorik" wäre vielleicht missverständlich) nennen könnte. Natürlich gehören weitere Operationen zu dieser Rhetorik; etwa die Abgrenzungen und Verbindungen zwischen Schlegels Fragmenten oder die Art und Weise wie Schlegel und Solger Ironie bei anderen Autoren lesen, schliesslich das Hereinnehmen des behandelten Gegenstandes, eben der Ironie, in das eigene Schreiben. Nebst der Möglichkeit der präziseren Beobachtung liegt der Vorteil eines solchen Vorgehens darin, dass es wenigstens versucht, die grosse Ironie nicht von der kleinen und das Dargestellte nicht vom Darstellenden zu trennen. Wir lesen damit Schlegels und Solgers Äusserungen über die Ironie auch als Schreib- und Leseanweisungen, in ihren eigenen Texten. In diesem Sinne möchte ich jetzt einige vorläufige Beobachtungen und Überlegungen zu diesen beiden Autoren anstellen.

Friedrich Schlegel

Der ausführlichste Text Friedrich Schlegels über die Ironie[10] findet sich im zweiten Teil der Abhandlung "Über die Unverständlichkeit" von

10 Sekundärliteratur zur Ironie bei Friedrich Schlegel: cf. n. 2 (die beiden Texte Ernst Behlers mit ausführlichem Nachweis der älteren Sekundärliteratur); ausserdem seien genannt: Peter Szondi, "Friedrich Schlegel und die frühromantische Ironie", in: P.S., *Satz und Gegensatz*, Frankfurt M., Insel, 1964, pp. 5-24; Franz Norbert Mennemeier, "Fragment und Ironie beim jungen Friedrich Schlegel", *Poetica,* 2, 1968, pp. 348-370; Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", in: Charles Singleton (ed.), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1969, pp. 173-209; Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung,* 2. ed., Tübingen, Niemeyer, 1977; Paul de Man, "The Concept of Irony" (1977), in: P.d.M., *Aesthetic Ideology,* ed. Andrzej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 163-184; Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt M., Klostermann, 1983; Manfred Frank, "Allegorie, Witz, Fragment, Ironie: Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst", in: Willem van Reijen (ed.), *Allegorie und Melancholie,* Frankfurt M., Suhrkamp, 1992, pp. 124-146; Kevin Newmark, "*L'absolu littéraire*: Friedrich Schlegel and the Myth of Irony", *Modern Language Notes,* 107, 1992, pp. 905-930; Georgia Albert, "Understanding Irony: Three *essais* on Friedrich Schlegel", *Modern Language Notes*, 108, 1993, pp. 825-848; Albert Meier, "Ironie ist Pflicht: Wie romantische Dichtung zu lesen ist", *Text und Kritik,* 7, 1999, pp. 12-21.

1800[11]. Mit der "Unverständlichkeit" greift Schlegel einen Vorwurf auf, der gegen die von ihm mitherausgegebene Zeitschrift *Athenäum* geäussert wurde. Die Art und Weise, wie er mit diesem Vorwurf umgeht, scheint mir charakteristisch und instruktiv. Er lobt einen Kritiker, der den Vorwurf der Unverständlichkeit am Text des berühmten Athenäums-Fragments 216[12] überprüfte, und zitiert nun seinerseits nicht nur das Fragment, sondern auch die Reaktionen darauf. Dabei spielt er das eigentlich Provozierende dieses Fragments, die Nebeneinanderstellung von der "Französischen Revolution, Fichtes *Wissenschaftslehre* und Goethes *Meister*" als der grössten Tendenzen des Zeitalters als etwas Triviales herunter und zeigt, dass der eigentliche Widerhaken im Wort "Tendenzen", also in einer kleinen Ironie, liegt:

> Etwas andres freilich ist noch in dem Fragment, welches allerdings missverstanden werden konnte. Es liegt in dem Wort *Tendenzen*, und da fängt nun auch schon die Ironie an. Es kann dieses nemlich so verstanden werden, als hielte ich die Wissenschaftslehre zum Beispiel auch nur für eine Tendenz, für einen vorläufigen Versuch wie Kants *Kritik der reinen Vernunft*, den ich selbst etwa besser auszuführen und endlich zu beendigen gesonnen sei, oder als wollte ich [...] mich auf Fichtes Schultern stellen, wie dieser auf Reinholds Schultern, Reinhold auf Kants Schultern, dieser auf Leibnizens Schultern steht, und so ins Unendliche fort bis zur ursprünglichen Schulter. – Ich wusste das recht gut, aber ich dachte, ich wollte es doch einmal versuchen, ob mir wohl jemand einen solchen schlechten Gedanken andichten werde. Niemand scheint es bemerkt zu haben. Warum soll ich Missverständnisse darbieten, wenn niemand sie ergreifen will? Ich lasse demnach die Ironie fahren und erkläre gerade heraus, das Wort bedeute in dem Dialekt der *Fragmente*, alles sei nur noch Tendenz, das Zeitalter sei das Zeitalter der Tendenzen. Ob ich nun der Meinung sei, alle diese Tendenzen würden durch mich selbst in Richtigkeit und zum Beschluss gebracht werden, oder vielleicht durch meinen Bruder oder durch Tieck, oder durch sonst einen von unsrer Faktion, oder erst durch einen Sohn von uns, durch einen Enkel, einen Urenkel, einen Enkel im siebenundzwanzigsten Gliede, oder erst am jüngsten Tage, oder niemals; das bleibt der Weisheit des Lesers, für welche diese Frage recht eigentlich gehört, anheim gestellt[13].

11 *KFSA*, vol. 2, pp. 363-372.
12 *Ibid.*, p. 198.
13 *Ibid.*, pp. 366 s.

