Marcello Ruta*

Uniwersytet w Bernie, Szwajcaria

Kunstkritik und formale Ironie in Walter Benjamins Berner Dissertation - Überlegungen über zwei Kernbegriffe der Frühromantik

**Artistic criticism and formal irony in Walter Benjamin's Bern
essay - reflexions on two basic notions of early Romanticism**

Summary:

In his article, Marcello Ruta analyses Walter Benjamin's essay entitled 'The notion of criticism of German Romanticism' (1917-1919). The entire text is divided in three parts. The first one is entitled: 'Ontologisation of Fichte's concept in Benjamin's reflexions on an aesthetic theory of early Romanticism'. The second is entitled: 'The role of a reflexion in Benjamin's views on an early Romantic notion of artistic criticism'. The last one describes the 'Role of a reflexion in Benjamin's view on an early Romantic notion of formal irony'. The researcher mainly highlights an extraordinary well-read profile of Benjamin, analysing fragments of his works and juxtaposing views with such writers as Hegel, Kirkegaard, Schlegel or Nietzsche.

Key words: Benjamin, philosophy, Romanticism, irony.

* Marcello Ruta – dr hab. (PhD); filozof, pracuje na Uniwersytecie w Bern (Szwajcaria).

Krytyka artystyczna i formalna ironia w rozprawie berneńskiej Waltera Benjamina - refleksje na temat dwóch podstawowych pojęć wczesnego romantyzmu

Streszczenie:

Marcello Ruta w swoim artykule analizuje rozprawę Waltera Benjamina zatytułowaną *Pojęcie krytyki niemieckiego romantyzmu* (1917–1919). Cały tekst został podzielony na trzy części. Pierwsza nosi tytuł: *Ontologizacja koncepcji Fichtego w refleksji Benjamina nad estetyczną teorią wczesnego romantyzmu*. Drugą zatytułowano *Rola refleksji w poglądach Benjamina na wczesne romantyczne pojęcie krytyki artystycznej*. Ostatnia opowiada o *Roli refleksji w spojrzeniu Benjamina na wczesne romantyczne pojęcie ironii formalnej*. Badacz uwypukla przede wszystkim niezwykle stopień odczytania Benjamina, analizując fragmenty jego prac oraz zestawiając poglądy z takimi twórcami jak Hegel, Kirkegaard, Schlegel czy Nietzsche.

Słowa-klucze: Benjamin, filozofia, romantyzm, ironia.

Einleitung

Walter Benjamins Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, „erarbeitet 1917-19, geschrieben 1918-19, eingereicht 1919 an der Philosophischen Fakultät der Berner Universität und 1920 gedruckt“¹, hat mindestens seit der Veröffentlichung von *L'Absolu littéraire* von Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy² eine gewisse Zentralität (was möglicherweise ein Grund dafür ist, dass erst in den letzten dreissig Jahren Kritiken an Benjamins Auslegung der frühroman-

¹ Lindner, B. (Hg.), *Benjamin Handbuch*, Metzler, Stuttgart–Weimar 2011, S. 150.

² „Soutenue en 1919 et publiée en 1920 [...] cette thèse, qui n'est pas allée ans produire un effet «révolutionnaire» dans les études traditionnels sur le romantisme, est la première analyse fondamentale des concepts d'art, de littérature et de critique dans le romantisme d'Iéna, dont la nature philosophique est toujours prise en vue par Benjamin” (Lacoue-Labarthe, P. Lang, A.M. Nancy, J.-L., *L'absolu littéraire*, Éditions du Seuil, 1978, S. 30).

tischen ästhetischen Theorie formuliert wurden³) in den Studien über die Romantik gewonnen. Diese Zentralität, wie von Lacoue-Labarthe und Nancy korrekt betont, ist auf die Tatsache begründet, dass der Anspruch von Benjamins Dissertation ist, die frühromantische Ästhetik als ein kulturelles Phänomen aufzufassen, das nicht aus literatur- musik- oder generell kunstwissenschaftlichen, sondern zuerst aus philosophischen Gründen angemessen zu verstehen ist.

Dieser Anspruch war ursprünglich, wie in einem Brief an Gershom Scholem dokumentiert, den romantischen Begriff von Kunstkritik aus Kants Ästhetik aus zu interpretieren:

Seit der Romantik erst gelangt die Anschauung zur Herrschaft daß ein Kunstwerk an und für sich, ohne seine Beziehung auf Theorie oder Moral in der Betrachtung erfaßt [werden] und ihm durch den Betrachtenden Genüge geschehen könne. Die relative Autonomie des Kunstwerkes gegenüber der Kunst oder vielmehr seine lediglich transzendente Abhängigkeit von der Kunst ist die Bedingung der romantischen Kunstkritik geworden. Die Aufgabe wäre, Kants Ästhetik als wesentliche Voraussetzung der romantischen Kunstkritik in diesem Sinne zu erweisen⁴.

Dieser Anspruch wird von der Dissertation eigentlich *nicht* erfüllt (auch wenn Hinweise auf Kant auftauchen), doch verwandelt er sich in denjenigen, den frühromantischen Begriff von Kunstkritik auf der Basis seiner erkenntnistheoretischen (philosophischen) Grundlagen zu verstehen:

Eine Begriffsbestimmung der Kunstkritik wird man sich ohne erkenntnistheoretische Voraussetzungen ebenso wenig wie ohne ästhetische denken können;

³ Siehe besonders: Menninghaus, W., *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, S. 30-71; Weber, S., „Criticism Underway: Walter Benjamin's Romantic Concept of Criticism“, in Johnston Kenneth R., u.a. (Hg.), *Romantic Revolutions. Criticism and Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1990, S. 302-319; Gasché, R., „The Sober Absolute: On Benjamin and Early Romantics“ in Hanssen, B., Benjamin, A. (Hg.), *Walter Benjamin and Romanticism*, The Athlone Press, London 2002, S. 51-68.

⁴ Benjamin, W., *Brief an G. Scholem*, 30. März 1918 in Benjamin, W., *Gesammelte Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995–2000, Band I. S. 440.

nicht nur weil die letzten die ersten implizieren, sondern vor allem weil die Kritik ein erkennendes Moment enthält, mag man sie übrigens für reine oder mit Wertungen verbundene Erkenntnis halten. So ist denn auch die romantische Begriffsbestimmung der Kunstkritik durchaus auf erkenntnistheoretischen Voraussetzungen aufgebaut, womit selbstverständlich nicht gemeint sein kann, die Romantiker hätten den Begriff bewußt aus ihnen gewonnen. Der Begriff als solcher aber besteht, wie letzten Endes jeder Begriff, der mit Grund so bezeichnet wird, auf erkenntnistheoretischen Voraussetzungen⁵.

Wie hoffentlich in den nächsten Seiten klar wird, ist Benjamin nach die prinzipielle erkenntnistheoretische Voraussetzung des Begriffs von Kunstkritik die Fichtes früher Notion von *Reflexion*. Doch ist zu bemerken, dass die Notion von Reflexion nicht nur für den Begriff von *Kunstkritik*, sondern auch für den in einigen wichtigen Betrachtungen am Ende des vorletzten Kapitels des Dissertation kurz behandelten Begriff von *Ironie* eine entscheidende Rolle spielt. Dass ein wichtiges Verhältnis zwischen Ironie und Kritik besteht, ist u.a. im folgenden Ausschnitt von Benjamin formuliert:

Wie verhält sich die Zerstörung der Illusion in der Kunstform durch die Ironie zur Zerstörung des Werkes <durch die Kritik? Die Kritik opfert um des Einen Zusammenhanges willen das Werk gänzlich. Dasjenige Verfahren, dagegen, welches unter Erfahrung des Werkes selbst dennoch seine völlige Bezogenheit auf die Idee der Kunst zu veranschaulichen vermag, ist die (formale) Ironie⁶.

Die Arbeitshypothese dieses Essays ist, dass der Begriff von *Reflexion* genau das ist, was Benjamin ermöglicht, die Notionen von *Kunstkritik* und *Ironie* sowohl in Verhältnis zu setzen als auch gegensätzlich zu charakterisieren. Diese zweideutige Rolle der Reflexion wird von Benjamin nicht explizit anerkannt, doch unserer Meinung nach in seinen Analysen genug untersucht, um eine explizite Auslegung zu rechtfertigen, was

⁵ Benjamin, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Kritische Gesamtausgabe, Band 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, S. 11-12.

