

Schönheit und Sehnsucht nach dem Unendlichen

Kazuko Yamaguchi

Das Wort »die Sehnsucht nach dem Unendlichen« scheint ein Patent der Romantik zu sein. Ist nicht diese Sehnsucht in jeder ästhetischen Erfahrung versteckt? Warum hat Platon hinter dem Schönen die übersinnliche Idee der Schönheit gesehen und dessen Erfahrung für den Zugang zur ewigen Welt aus Ideen gehalten? Warum hat Kant in der »ästhetischen Idee« das »Gegenstück von einer Vernunftidee« erkannt¹, das keinem Begriff entspricht, »viel zu denken veranlaßt« und den »Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert«? Nach Kant ist die Schönheit der »Ausdruck der ästhetischen Ideen«, sei es Naturschönheit, sei es Kunstschönheit.² In den Gegenständen der Natur, die man schön nennt, oder in der Erfahrung, bei der etwas schön genannt werden soll, gibt es etwas, was uns vom Alltag befreien und zu einer Unendlichkeit führen kann. Es ist dieses geheimnisvolle Rätsel der Schönheit, das die Philosophen nur metaphorisch in Beziehung auf eine Wahrheit bezeichnet haben. Dieses Rätsel der Schönheit wurzelt wohl zunächst in ihrer Seinsweise, wie sie Kant richtig mit der Bestimmung »ohne Begriff« trifft. Wenn die Eigentümlichkeit der Schönheit in deren Unbegrifflichkeit und Inkommensurabilität besteht³, kann man daraus nicht nur die Erfahrung einer Unendlichkeit beim Schönen erklären, sondern auch die Notwendigkeit der Entwicklung von der Kantischen Bestimmung der Schönheit bis zur Erhabenheit der Romantik.⁴

I. Die Schönheit und das unendliche Spiel der Einbildungskraft

Kant unterscheidet zwar von der Schönheit die Erhabenheit, aber in seinem Begriff der freien Schönheit und des freien Spiels der Einbildungskraft, das beim Geschmack die Hauptrolle spielt, versteckt sich eine Tendenz, sich einer Unendlichkeit und Unbestimmtheit zu nähern. Nach Kant gehören Blumen, Vögel, Schalentiere des Meeres, die Zeichnungen à la grecque, Laubwerk und Phantasieren in der Musik ohne Thema usw. zur freien Schönheit.⁵ Sie sind eben deswegen die Gegenstände, welche die Einbildungskraft frei spielen lassen, weil sie für sich nichts bedeuten

¹ Kritik der Urteilskraft, 194 (das Zitat bezieht sich auf das Original; künftig KU).

² Ebd., 192 bzw. 194 bzw. 204.

³ Die Inkommensurabilität des Schönen bei K. H. Bohrer sowie bei Adorno steht im Zusammenhang mit dem Kantischen »ohne Begriff«. Vgl. K. H. Bohrer, Die Ästhetik des Schreckens. Frankfurt/M 1983; Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie. Frankfurt/M 1970.

⁴ Die vorliegende Arbeit erkennt im Kantischen Begriff der Schönheit den Keim der Erhabenheit der Romantik, nicht bloß im Begriff der Erhabenheit.

⁵ KU, 49.

und vom Begriff des Zwecks nicht bestimmt sind. Beim Geschmacksurteil Kants, »wobei der Verstand der Einbildungskraft, und nicht diese jenem zu dienen ist«, geht es um das freie Spiel der Einbildungskraft, wie er selbst als Resultat der Analytik des Geschmacks sagt, »daß er (Geschmack sc.) ein Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes in Beziehung auf die freie Gesetzmäßigkeit der Einbildungskraft sei«.⁶