Offensichtlich wird "Tendenz" hier im Sinne von Jacques Derridas *différance* verstanden und "Unverständlichkeit" in den Zusammenhang des *unendlichen Textes* gestellt, indem sich der eigene Text als etwas immer Vorläufiges in einer unendlichen Kette von Texten vorher und nachher situiert und entgrenzt. Anfang und Ende des (unendlichen) Textes werden immer weiter hinausgeschoben, und die schiere Unmöglichkeit, Anfang und Ende zu denken, wird ironisiert. Der einzelne Text situiert sich zwischen je einer *mise en abîme* vorher und nachher; Unverständlichkeit und Ironie begleiten ihn als korrelatives Paar, erstere als notwendiges Schicksal des Lesens und Schreibens, letztere aber als aktives Schreibprinzip, nämlich als Vorwegnahme der Unverständlichkeit (und Bestätigung der *différance*). Schlegel selbst sagt, er habe die Ablenkung auf die drei Grössten und ihre seltsame Konfiguration durchaus gewollt, um das eigentlich Brisante, das Wörtchen *Tendenz*, unbemerkt hineinschmuggeln zu können – also genau eines jener *schemata*, von denen Quintilian spricht (allerdings ohne Namen). Schlegel nennt es Ironie. Wenn er nachher sagt, er lasse sie nun fallen, so wird damit der "point d'ironie"[14] nicht gestrichen, sondern verdoppelt. Dieses Manöver kann man mit Schlegels Ausdruck als "Parekbase" bezeichnen, also als *Parabase*[15]. In einem Fragment bezeichnet Schlegel denn auch diese Verschiebung der Textebene als durchgängiges Merkmal – und eben auch als Schreibprinzip – der Ironie:

> Die Ironie ist eine permanente Parekbase – [16].

Wichtig und bezeichnend scheint mir, dass Schlegel die ins Unendliche weisende Überlegung nach der Textbeziehung mit einem Prinzip unmittelbarer eigener Textproduktion verknüpft. Die grosse *mise en abîme* verdichtet sich zum Schreibprinzip im Kleinen. Die Ironie kann

---

14 "Signe de ponctuation proposé par Alcanter de Brahm pour indiquer au lecteur les passages, les phrases ironiques." (*Trésor de la langue française*, vol. 10, Paris, CNRS, 1983, p. 548).

15 In der altgriechischen Komödie die Unterbrechung der Handlung durch die direkte Wendung der Schauspieler ans Publikum (mit Metatext-Charakter).

16 *Philosophische Fragmente 1796-1798*, *KFSA*, vol. 18, p. 85 (668).

sich dabei verschiedener Formen bedienen; eigene Vorwegnahme der Unverständlichkeit und Parabase wurden hier genannt, aber es kommen noch weitere hinzu: die pointierte Verwendung der Antonomasie etwa[17], der kühne Vergleich[18], die paradoxale Verbindung von Gleichungselementen[19], die Pointe[20], die rhetorische Frage, natürlich immer wieder das Wortspiel[21]. Wie bei Quintilian angedeutet, bedient sich Schlegels grosse Ironie der Formen der klassischen Rhetorik und Poetik und tritt im Text immer in Verbindung mit einer solchen "kleinen" Form auf. Seine Verwendung der Ironie steht somit durchaus in der rhetorischen Tradition des Begriffs, doch dessen poetisch-rhetorische Potenzierung sprengt, wie schon bei Quintilian, die begrifflichen Abgrenzungen dieser Tradition.

Ein besonders interessanter Moment ergibt sich, als Schlegel im späteren Verlauf seines Aufsatzes auf die Ironie selbst zu sprechen kommt. Ein "grosser Teil von der Unverständlichkeit" seiner eigenen Lyceums- und Athenäums-Fragmente liege "unstreitig in der Ironie, die sich mehr oder minder überall darin äussert"[22]. Der Versuch, eine "Übersicht vom ganzen System der Ironie" zu geben, führt in eine Sackgasse, da sich zu den verschiedenen Arten der Ironie, die Schlegel beschreibt, eine weitere gesellt: die potenzierte Ironie, die Ironie der Ironie:

---

17 Wie z.B. das Athenäums-Fragment 158: "Das Beste im Martial ist das, was Catullisch scheinen könnte." *KFSA*, vol. 2, p. 190.

18 Wie z.B. die Athenäums-Fragmente 40 und 62: "Noten zu einem Gedicht, sind wie anatomische Vorlesungen über einen Braten." – "Das Druckenlassen verhält sich zum Denken, wie eine Wochenstube zum ersten Kuss." (*KFSA*, vol. 2, pp. 171 und 174).

19 Lyceums-Fragment 48: "Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und gross ist." (*Ibid.*, p. 153). Und zur Illustration das Lyceums-Fragment 99: "Wer nicht selbst ganz neu ist, der beurteilt das Neue, wie alt; und das Alte wird einem immer wieder neu, bis man selbst alt wird." (*Ibid.*, p. 159).

20 Lyceums-Fragment 116: "Die Deutschen, sagt man, sind, was Höhe des Kunstsinns und des wissenschaftlichen Geistes betrifft, das erste Volk in der Welt. Gewiss; nur gibt es sehr wenige Deutsche." (*Ibid.*, p. 161).

21 Wie zum Beispiel das Ideen-Fragment 21: "Es ist der Menschheit eigen, dass sie sich über die Menschheit erheben muss." (*Ibid.*, p. 258 – auch eine Form von Parabase!).

22 *Ibid.*, p. 368.

> Was wir aber hier zunächst unter Ironie der Ironie verstanden wissen wollen, das entsteht auf mehr als einem Wege. Wenn man ohne Ironie von der Ironie redet, wie es soeben der Fall war; wenn man mit Ironie von einer Ironie redet, ohne zu merken, dass man sich zu eben der Zeit in einer andern viel auffallenderen Ironie befindet; wenn man nicht wieder aus der Ironie herauskommen kann, wie es in diesem Versuch über die Unverständlichkeit zu sein scheint; wenn die Ironie Manier wird, und so den Dichter gleichsam wieder ironiert; wenn man Ironie zu einem überflüssigen Taschenbuche versprochen hat, ohne seinen Vorrat vorher zu überschlagen und nun wider Willen Ironie machen muss, wie ein Schauspielkünstler der Leibschmerzen hat; wenn die Ironie wild wird, und sich gar nicht mehr regieren lässt. – Welche Götter werden uns von allen diesen Ironien erretten können?[23]

In der "Ironie der Ironie" verliert der Diskurs über die Ironie jede Kontrolle über das, wovon er sprechen wollte (die Ironie lässt sich nicht mehr regieren, man kann nicht mehr aus ihr heraus, man wird selbst "ironiert"), und gewinnt sie nur zurück, wie könnte es anders sein, mit einer ironischen Frage. Die Blockade des Schreibens über Ironie, auf welche die Potenzierung der Ironie zuläuft, lässt sich nur durch weitere Ironie lösen, und zwar wiederum als unmittelbar wirkendes Prinzip. Indem der Text seine eigene Krise bespricht, erweitert und potenziert, generiert er sich selbst.