⁶ Benjamin, *ibid.*, S. 93.

der Anspruch dieses Essays ist. Durch solche Auslegung habe ich auch den Anspruch, einige fast enigmatische Passagen (inklusive der obenstehenden) von Benjamins Dissertation mindestens teilweise erklären zu können. Ich werde daher mein Argument in drei Hauptsektionen entwickeln:

1. In der ersten Sektion werde ich die *Ontologisierung* des Fichteschen Begriffs von *Reflexion* in Benjamins Auffassung der ästhetischen Theorie der Frühromantik darstellen.
2. In der zweiten Sektion werde ich die Rolle der Reflexion in Benjamins Auffassung der frühromantischen Notion von *Kunstkritik* analysieren.
3. In der dritten Sektion werde ich die Rolle der Reflexion in Benjamins Auffassung der frühromantischen Notion von *Ironie* analysieren.

1. Die *Ontologisierung* des Fichteschen Begriffs von *Reflexion* in Benjamins Auffassung der ästhetischen Theorie der Frühromantik

Benjamin beginnt sein Argument mit der Analyse von Fichtes Formulierung der Reflexion in der ersten Fassung der Wissenschaftslehre, nämlich der in 1794 veröffentlichten *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*. Diese erste Charakterisierung der Reflexion ist in *zwei Hinsichten* besonders relevant. *Zuerst* erweist sich die Reflexion nicht als *sekundäre* und *mittelbare*, sondern als *primäre* und *unmittelbare* Erkenntnis:

Schon in seiner ersten Fassung der Wissenschaftslehre (»Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie« Weimar 1794) dringt Fichte auf das wechselseitige Durch-Einander-Gegebensein von reflexivem Denken und unmittelbarer Erkenntnis. [...] . Für den romantischen Reflexionsbegriff ist dies von großer Wichtigkeit⁷.

⁷ Benjamin, *ibid.*, S. 20. Die exegetische Frage nach der Richtigkeit von Benjamins Auslegung von Fichtes erste Auffassung der Wissenschaftslehre wird hier nicht behandelt.

Diese Betonung von Benjamin ist nicht grundlos: Der Punkt besteht darin, dass eine solche Charakterisierung in einer nachkantischen philosophischen Umgebung eher merkwürdig ist. Das *Unmittelbare par excellence* in Kants erster Kritik ist eigentlich nicht das Denken, sondern die Sinnlichkeit. Ausserdem, und noch wichtiger, ist diese nicht-Kantische Auffassung der Reflexion nach Benjamin für die Frühromantik entscheidend.

Zweitens, erweist sich die Reflexion als Bewusstsein einer *Handlungsart des Geistes*, d.h. in Benjamins Worten, als *Denken des Denkens*. Es ist nicht die Reflexion *über einen Gehalt*, sondern *über eine Form*, die sozusagen durch die Reflexion *als Gehalt*⁸ behandelt wird. Dieser Punkt ist tatsächlich für die ganze Theorie der frühromantischen Kunstkritik und Ironie sehr wichtig, sogar wichtiger als der erste Punkt. In diesem Fall stützt sich Benjamin direkt auf einem Ausschnitt aus der Wissenschaftslehre:

Hierin liegt nun der ganze Stoff einer möglichen Wissenschaftslehre, aber nicht diese Wissenschaft selbst. Um diese zustande zu bringen, dazu gehört noch eine, unter jenen Handlungen allen nicht enthaltene Handlung des menschlichen Geistes, nämlich die, seine Handlungsart überhaupt zum Bewußtsein zu erheben [...] Durch diese freie Handlung wird nun etwas, das schon an sich Form ist, die notwendige Handlung der Intelligenz, als Gehalt in eine neue Form, die Form des Wissens oder des Bewußtseins aufgenommen, und demnach ist jene Handlung eine Handlung der Reflexion⁹.

⁸ Dieser Punkt ist aufwendig. Wenn eine Denkform Gehalt des Denkens wird, wird sie sowieso nicht in derselben Weise behandelt wie intuitiv erfasste Gehalte. Eine Form soll und kann nicht durch das Denken *geformt* werden, was mit den Gehalten der Sinnlichkeit der Fall ist. Dieser Punkt, den Benjamin implizit (und mit gewissen Gründen) als die entscheidende Passage von der frühesten Auffassung zu den späteren, bekannteren Auffassungen der Wissenschaftslehre auffasst, kann hier nur erwähnt, nicht aber entwickelt werden.

⁹ Fichte, J. G., *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie* (1794), § 7, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, frommann-holzboog, Stuttgart 1962–2012, Band I, 2, Eine weitere, von Benjamin zitierte Passage, wo die Reflexion als Denken der Form („Form der Form“) charakterisiert wird, ist die folgende: „Diese zweite Handlung der Freiheit, durch welche die Form zur Form der Form als ihres Gehaltes wird und in sich selbst zurückkehrt, heißt *Reflexion*“ (Fichte, *ibid.*, § 6).

Gemäss Benjamins wird diese erste Charakterisierung von Fichte später geändert, doch bleibt sie musterhaft für den frühromantischen Begriff von *Kunstkritik*:

In der Frage der unmittelbaren Erkenntnis lässt sich noch völlige Übereinstimmung der Frühromantiker mit Fichtes Position im »Begriff der Wissenschaftslehre« feststellen. Er ist später von dieser Position abgewichen, und nie wieder hat er in so naher systematischer Verwandtschaft mit romantischem Denken gestanden, wie in dieser Schrift. In ihr bestimmt er die Reflexion als die einer Form und erweist auf diesem Wege die Unmittelbarkeit der in ihr gegebenen Erkenntnis¹⁰.

Die von Benjamin diagnostizierte *Abweichung* Fichtes von seiner früheren Auffassung der Reflexion als unmittelbare Erkenntnis kann *zweifach* charakterisiert werden: *Zuerst* wird Fichte später das Unmittelbare nicht nur mit dem Begriff von *Reflexion*, sondern auch mit demjenigen von *Anschauung* charakterisieren, was die Wirkung des kantschen Erbes sichtbar machen lässt. Der wichtige Punkt ist das Folgende: Die Idee selbst der Unmittelbarkeit als Anschauung setzt die Idee eines *Gehaltes*, der unmittelbar angeschaut wird. Wenn das unmittelbare Denken anschauendes Denken ist, dann muss es Denken eines Objekts sein, das nicht nur als Form charakterisiert werden kann. Die Charakterisierung der unmittelbaren Reflexion als anschauende Reflexion wird deshalb von Fichte durch den Begriff von *Setzen* gelöst: Was durch die Reflexion gedacht wird, ist nicht mehr eine reine Form, sondern ein *gedachter (formierter) Inhalt*, und spezifischer ein bestimmtes, vom Ich selbst *gesetztes Ich*, was das Ich *als sich selbst* denkt. Die Übernahme der kantschen Auffassung von Unmittelbarkeit als Anschauung bringt mit sich, sozusagen, den Begriff vom *Setzen* als Bestimmung des Ichs:

Fichte kennt zwei dergestalt unendliche Aktionsweisen des Ich, nämlich außer der Reflexion noch das Setzen. Man kann die Fichtesche Tathandlung förmlich als eine Kombination dieser beiden unendlichen Aktionsweisen des Ich auffassen, in der sie ihre beiderseitige rein formale Natur, ihre Leerheit gegenseitig auszufül-

¹⁰ Benjamin, *ibid.*, S. 21.

len und zu bestimmen suchen: die Tathandlung ist eine setzende Reflexion oder ein reflektiertes Setzen¹¹.

Durch den Begriff des Setzens gewinnt, *zweitens*, die unendliche Aktivität des Denkens eine sich gegensätzlich fortsetzende Figuration, die Benjamin nach später in die hegelsche Dialektik mündet:

Während der Reflexionsbegriff zur Grundlage der frühromantischen Philosophie wird, erscheint – nicht ohne Beziehung auf den letzteren – der Begriff des Setzens in seiner vollen Ausgestaltung in der Hegelschen Dialektik. Es ist vielleicht nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß der dialektische Charakter des Setzens gerade wegen seiner Kombination mit dem Reflexionsbegriff bei Fichte noch nicht zum gleich vollen und charakteristischen Ausdruck gelangt wie bei Hegel¹².

¹¹ Benjamin, *ibid.*, S.23. In diesem Punkt stützt sich Benjamin auf eine Passage, die wir hier komplett zitieren: „Du bist deines Denkens unmittelbar dir bewusst; wie stellst du dies dir vor? Offenbar nicht anders, als so: deine innere Thätigkeit, die auf etwas ausser ihr (auf das Object des Denkens) geht, geht zugleich in sich selbst, und auf sich selbst. Aber durch in sich zurückgehende Thätigkeit entsteht uns, nach obigem, das Ich. Du warst sonach in deinem Denken deiner selbst dir bewusst, und dieses Selbstbewusstseyn eben war jenes unmittelbare Bewusstseyn deines Denkens; sey es, dass ein Object, oder dass du selbst gedacht wurdest. – Also das Selbstbewusstseyn ist unmittelbar; in ihm ist Subjectives und Objectives unzertrennlich vereinigt und absolut Eins. Ein solches unmittelbares Bewusstseyn heisst mit dem wissenschaftlichen Ausdrucke eine *Anschauung*, und so wollen auch wir es nennen. Die Anschauung, von welcher hier die Rede ist, ist ein *sich Setzen* als setzend (irgend ein Objectives, welches auch ich selbst, als blosses Object, seyn kann), keinesweges aber etwa ein blosses *Setzen*“ (Fichte, J. G., *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, (1797), II, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Band I, 4, frommann-holzboog, Stuttgart 1962–2012). Wie schon erwähnt: Die Beurteilung über die Korrektheit von Benjamins Deutung von Fichte liegt ausserhalb der Ansprüche dieser Arbeit. Doch wird man mit solchen Referenzen nur zeigen, dass Benjamins Thesen über Fichte auf einer gewisse textuelle Kenntnis basieren.