Diesen Primat der Einbildungskraft beim Geschmacksurteil zeigt Kant in seiner Betrachtung über den Widerstreit zwischen der Regelmäßigkeit und der »Freiheit der Einbildungskraft«. Nach ihm soll die »Regelmäßigkeit, die sich als Zwang ankündigt, soviel wie möglich vermieden« werden, »wo nur ein freies Spiel der Vorstellungskräfte (...) unterhalten werden soll«. Den »englischen Geschmack in Gärten« und den »Barockgeschmack an Möbeln« zieht er den regelmäßigen Gärten und den symmetrischen Möbeln vor, denn sie treiben die »Freiheit der Einbildungskraft wohl eher *bis zur Annäherung zum Grotesken*«⁷, und »in dieser Absonderung von allem Zwange der Regel« kann der »Geschmack in Entwürfen der Einbildungskraft seine größte Vollkommenheit zeigen«. Kant sieht hier in der zum Grotesken (d. h. zur Unform) getriebenen Einbildungskraft ihre größte Freiheit, nicht in der regelmäßigen Symmetrie; das Groteske nimmt die Stelle der Spitze des freien Spiels der Einbildungskraft ein.

Er nennt »alles Steif-Regelmäßige« sogar das »Geschmackswidrige«. Für ihn tut die Regelmäßigkeit der Einbildungskraft einen Zwang an und stört eine »freie und unbestimmt-zweckmäßige Unterhaltung der Gemütskräfte mit dem, was wir schön nennen«, während die »an der Mannigfaltigkeit bis zur Üppigkeit verschwenderische Natur«, zu der er selbst den unter keiner musikalischen Regel stehenden Gesang des Vogels zählt, dem Geschmack, d. h. der Einbildungskraft »für beständig Nahrung geben« kann.⁸ Was die Einbildungskraft frei spielen lässt, ist dieser mannigfaltige, üppige, verschwenderische Gegenstand, der »uns jederzeit neu« erscheint. Das freie Spiel der Einbildungskraft, das im Geschmack das wichtigste Element ist, löst sich an dieser verschwenderischen Mannigfaltigkeit des Gegenstandes so wie am Grotesken aus.

Kant erkennt weiter ähnliches freies Spiel der Einbildungskraft bei den schönen Aussichten auf die Gegenstände in der Ferne, so wie bei dem »Anblick der veränderlichen Gestalten eines Kaminfeuers oder eines rieselnden Baches«, die er doch von den schönen Gegenständen unterscheidet, von denen letzte beide nach ihm »keine Schönheiten« sind.⁹ Sie sind doch darin jener verschwenderischen Natur gleich, dass »sie ihr freies Spiel unterhalten«, d. h. der Einbildungskraft »jederzeit neu« »für beständig Nahrung geben«. Daraus folgt, dass für das freie Spiel der Ein-

⁶ Ebd., 69.

⁷ Ebd., 71 f. Hervorhebung von mir.

⁸ KU, 72.

⁹ Ebd., 73.

bildungskraft die immer neu erscheinende, unendliche Mannigfaltigkeit unentbehrlich ist, welche die verschwenderische Natur so wie das Groteske mit dem Kaminfeuer und dem rieselnden Bach gemeinsam hat. Dasselbe gilt von der freien Schönheit, die Kant auch »vag« nennt. Blumen, die Muster auf Muschelschale, Gefieder und Laubwerk (Arabeske) haben für die Einbildungskraft dieselbe unendliche, veränderliche Mannigfaltigkeit, die »uns jederzeit neu« affiziert und erweckt, obwohl sie die bestimmte Gestalt haben. Die spielende Einbildungskraft löst vielmehr die Bestimmtheit der Gestalt auf, die ihr immer neu so wie die schwebende Gestalt der Flamme erscheint.