Im Zusammenhang mit der Ironie zitiert Friedrich Schlegel zu Beginn des zweiten Teils der Abhandlung das Lyceums-Fragment 108 ("Die sokratische Ironie...") und liefert damit auch das sprachtheoretische Fundament der Unverständlichkeit:

> Sie [die Ironie] enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung[24].

Das "*Gefühl* des unauflöslichen Widerstreits" ist wichtig, da erst aus ihm heraus die spätere *Haltung* ein Profil bekommt; die Tatsache, dass der "unauflösliche Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten", aus dem in der Philosophie die Ironie immer wieder deduziert worden ist, dem "unauflöslichen Widerstreit der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung" gleichgesetzt wird, zeigt, dass

23 *Ibid.*, p. 369.

24 Lyceums-Fragment 108, *ibid.*, p. 160; Schlegels Zitat p. 368.

Schlegel Gefühl und Haltung auf den Grundwiderspruch der Kommunikation und damit auch auf die Frage eines aktiven Sprachverhaltens hin zuspitzt. Das bestätigt die Fortsetzung des Zitats:

> Sie [die Ironie] ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und missglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten[25].

Nachdem bis jetzt viel von Anfangen und Weiterfahren die Rede war, möchte ich noch kurz auf den Textschluss hinweisen, und damit selbst den Teil über Schlegel beschliessen. Der Schluss ist im Falle des *Fragments* von besonderem Interesse. Darüber sagt Schlegel im Athenäums-Fragment 206 das Folgende:

> Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel[26].

Kluge Leser haben bemerkt, dass sich Schlegel hier auf krasse Weise zu widersprechen scheint; tatsächlich scheint vor allem das Attribut "in sich selbst vollendet" eine klare *contradictio in adjecto* zum Begriff Fragment. Auf den Vergleich mit dem Kunstwerk bezogen möchte es Schlegel zudem als Anhänger einer eher unromantischen Kunstauffassung erweisen. Lassen wir den Satz vor dem zweiten Vergleich enden

> Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein

ist das Fragment tatsächlich kein Fragment mehr und Schlegels Kunstauffassung sicher nicht frühromantisch. Der Witz liegt also im zweiten Vergleich: "wie ein Igel". Der Igel scheint zwar, wie alle wissen, vollendet und abgerundet, doch seine stachlige Fast-Kugel verbirgt eine sehr empfindliche Unterseite. Auf den Rücken gewendet, ist er wehrlos. Der Vergleich, der das Ganze abrunden sollte, tut das

25 *Ibid.* Schlegel zitiert das Fragment hier unvollständig.

26 Lyceums-Fragment 206, *ibid.*, p. 197.

tatsächlich, aber nicht im Sinne der einfachen Bestätigung, sondern der immer möglichen Subversion. Während vorher die Ironie eher als Einschränkung, Verschweigen, Rücknahme und Verschiebung wirksam in Erscheinung trat, wird hier die Gefahr des Alles-Sagen-Wollens durch ein Mehr-als-alles-Sagen, gewissermassen ein *supplément*, ausgehebelt. Damit wird der *Igel* zum Bild nicht nur für das Fragment und damit für das Verhältnis von Texten gegenüber anderen Texten, z.B. auch in diesem Text hier, sondern auch für die Ironie.

Solger

Der Philosoph Karl Wilhelm Ferdinand Solger – acht Jahre jünger als Friedrich Schlegel, aber zehn Jahre vor diesem bereits 1819 gestorben – gilt als der zweite Hauptvertreter der romantischen Ironie. Anders als bei Schlegel existieren bei ihm nur relativ wenige direkte Äusserungen über die Ironie; nebst einigen verstreuten Hinweisen in Briefen[27] sind zu nennen: der Abschluss seines Hauptwerkes (*Erwin: Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* von 1816[28]), eine kurze Ausführung über die tragische Ironie in seiner Rezension von August Wilhelm Schlegels Wiener *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* von 1819[29] sowie zwei längere Passagen in den posthum herausgegebenen *Vorlesungen über Ästhetik*[30], die Solger im Jahre 1819 gehalten hatte. Somit behandelt Solger die Ironie explizit erst in seinen letzten

27 *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (im Folgenden als *NSB* zitiert), eds. Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, Leipzig, Brockhaus, 1826 (repr. Heidelberg, Lambert Schneider, 1973), vol. I, pp. 360, 403, 704.

28 Ed. Wolfhart Henckmann, München, Fink, 1971, pp. 387-394.

29 "Beurtheilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", *NSB*, vol. II, pp. 493-628, die Stelle über Ironie pp. 513-516.

30 *Vorlesungen über Ästhetik*, ed. Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Leipzig, 1829 (repr. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962); die Stellen über Ironie pp. 124-126 ("Vom allgemeinen Verhalten des Schönen als Stoff der Kunst") und 241-249 ("Von der Kunst im engeren Sinne"). In ähnlichem Sinn spricht Solger über Ironie, ohne ihren Namen zu nennen, im Vortrag "Über den Ernst in der Ansicht und dem Studium der Kunst" (*NSB*, vol. II, pp. 432 s.).

drei Lebensjahren, und in allen drei Fällen ist die *Textform* wichtig: Der Abschluss des *Erwin* ist immer noch erzählter Dialog, das heisst es handelt sich nicht um eine unvermittelte Aussage des Autors, sondern um berichtete Figurenrede; der Unterschied zwischen Dialog (*Erwin, Philosophische Gespräche*) und Traktatform[31] ist für Solger immer wichtig, gerade wegen der Ironie. Die Rezension bezieht sich auf den Text August Wilhelm Schlegels und korrigiert dessen Aussage gerade in diesem zentralen Punkt. Schliesslich sind die häufig zitierten Passagen aus den *Vorlesungen über Ästhetik* mit einem deutlichen Vorbehalt zu versehen, nicht nur weil wir uns auf den Wortlaut nur bedingt verlassen können. Solger lehnte nämlich zu Lebzeiten, worauf der Herausgeber der Vorlesungen selbst hinweist, die Drucklegung von Vorlesungen strikt ab und wollte einen deutlichen Unterschied zwischen mündlichem Vortrag und schriftlichem Text respektiert wissen[32]. Ich möchte zuerst auf die Stellung der Ironie am Schluss des *Erwin* und dann auf die Schlegel-Rezension eingehen (und die *Vorlesungen* nur vergleichsweise beiziehen)[33].