¹² Benjamin, *ibid.* S. 23-24. Auch in diesem Fall stützt sich Benjamin auf einen Text von Fichte: „Die Vernunft tritt ins Mittel (wodurch eine Reflexion entsteht), und bestimmt dieselbe, B in das bestimmte A (das Subject) aufzunehmen; aber nun muss das als bestimmt gesetzte A abermals durch ein unendliches B begrenzt werden, mit welchem die Einbildungskraft gerade so verfährt, wie oben; und so geht es fort, bis zur vollständigen Bestimmung der (hier theoretischen) Vernunft durch sich selbst, wo es weiter keines begrenzenden B ausser der Vernunft in der Einbildungskraft bedarf, d. i. *bis zur Vorstellung des Vorstellenden*“ (Fichte, J. G., *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794/95), § 4 E, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Band I, 2, frommann-holzboog, Stuttgart 1962–2012).

Diese letzte Unterscheidung ist es, was Benjamin erlaubt, die ästhetische Theorie der Frühromantik durch bestimmte philosophische Merkmale zu charakterisieren. Damit werden hier die *epistemologischen Voraussetzungen* der frühromantischen Ästhetik als *interpretative Werkzeuge* benutzt. Ich habe das Resultat dieser hermeneutischen Aufgabe als *Ontologisierung des fichteschen Begriffs von Reflexion* im Titel dieser Sektion genannt. Um eine solche Definition zu rechtfertigen, müssen wir zuerst ein paar Schritte unternehmen.

Zuerst betont Benjamin wie die frühromantische Auffassung der Reflexion nicht als Prozess des Fortgangs (siehe Fussnote 12), sondern eher als *Konnexion*, als Zusammenhang, zu verstehen ist: Was durch die Reflexion aufgefasst wird, wird nicht, wie in einem dialektischen Prozess, *methodisch ausgeführt*, sondern eher *systematisch begriffen*. Was unmittelbar durch die Reflexion sozusagen erfahren wird, sind nicht die Gehalte, die Objekte (die in einem zweiten Moment und mittelbar in eine dialektische Bewegung gesetzt werden müssen), sondern eher die Formen, die Konnexionen:

Die Unendlichkeit der Reflexion ist für Schlegel und Novalis in erster Linie nicht eine Unendlichkeit des Fortgangs, sondern eine Unendlichkeit des Zusammenhanges. [...] Hölderlin [...] schreibt an einer Stelle, an der er einen innigen, höchst triftigen Zusammenhang ausdrücken will: »unendlich(genau) zusammenhängen«. Das Gleiche hatten Schlegel und Novalis im Sinn, indem sie die Unendlichkeit der Reflexion als eine erfüllte Unendlichkeit des Zusammenhanges verstanden: es sollte in ihr alles auf unendlich vielfache Weise, wie wir heute sagen würden systematisch, wie Hölderlin einfacher sagt »genau« zusammenhängen. Mittelbar kann dieser Zusammenhang von unendlich vielen Stufen der Reflexion aus erfaßt werden, indem gradweise die sämtlichen übrigen Reflexionen nach allen Seiten durchlaufen werden. In der Vermittlung durch Reflexionen liegt aber kein prinzipieller Gegensatz zur Unmittelbarkeit des denkenden Erfassens, weil jede Reflexion in sich unmittelbar ist. Es handelt sich also um eine Vermittlung durch Unmittelbarkeiten¹³.

¹³ Benjamin, *ibid.*, S. 28.

Dieses *Pathos der Konnexion*, das als Gegenstück des Fichteschen *Pathos der Autonomie* betrachtet werden kann, gehört, wie richtigerweise Peter Szondi betont, zum geschichtlichen Selbstverständnis der Romantik als Art von *Zwischenzeit*, als Übergang von der analytischen Tendenz der Moderne und der Zeit der Vereinigung¹⁴. Doch ist die Arbeit der Reflexion nicht nur, die Vereinigung *praktisch auszuführen*, sondern, auf einem höheren Niveau, sie *theoretisch in Erscheinung zu bringen*. Das heisst, dass die Reflexion nicht nur als *Operation* des Geistes, sondern auch als *Medium* aufgefasst wird. Eigentlich bezeichnet Benjamin das Absolute in Schlegel als Reflexionsmedium:

Schlegels Begriff des Absolutums ist mit dem Vorstehenden Fichte gegenüber hinreichend bestimmt. An sich selbst würde man dieses Absolute am richtigsten als das Reflexionsmedium bezeichnen. Mit diesem Terminus ist das Ganze von Schlegels theoretischer Philosophie zusammenfassend zu bezeichnen. [...] Die Reflexion konstituiert das Absolute, und sie konstituiert es als ein Medium¹⁵.

Durch diese Passage erweist sich die *erste Seite* von dem, was ich als Ontologisierung der Reflexion bezeichnet habe. Die Reflexion als Medium charakterisiert sich nicht nur als *Akt* des zusammenhängenden Denkens, sondern auch als sozusagen *Element*, in dem sich das Denken bewegen kann, und das daher die Konnexionen der Wirklichkeit in Erscheinung treten lässt. Diese zweifache Charakterisierung der Reflexion als Akt und als Element wird explizit in der dem oben zitierten Ausschnitt entsprechenden Fussnote formuliert und durch die subjektive oder objektive Deutung des Genitivs im Terminus *Reflexionsmedium* erklärt:

¹⁴ „Indessen sind diese beiden Aspekte der Schlegelschen Gedankenwelt nur verständlich, wenn deren Haupttendenz, die sie als romantische kennzeichnet, begriffen ist. Das Wesen der Moderne ist Spaltung, ihr Hauptdrang der zur Vereinigung. Der Wille zur Aufhebung der Gegensätze und zur Vereinigung des Getrennten bestimmt die verschiedenen Äusserungen Friedrich Schlegels“ (Szondi, P., „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie“ in *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, S. 15). Szondis Formel „Wille zur Aufhebung der Gegensätze“ kann für Benjamins interpretative Stellungnahme irreführend sein, da sie auf eine gewisse Nähe zwischen Friedrich Schlegels (und generell der frühromantischen) Ästhetik und Hegels Dialektik hinweist, was mit Benjamins Betrachtungen, wie schon gezeigt, inkompatibel wäre.

¹⁵ Benjamin, *ibid.*, S. 39.

Der Doppelsinn der Bezeichnung [Reflexionsmedium] bringt in diesem Falle keine Unklarheit mit sich. Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium - kraft ihres stetigen Zusammenhanges. andererseits ist das fragliche Medium ein solches. in dem die Reflexion sich bewegt - denn diese. als das Absolute. bewegt sich in sich selbst.¹⁶

Diese Fussnote ist, was Benjamin ermöglicht, den letzten Schritt seiner Deutung des Reflexionsbegriffs in der frühromantischen Ästhetik zu tun. Nicht nur erweist sich die Reflexion als *Medium*, also als *Element*, sondern *konkretisiert* sie sich auch in bestimmten Gegenständen, nämlich den Kunstwerken. Damit wird das Zentrum der Reflexion vom (fichteschen) Ich zum Kunstwerk verschoben, was als *zweite Seite* der Ontologisierung der Reflexion betrachtet werden kann:

Im frühromantischen Sinne ist der Mittelpunkt der Reflexion die Kunst, nicht das Ich. [...] Die romantische Kunstanschauung beruht darauf, daß im Denken des Denkens kein Ich-Bewußtsein verstanden wird. Die Ichfreie Reflexion ist eine Reflexion im Absolutum der Kunst. [...] Das Schema der Reflexion ist oben nicht an dem Begriffe des Ich, sondern an dem des Denkens klargelegt worden, weil der erste in der hier interessierenden Epoche Schlegels keine Rolle spielt. Das Denken des Denkens dagegen, als das Urschema aller Reflexion, liegt auch Schlegels Konzeption der Kritik zugrunde. Dieses hat schon [der frühere] Fichte in entscheidender Weise als Form bestimmt. Er selbst interpretierte diese Form als Ich, als die Urzelle des intellektualen Begriffs der Welt. Friedrich Schlegel, der Romantiker, hat sie um 1800 als ästhetische Form interpretiert, als die Urzelle der Idee der Kunst¹⁷.

