

Epiphanie und Gleichursprünglichkeit des Erhabenen und Komischen in Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Ästhetik und Eduard Mörikes Lyrik

I. „Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas“ – der ästhetische Kontext eines berühmten Ausspruchs Napoleons

Der französische Gesandte Dominique de Pradt berichtet, Napoleon habe auf der Flucht aus Russland sich in Warschau aufhaltend am 10. Dezember 1812 folgende (seine Lebenssituation treffend bezeichnende) Formulierung geprägt: „Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas“.¹ Diese Sentenz² verzeichnet seismographisch den veränderten prekären Status des Heroischen in der Moderne. Die Sturzgefahr des Großen wird nicht mehr zu allererst unter der Kategorie des Tragischen erfasst. Anders formuliert: Das Tragische hat es schwer, wenn die Voraussetzungen dafür, unschuldig und schuldhaft zugleich zu sein, aussterben, d.h. wenn der jeweilige Akteur ganz und gar für sein Tun verantwortlich gemacht wird. Bei Napoleons Sturz weiß Karl Wilhelm Ferdinand Solger zu berichten: „Es ist vielleicht, ja gewiß, das erste Beispiel, daß ein solcher Eroberer wieder so herunterkommt, und doch in der Tat fast nur durch sich selbst“.³ Unter diesen selbstgemachten Bedingungen hat es das Tragische schwer und das Lächerliche umso leichter. Mit ihrem Gebot, alles Große und Heroische müsse sich im Härtesten des Lächerlichen bewähren, hat die Aufklärung – allen voran Shaftesbury – gut vorgearbeitet.⁴

Das hat in der Folgezeit – vornehmlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – seine eigene Dynamik entwickelt. In der Hochromantik bei Solger und erst recht im Vormärz bei Friedrich Theodor Vischer wird programmatisch formuliert: Nichts – auch das Heiligste und Göttlichste ist vor dem Test des Komischen ausgenommen: „Es ist eine hohle und wohlfeile Komik, die sich *nur* an eine zum voraus schon nichtige

* Dieser Aufsatz verdankt seine Entstehung der produktiven Atmosphäre des Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS).

¹ Dominique Dufour de Pradt: *Histoire de l'ambassade dans le Grand Duché de Varsovie en 1812*. Paris 1816.

² Zu der Napoleon zugesprochenen Sentenz „Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt“ finden sich zeitnah mehrere Vorläuferformulierungen, z.B. bei Thomas Paine: *The Age of Reason*. Paris 1794.

³ Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Brief an seinen Bruder, vom 13. April 1814. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. Hg. v. Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer. Bd. 1. (Faksimile der Ausgabe von 1826) Heidelberg 1973, S. 305. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden im Text mit Kürzel ‚Nachgelassene Schr.‘ und Seitenangabe belegt.

⁴ Anthony Ashley Cooper Shaftesbury: *An Essay on the Freedom of Wit and Humour*. In: Ders.: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. In three Volumes. Vol. I. London 1717, S. 61f. Vgl. A. Hügli: Artikel „Das Lächerliche“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Bd. 5. Basel/Stuttgart 1980, Sp. 1-8.

Größe macht; die echte Komik greift die wahre Größe an⁵, postuliert Friedrich Theodor Vischer. Diese brisante Frage, „ob sich nämlich das Komische auch an das absolut Erhabene wagen dürfe“⁶ wird zunächst bei Flögel im 18. Jahrhundert noch ethnologisch verhandelt, nämlich mit Verweis auf die Kamtschadalen, die „an gewissen Festen selbst ihren obersten Gott durchhecheln“⁷. Karl Wilhelm Ferdinand Solger wagt sich schon etwas näher in den europäischen Raum vor. Bei der Frage – „auch das Göttliche kann komisch, das Irdische tragisch sein“ – gibt Solger zu bedenken, dass „alles von gewissen besonderen Zeit= und Volksansichten“ abhängt: „Aristophanes macht die Götter oft lächerlich; dasselbe taten im Mittelalter geistliche Komödien“⁸. Zwanzig Jahre später kann der religionshistorisch geschulte Friedrich Theodor Vischer dann forscher formulieren: „Der Gott des Theismus muß das Lachen im Ernste fürchten ...“⁹. Allein der „Gott der spekulativen Weltansicht nimmt das Komische auf seine eigene Seite herüber und braucht es daher, da nur innerhalb seiner selbst über ihn gelacht wird, nicht zu scheuen“¹⁰. Die Lektüre der Habilitationsschrift Friedrich Theodor Vischers *Über das Erhabene und das Komische* macht überdeutlich, wie sehr in dieser ästhetischen Konstellation nichtästhetische Weltentwürfe verhandelt werden, nicht nur ethische, theologische und geschichtsphilosophische Probleme, sondern auch Fragen des Selbstbewusstseins, Fragen der Souveränität, Freiheit und Liberalität eines Ichs. Selbstbewusst und selbstsicher formuliert Vischer: „Seine Bedingtheit, seine Schranken eingestehen, dies ist ja eine Kraft, nicht eine Stärke“¹¹. An der Rezeption der Sentenz Napoleons, dass vom Erhabenen zum Komischen nur ein kleiner Schritt sei, lässt sich wie an einem Lakmüstest der jeweilige geschichtstheoretische, theologische und subjektivitätstheoretische Weltentwurf ablesen.