---

31 Ein solcher Traktattext ist sein sogenanntes "Manifest": *Über die wahre Bedeutung und Bestimmung der Philosophie, besonders in unserer Zeit* (*NSB*, vol. II, pp. 54-199), das er kurz vor seinem Tod nicht etwa als Zusammenfassung, sondern als Kompendium zum besseren Verständnis seiner Dialoge schrieb. Die (schwierigere) Form des Dialogs war für ihn immer die eigentliche Textform des Philosophierens, der (einfachere) Traktat bloss eine vereinfachende Hilfestellung dazu.

32 *Vorlesungen über Ästhetik, loc. cit.*, p. XIII.

33 Aus der Sekundärliteratur zur Ironie bei Solger nenne ich (nebst den bereits in n. 2 und n. 10 angeführten Arbeiten von Ernst Behler und Ingrid Strohschneider-Kohrs): Sören Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie, mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, trad. E. und R. Hirsch, *Gesammelte Werke*, 31. Abt., Düsseldorf, Diederichs, 1961, pp. 314-328; Oskar Walzel, "Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und Solger", *Helicon*, 1, 1938, pp. 33-50, und "Tragik bei Solger", *Helicon*, 3, 1940, pp. 27-49; Jacques Colette, "Art, mystique et négativité: K.W.F. Solger", *Etudes philosophiques*, 1, 1983, pp. 69-86, und "Enthousiasme et ironie; La dialectique artistique selon K.W.F. Solger", *Etudes philosophiques*, 4, 1992, pp. 487-498; Ulrich Dannenhauer, *Heilsgewissheit und Resignation: Solgers Theorie der absoluten Ironie*, Frankfurt M., Lang, 1988; Friedhelm Decher, *Die Ästhetik K.W.F. Solgers*, Heidelberg, Winter, 1994 (die beiden letzteren Texte mit weiteren Literaturangaben).

Der Auftritt der Ironie *am Ende* (wie im *Erwin*) setzt einen längeren Verstehensprozess voraus, ohne den sie vielleicht vorausgeahnt[34], aber in ihrer Bedeutung nicht richtig verstanden werden kann. Dieser Verstehensprozess ist für Solger wesentlich *dialogisch*, und so mühsam er zuweilen sein mag (wie etwa zu Beginn des dritten Gesprächs, als Anselm Adelbert bittet, zu einer monologischen Darstellung ohne Unterbruch überzugehen[35]), unbedingt notwendig. Adelbert verdeutlicht die Notwendigkeit dieses im Grunde *schriftstellerischen* Prinzips im kurzen Vorgespräch mit dem "Freund", welchem er die vier Gespräche vorlesen wird (dieses Vorgespräch fasst somit die vier folgenden Hauptgespräche ein):

> Denn ich kann nichts Besseres finden, um den inneren Mittelpunkt und die äussere Erscheinung einer Idee zugleich, und als eins und dasselbe auszudrükken, als das Gespräch. Wie ich das meine, wird dich die Vorlesung am besten lehren[36].

Berücksichtigt man, dass als "Mittelpunkt" der Kunst am Schluss der vier Gespräche eben die Ironie hervortreten wird, ergibt sich klar, dass die Dialogform als *Platzhalterin der Ironie* (des aufgeschobenen Zentrums) im Verstehensprozess zu gelten hat und dass dieser aufschiebende Verstehensprozess sich nur in der Ironie auflösen kann. Diese rasche Einsicht muss präzisiert werden.

Während Friedrich Schlegel, wie gesehen, die Ironie als "permanente Parabase" versteht und diesen Begriff der *Komödie* entlehnt, orientiert sich Solgers Entwicklung der Ironie am Ausgang der *Tragödie* und der Konzeption des *Tragischen*[37]; in der Mitte des Werks, am Ende des zweiten Gesprächs, gibt der Text seinen eigenen, bisher

---

34 "Und nun erst bin ich ganz überzeugt, dass es nicht die gemeine Sinnlichkeit war, die dich anfangs begeisterte; und dein dringendes Bestreben, in den wirklichen Dingen als solchen etwas Höheres zu erkennen, welche dir doch immer nur die zerfallende äussere Gestalt zeigen wollte[n], war doch wohl ein Aufdämmern der wahren Ironie." (*Erwin, loc. cit,* p. 389).

35 *Ibid.*, p. 191.

36 *Ibid.*, p. 4.

37 Cf. Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt M., Insel, 1961, zu Solger pp. 28-30.

begangenen Weg als "Tragödie des Schönen"[38] zu erkennen. Was bei Friedrich Schlegel als eine immer mögliche Erhebung über das Gesagte im Schreiben selbst erscheint und gegen den Anfang wie das Ende gewendet werden kann, wirkt bei Solger als verdeckte Ankündigung[39] und aufgeschobene Einsicht, vor allem aber als blitzartige Verklärung am Ende, in welchem der Geist des Künstlers sich über sein eigenes Kunstwerk erhebt, indem er es, mit Solgers Ausdruck, "auflöst" bzw. "vernichtet":

> Dieser Augenblick des Überganges nun, in welchem die Idee selbst notwendig zunichte wird, muss der wahre Sitz der Kunst, und darin Witz und Betrachtung, wovon jedes zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, eins und dasselbe sein. Hier also muss der Geist des Künstlers alle Richtungen in einen, alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir die Ironie[40].