Mit dieser letzten Passage ist der Boden vorbereitet, um die Wirkung der Reflexion im Kunstbereich zu analysieren. Wie in den nächsten zwei Sektionen argumentiert wird, ist diese Wirkung zweifach performativ: Die Reflexion *wirkt* einerseits als *Katalysator* der im Werk enthaltenen Potentialitäten, andererseits als *vernichtende und gleichwohl produktive*

¹⁶ Benjamin, *ibid.*, S. 39.

¹⁷ Benjamin 2008, S. 43.

(performative) *Selbstbetrachtung*, die durch die Zerstörung der ursprünglichen Form des Kunstwerks eine neue Form entstehen lässt. Diese zwei Richtungen der Wirkung der Reflexion im Kunstbereich konstituieren entsprechend die künstlichen Phänomene von *Kunstkritik* und *Ironie*.

2. Die Rolle der Reflexion in Benjamins Auffassung der frühromantischen Notion von *Kunstkritik*

Die Notion von Kritik gehört zu den Kernbegriffen nicht nur der nachkantischen Philosophie, sondern generell der nachkantischen kulturellen Umgebung: „Durch Kants philosophisches Werk hatte der Begriff der Kritik für die jüngere Generation eine gleichsam magische Bedeutung erhalten“¹⁸. In dieser Übernahme der kantischen Erbschaft geht es aber um vielmehr als um eine bloße Anwendung des kantischen Begriffs der Kritik auf dem Kunstgebiet. Um all dies zu verstehen, muss man zuerst kurz erklären, was die Kritik in Kants Werk bedeutet.

Ein erster Punkt ist, dass Kant sich bei der Verwendung dieses Wortes gar nicht als ein Bahnbrecher verstanden hat: Vielmehr hat er sich als ein Vertreter der Philosophie seiner Zeit gesehen. In dieser Hinsicht bietet die Vorrede der *Kritik der reinen Vernunft* eine paradigmatische Passage an:

Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muß. Religion durch ihre Heiligkeit und Gesetzgebung durch ihre Majestät wollen sich gemeiniglich derselben entziehen. Aber alsdann erregen sie gerechten Verdacht wider sich und können auf unverstellte Achtung nicht Anspruch machen, die die Vernunft nur demjenigen bewilligt, was ihre freie und öffentliche Prüfung hat aushalten können¹⁹.

Was ist mit *Zeitalter der Kritik* zu verstehen? Die Antwort sollte mit dem Wort *Aufklärung* formuliert werden. In dem oben zitierten Abschnitt versteht sich Kant als *Aufklärer*: Im Begriff von *Kritik* wird das *aufklärerische* Erbe explizit übernommen. Kritik ist diejenige Operation

¹⁸ Benjamin, *ibid.*, S. 55.

¹⁹ Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Vorrede, AA, Band IV.

des Verstandes, durch die die institutionalisierten Überzeugungen als *Vorurteile* erkannt werden und als solche ihre absolute Gültigkeit verlieren.

Wie aber sehr gut von Hannah Arendt formuliert, ist Kants Benutzung von *Kritik* in seinem Werk mehr als eine bloße Übernahme des aufklärerischen Erbes. Wenn die aufklärerische Kritik das ist, was den „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“²⁰ erlaubt, ist die philosophische, spezifisch kantsche Kritik auf die Entdeckung von dem basiert, was Hannah Arendt (zusammen mit Immanuel Kant) als *Skandal der Vernunft* bezeichnet:

Das Ergebnis solcher Kritik ist *Selbstdenken*, „sich seines Verstandes zu bedienen“. Durch das Bedienen seines eigenen Verstandes entdeckte Kant den „Skandal der Vernunft“, nämlich dass es nicht nur Tradition und Autorität sind, die uns irreführen, sondern dasselbe Vernunftsvermögen. Daher bedeutet «Kritik» einen Versuch, die „Quellen und Grenzen“ der Vernunft zu entdecken. Kant glaubte also, dass seine Kritik eine bloße „Propädeutik des Systems“ war und «Kritik» wird hier der «Doktrin» entgegengesetzt. [...] Das Wort *Kritik* steht schließlich und am wichtigsten in einer zweifachen Opposition zur dogmatischen Metaphysik einerseits, zu Skepsis auf der anderen Seite. Die Antwort auf beide ist: kritisches Denken. Keinem der beiden erliegen. Als solches ist es eine neue Denkungsart und nicht eine bloße Vorbereitung auf eine neue Doktrin²¹.

Man kann aus dieser Passage drei Punkte herausziehen:

- a) Die Vernunft irrt nicht nur, wenn sie *heteronom*, von Vorurteilen und Autorität gesteuert, sondern auch wenn sie *vorurteilsfrei* und *autonom* operiert.
- b) Diese Irre erweist sich typischerweise als Spaltung der Vernunft mit sich selbst (Antinomie). Das Irreführen der Vernunft ist besonders in der Dialektik sichtbar, wo sich die Vernunft beispielhaft in zwei Thesen über ein Objekt spaltet, die weder nachgewiesen noch falsi-

²⁰ Kant, I., *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, AA, Band VIII.

²¹ Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1992, S. 32.

fiziert werde können. Diese zwei Thesen vertreten jeweils eine dogmatische und eine skeptische Stellungnahme.

- c) Deshalb muss die Vernunft nicht nur *Kritik*, sondern auch eine *Selbst-Kritik* ausüben, durch die sie ihre Ansprüche und ihre Grenze überprüft. Damit gewinnt die kantsche Idee der Kritik ein typisches *juristisches Merkmal*: Kritik wird als *Gerichtshof* verstanden, durch den die Vernunft sich über die Spaltung zwischen Dogmatismus und Skeptizismus erheben kann.

In Benjamins Diagnose wird dieser Begriff von Kritik von der Romantik, und spezifisch in der Notion von Kunstkritik sowohl *übernommen* als auch *überwunden*. Die *Übernahme* besteht in der Auffassung der Kunstkritik als *tertium datur* zwischen ästhetischen Dogmatismus (*Klassizismus*) und Skeptizismus (*Sturm und Drang*). Die Kunstkritik soll sich über die vom Klassizismus geregelten Kriterien sowie über den vom *Sturm und Drang* formulierten *schrankenlosen Glauben an das Recht der Genialität* erheben: Sie soll im Kunstwerk selbst die Kriterien für ihre eigene Kritik finden:

Erst mit den Romantikern setzte sich der Ausdruck Kunstkritiker gegenüber dem älteren Kunstrichter endgültig durch. Man vermied die Vorstellung eines zu Gericht-Sitzens über Kunstwerke, eines an geschriebene oder ungeschriebene Gesetze fixierten Urteilsspruches, man dachte dabei an Gottsched, wenn nicht etwa noch an Lessing und Winckelmann. Ebenso sehr aber fühlte man sich im Gegensatz zu den Theoremen des Sturmes und Dranges. Diese führten [...] durch schrankenlosen Glauben an das Recht der Genialität, zur Aufhebung aller festen Grundsätze und Kriterien der Beurteilung. Jene Richtung durfte man als eine dogmatische, diese in ihren Wirkungen als eine skeptische auffassen; da lag es überaus nahe, die Überwindung bei der in der Kunsttheorie unter dem gleichen Namen zu vollziehen, unter dem Kant in der Erkenntnistheorie jenen Gegensatz geschlichtet hatte²².

Die *Überwindung* des kantschen Erbes besteht dagegen in einer Auffassung der Kritik als *Aktivierung*: Der Kunstkritiker ist nicht *Richter*, sondern eine Art von *Chemiker*, der in der Lage ist, die im Kunstwerk

²² Benjamin, *ibid.*, S. 57.

enthaltenen Potentialitäten durch die katalytische Aktion der Reflexion zu *aktivieren*. Diese *Aktivierung* ist aber als *Artikulation*, d. h. als *strukturierte Konnexion* zu verstehen: daher erweist sich die Rolle der Reflexion in der Kunstkritik, die darin besteht, die Elemente des Kunstwerks in Konnexion mit anderen Elementen zu bringen, die zusammen mit dem Kunstwerk im Reflexionsmedium koexistieren und vom Kunstkritiker verbunden werden:

So erfaßt die Reflexion gerade die zentralen, d. h. allgemeinen Momente des Werkes und versenkt sie in das Medium der Kunst, wie es eben in der Kritik des »Wilhelm Meister« sichtbar sein soll. Bei genauer Betrachtung will Schlegel dort in der Rolle, welche in der Bildung des Helden die verschiedenen Kunstarten spielen, eine Systematik verborgen angedeutet finden, deren deutliche Entfaltung und Einordnung ins Kunstganze eine Aufgabe der Kritik des Werkes sei. Dabei soll diese nichts anderes tun, als die geheimen Anlagen des Werkes selbst aufdecken, seine verhohlenen Aussichten vollstrecken. Im Sinne des Werkes selbst, d. h. in seiner Reflexion, soll es über dasselbe hinausgehen, es absolut machen. Es ist klar: für die Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung. In diesem Sinne haben sie poetische Kritik gefordert [und] den Unterschied zwischen Kritik und Poesie aufgehoben²³.