Der Pathosformel späidealisticer Ästhetiken, „der echte Schmerz [...] hält in dem Kontraste, dem er es preisgibt, das Hohe fest“, steht die zeitgleiche Weltskepsis eines Heinrich Heine gegenüber. Heinrich Heine greift die Sentenz Napoleons auf und zitiert sie als Motto des 11. Kapitels seines Reisebildes *Ideen. Das Buch Le Grand*. Er verabschiedet dabei die idealistische Selbstsicherheit und betont im Gegenzug angesichts der Härte des Lebens den Bedarf an Ausgleich und komischer Kompensation: „Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas, Madame! Aber das Leben ist im Grunde so fatal ernsthaft, daß es nicht zu ertragen wäre ohne solche Verbindung des Pathetischen mit dem Komischen.“¹² Die Beispielskette aus der Weltliteratur, die Heine anführt hat eine diätetische und ästhetische Funktion. Sie dient dazu, diätetisch, das Schreckliche der Welt durch komische Abfederung erträglicher zu machen und verhindert, ästhetisch, dass das „Ungeheuerste, Entsetzlichste, Schaudervollste“ ins „Unpoetische“ abgeleitet

⁵ Friedrich Theodor Vischer: *Über das Erhabene und das Komische*. (Nachdruck von 1834) Hg. v. Willi Oelmler. Frankfurt a.M. 1967, S. 166.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 167.

⁸ Solger: *Vorlesungen über Ästhetik*. Hg. v. Karl Wilhelm Ludwig Heyse. (Nachdruck 1829) Darmstadt 1962, S. 107. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden im Text mit Kürzel ‚Vorlesungen‘ und Seitenangabe belegt.

⁹ Vischer: *Über das Erhabene* (Anm. 5), S. 166.

¹⁰ Ebd., S. 167.

¹¹ Ebd., S. 165f.

¹² Heinrich Heine: *Ideen. Das Buch Le Grand*. In: Ders.: *Sämtliche Schriften*. Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. 2. Darmstadt 1969, S. 282.

und daher „gleichsam versöhnend“, im „buntscheckigen Gewande des Lächerlichen“¹³ das Grässliche entschärft. Und schließlich wäre Heine nicht Heine, wenn er zu dieser diätetischen und ästhetischen Figur nicht noch eine geschichtstheoretische hinzufügen würde: „Unsere Poeten“

haben's alle dem großen Urpoeten abgesehen, der in seiner tausendaktigen Welttragödie den Humor aufs höchste zu treiben weiß, wie wir es täglich sehen: – nach dem Abgang der Helden kommen die Clowns und Graziosos mit ihren Narrenkolben und Pritschen, nach den blutigen Revolutionsszenen und Kaiseractionen kommen wieder herangewatschelt die dicken Bourbonnen mit ihren alten abgestandenen Späßchen und zartlegitimen Bonmots [...].¹⁴

Die diätetische, ästhetische und geschichtsskeptische Spielart des Komisch-Erhabenen erhält abschließend in Heines *Ideen le Grand* noch eine narratologische Variante: in der Anwendung einer Figur des Gleichzeitigen im Ungleichzeitigen. Als nämlich der Erzähler vorgängig im 10. Kapitel die hochtragisch-pathetische Geschichte vom Tod des Napoleonischen Tambourmajors und seinem „testamentum militare“ aufschrieb, habe „eine arme alte Frau“ ihn unterbrechend an die Stubentüre geklopft und die Frage gestellt, ob „ich ein Doctor sey? Und als ich dies bejahte, bat sie mich recht freundlich, mit ihr nach Hause zu gehen, um dort ihrem Manne die Hühneraugen zu schneiden.“¹⁵

So gekonnt und brillant Heine die Möglichkeiten des Umschlags des Erhabenen ins Komische durchspielt, so sehr bedient er doch nur ein bestimmtes auf die Fallhöhe von hoch und niedrig bedachtes Muster. In allen Varianten bleibt das Komische bei Heine immer nur korrespondierendes Mitglied des Erhabenen.

Diesem umschlagsästhetischen Wechsel vom Erhabenen ins Komisch-Lächerliche ist eine Komik unzugänglich, die im Innersten des Erhabenen hervorbricht und dazu korrespondierend ein Erhabenes, das durch und durch komisch durchtränkt ist. Umso mehr mag erstaunen, dass eine spekulative Ästhetik der Hochromantik, nämlich Karl Wilhelm Ferdinand Solgers *Erwin* und ein oft aus der Sicht der Entwicklung zur Moderne eher randständiger Lyriker – Eduard Mörike – diese moderne Erfahrung des Erhabenen als Komisches und des Komischen als Erhabenes auf je eigentümliche und doch korrespondierende Weise theoretisch und lyrisch erfasst haben. Die zwei folgenden Abschnitte werden daher handeln vom *Erhabenen-Komischen im höchsten Moment*.