Die Ironie ist für Solger (wie ja auf gewisse Weise für den frühromantischen Friedrich Schlegel auch) der Mittelpunkt der Kunst, doch dieser Mittelpunkt, auf den zwar schon früher hingewiesen wird[41], erhellt sich erst am Ende des *Erwin*, in der Auflösung der "Tragödie des Schönen":

> Denn ohne das könnt' er [der Verstand], wie du nun leicht begreifen wirst, niemals zur Ironie, und so auch nicht in den wesentlichen Mittelpunkt der Kunst gelangen. [...] So könnten wir wohl kurz sagen, unser gegenwärtiges, wirkliches Dasein, in seiner Wesentlichkeit erkannt und durchlebt, sei die Kunst; und eben darin lebe auch überall jener Mittelpunkt, worin sich Wesen und Wirklichkeit

38 Am Ende des zweiten Gesprächs deutet Adelbert zweimal die Möglichkeit an, dass die bisherige "Darstellung" bzw. "Rede" als "Tragödie vom Schönen" verstanden werden könne (pp. 186 und 188).

39 Eine andere "verdeckte Ankündigung" des Endes stellt der Traum zum "Eingang" im zweiten Gespräch dar (pp. 108-113), auf den am Schluss ausdrücklich zurückgewiesen wird (p. 394). Auch das "Licht" im eigenen Inneren, das der Traum ankündigt, kann am Anfang des zweiten Gesprächs nicht beschrieben werden; Adelbert sagt, er müsse seine Zuhörer zuerst "selbst an jenen Ort in euren Seelen" führen; als einziges "ganz allgemeines" kann er ihnen an dieser Stelle, eingebettet in eine kleine Kosmogonie, eine konzentrierte Lehre von Schöpfung und Offenbarung vermitteln.

40 *Ibid.*, p. 387.

41 Etwa am Anfang des vierten Gesprächs des *Erwin*, *loc. cit.*, pp. 300 ss.

> beide als Gegenwart durchdringen, die Ironie, als vollkommenste Frucht des künstlerischen Verstandes[42].

Die Entdeckung, dass der über fast 400 Seiten immer aufgesparte "Mittelpunkt" sich am Ende "wohl kurz sagen" lässt, ist selbst ironisch. In diesem Ende lösen sich verschiedene Oppositionen, die Solgers Text vorher mit grösster Sorgfalt entwickelt hat und keinesfalls zugunsten einer Seite entschieden haben möchte, für den Moment einer blitzartigen Einsicht wechselseitig auf: alte und neue Kunst, Symbol und Allegorie, Betrachtung und Witz, Phantasie und Denken, Kunst und Wirklichkeit, Kunst und Religion, Wesen und Erscheinung, Schöpfen und Vernichten. Im "künstlerischen Verstand" deutet sich eine Dialektik von Kunst und Denken an: Im Nachvollzug des Kunstwerks (im "Mitleiden" dessen tragischen Weges) behauptet sich das Denken zuletzt als Witz gegen das Ende des Kunstwerks und erfährt dabei, was Offenbarung (des Denkens und der Kunst) ist, womit Denken und Kunst im Verhältnis zueinander und für sich selbst neu begründet werden. Von einer in die Geschichte projizierten Ablösung der Kunst durch das Denken (wie in Hegels *Ästhetik*) kann hier freilich nicht die Rede sein.

42 *Ibid.*, pp. 392 und 394. Cf. auch p. 388: "Und so ist diese Ironie [Scheinironie] zwiefältig in sich selbst, ohne es zu wissen, indem sie nur vernichtet, was sie selbst nur zum Schein belebte. Denn wer jenen Mittelpunkt der unsrigen [Ironie] erfasst hat, dem wird darin das Wesen und die göttliche Idee auch auf Erden zu eigen werden." – Cf. auch die *Vorlesungen über Ästhetik, loc. cit,* pp. 241 s.: "Diesen Mittelpunkt der Kunst nun, in welchem die vollkommene Einheit der Betrachtung und des Witzes zu Stande kommt, nennen wir, insofern er in der Aufhebung der Idee durch sich selbst besteht, die *künstlerische Ironie.* Sie macht 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 eben darum mit dieser Wirklichkeit auch die Idee etwas Nichtiges wird und untergeht. [...] Mit jeder Wahrnehmung des Göttlichen ist notwendig das Gefühl unserer eigenen Nichtigkeit verbunden. [...] Ebenso sind Begeisterung und Ironie untrennbar, jene als Wahrnehmung der göttlichen Idee in uns, diese als Wahrnehmung unserer Nichtigkeit, des Untergangs der Idee in der Wirklichkeit. [...] Damit hängt die Forderung zusammen, dass der Künstler immer über seinem Werke stehen muss, indem er das Bewusstsein hat, sein Kunstwerk sei etwas Göttliches, aber zugleich etwas Nichtiges." Gerade hier zeigt sich, dass die *Vorlesungen* vielleicht deutlicher sind, dass aber die Stellung der Ironie am Ende im *Erwin* viel adäquater zum Ausdruck kommt.

Hier zeigt sich auch der Kern dessen, was man Solgers *Realismus* nennen könnte, denn das Resultat der blitzartigen Einsicht ist nicht die Offenbarung von etwas Neuem, sondern ein Erwachen zu dem, was immer schon da war:

> Denn alles, was ich nun schaue, ist nichts anderes, als die mich umgebende Welt selbst, und alle Zweifel und Widersprüche, worein uns diese noch neulich verwickelte, sind mir nun durch das Bewusstsein der Kunst völlig verschwunden[43].

Solgers Realismus besteht einerseits darin, die erkannten Oppositionen und Widersprüche als wirklich und richtig zu verstehen, vor allem nicht voreilig zu entscheiden, und sie doch auf ihr blitzartiges Zusammenschlagen hin zu entwickeln, andererseits in einem konsequenten Misstrauen gegenüber jeglicher abstrakten Idealisierung der Kunst (wie sie z.B. die Annahme eines unabhängigen "Wesens" oder die Trennung von "Urbild" und "Abbild" darstellt). Für Solger ist zwar das Kunstwerk durchaus Ausdruck einer Idee, aber dieser Ausdruck unterwirft sich, gerade weil es sich um Kunst handelt, den Gegebenheiten des Wirklichen, dessen begrenzter Gestalt, dessen Endlichkeit, somit dessen Vergänglichkeit. Theklas Klage in Schillers *Wallenstein* über "das Los des Schönen auf der Erde"[44] vollzieht Solger zunächst mit, um diese Klage dann aber in die radikale Einsicht zu wenden, dass im Untergang des Schönen auch die Idee, weil sie ganz begrenzte Gestalt und damit "nichtig" geworden ist, vernichtet wird (und nicht etwa als etwas davon Unabhängiges existiert) und damit die Ironie der Offenbarung aufblitzen lässt: Wenn die Idee, durch die "Begeisterung" des Künstlers, reale Erscheinung geworden ist, unterliegt auch sie der potentiellen oder realen Nichtigkeit dieser Erscheinung und kann sich nur durch die Vernichtung ihrer Erscheinung als *Idee* offenbaren. Und wenn der Untergang eines Schönen oder eines Höchsten, das Dahin-