Diese Auffassung der Kunstkritik als Vollendung des Werkes hat sowohl eine *hermeneutische Konsequenz* als auch eine *kunst-ontologische Voraussetzung*. Die hermeneutische Konsequenz besteht darin, in der Kunstkritik eine erste Seite der *performativen Rolle der Reflexion* aufzufassen, die nicht als *betrachtendes Urteil über ein Kunstwerk*, sondern als *wirkendes Experiment am Kunstwerk* aufgefasst wird, was ihrerseits nicht als *externe Manipulation*, sondern als *interne Aktivierung* zu verstehen ist. In diesem Sinn ist die von Benjamin zitierte Formel von Novalis zu verstehen, der Kritiker sei der „erweiterte Autor“. Es geht nicht wirklich darum, sich durch die Einfühlung in den Geist des Autors zu transponieren, sondern vielmehr darum, sich durch die Reflexion *ins Werk zu versenken*, um es zu vollenden:

²³ Benjamin, *ibid.*, S. 73-74.

Kritik ist also gleichsam ein Experiment am Kunstwerk, durch welches dessen Reflexion wachgerufen, durch das es zum Bewußtsein und zur Erkenntnis seiner selbst gebracht wird. [...] Das Subjekt der Reflexion ist im Grunde das Kunstgebilde selbst, und das Experiment besteht nicht in der Reflexion *über ein* Gebilde, welche dieses nicht, wie es im Sinn der romantischen Kunstkritik liegt, wesentlich alterieren könnte, sondern *in der* Entfaltung der Reflexion, d. h. für den Romantiker: des Geistes, in einem Gebilde²⁴.

Die *kunst-ontologische Voraussetzung* besteht in einer Idee vom Kunstwerk als selbstorganisiertes Wesen. Einer solchen Notion von Kritik steht eine Notion vom Kunstwerk gegenüber, die es weder als Exemplifizierung von kanonisierten Regeln (Klassizismus) noch als Produkt der unbewussten Aktivität des Genies, sondern als *organische Einheit* charakterisiert, deren Form nicht das Resultat eines externen Zwangs, sondern die *Artikulation und Fixierung einer internen, autonomen Kraft* ist. In dieser Hinsicht vertritt die romantische Ästhetik (mindestens in Benjamins Auffassung) eine Art von *nicht-dogmatischem Formalismus*.

Denn nicht nur die Freiheit von heteronomen ästhetischen Doktrinen errang Schlegels Kritikbegriff – vielmehr ermöglichte er diese erst dadurch, daß er ein anderes Kriterium des Kunstwerkes aufstellte, als die Regel, das Kriterium eines bestimmten immanenten Aufbaues des Werkes selbst. [...] Damit sicherte er von der Objekt-oder Gebilde-Seite her diejenige Autonomie im Gebiete der Kunst, welche Kant der Urteilskraft: in ihrer Kritik verliehen hatte. Der Kardinalgrundsatz der kritischen Betätigung seit der Romantik, die Beurteilung der Werke an ihren immanenten Kriterien, ist auf Grund romantischer Theorien gewonnen. [...] Ein genau bestimmter Begriff des Werkes wurde also durch diese romantische Theorie zu einem Korrelatbegriff des Begriffs der Kritik. [...] Die romantische Theorie des Kunstwerks ist die Theorie seiner Form. Die begrenzende Natur der Form haben die Frühromantiker mit der Begrenztheit jeder endlichen Reflexion identifiziert und durch diese einzige 'Erwägung den Begriff des Kunstwerks innerhalb ihrer Anschauungswelt determiniert. [...] Sie ist die Möglichkeit der Reflexion in dem Werke, sie liegt ihm also apriori als ein Dasein-

²⁴ Benjamin, *ibid.*, S. 70-71.

sprinzip zugrunde; durch seine Form ist das Kunstwerk ein lebendiges Zentrum der Reflexion²⁵.

In der Idee des Kunstwerks als Zentrum der Reflexion bestehen zwei Ansichten zusammen: einerseits, dass das Kunstwerk als Zentrum *der Reflexion* in sich Potentialitäten enthält, die in einem zweiten Moment immer aktualisiert werden können. Das ist, wie gezeigt, die Aufgabe der Kunstkritik, wobei der Kritiker, als erweiterter Autor, *die interne Dynamik des Kunstwerks* sozusagen *nachvollziehen* muss, um das Kunstwerk wieder durch seine immanente Kraft in Bewegung zu setzen. Andererseits, als *Zentrum* der Reflexion, erweist sich das Kunstwerk, als *Form*, notwendigerweise begrenzt. Nur durch solche *Begrenzungen durch Formen* kann sich das Medium der Reflexion in bestimmten Zentren *kristallisieren*. Damit entsteht für den Autor die Möglichkeit, diese Begrenztheit im Werk selbst durch besondere narrative Strategien sichtbar zu machen und im Werk selbst eine Art von *Selbst-Betrachtung* einzusetzen. Das ist, was Benjamin als *formale Ironie* bezeichnet.

3. Die Rolle der Reflexion in Benjamins Auffassung der frühromantischen Notion von *formaler Ironie*

Um die Relevanz von Benjamins Betrachtungen über die romantische Ironie in seiner Dissertation zu verstehen, ist es nützlich und nötig, sich eine erste Idee der sozusagen *hermeneutischen Situation* zu machen, in der sich Benjamin hinsichtlich dieses Begriffs in 1919 fand. Der Begriff Ironie, und besonders derjenige der romantischen Ironie, wurde eigentlich in 19. Jahrhundert in einer Reihe von Studien behandelt, die hier auch nicht synthetisch zusammengefasst werden können. Wenn wir aber schauen, welche Charakterisierung der romanischen Ironie Benjamin mit seiner Analyse *widerlegen* will, können wir uns vernünftig auf zwei Autoren beziehen, die implizit von Benjamin für eine solche Charakterisierung als Referenz genommen werden, nämlich Hegel und Kierkegaard, und die deshalb hier als *hermeneutischer Hintergrund* von Benjamins Betrachtungen behandelt werden.

²⁵ Benjamin, *ibid.*, S. 77-79.

In seiner *Vorlesungen über Ästhetik* formuliert Hegel eine seitdem beispielhaft gewordene Kritik der Ironie als Unfähigkeit des Subjekts, sich mit irgendeinem objektiven Gehalt zu *verpflichten*. Diese Bewegung ist der fichteschen Progression von Ich und Nicht-Ich morphologisch ähnlich.

Aus dieser Richtung und besonders den Gesinnungen und Doktrinen Friedrich von Schlegels entwickelte sich ferner in mannigfacher Gestalt die sogenannte *Ironie*. Ihren tieferen Grund fand dieselbe, nach einer ihrer Seiten hin, in der *Fichteschen* Philosophie, insofern die Prinzipien dieser Philosophie auf die Kunst angewendet wurden. [...] Was nun den näheren Zusammenhang Fichtescher Sätze mit der einen Richtung der Ironie angeht, so brauchen wir in dieser Beziehung nur den folgenden Punkt herauszuheben, daß Fichte zum absoluten Prinzip alles Wissens, aller Vernunft und Erkenntnis das Ich feststellt, und zwar das durchaus abstrakt und formell bleibende Ich. Dies Ich ist nun dadurch zweitens schlechthin in sich einfach, und einerseits [ist] jede Besonderheit, Bestimmtheit, jeder Inhalt in demselben negiert – denn alle Sache geht in diese abstrakte Freiheit und Einheit unter –, andererseits ist jeder Inhalt, der dem Ich gelten soll, nur als durch das Ich gesetzt und anerkannt. Was ist, ist nur durch das Ich, und was durch mich ist, kann ich ebensosehr auch wieder vernichten. Wenn nun bei diesen ganz leeren Formen, welche aus der Absolutheit des abstrakten Ich ihren Ursprung nehmen, stehengeblieben wird, so ist nichts *an und für sich* und in sich selbst wertvoll betrachtet, sondern nur als durch die Subjektivität des Ich hervorgebracht. Dann aber kann auch das Ich Herr und Meister über alles bleiben, und in keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen gibt es etwas, das nicht durch Ich erst zu setzen wäre und deshalb von Ich ebensosehr könnte zunichte gemacht werden. Dadurch ist alles Anundfürsichseiende nur ein *Schein*, nicht seiner selbst wegen und durch sich selbst wahrhaft und wirklich, sondern ein bloßes *Scheinen* durch das Ich, in dessen Gewalt und Willkür es zu freiem Schalten bleibt. Das Geltenlassen und Aufheben steht rein im Belieben des in sich selbst als Ich schon absoluten Ich²⁶.