II. Die Gleichursprünglichkeit, Gleichwertigkeit und Universalität des Erhabenen und Komischen in Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Ästhetik

Vielleicht ist es Zufall, dass just als Napoleon die Nähe des Erhabenen zum Komischen behauptet hat, ein junger damals noch unbekannter deutscher Philosoph in Berlin am Schreibtisch sitzt und sich als erster Gedanken macht über den inneren „organischen“ Zusammenhang von Erhabenem und Komischem. Klar ist jedenfalls, dass Solgers spekulative Tendenz gleichwohl wirklichkeits- und konkretionssüchtig ist, denn, so betont er: „[...] wer kann a priori die Fülle des Lebens durchdringen, wenn er sie nicht zuvor aus der umgebenden Welt eingesogen und sich damit ausgefüllt hat!“ (Nachgelassene Schr., 245) Mitten im Zentrum idealistischer Philosophie – Fichte ist gerade Rektor der

¹³ Heinrich Heine an Friederike Robert, Lüneburg, den 12. Oktober 1825. In: Ders.: Briefe. Hg. v. Friedrich Hirsh. Bd. 1. Mainz/Berlin 1949/1950, S. 233.

¹⁴ Heine: *Ideen* (Anm. 12), S. 282.

¹⁵ Ebd., S. 283.

Universität in Berlin – und während der Hochkonjunktur der Romantik schreibt Karl Wilhelm Ferdinand Solger vier Gespräche über die Entfaltung des Schönen in dem Labyrinth von Widersprüchen und Gegensätzen des Wirklichen und begründet dabei, warum das Erhabene und das Komische in diesem Entfaltungsprozess des Schönen notwendige Bestandteile sind. Voraussetzung dafür ist der Bruch mit der traditionellen Vorstellung von einer Hierarchie zwischen dem Erhabenen und Komischen. Ausgangspunkt der Denkfigur von Solger ist die Gleichursprünglichkeit und die Gleichwertigkeit des Erhabenen und Komischen: „Das Komische beruht auf einer ebenso allgemeinen menschlichen Anlage, wie das Tragische; beides gehört gleich notwendig und wesentlich zum Schönen“ (Vorlesungen, 104).

Das Erhabene und das Komische sind Bewegungsfiguren im Prozess und in der Entfaltung des Schönen und unterscheiden sich nur in der Bewegungsrichtung. Bevor diese unterschiedlichen Bewegungsrichtungen des Erhabenen und Komischen beschrieben werden, bedarf es zweier Vorklärungen. Solger wendet zwei theologische Figuren ins Philosophisch-Ästhetische. Die erste lautet: So wie Gott seinen Sohn als Menschen die niedrigsten Zuckungen des Schmerzes und der Freude erfahren ließ, so muss das Schöne in seiner Selbstwerdung im Erhabenen und Komischen in die extremsten Formen des Endlichen, Entgrenzten und Niedrigen sich einlassen. Das zweite Axiom ist gegen den klassizistischen Theorieansatz gerichtet und lautet: es gibt keine allmähliche Steigerung vom Empirischen zum Schönen – kein „Streben nach dem sogenannte Ideale“¹⁶ also. Das Schöne muss immer die Kluft zwischen Irdischem und Göttlichem überspringen – und das gelingt immer nur *temporär* und *momenthaft* als mystische Offenbarung, als blitzartig erscheinende Epiphanie und Vision der Idee in der realen Welt. Das Schöne ist also nur schön, wenn es seine „ganze Kraft“ aufwendet, sich dem Eigentümlichen, Besonderen, Begrenzten, auch Jämmerlichen, Niedrigen, Hinfalligen (Erwin, 97) und Unvollständigen (Erwin, 200) allumfassend zuzuwenden. Solgers Ästhetik geht also zunächst streng phänomenologisch vor. Die „Oberfläche“ der sinnlichen Erscheinung ist die einzige Ausdrucksmöglichkeit des Schönen wie der Kunst (Erwin, 117). Die Annahme eines Dualismus von Leib und Seele ist danach genauso ausgeschlossen wie eine nachzeitig gedachte Beziehung zwischen Vorbild bzw. Muster (Erwin, 82f.) zu dem Kunstprodukt. Die in Solgers *Erwin* verwendete Metaphorik verweist eindringlich auf die Forderung ausschließlich die konkrete, leibliche Erscheinung als Ziel des Ästhetischen anzusehen. Leitmotivisch wird gefordert, die Kunst müsse sich allseitig mit den Dingen „sättigen“ (Erwin, 312, 337) oder sich „ganz“ in der Erscheinung der Dinge „erschöpfen“ (Erwin, 129) oder „verlieren“ (Erwin, 28), d.h. sie darf sich niemals auf einen allgemeinen Begriff oder auf bloß Erschließendes beziehen. Pointiert heißt es: „Nichts in den allgemeinen Begriff Zerfließendes, nichts bloß Denkbare oder Erschlossenes ist im Schönen, sondern die ganze Kraft der Besonderheit, Begrenztheit und Gegenwart.“ (Erwin, 129) Diese Ausrichtung auf die sinnliche „Oberfläche“ (Erwin, 117) endet allerdings nicht als naturalistische Veranstaltung. Im Gegenteil. Das Schöne muss zwar allumfassend die konkrete Welt in ihren Widersprüchen und ihrer Mannigfaltigkeit erfassen. Die Kunst kann aber diese Aufgabe nur bewältigen, wenn sie phantasieangeleitet und -bildend unter autonomen und eigenständigen Bedingungen „schaffen“ kann. Die Präsenz des Schönen erscheint in seiner dinglichen Ober-