---

43 *Erwin, loc. cit,* p. 393. Als Erwachen zur Wirklichkeit, als ein "Wiederfinden" wurde die Offenbarung auch im Traum von der "Botin des Himmels" angekündigt: "Also wäre das, fragte ich, nur noch ein Traum, was ich eben durch dich wahrgenommen habe? – Ein Traum, sagte sie, und dann erst bist du erwacht, wenn du die Welt um dich her von dem wahren Lichte erleuchtet siehst, und dich selbst in der wahren Welt wiederfindest." (*Ibid.*, p. 112).

44 Adelbert spielt darauf an gegen Ende des zweiten Gesprächs (*ibid.*, p. 185).

sterben einer "ganzen gottbeseelten Welt", auf der einen Seite einen "nicht nur innigen, sondern allgewaltigen, nicht durch andere Güter heilbaren, sondern ewigen und unzerstreubaren Schmerz" erregt, so tritt gerade aus diesem Schmerz der "vollständige Übergang des Göttlichen und Irdischen ineinander"[45] in Erscheinung. So wie künstlerische Tätigkeit und göttliches Schöpfertum in Analogie gesetzt werden[46], so wirken in Solgers Entwicklung der Ironie das Tragische (im Sinne vor allem der Sophokleischen *Ödipus*-Tragödien und von Shakespeare[47]) und die christliche Offenbarung ineinander, wobei nicht nur Sophokles in die Nähe des Christentums gerückt[48], sondern auch das zeitliche Leben Christi, zwischen den beiden Brennpunkten der "grossen Allegorie" (Geburt und Tod Christi), als Gottestragödie verstanden werden kann[49]. Der zeitlichen Spannweite der Allegorie korrespondiert auch hier die blitzartige Gleichzeitigkeit der Ironie. Solger spricht zwar nicht direkt von der Ironie Gottes, aber die folgende Briefstelle, mit dem Ende des *Erwin* zusammengedacht, impliziert sie zweifellos:

> Indem Gott in unserer Endlichkeit existirt oder sich offenbart, opfert er sich selbst auf und vernichtet sich in uns: denn wir sind Nichts. Und so ist unser ganzes Verhältnis zu ihm fortwährend dasselbe, welches uns in Christus zum Typus aufgestellt ist. [...] Was so in einem jeden von uns vorgeht, das ist in Christus für die Menschheit geschehen, damit wir gewiss wissen, es sey nicht blos ein Reflex unserer Gedanken, was wir davon haben, sondern die wirklichste Wirklichkeit. Christus ist der Wendepunct der Geschichte[50].

Wenn mit dem Dramatischen der Tragödie alles letztlich zum Ende drängt und sich erst in diesem erfüllt, was die Offenbarung der Ironie *am Ende* (im Tode) bestätigt, in welcher die zeitliche Spannung der Allegorie für einen Moment in sich zusammenfällt, so kann man im Rückblick auch sagen, dass eine kleine Ironie, unbemerkt, eigentlich

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, pp. 198 s.

47 Sophokles und Shakespeare werden am Schluss des *Erwin* als entgegengesetzte "Gipfel der Kunst" (nämlich der "alten und neuen Kunst") genannt (*ibid.*, pp. 390 s.).

48 *Ibid.*, p. 364.

49 *Ibid.*, pp. 229-232.

50 An Rudolf Abeken, 23.1.1818, *NSB*, vol. I, pp. 603 s. Cf. Brief an Regierungsdirector Kessler vom 16.5.1818 (*ibid.*, pp. 631 s.).

immer schon da war: allgemein und wohl bekannt im Unangemessenen der Wirklichkeit und des Kunstwerks, spezifischer im Sinne Solgers, indem das Dasein des Menschen, das Nichts der Gottheit, zugleich Offenbarung der Gottheit ist; auf das Kunstwerk bezogen, liegt die kleine Ironie darin, dass die künstlerische Begeisterung ihre Welten als Schein belebt – und als Schein täuschen diese Gebilde darüber hinweg, dass sie eigentlich *nichts* sind. Doch eben diese kleine Ironie darf nicht isoliert gesehen werden, sonst ist sie "Scheinironie"[51], deshalb bleibt die Ausrichtung auf das Ende immer notwendig. In den *Vorlesungen* wird noch deutlicher gesagt, dass der Aufweis der Scheinhaftigkeit nur einen Teil der grossen Ironie bildet (und dass deshalb die Begeisterung immer eine notwendige Voraussetzung für die richtige Wahrnehmung der Nichtigkeit bleibt):

> Die Richtung der Geistesthätigkeit [des Künstlers] ist demnach zwiefach. Die eine Seite derselben besteht darin, dass die Idee sich des künstlerischen Gemüthes bemächtigt, und sich durch die Wirklichkeit offenbaret. Das ist die *Begeisterung*, worin das Gemüth des Künstlers in seiner Thätigkeit ganz von der Idee angefüllt ist, so dass er die Idee an die Stelle der Wirklichkeit setzen muss. Die Begeisterung versetzt ihn in eine Täuschung, vermöge deren er die Idee für die wirkliche Welt ansieht. Eine Täuschung jedoch ist dies nur von dem Gesichtspunkte des gemeinen Verstandes aus; für den Künstler ist es gerade die höchste Wahrheit. [...] Die andere Seite der Geistesthätigkeit des Künstlers ist die, worin sich diese vollendet, indem die Wirklichkeit sich darin auflöst. Der Künstler muss die wirkliche Welt vernichten, nicht bloss in sofern sie Schein, sondern in sofern sie selbst Ausdruck der Idee ist. Diese Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt, nennen wir die künstlerische *Ironie*[52].