²⁶ Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, Band 13, S. 92-93.

Was Hegel mit der Formel *Anwendung der Prinzipien der fichteschen Philosophie auf die Kunst* meint, ist das Folgende: Diese Bewegung des Subjekts, die theoretisch negativ als *Unfähigkeit*, sich mit der Wirklichkeit seriös und effektiv zu befassen, daher als *Unernst* und letztendlich als *Ohnmacht* erfasst werden soll, wird tatsächlich durch den Begriff von *Ironie*, die als Art von ästhetischer Übersetzung jener Bewegung gilt, paradoxal aber (Hegel nach) fälschlich (und man könnte sagen: *unaufrichtig*) als göttliche Genialität implizit gedeutet, die *schrankslos* von einem Gehalt zum anderen springt:

Wahrhafter Ernst kommt nur durch ein substantielles Interesse, eine in sich selbst gehaltvolle Sache, Wahrheit, Sittlichkeit usf. herein, durch einen Inhalt, der mir als solcher schon als wesentlich gilt, so daß ich mir für mich selber nur wesentlich werde, insofern ich in solchen Gehalt mich versenkt habe und ihm in meinem ganzen Wissen und Handeln gemäß geworden bin. Auf dem Standpunkte, auf welchem das alles aus sich setzende und auflösende Ich der Künstler ist, dem kein Inhalt das Bewußtsein als absolut und an und für sich, sondern als selbstgemachter zernichtbarer Schein erscheint, kann solcher Ernst keine Stätte finden, da nur dem Formalismus des Ich Gültigkeit zugeschrieben ist. [...] Nun erfaßt sich diese Virtuosität eines ironisch-künstlerischen Lebens als eine *göttliche Genialität*, für welche alles und jedes nur ein wesenloses Geschöpf ist, an das der freie Schöpfer, der von allem sich los und ledig weiß, sich nicht bindet, indem er dasselbe vernichten wie schaffen kann. Wer auf solchem Standpunkte göttlicher Genialität steht, blickt dann vornehm auf alle übrigen Menschen nieder, die für beschränkt und platt erklärt sind, insofern ihnen Recht, Sittlichkeit usf. noch als fest, verpflichtend und wesentlich gelten. [...] Dies ist die allgemeine Bedeutung der genialen göttlichen Ironie, als dieser Konzentration des Ich in sich, für welches alle Bande gebrochen sind und das nur in der Seligkeit des Selbstgenusses leben mag. Diese Ironie hat Herr Friedrich von Schlegel erfunden, und viele andere haben sie nachgeschwatzt oder schwatzen sie von neuem wieder nach²⁷.

²⁷ Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, Band 13, S. 93-94.

Zwei Punkte sind hier zu bemerken: a) einerseits ist hier klar, dass das Organ der Ironie eine Art von Reflexion ist, die nicht mit dem jungen, sondern mit dem reifen Fichte zu tun hat (mindestens in Benjamins Charakterisierung). Hier zeigt sich die ironische Reflexion als jene Bewegung, durch die die subjektive Form kontinuierlich verweigert, sich in einen *Gehalt* zu versenken, und daher kontinuierlich auf einen neuen Gehalt springt; das Objekt der Ironie sind nicht Formen, sondern Gehalte (wie auch Benjamin explizit bemerkt). Die Ironie ist in diesem Sinn traditionell als ein Urteil *über* etwas (einen Gehalt) verstanden, das nicht seriös gemeint wird, das sein Autor dazu nicht verpflichtet – daher, das (gemäss Hegel) *täuschende Gefühl von Freiheit*; b) Diese Auffassung der Ironie als *Unernst*, so als *Oberflächlichkeit*, hat auch Kierkegaards Auffassung der Ironie und der Ästhetik geprägt, die die zweite Hauptreferenz in der Theorie der Ironie konstituiert, die wir hier als *hermeneutische Situation* von Benjamins Analysen bezeichnen wollen.

Kierkegaards Theorie der Ironie wird hauptsächlich (auch wenn nicht ausschliesslich) in seiner Magisterdissertation *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* formuliert. Kierkegaards Kritik ist in zwei Hinsichten relevant: Einerseits wird Kierkegaard Hegels Betrachtungen über die Ironie fast wörtlich übernehmen, um das Ästhetische, als erste Stufe seiner Stadienlehre (die auch das Ethische und das Religiöse als zweite und dritte Stufe enthält) negativ zu charakterisieren²⁸. Andererseits bildet Kierkegaards Magisterdissertation nicht nur eine *Übernahme* der hegelschen Kritik der Ironie, sondern auch eine *Radikalisierung* davon, indem er der Ironie eine gewisse *nihilistische Farbe* verleiht. Nicht nur bewegt sich Ironie schrankenlos *über* alle Gehalte, ohne sich mit ei-

²⁸ Die folgenden zwei Ausschnitte zeigen, inwiefern Kierkegaards negative Charakterisierung des *Ästhetischen* die hegelschen Bemerkungen über die romantische Ironie massiv wiederaufnimmt: „Man kann daher von diesem Ästhetischen sagen, es sei ihm mit nichts ernst, sofern es ihm mit keinem Etwas ernst ist. Er [...] ergreift das Nichts, um sich davon zu befreien, etwas ernst zu nehmen. Aber auch mit dem Nichts ist es ihm nicht ernst, ausser insofern es ihm mit keinem Etwas ernst ist; (Kierkegaard, S., *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, in *Gesammelte Werke und Tagebücher*, XXXI, Grevenberg, Simmerath 2004, S. 275). „Die Freiheit, dieses Schweben gibt dem >Ästhetiker< einen gewissen Enthusiasmus, indem er sich gleichsam an der Unendlichkeit der Möglichkeiten berauscht, indem er [...] seine Zuflucht zu dem ungeheuren Reservefonds der Möglichkeit nehmen kann“ (Kierkegaard, S. *ibid.*, S. 267).

nem verpflichten zu können; durch diese Bewegung *vernichtet* sie solche Gehalte, die fast *nihilistisch* als *wertlos* implizit abgeschätzt werden. Dieses potentiell destruktive Charakter wird schon von Hegel, sozusagen, diagnostiziert, doch wird von Kierkegaard diese negative Seite als solche betont, als ob darin, wie von Marquard überzeugend ausgelegt, *das folgenreiche Ernste im folgenlosen Unernsten der Ironie* bestünde.

Wenn die Wirklichkeit das Schlimme und das Schlimme die Wirklichkeit ist, dann optiere ich gegen die Wirklichkeit und d. h. für die eigene Unwirklichkeit, d. h. für das Nichts: das ist die romantisch-ironische Position. Diese wird von Kierkegaard kritisiert [...] «Die Ironie» (schreibt Kierkegaard darum in seiner Ironieschrift) «etabliert das Nichts» [...] «Das Zunichtwerden [ist] mit aufgenommen»; der Ironiker «nährt lediglich den Enthusiasmus der Vernichtung in ihm»²⁹.

Hegels und Kierkegaards Auffassungen der romantischen Ironie sind für das ganze 19. Jahrhundert paradigmatisch geblieben. Das ist, grob gesagt das hermeneutische Panorama hinsichtlich des Begriffs Ironie, mit dem sich Benjamin konfrontieren musste und das, wenn nicht durch explizite Referenzen auf die zwei genannten Autoren, mindestens in Hegels Fall eine offensichtliche Wirkung auf ihn ausgeübt hat³⁰. In dieser *hermeneutischen Situation* klingt Benjamins Hauptthese deshalb interessant: *diese (subjektiv-inhaltliche) Ironie ist nur eine Seite der romantischen Ironie; daneben findet aber eine objektiv-formale, besonders in der Frühromantik exemplifizierte Ironie statt, die von der ersten deutlich zu unterscheiden ist:*

Die objektive Gesetzmäßigkeit, welcher das Kunstwerk durch die Kunst unterworfen ist, besteht, wie dargelegt worden, in dessen Form. Die Willkür des wahren Dichters hat also ihren Spielraum allein im Stoff, und sie wird, soweit sie bewußt

²⁹ Marquard, O., *Der Einzelne – Vorlesungen zur Existenzphilosophie*, Reclam, Stuttgart 2013, S. 167-168.