¹⁶ Solger: Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. (Nachdruck der Ausgabe von 1904) Hg. v. Wolfhart Henckmann. München 1971, S. 366 u. S. 382. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Kürzel ‚Erwin‘ und Seitenangabe im Text belegt.

fläche phänomenologisch erst „ganz“, wenn sie aus allen Ursache-Wirkung-Verhältnissen herausgenommen wird (Erwin, 97). Zweite Voraussetzung dafür ist die Preisgabe einer statischen Anschauung des Schönen. Das Schöne muss dynamisch und prozesshaft operieren. Das gelingt, wenn gegenläufige Richtungen wie das Erhabene und Komische in höchster Artifizialität miteinander verschränkt werden und auf diese Weise „Bewegung“ zustande kommt. Spekulativ ausgedrückt lassen sich zwei Grundfiguren unterscheiden: Das Erhabene als Übergang der Idee *in die* Erscheinung und das Komische als Auflösung der Idee *in der* Erscheinung. Im Vollzug des Schönen gibt es zwei ästhetische Entwürfe: eine Ästhetik tragischer Aufopferung im Erhabenen und eine hedonistische Ästhetik von glückhafter göttlicher Heiterkeit und Freude des Daseins im Komischen. Diese Systematik scheint abstrakt, entfaltet aber ihre Faszination in der Durchführung und in ihren poetologischen Konsequenzen. Da das Schöne nur im Prozess seiner Entfaltung im Komischen und Erhabenen erscheint, ist es erstens nie vollendet; es bleibt immer Fragment, d.h. anders als alle auf Solger folgenden dialektischen Ästhetiken endet dieser Prozess *nie* in einem Telos einer problemlosen Rückkehr des Komischen im Schönen; zweitens lässt sich eine oft als ‚modern‘ deklarierte Konsequenz feststellen: Das Schöne erscheint in Gestalt des Erhabenen und Komischen nur in Formen eines extremen momenthaften Entstehens oder Vergehens. Es taucht nur als Richtung und „Übergang“ auf (Erwin, 384).

Es ist – nach Solger – nun die herausragende und alleinstellungsmerkmalhafte Aufgabe der *Kunst*, diesen Momentanismus des Verschwindens und Entstehens sowie diese Übergänglichkeit an Richtungspfeilen konfiguratив zu verspannen und formal festzuhalten. Die höchste Form der Kunst ist es, die Einheit des Komischen und Erhabenen in einem Werk darzustellen: d.h. in einem Totaleindruck die unterschiedlichen Perspektiven des Erhabenen als Aufopferung der Idee in der Existenz und des Komischen als göttliche Freude in der Fülle der Existenz konfiguratив zu gestalten. Die Kunst ist also eine Beziehungs- und Relationskunst, die die verschiedenen Richtungspfeile des Komischen und Erhabenen konfiguratив „im flüchtigen Augenblick“ zu verspannen versucht. Dann nämlich kann „auch das Erhabene auf gewisse Weise komisch, und das Schöne im engeren Sinne tragisch sein; auch das Göttliche kann komisch, das Irdische tragisch sein.“ (Vorlesungen, 107) In den Argumentationsfiguren und der strategischen Durchführung dieser ästhetischen Konzeption ist der anticlassizistische Ehrgeiz überall zu spüren. Die Grundfigur wird dabei transparent. Das Schöne und die Kunst sollen sich exzessiv auf die Zufälligkeiten und Unvollkommenheiten der wirklichen konkreten widersprüchlichen Welt einlassen ohne auf Autonomie oder Vollkommenheitsanspruch zu verzichten. Im Gegenteil soll die Kunst gerade durch diese kühne Expedition ins Konkrete und Besondere in die Lage versetzt werden, durch phantasieangeleitete Energie einem „Weltall seiner eigenen Schöpfung zum Dasein“ (Erwin, 238) zu verhelfen. Bei dieser komplexen, mit Widersprüchen und „Spaltungen“ bewusst arbeitenden Prozedur kommt dem Erhabenen und Komischen eine zentrale Bedeutung zu.¹⁷ Die basale Voraussetzung der für das Schöne unabdingbaren Prozess-

¹⁷ In der Forschung ist diese zentrale Bedeutung der Gleichwertigkeit des Komischen und Erhabenen in Solgers Ästhetik nicht systematisch behandelt worden. Zu einzelnen Aspekten, z.B. dem Humor vgl. Friedhelm Decher: *Die Ästhetik K. W. F. Solgers*. Heidelberg 1994, oder zum Komplex von Ironie und Dialektik Dirk Potz: *Solgers Dialektik. Die Grundzüge der dialektischen Philosophie K. W. F. Solgers*. Hamburg 1995, S. 171-186; zum Erhabenen bzw. Sublimen vgl. Giovanna Pinna: *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*. Palermo 2007, S. 53-58. Nach