Von da aus kann man annehmen, dass der Dialog für Solger jene Textform darstellt, in der dieses Verhältnis von kleiner und grosser Ironie, von Begeisterung (in den Figuren des Dialogs) und Vernichtung (im stummen Hiatus zwischen den Figurenreden) auf adäquate Weise zum Ausdruck kommt. Analog zum Denken als "innerlichem Sprechen"[53] könnte man Solgers Dialog als Gedankendrama sehen.

---

51 *Erwin, loc. cit,* p. 388.

52 *Vorlesungen über Ästhetik, loc. cit,* pp. 123-125.

53 *Erwin, loc. cit,* p. 242.

Den "philosophischen Dialog" sieht auch August Wilhelm Schlegel in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* als "dramatischen Gedankengang"[54]. Solger weist in seiner Rezension auf diese Passage hin, präzisiert den Dialog aber als "bloss ein [...] Gespräch, [...] das zugleich *Handlung*" ist, mit einem Gegenpart im "dramatisirten Roman" ("bloss eine Handlung", die zugleich Gespräch ist)[55]. Der Dialog wird hier, wie der dramatisierte Roman, von Solger als moderne, doppelte Weiterentwicklung des klassischen Dramas aufgefasst. In der Stellung gegenüber August Wilhelm Schlegel ist der Gestus des – z.T. erklärt dankbaren – Aufnehmens und der sofortigen Korrektur und Präzisierung charakteristisch für die ganze Rezension; er lässt, neben dem grossen Umfang des Textes, vermuten, dass Solgers Entwicklung des Tragischen und der Ironie August Wilhelm Schlegel einiges zu verdanken hat[56], auch wenn Solgers Kritik zum Teil verheerend ausfällt.

Der zentrale Einspruch Solger richtet sich gegen August Wilhelm Schlegels unvermittelte Trennung von Ernst und Scherz bzw. von Tragischem und Komischem (deren gegenseitiges Verhältnis Schlegel am Anfang der dritten Vorlesung parallelisiert), die dazu führt, im Tragischen, das auch bei Schlegel mit Blick auf den Tod Gestalt annimmt, den Ausdruck einer "unaussprechlichen Wehmut" zu sehen, "gegen die es keine andere Schutzwehr gibt, als das Bewusstsein eines über das Irdische hinausgehenden Berufs". Auf der anderen Seite erscheint das Komische als reine Verdrängung, als "ein Vergessen aller jener trüben Betrachtungen über der behaglichen Empfindung gegenwärtigen Wohlseins"; die "verkehrten Handlungen" resultieren aus einer "bloss lächerlichen Not"[57]. Folgerichtig muss Schlegel an späterer Stelle das Tragische und die Ironie radikal trennen:

---

54 *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, ed. Edgar Lohner, Stuttgart, Kohlhammer, 1966-67, vol. I, pp. 28 s. (Anfang der 2. Vorlesung).

55 "Beurtheilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", *loc. cit.*, p. 502.

56 Solger weist in der Rezension selbst darauf hin (*ibid.*, p. 521): "Rec. hat nicht der unendlich reichen Belehrung vergessen, die ihm von Jugend auf die Schriften des Verfassers gewährt haben, und wodurch er in so vielem auf den richtigen Weg geleitet worden ist."

57 August Wilhelm Schlegel, *op. cit.*, vol. I (3. Vorlesung), pp. 41 ss.

> Die Ironie bezieht sich aber beim Shakespeare nicht bloss auf die einzelnen Charaktere, sondern häufig auf das Ganze der Handlung. [...] Wenn hingegen der Dichter zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreis der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlnes Einverständnis; er zeigt ihnen, dass er ihre Einwendungen vorhergesehen und im voraus zugegeben habe; dass er nicht selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sei, sondern frei über ihm schwebe, und dass er den schönen, unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte. Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freilich alle Ironie auf[58].

Für Solger ist demgegenüber die Unmöglichkeit, Tragisches und Komisches zu trennen, wegen der Umkehrung der Perspektive und der Verkehrtheit der Verhältnisse konstitutiv. Deshalb wendet er konsequent den Witz gegen die "unermessliche Trauer" (mit Schlegels Begriffen also das Komische gegen das Tragische) – gerade da, wo dieser die Vermischung als geschmacklos verweigert; damit wird zugleich dem Komischen die idyllische Selbstzufriedenheit genommen. Für Solger kann durchaus das Höchste und Heiligste Gegenstand der Komödie sein, und das schon bei Aristophanes, und durch die Ironie wird das Komische seinerseits in den Ernst gewendet; die Ironie steht für ihn am (zu denkenden) Kreuzungspunkt von Tragik und Komik. Dass August Wilhelm Schlegel und Solger damit zwei bis heute wirksame – und gelegentlich kulturkämpferische – Gegenpositionen beziehen, muss nicht betont werden. Klar ist dabei, dass August Wilhelm Schlegel (den Solger an frühere, weniger konservative Positionen erinnert[59]) eine für Solger gefährliche Position der Kunst gegenüber vertritt, da er im Tragischen die Kunst letztlich auf etwas anderes (den "über das Irdische hinausgehenden Beruf") zurückführen muss, während Solger daran festhält, dass Kunst nur durch Kunst erklärt werden kann, und in Schlegels (andeutungsweise auch Schillers)

58 *Ibid.*, vol. II (27. Vorlesung), pp. 136 s.

59 "Beurtheilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", *loc. cit.*, p. 514. Es wurde gelegentlich angenommen, Solger beziehe sich hier auf Friedrich Schlegel, weil er die Schlegels gewissermassen als Einheit gesehen habe. Ich kann mich dieser Annahme nicht anschliessen.