³⁰ Siehe z.B. diese Passage von Menninghaus: „Benjamin bestreitet nicht eine begrenzte Berechtigung dieses Wortsinns von Ironie: er nennt sie „die subjektivistische Ironie“, die ihren „Spielraum vor allem im Stoff“ habe (I, 83). „Unter ihrem Titel“ – dem allein übrigens Hegels vernichtende Kritik gilt – «liegen prinzipielle Einwendungen gegen die Betonung der objektiven Momente [von Schlegels] Denken nahe»“ (Menninghaus, W., *Unendliche Verdopplung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, S. 67-68).

und spielerisch waltet, zur Ironie. Dies ist die subjektivistische Ironie. [...] Dennoch gibt es, wie ein Blick auf die poetische Produktion der Frühromantik zeigt, eine Ironie, welche nicht nur die Stoffe angreift, sondern auch über die Einheit der dichterischen Form sich hinwegsetzt³¹.

Diese *objektiv-formale* Ironie wird von Benjamin gegenüber der *subjektiv-inhaltlichen* Ironie gegensätzlich charakterisiert. Wir können daher zwei Aspekte dieser Ironie identifizieren:

- Erster Aspekt (gegen die *Schrankenlosigkeit*): Die formale Ironie ist nicht eine Frage der *Subjektivität*, sondern der *Objektivität*. Sie ist nicht die Ironie *des Autors*, sondern *des Werks*, da sie nicht nur eine *im Werk ausgeübte*, sondern auch eine *über das Werk inszenierte* Ironie ist, durch die das ironisierte Werk und seine Ironisierung im freien Spiel *gesetzt und deshalb (nicht schrankenlos) bestimmt* werden.
- Zweiter Aspekt (gegen die *Vernichtung*): In der formalen Ironie wird die Verbindung des Werkes mit der Idee der Kunst nicht durch die *Aktualisierung seiner Potentialitäten* (wie in der Kritik), sondern durch die inszenierte *Entstehung einer Form* ausgeführt, die sich durch einen (ironisch selbst-inszenierten) Abbruch der ursprünglichen Handlungsform autonom vollzieht.

Beide Aspekte (das Moment der Objektivität und der Produktion einer Form) werden in der folgenden Passage zusammengefasst:

Es ist also bei dieser Art der Ironie, welche aus der Beziehung auf das Unbedingte entspringt, nicht die Rede von Subjektivismus und Spiel, sondern von der Angleichung des begrenzten Werkes an das Absolute, von seiner völligen Objektivierung um den Preis seines Untergangs. Diese Form der Ironie stammt aus dem Geiste der Kunst, nicht aus dem Willen des Künstlers. [...] Sie kann nicht, wie es üblich ist, als Index einer subjektiven Schrankenlosigkeit verstanden, sondern muß als objektives Moment im Werke selbst gewürdigt werden. Sie stellt den paradoxen Versuch dar, am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen: im Werke selbst seine Beziehung auf die Idee zu demonstrieren³².

³¹ Benjamin, *ibid.*, S. 90.

³² Benjamin, *ibid.*, S. 92, 94.

Um solche, teilweise enigmatische Behauptungen zu verstehen und sie durch ein konkretes Beispiel zu erläutern, sollen wir uns auf Benjamins Hinweise zu Tiecks Komödien stützen, die als beispielhafte Exemplifizierungen der formalen Ironie in der Frühromantik als *freiwillige Zerstörung* implizit betrachtet werden:

Die Ironisierung der Form besteht in ihrer freiwilligen Zerstörung, wie sie unter den romantischen Produktionen, und wohl in der ganzen Literatur überhaupt, Tiecks Komödien in der extremsten Form zeigen. [...] Die bestimmte Form des einzelnen Werkes, die man als Darstellungsform bezeichnen möge, wird das Opfer ironischer Zersetzung. Über ihr aber reißt die Ironie einen Himmel ewiger Form, die Idee der Formen, auf, die man die absolute Form nennen mag, und sie erweist das Überleben des Werkes, das aus dieser Sphäre sein unzerstörbares Bestehen schöpft, nachdem die empirische Form, der Ausdruck seiner isolierten Reflexion, von ihr verzehrt wurde. Die Ironisierung der Darstellungsform ist gleichsam der Sturm, der den Vorhang vor der transzendentalen Ordnung der Kunst aufhebt und diese und in ihr das unmittelbare Bestehen des Werkes als eines Mysteriums enthüllt. Das Werk ist nicht, wie es Herder betrachtete, wesentlich eine Offenbarung und ein Mysterium schöpferischer Genialität, die man wohl ein Mysterium der Substanz nennen dürfte, es ist ein Mysterium der Ordnung³³.

Solche Überlegungen deuten auf die Situationen hin, wo sowohl das Publikum als auch der Autor zusammen mit den Akteuren in Tiecks Komödie inszeniert werden³⁴, um dadurch einen Abbruch der ursprünglichen Handlung zu verursachen, der aber seinerseits eine durch diesen Abbruch entstehende neue Handlungsform spielhaft produziert. Das *Mysterium der Ordnung* und die *absolute Form* bestehen im Prozess der Entstehung einer

³³ Benjamin, *ibid.*, S. 91, 93-94.

³⁴ Siehe auch die folgende Fussnote, die die reflexive Charakterisierung solcher Situationen betont: „Der reflexive Charakter der Ironie ist in Tiecks Dramen besonders deutlich. Bekanntlich spielen in allen Literaturkomödien die Zuschauer, der Autor, das Theaterpersonal mit. Pulver weist eine vierfache Reflexion an einer Stelle nach: das Gemüt des Genießenden. bezeichnet die erste Spiegelung, der Zuschauer auf der Szene« die zweite; dann »beginnt der Schauspieler über sich selbst in seiner Eigenschaft als Mime« zu reflektieren, und endlich versinkt er in ironische Selbstbetrachtung“ (Benjamin, *ibid.*, S. 92).

Form, die in solchen Situationen durch die Inszenierung der Interaktion zwischen Akteuren, Autor und Publikum und fast autonom stattfindet. Die von der Romantik radikal behauptete Autonomie des Kunstwerks, d. h. die Idee eines selbst-organisierten Organismus wird hier (nach Benjamin) dargestellt: Die Form ist nicht das Produkt der subjektiven Intentionen des Autors, sondern des inszenierten und deshalb objektiven Spiels zwischen Akteuren, Autor und Publikum, das, wie von Benjamin korrekt bemerkt, durch die Zerstörung der ursprünglichen Handlung eine neue Form entstehen lässt. Während in der Subjektiven Ironie sie sozusagen *mit der Stimme des Autors* spricht, ist in der formalen Ironie die Interaktion zwischen Publikum, Autor und Akteuren das, was die Ironie *über* das Werk ausübt und zusammen eine neue Form produziert, indem dieser ironische dialogische Prozess sich *im Werk* frei entwickelt. Objektivität und Produktivität sind daher die zwei Seiten desselben Prozesses.

Es ist letztendlich wichtig, die folgenden zwei Punkte zu bemerken: Einerseits gewinnt eine solche Referenz auf Tiecks Komödien eine für Benjamins Analyse relevante Bedeutung, weil Friedrich Schlegel selbst, in einer bekannten Passage, die Ironie als *permanente Parekbase* definiert³⁵. So wird hier durch ein bestimmtes, teilweise extremes, Beispiel (Tiecks Komödien) ein Merkmal der Ironie erläutert, das für die Charakterisierung der romantischen Ironie überhaupt (in Benjamins Hinsicht) relevant ist. Andererseits wurde dieser, in Tiecks Komödien exemplifizierter, Begriff der romantischen Ironie als Parabase kürzlich innerhalb einer Analyse des Begriffs von Improvisation in der Frühromantik von Edgar Landgraf analysiert³⁶. Wir werden in diesem letzten Abschnitt Landgrafs Analyse benutzen, um wieder die formale Ironie, durch die oben skizzierten Linien, gegen die zwei von Hegel und Kierkegaard kritisierten Aspekte der subjektiven Ironie weiter zu charakterisieren:

1. Die Parabase erweist sich in einer ersten Hinsicht als inszenierter reflexiver Blick auf die Form des Kunstwerks: Durch die Parabase wird

³⁵ Friedrich Schlegel: *Philosophische Lehrjahre*, 1796–1806, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Schöningh, Band 18, Munich 1963, S. 85.

³⁶ Siehe Landgraf, E., „Staged Improvisation: The Generative Principles of Romantic Irony“, in Landgraf, E., *Improvisation as Art*, Bloomsbury, New York 2014, S. 84-108.

die Ironie *inszeniert* – es geht nicht mehr darum, die im Kunstwerke ausgedrückten *Gehalte subjektiv zu negieren* (Hegel), sondern vielmehr darum, *die Begrenztheit der Form des ironisierten Kunstwerks als Wirklichkeit auf die Bühne zu inszenieren*:

Tiecks Verdoppelung der Bühnen/Publikum-Differenzierung auf der Bühne wurde als Implementierung eines grundlegenden Perspektivwechsels über Theater beschrieben. [...] Indem man die theatralische Illusion als Illusion darstellt, betont der Wiedereintritt die Wirklichkeit der Performance selbst gegenüber der Realität, die auf der Bühne dargestellt wird³⁷.