bewegung ist nämlich, dass das Erhabene wie das Komische in sich immanent gegenläufig ausgelegt sind. Für das Erhabene ist gleichermaßen konstitutiv der Widerstand und das Faszinosum des Zuschauers vor der Allmacht der Natur (vgl. Erwin, 178). In struktureller Vergleichbarkeit bezieht das Komische seine ästhetische Energie aus der Gegenläufigkeit von destruktiv Lächerlichem und befreiendem Lachen. Während dem Lächerlichen die Tendenz zum Gemeinen und zur „boshaften Genugtuung“ (Erwin, 181) innewohnt, ermöglicht das Lachen eine ballastfreie „Seligkeit“ (Erwin, 182), „edle Freude“ (Erwin, 181) und Glück. Die Leistung der Kunst ist es, diese gegenläufig organisierten und dadurch dynamisch aufgeladenen Kategorien des Erhabenen und Komischen miteinander zu verspannen. Dies geschieht in der Moderne auf zwei Weisen – im Humor und in der Ironie. In beiden ist die sinnliche, phantastische Selbstschöpfung genauso intensiv am Werke wie die Selbstdestruktion des Idealen in der Erscheinung. Das eben ist die radikal zu nennende Position Solgers. Hatte er darauf bestanden, dass das Schöne nicht nur ein abgezogenes platonisch anmutendes sinnliches Scheinen der Idee sei, sondern wirklicher Leib, Körper, eigentümlichste und bestimmteste Erscheinung, so muss auch konsequenterweise ihr Untergang und ihre Vernichtung real leiblich vorgestellt werden. Da die Idee, die sich auf die reale Existenz einlässt, kein „Scheinkörper“ oder „Schatten“ (Erwin, 366) sein will, ist sie beseelter Leib und damit nach Ansicht Solgers sterblich: „Ist aber ihr Leib wirklich, was ein Leib ist, so ist er auch sterblich, ja vielmehr die Sterblichkeit selbst; denn die Idee ist alles ganz und vollständig“ (Erwin, 366). *Humor* und *Ironie* sind in diesem Sinne zwei verschiedene Weisen der Selbstschöpfung und Selbstdestruktion. Solger erfasst diesen Unterschied, indem er zwei Gestaltungsrichtungen ausmacht, die, nebenbei gesagt, auch eine bedeutsame Rolle in der Unterscheidung von Antike und Moderne spielen. Es ist einerseits das „Bilden“ der Phantasie als eine nach außen gerichtete Tätigkeit und das „Sinnen“ der Phantasie als eine „nach innen“ (Erwin, 345) geleitete Kreativität. Der Humor übernimmt den bildenden, nach außen gerichteten Part, die Ironie hingegen arbeitet nach Innen. Der Humor etabliert eine ästhetische Verfahrensweise, die einerseits in der Lage ist, quantitativ eine „unendliche Fülle an Mannigfaltigkeit“ (Erwin, 351) vorzuführen; er kapriziert sich andererseits zugleich darauf, qualitativ „die Erscheinung oft ins Kleinste, wie unter dem Vergrößerungsglase aus[zuarbeiten“ (Erwin, 353). Der Humor ist also Spezialist dafür, „das Allerzeitlichste und Sinnlichste“ (Erwin, 352) dadurch zu poetisieren, dass er das Gewohnte und Bekannte im Lichte seiner Phantasie derart verwandelt und verzerrt, dass es „zugleich durchaus verschoben, seltsam und schief gegeneinander gerückt“ (Erwin, 352) erscheint. Diese romantisierende Verfremdung gelingt aber nur, wenn das „Entgegengesetzte“, das „Gemeine und Schöne“, wie das Erhaben-Tragische und Komische permanent „in einem Flusse“ (Erwin, 354) sich befinden, sodass alles – das Endliche wie das Ideelle – „an Wert oder Unwert“ (Erwin, 354) gleichgeschaltet wird. Von diesem humorvollen Spiel mit dem „Normalismus“ der Rührung¹⁸ setzt sich das Verfahren tragischer und komischer Ironie ab. Anders als der gleichmachende Humor setzt Ironie auf ein epiphaniartiges Kollabieren der Gegensätze. Dabei nutzt die

wie vor unverzichtbar beim Studium der Ästhetik und Philosophie Solgers sind die Aufsätze Wolfhart Henckmanns, z.B. ders.: Über Sein, Nichtsein, Erkennen und damit zusammenhängende Probleme der Philosophie K. W. F. Solgers. In: Walter Jaeschke (Hg.): *Transzendentalphilosophie und Spekulation. Der Streit um die Gestalt einer Ersten Philosophie (1799–1807)*. Hamburg 1993, S. 164-176.

¹⁸ Vgl. Jürgen Link: *Versuch über den Normalismus*. 2. Aufl. Opladen/Wiesbaden 1999.