Position die Gefahr einer "neuen Barbarei"[60] heraufdämmern sieht. Solgers Verteidigung der tragischen Ironie ist damit nicht nur die Akzentuierung der "Stimmung" des Künstlers und des Offenbarungscharakters der Kunst, sondern zugleich die Vorwegnahme von neuen Konzeptionen des literarischen Textes bis in unsere Zeit hinein:

> Aber ist denn nun diese Ironie ein schnödes Hinwegsetzen über alles, was den Menschen wesentlich und ernstlich interessirt, über den ganzen Zwiespalt in seiner Natur? Keineswegs; dieses wäre eine gemeine Spötterei, die nicht über Ernst und Scherz stände, sondern auf demselben Boden und mit ihren eigenen Kräften sie bestritte. Die wahre Ironie geht von dem Gesichtspuncte aus, dass der Mensch, so lange er in dieser gegenwärtigen Welt lebt, seine Bestimmung, auch im höchsten Sinne des Wortes, nur in dieser Welt erfüllen kann. Jenes Streben nach dem Unendlichen führt ihn auch gar nicht wirklich, wie der Verfasser [August Wilhelm Schlegel] meint, über dieses Leben hinaus, sondern nur in das Unbestimmte und Leere, indem es ja, wie er selbst gesteht, blos durch das Gefühl der irdischen Schranken erregt wird, auf die wir doch ein- für allemal angewiesen sind. 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 deshalb ist es an uns so nichtig 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 Untergange 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; die Stimmung aber, welcher dieses unmittelbar in den menschlichen Begebenheiten selbst einleuchtet, ist die tragische Ironie[61].

Wie bei Friedrich Schlegel ist auch Solgers "grosse" Ironie – Ironie am Ende, Ironie des Todes – im Text auf eine "kleine" Ironie angewiesen, die sich bei ihm als Dialogform (und durch die darin verlangte Figurenrede) zu erkennen gibt. Parabase (Friedrich Schlegel) und Dialog (Solger) sind gleichermassen poetische Formen, doch mit verschiedener Orientierung: Während die Parabase mit der Aktivie-

60 *Ibid.*, p. 521. Unmittelbar vorher wird "die berühmte sittliche Freiheit" als das "mächtigste und gefährlichste Vorurtheil" genannt.

61 *Ibid.*, pp. 514 s. Cf. Ernst Behler, "Der Ursprung des Begriffs der tragischen Ironie", *Arcadia*, 5, 1970, pp. 113-142.

rung weiterer poetischer und rhetorischer Formen die Rede *permanent* als Möglichkeit des Einbruchs der Rede (und dem Weiter Reden auf einer Ebene "über" der Rede, die natürlich auch wieder einbrechen kann) begleitet, schiebt Solgers Dialog (in dem das Weiter Reden prinzipiell nicht gefährdet ist) diesen Einbruch aufs Ende hin auf. Ob der Leser, den Friedrich Schlegels Texte sofort in die Ironie verwikkeln, die Geduld haben wird, der philosophischen Tragödie bis zum Ende zu folgen, scheint unsicher, aber der Todesblitz, den dieses Ende freisetzt, erleuchtet auch den Vorgang der Parabase.

In der bedeutendsten zeitgenössischen Würdigung Solgers, in Hegels Rezension der Ausgabe von *Solgers nachgelassenen Schriften* von 1828[62], werden freilich sowohl Ironie wie Dialogform als die beiden grossen Schwachpunkte von Solgers Philosophie diagnostiziert, die Hegel im übrigen mit grosser Wertschätzung würdigt. Bezüglich der Dialogform hat dieses Urteil die Einschätzung von Solgers Werk bis heute geprägt – sofern Solger nicht einfach vergessen wurde –, während die Ironie im 19. und 20. Jahrhundert – man denke nur etwa an die *Theorie des Romans* des jungen Georg Lukács'[63] – immer wieder als negatives Ordnungselement in der Darstellung einer nicht mehr zu ordnenden Welt, als "negative Mystik einer gottlosen Welt"[64] aushelfen musste. Das geschah zwar in Anlehung an Friedrich Schlegel und Solger, aber wohl eher im Sinne Hegels – und unter weitgehender Vernachlässigung der Textform dieser beiden Autoren.

---

62 *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik,* Jhg. 1828, Nr. 51-54 und 105-110 (in: *Sämtliche Werke*, ed. H. Glockner, vol. XX, Stuttgart, Fromann, 1930, pp. 132-202). Cf. auch *Ästhetik*, ed. Friedrich Bassenge, Frankfurt M., EVA, 1955, pp. 76 s.

63 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik* (1916), Neuwied, Luchterhand, 1962. Im Vorwort von 1962 modifiziert Lukács seinen damaligen ästhetischen "Hegelianismus" mit dem Hinweis auf andere Einflüsse, darunter "die ästhetischen Theorien des jungen Friedrich Schlegel und Solgers (Ironie als modernes Gestaltungsmittel)" (p. 10). Der Abschluss des ersten, normativen Teils zeigt Solgers Einfluss deutlich (pp. 90-93).

64 *Ibid.*, p. 90.

Résumé

Longtemps, "l'ironie romantique" (allemande) a été vue en opposition avec "l'ironie classique", à savoir la tradition rhétorique de ce terme. Cependant le passage de Quintilien relatif à l'ironie révèle une appréhension plus complexe dans cette tradition même, en particulier un dédoublement qui démontre que l'ironie-figure, à l'intérieur du texte, a besoin de l'ironie-trope (ou d'autres tropes) et qu'elle finit par s'associer à un plan général du texte (schema). Cette observation invite à étudier l'ironie romantique allemande, chez les deux théoriciens principaux (Friedrich Schlegel et Karl Wilhelm Solger), non seulement dans la tradition rhétorique mais également sous l'aspect de la théorie de l'écriture et du texte littéraire; en plus, il paraît intéressant de relier les déclarations sur l'ironie de ces deux auteurs à la fonction de l'ironie dans leurs propres textes. L'analyse démontre que l'ironie a une importance capitale pour l'écriture même (commencement-fin du texte, contrôle d'un texte qui, face au vertige du "texte infini", ne semble plus contrôlable) et que les deux auteurs se servent de modèles littéraires (et dramatiques). Pour Friedrich Schlegel c'est la parabase, opération de la comédie antique qui peut intervenir à tout instant, tandis que pour Solger le centre du texte (qui est l'ironie même) ne se révèle qu'à la fin et trouve son expression privilégiée dans l'anéantissement du héros tragique. Sa conception de "l'ironie tragique" est en contraste marqué avec la séparation rigide entre tragédie et comédie dans les cours bien connus d'August Wilhelm Schlegel sur l'art dramatique.