Durch die Inszenierung der Interaktion zwischen Autor, Akteuren und Publikum wird *ein reflexiver* Blick auf das Kunstwerk auf die Bühne geworfen, durch den die Form des Kunstwerks *an Bestimmtheit und deshalb an Begrenztheit* gewinnt. Das passiert weil dieses inszenierte Spiel, zusammen mit dem (von Landgraf richtig betonten) Illusion-Charakter des Werkes auch seine verpassten Potentialitäten betrachten lässt: Es zeigt, dass sich das Werk *anders entwickeln konnte*, dass seine *stoffliche Wirklichkeit* eigentlich eine Illusion ist, indem Sie durch eine begrenzte Form bestimmt ist, die aber ihren Anspruch auf Absolutheit durch diese inszenierte Zerstörung verliert³⁸.

2. Die Parabase erweist sich in einer zweiten Instanz als freies, produktives Spiel zwischen Akteuren, Autor und Publikum: Durch die, auf die Bühne stattfindende Interaktion zwischen Publikum, Autor und Akteuren produziert sich das eigentliche Werk (die Komödie – was

³⁷ Landgraf, E., *ibid.*, S. 91.

³⁸ Dieser Punkt wird z.B. im Kapitel 3 der Komödie *Die verkehrte Welt* klar ausgedrückt. Um eine kurze Passage zu nehmen: Die Begrenztheit des Werkes, gegenüber der in den darin dargestellten Charakteren enthaltenen Potentialitäten, wird in der folgenden Antwort von Skaramuz auf den Poeten formuliert, der ihn einlädt, den Anleitungen des Stücks (des Werkes) zu folgen: „Was Stück! ich bin auch ein Stück, und ich habe auch das Recht, mitzusprechen. Oder denkt Ihr, daß ich keinen Willen habe? Meint ihr Poeten, die Herren Schauspieler wären immer gezwungen, das zu tun, was ihr ihnen befiehlt? O mein Herr, die Zeiten ändern sich manchmal plötzlich“ (Tieck, L., *Die verkehrte Welt*, Holzinger, Berlin 2016, S. 7).

Benjamin als *absolute Form* kennzeichnet), dessen Entstehung nicht mehr durch die unbewusste Aktivität des Genies, sondern vielmehr durch das inszenierte freie Spiel ausgeführt wird, das die Form als Selbstentwicklung gelten lässt.

Eine Komödie, die aus dem Austausch zwischen Bühne und Zuschauerraum entsteht, kann die Absichten eines Autors nicht mehr ausdrücken [...]; Vielmehr muss sie aus der dialogischen Auseinandersetzung mit dem Publikum entstehen. [...] In ihrer dialogischen Struktur zeigt Improvisation, wie ein Kunstwerk aus einem selbstleitenden rekursiven Prozess entstehen kann, der originelle, unvorhersehbare und unvorhergesehene Werke oder Aufführungen hervorbringt, die über das hinausgehen, was die Prozessbeteiligten geplant oder sich sonst in voraus vorgestellt haben könnten³⁹.

Hier betont richtigerweise Landgraf (zusammen mit Benjamin) wie in der Frühromantik eine Notion von Ironie zu finden ist, die gar nicht mit der *subjektiven und vernichtenden Genialität* des Autors zu identifizieren ist: Die Ironie ist vielmehr durch ein inszeniertes Spiel der Reflexion produziert, das zusammen mit der Ironie auch eine neue Ordnung aus der Zerstörung der alten entstehen lässt. Diese Operation ist das, was Benjamin als *Mysterium der Ordnung* kennzeichnet und das durch die formale Ironie auf die Bühne inszeniert und dadurch auch objektiviert wird.

Wir können schliesslich die zwei verschiedenen Rollen der Reflexion in der Kunstkritik und der Ironie als Folgendes zusammenfassen:

1. In der Kunstkritik wird die *Reflexion* ontologisiert und als *Konnexion* aufgefasst, während die Kritik die Aufgabe hat, diese Konnexion durch die Aktualisierung der *Anlagen* des Kunstwerks zu aktivieren. Die Reflexion agiert hier als *Katalysator* der Potentialitäten des Kunstwerks. In dieser ersten Funktion gewinnt die Reflexion eine *erste performative Dimension*, indem Sie als eine *Tätigkeit (Experiment) am Kunstwerk* begriffen wird. In dieser ersten Rolle wird ausserdem das Publikum (der Kritiker) ein (in Schlegels Worten) *erweiterter Autor*, indem er durch die Kritik (in Benjamins Worten) das *Kunstwerk vollendet*.

³⁹ Landgraf, E., *ibid.*, S. 101.

2. In der formalen Ironie gewinnt implizit der Begriff von *Reflexion* wieder seinen kantschen, transzendentalen Charakter, als Fähigkeit, bestimmte Gegenstände vor sich als Vorstellungen zu gegenwärtigen um sie miteinander zu vergleichen⁴⁰. Diese Tätigkeit wird in diesem spezifischen Fall durch die Inszenierung des Spiels zwischen Akteuren, Autor und Publikum ausgeführt, die aber sowohl eine objektivierende (nicht subjektivierende) als auch eine produktive (nicht vernichtende) Funktion der Ironie aufzeigt, die die im 19. Jahrhundert angenommene negative Charakterisierung der Ironie falsifiziert. Dadurch gewinnt die Reflexion eine *zweite performative Dimension*, indem ihre freie, in den verschiedenen Charakteren artikulierte Ausübung als Produktion der Form zu betrachten ist, die von keiner vorexistierten Intention abhängt, sondern in Spiel selbst fast spontan entsteht. In diesem zweiten Prozess wird *der Autor sein eigener Betrachter*, da er auf sein eigenes Werk reflektiert, um ein *neues, unvorhergesehenes und unvorhersehbares Werk* sich selbst entwickeln zu lassen.

Bibliographie

Arendt Hannah, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.

Benjamin Walter, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Kritische Gesamtausgabe, Band 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.

Benjamin Walter, *Gesammelte Briefe*, Band I, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995–2000.

Fichte Johann Gottlieb, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, frommann-holzboog, Stuttgart 1962–2012.

⁴⁰ „Reflectiren (Überlegen) aber ist: gegebene Vorstellungen entweder mit andern, oder mit seinem Erkenntnißvermögen, in Beziehung auf einen dadurch möglichen Begriff, zu vergleichen und zusammen zu halten“ (Kant, I., *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, V, AA, Band V).

Marcello Ruta, *Kunstkritik und formale Ironie in Walter Benjamins Berner Dissertation...*

Gasché Radolphe, "The Sober Absolute: On Benjamin and Early Romantics" in Hanssen Beatrice, Benjamin Andrew (Hg.), *Walter Benjamin and Romanticism*, The Athlone Press, London 2002, S. 51-68.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970.

Johnston Kenneth R., Chaitin Gilbert D., Hanson Karen, Marks Hebert (Hg.), *Romantic Revolutions. Criticism and Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1990, s. 302-319.

Kant Immanuel, *Gesammelte Werke*, Akademieausgabe, De Gruyter, Berlin 1900-2009.

Kierkegaard Søren, *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, in *Gesammelte Werke und Tagebücher*, XXXI, Grevenberg, Simmerath 2004.

Lacoue-Labarthe Philippe, Anne Marie Lang, Nancy Jean-Luc, *L'absolu littéraire*, Éditions du Seuil, 1978.

Landgraf Edgar, „Staged Improvisation: The Generative Principles of Romantic Irony“, in Landgraf Edgar, *Improvisation as Art*, Bloomsbury, New York 2014, s. 84-108.

Lindner Burkhardt (Hg.), *Benjamin Handbuch*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2011.

Marquard Odo, *Der Einzelne – Vorlesungen zur Existenzphilosophie*, Reclam, Stuttgart 2013.

Menninghaus Winfried, *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.

Schlegel Friedrich, *Philosophische Lehrjahre, 1796-1806*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Schöningh, Band 18, Munich 1963.

Szondi Peter, *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978.

Tieck Ludwig, *Die verkehrte Welt*, Holzinger, Berlin 2016.

Weber Samuel, „Criticism Underway. Walter Benjamin's Romantic Concept of Criticism“, in Johnston Kenneth R., Chaitin Gilbert D., Hanson Karen, Marks Hebert (Hg.), *Romantic Revolutions. Criticism and Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1990, S. 302-319.