Ironie nicht nur die immanente ästhetische Möglichkeit, aus dem Einen (also bspw. dem Erhabenen) das Andere (das Komische) erwachsen zu lassen (vgl. Erwin, 381, 384); wichtiger ist noch der Einsatz des Witzes mit seiner blitzartigen, Trennung und Vereinigung schaffenden Beziehungstiftung (vgl. Erwin, 377). Die tragische und komische Ironie inszenieren wechselweise nicht nur die bekannten von Napoleon exemplarisch genannten Umbrüche vom Erhabenen ins Komische, sie erproben gleichzeitig kühnere augenblickhaftere Kollisionen. Obgleich Solger im Blick auf das Komische auch einmal von einem „glücklichen Gleichgewicht der Schönheit“ (Erwin, 182) spricht, ist diese Konfigurationsästhetik doch zutiefst ein melancholisches Konzept. Da die „gegenseitige Aufhebung des Komischen und Tragischen“ (Vorlesungen, 277) immer nur die Momente des Entstehens und Vergehens, des Kommens und Gehens markieren können (Erwin, 525) bleiben sie immer von Melancholie getragen: „Daher wird in dem echt Humoristischen nichts ganz lächerlich, sondern alles mit einer gewissen Wehmut vorhanden sein, und das Tragische wird immer den Anstrich des Komischen mit sich führen“ (Vorlesungen, 217).

III. Das intrikate Zusammenspiel von Erhabenem und Komischem in Eduard Mörikes Lyrik und ihre Affinität zu Solgers ästhetischer Konzeption

Die Wirkung von Solgers Ästhetik auf späidealistische Ästhetiken und auf Schriftsteller des einsetzenden poetischen Realismus, etwa Hebbel, hat zu Recht die Aufmerksamkeit der Forschung gefunden.¹⁹ Das Nachwirken der Solgerschen ästhetischen Konzeption wird allerdings initiiert von einer Polemik. Hegel schrieb eine ausführliche Rezension der von Ludwig Tieck und Raumer publizierten *Nachgelassenen Schriften* Solgers, in der er einen zweifachen Versuch unternimmt, Solgers ästhetischen Ansatz einerseits aus dem späromantischen mystikinteressierten Vereinnahmungsversuch herauszulösen, andererseits Solgers Dialektik als noch unvollkommene Form der eigenen hegelianischen ausgeführten Form von Dialektik hinzustellen.²⁰ Diese implizit angelegte Kontroverse zwischen dem Romantiker Tieck und dem Klassizisten Hegel dürfte sich bis in die gleichfalls weitgehend implizit geführte Auseinandersetzung des Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer und des Dichters Eduard Mörikes fortgesetzt haben. Nicht ohne Überraschung lässt sich nämlich feststellen, dass Solgers und Mörikes poetologisches Konzept des Erhabenen und Komischen auf weiten Strecken übereinstimmt. Diese Affinität lässt sich in fünf Aspekten einleitend zusammenfassen:

1. „das vollkommene Komische ist eben so edel [...] als das vollkommen Tragische“ (Vorlesungen, 106)
2. Das Komische und das Erhabene ergeben sich nicht aus einer allmählichen Steigerung und Vervollkommnung des Empirischen, sondern sie sind Ergebnis eines Resultats von Epiphanie und Evidenzen mitten im Widersprüchlichen und Banalen.
3. Entsprechend konzentriert sich das poetische Verfahren auf die „göttliche Verfremdung alltäglicher Dinge“ (Erwin, 353). Sie wird u.a. möglich, indem das Erhabene einen komischen und das Komische einen erhabenen „Anstrich“ erhält.

¹⁹ Vgl. Wolfhart Henckmann: „Etwas über das Verhältnis des Ideals zur Nachahmung der Natur in der Kunst“. Ein Aufsatz Solgers zur Auseinandersetzung mit Schelling. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 15 (1972), S. 414.

²⁰ Ebd., S. 410f.

4. das Erhabene und das Komische realisieren sich nur in einem „flüchtigen Moment“ – in einem „Übergang“ vor aller dialektischen Vermittlung und Versöhnung.
5. Die von Solger entworfene Gegenläufigkeit von Bildern und Sinnen, von Witz und Betrachtung sind auch konstitutiv für Mörikes Produktionsästhetik.

Die Nähe im ästhetischen Know-how Solgers und Mörikes dürfte vermutlich wenig mit direktem Einfluss zu tun haben, obwohl der Freund Mörikes, Friedrich Theodor Vischer, nachweislich zentrale Impulse für seine ästhetische Konzeption Solger verdankt. Die Affinität von Solger und Mörike dürfte erstens viel basaler in einem gemeinsamen Bezug auf eine seit dem späten 17. Jahrhundert geübte protestantische Meditationspraxis der „occasional meditations“ gelegen haben und zweitens in dem vergleichbaren Versuch, diese protestantische Meditationspraxis in eine aktuelle ästhetische Konzeption zu überführen. In gebotener Kürze sei also diese vornehmlich von Pietisten rezipierte Meditationspraxis charakterisiert und dann ihre bislang in der Forschung aufgenommene Übertragung ins Poetische referiert.

Ein englischer Meditationsforscher, Joseph Hall, führt eher beiläufig und als Randphänomen eine neuartige Meditationspraxis unter dem Titel „occasional meditations“ ein.²¹ Neuartig ist an ihr die Rücksicht auf moderne Zeitökonomie und erhöhtes Arbeitsethos. Der mittelalterliche Zeitverbrauch für Vigilien und Meditationen ist aus moderner Perspektive in der Tat gewaltig. Darauf reagieren die „occasional meditations“. Sie benötigen nämlich keine separierten Räume noch spezielle Zeitfenster. Sie erlauben an jedem Ort und zu jeder Zeit erbauliche Meditationen, die ihren Ausgangspunkt von beliebigen Alltagsgegenständen oder -erscheinungen nehmen können, z.B. von der Glut oder dem Rauch der Pfeife genauso wie von einer gefrorenen Fensterscheibe, von einer Uhr genauso wie von einem verschütteten Fleck. Derartige Meditationsgegenstände wurden dann mit verschiedenen mehr oder weniger passenden Sinnprüchen besetzt.²² Das Insistieren Solgers, das Schöne müsse praxologisch „in die ganze Nichtigkeit und Zufälligkeit des zeitlichen Lebens übergehen“ (Erwin, 258), mehr noch seine zitierte Forderung, die Ideen müssten alle Erscheinungen sichtbar durchdringen, sodass „wir morgens beim Aufstehen und Kaffeetrinken anfangen müssen danach zu leben“ (Nachgelassene Schriften, 225) verweisen direkt auf diese Kulturpraxis der „occasional meditations“. Mörike hatte seinerseits eine ganze Reihe von „Musterkärtchen“ notiert und mit den Freunden ausgetauscht, die direkt auf diese Meditations-tradition verweisen.²³ Solger und Mörike verändern freilich diese Meditationsstruktur der „occasional meditations“ an einem entscheidenden Punkt. Wolfgang Martens hat gezeigt, wie diese im Pietismus eingeübte Meditationspraxis Sinnprüche an alltägliche Phänomene (bspw. Kaffeeduft oder -flecken) zu heften zunehmend komisch und trivial

²¹ Udo Sträter: Sontham, Bayly, Dyke und Hall. Studien zur englischen Erbauungsliteratur in Deutschland im 17. Jahrhundert. Tübingen 1987. (Beiträge zur Historischen Theologie 71)

²² Udo Sträter: Meditation und Kirchenreform in der lutherischen Kirche des 17. Jahrhunderts. Tübingen 1995. (Beiträge zur Historischen Theologie 91)

²³ Mörikes „Musterkärtchen“ haben in der jüngeren Mörikeforschung ab und an ein wenig Aufmerksamkeit erhalten. Nirgends wird aber der offensichtliche Zusammenhang mit der Tradition der „gelegentlichen Meditationen“ gesehen. Vgl. Jeffrey Adams: Mörike's Muses. Critical essays on Eduard Mörike. Columbia 1990; Kirstin Rheinwald: Eduard Mörikes Briefe. Werkstatt der Poesie. Stuttgart 1974, S. 174.

wird.²⁴ Auf dieses trivialisierende Komischwerden antworten Solger und Mörike gleichermaßen: indem sie nicht mehr beliebige Sinnsprüche an die meditativ ausgesuchten Alltagsgegenstände heften, sondern überraschende Epiphanien direkt aus alltäglicher Banalität in komisch-erhabener Doppelfärbung und Verfremdung auftauchen lassen.

Bis in den Titel hinein hat Eduard Mörike auf die Tradition der „occasional meditations“ angespielt, wenn er einer burlesk erhabenen Lobrede auf seine Schuhe bzw. Stiefel den Titel *Erbauliche Betrachtung* gibt. Auch der Einsatz ist noch ganz dieser Tradition verpflichtet: etwas Alltägliches erhält eine ungewohnte Aufmerksamkeit. So kommentiert der lyrische Sprecher überrascht, dass er seine Stiefel – so alt er nun inzwischen schon geworden sei – bislang nie angemessen, d.h. in Solgers Verständnis mit intensivem Hinblicken „betrachtet“ habe. Diese in jambischen Trimetern geschriebene Hommage auf die eigenen Wanderschuhe erlaubt dem lyrischen Sprecher freilich nun auch ein sinnspruchhaftes Durchbuchstabieren von bislang unausgelebten Aggressionen, die, weil unziemlich in der Gesellschaft, nun hier im fiktiven Medium in aller Frische und Freiheit burlesk durch- und ausgeführt werden können. Was anstandshalber ihr Träger sich in der Gesellschaft nimmermehr erlaubt hätte, kann er als Betrachtender seiner Schuhe nun sehr wohl genüsslich nachholen: Die Stiefel können einen erlittenen Schimpf von welcher höhergestellten Herkunft auch immer rächen, indem sie autonom von ihrem Träger mit einem „ergrimmen“ „Hundetritt“ offensiv antworten. Das Gedicht demonstriert, wie schnell und einfach das komisch Affirmative umschlagen kann in ein subversives Komisches. Nachdem die ‚erbauliche Betrachtung‘ mit dem Hundetritt in die freche hierarchiestörende aggressive Zone vorgestoßen war, lag es nahe, ihre Möglichkeiten im Wechsel der Töne bis ins Pathetische hinaufzusteigern – freilich ohne den komischen Boden je zu verlassen. Diese Doppelcodierung des Komisch-Pathetischen im erinnernden Rückblick auf die schwärmerische Phase der eigenen Jugend wird ins Hochkomisch-Erhabene aufgebaut durch den Bezug auf die privatmythologische Erfindung des „sicheren Mannes“ – eines tölpelhaften Riesen, der glaubt eine göttliche Mission ausführen zu müssen – eine Geschichte, die Mörike in einem anderen großen Gedicht ironisch und humorvoll ausgeführt hat. Hier nun erneut der freudige Rückblick auf diese plastische Figur jugendlicher Schwärmerei:

Wenn, von der blausten Frühlingsmitternacht entzückt,
Oft aus der Gartenlaube weg vom Zechgelag
Mein hochgestimmter Freund mich noch hinausgelockt,
Die offene Straße hinzuschwärmen raschen Gangs,
Wir Jünglinge, des Jugendglückes Übermaß
Als baren Schmerz empfindend, ins Unendliche
Die Geister hetzten, und die Rede wie Feuer troff,
Bis wir zuletzt an Kühnheit mit dem sichern Mann
Wetteiferten, da dieser Urwelts-Göttersohn
In Flößerstiefeln vom Gebirg zum Himmel sich
Verstieg und mit der breiten Hand der Sterne Heer
Zusammenstrich in einen Habersack und den
Mit großem Schnaufen bis zum Rand der Schöpfung trug,

²⁴ Wolfgang Martens: Über die Tabackspfeife und andere erbauliche Materialien. Zum Verfall geistlicher Allegorese im frühen 18. Jahrhundert. In: Ders.: Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung. Tübingen 1989, S. 214-238.

Den Plunder auszuschütteln vor das Weltentor –
[...].²⁵

Wenn hier in der *Erbaulichen Betrachtung* die lyrische Meditation der eigenen Stiefel von den Niederungen burlesken Widerstands bis zu den phantastisch-komischen Höhen der Taten eines pubertären Urwelt-Göttersohns hinaufsteigt, so vollzieht das Gedicht mit dem Titel *Göttliche Reminiszenz* einen noch gewagteren Grenzgang zwischen dem Pathos einer Vision der Genesis der Welt im Kontext kitschig-komischer Szenerie. Dieses Gedicht hat sein ‚gelegentliches‘ Meditationszentrum nicht in den Stiefeln, sondern in einem Petrefakt, das ein Hirte einem Jesusbild hinzufügt. Dieses Gedicht ist derart kühn, dass es notwendig scheint, gleichsam als Schutzwall eine Staffelung von vier Fiktionen aufzubauen, um im komischen Ambiente das göttlich Erhabene aufblitzen zu lassen. In der Fiktion erster Ordnung (aus Briefen wissen wir, dass auch das erfunden ist) wird an ein wunderbares Jesusbild in einem Kartäuserkloster erinnert. In der Fiktion zweiter Ordnung wird dieses Erinnerungsbild in ein orientalisches anmutendes Gebirgstableau versetzt und gleichzeitig so raffiniert plastisch verselbständigt, dass es von den Jahren angebräunt gleichsam verfärbt wird für Höheres. In dieser attraktiven, fast könnte man sagen ‚touristischen‘ Zurichtung setzt die Fiktion dritter Ordnung ein (wobei offen bleibt, ob das fiktiv erinnerte Bild diese Aktion schon performativ ausstellte). In Anspielung an die biblische Tradition reicht ein Hirte dem Jesusknaben ein Petrefakt – ein versteinertes Meeresgewächs – seltsam gestaltet (vielleicht ein Ammonit) – aber nicht als Motivgabe, sondern höchst säkular „zum Zeitvertreib“. Eben dieses „Wunderding“, das früher, bevor man von der Evolutionsgeschichte der Erde wusste, in Kuriositätenkabinetten bestaunt werden konnte, ist nun Gegenstand der Fiktion vierter Ordnung: Jesus wird als meditierender Knabe vorgestellt, der plötzlich und unvermittelt und gegenstandstilgend eine Vision seiner von ihm selbst ausgelösten Evolution hat. Für einen winzigen Moment wird in der Fiktion (‚als‘) und im Konjunktiv Futur die Genesis der Welt von Jesus erinnert – angereichert mit dem geologischen Wissensstand der Evolution –, um auf diese Weise die Gabe des Petrefakt als sein eigenes Produkt lächelnd annehmen zu können. Diese ästhetische Figur entspricht in ihrem epiphantischen Charakter und ihrer Rückkehr des Schönen in seinen Anfang der Solgerschen Ästhetik.

Der Knabe hat das Wunderding beschaut, und *jetzt*,
Gleichsam betroffen spannet sich der weite Blick,
Entgegen Dir, doch wirklich ohne Gegenstand,
Durchdringend ewge Zeitenferne, grenzenlos:
Als wittre durch die überwölkte Stürn ein Blitz
Der Gottheit, ein Erinnern, das im gleichen Nu
Erloschen sein wird und das welterschaffende,
Das Wort von Anfang, als ein spielend Erdenkind
Mit Lächeln zeigt's unwissend dir sein eigen Werk.²⁶

Baudelaires Sonett *A une passante* ist anerkanntermaßen eines der kühnsten Gedichte des erhabenen Augenblicks in banalem städtischem Kontext. Mörikes *Göttliche Reminiszenz* verdient als kurios erhabenes komisches Kabinetstück ihm zur Seite gestellt zu werden.

²⁵ Eduard Mörike: Erbauliche Betrachtung. In: Ders.: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Bd. 1. München 1967, S. 808-810.

²⁶ Mörike: Göttliche Reminiszenz. In: Ebd., S. 808.