Es kommt eben auf diese sinnliche, nie zu verallgemeinernde Mannigfaltigkeit des einzelnen Gegenstandes beim Geschmacksurteil an, welches das einzelne Urteil bleibt und nie zum allgemeinen Urteil erweitert werden kann.¹⁰ Denn das nicht zu verallgemeinernde einzelne Urteil bezieht sich auf die Eigentümlichkeit des Gegenstandes, die aus den zum bestimmten Begriff unsummierbaren, unendlich mannigfaltigen, sinnlichen Qualitäten besteht. Jede bestimmte Gestalt, jede bestimmte Farbe in der Natur hat in sich eine unvergleichbare Unerschöpflichkeit, von der die Wissenschaft abstrahiert. Das Geschmacksurteil macht diese sinnliche Mannigfaltigkeit zu seinem Gegenstand, indem die sinnliche Qualität des Gegenstandes zunächst unser Bewusstsein besetzt, sein Dasein (ohne Interesse) und seinen Begriff in die Peripherie des Bewusstseins vertreibt.¹¹ Es ist diese unerschöpfliche Unendlichkeit der sinnlichen Mannigfaltigkeit und die bei ihr spielende, die bestimmte Gestalt auflösende Einbildungskraft, die den Kantischen Begriff der freien Schönheit der romantischen Erhabenheit nahe bringt. Das Spiel der Einbildungskraft, das dem Zwang abhold ist, hat eine Tendenz an sich, sich einem Unendlichen zu nähern. In diesem Sinne wäre jede Erfahrung des Schönen von einer Sehnsucht nach dem Unendlichen verhüllt. Wegen einer in der Schönheit schwebenden Unendlichkeit und der Befreiung von der bestimmten Gegebenheit¹² hat Kant die Schönheit die »Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs« genannt, um sie von der Erhabenheit als die »eines dergleichen Vernunftbegriffs« zu unterscheiden.¹³

¹⁰ Ebd., 24.

¹¹ Vgl. R. Ingarden, *Selected Papers in Aesthetics*. München 1985, 113 f. Ihre Analytik der ästhetischen Wahrnehmung steht im Zusammenhang mit Kantischen Bestimmungen des Geschmacksurteils »ohne Begriff« und »ohne Interesse«.

¹² Diese Befreiung von der Gegebenheit ist eine Verklärung der Sinnlichkeit, durch welche die Schönheit imstande ist, das »Symbol der Sittlichkeit« zu sein.

¹³ KU, 75.

II. Die Schönheit und Erhabenheit

Nach Lyotard ist die Bedingung des Ästhetischen »Unterwerfung zum aistheton«, d. h. Unterwerfung zur Empfindung, die eine »gewisse Analogie zur antinomischen Textur des erhabenen Gefühls« hat¹⁴; das Gefühl des Erhabenen gehört deshalb zum ganzen ästhetischen Gefühl.

Lyotards Analytik der Empfindung als »Bedingung des Ästhetischen«, die »prekär und unvorbereitet« »von außen bewegt und erregt wird«, und ein »Erstaunen über das andere« in ihr erinnert uns an die Kantische Bestimmung des Geschmacksurteils »ohne Begriff«, gibt eine Suggestion, eine Dynamik der ästhetischen Erfahrung zu erkennen, die in Kant keimt und die Romantik hervorhebt. Denn »ohne Begriff« bei Kant entspricht Lyotards Begriff der unvorbereiteten Empfindung. Man könnte unter »ohne Begriff« so vermittelt Lyotards das Nicht-Vorbereitete und die Unbestimmtheit der ästhetischen Wahrnehmung verstehen, die keine begriffliche Vorrichtung hat, die sinnlichen Eindrücke ins Bewusstsein zu bringen, und demjenigen geöffnet ist, das Lyotard nennt, »was der Empfindung entgeht«.¹⁵ Dasjenige, was der Empfindung entgeht, ist ein sinnlicher Überfluss, den die begriffliche kulturelle Vorrichtung der Empfindung nicht ergreifen und objektivieren kann.

Die Empfindung wird durch dieses ungegenständliche andere der Empfindung in der Empfindung zugleich bedroht und belebt, zugleich erweckt und vernichtet, was ihr eine ähnliche antinomische Struktur mit der Erhabenheit gibt. Man kann annehmen, dass auf diesem »sinnlichen Ereignis« die Unerschöpflichkeit und Lebendigkeit der sinnlichen Mannigfaltigkeit in der Erfahrung des Schönen beruht, welche die Einbildungskraft im Unterschied zur alltäglichen Wahrnehmung frei spielen lässt. Wenn der Grundcharakter der ästhetischen Erfahrung ohne Begriff ist¹⁶, enthält die ästhetische Erfahrung in jedem Augenblick solch ein »Erstaunen über das andere«, das der alltäglichen Wahrnehmung unmerklich bleibt, und sie negiert und sie belebt, wenn es bemerkt wird. Das erhabene Gefühl dehnt sich so auf jedes ästhetische Gefühl aus, wie Lyotard ausweist.¹⁷ Anders gesagt, die scheinbar versöhnende, harmonische Erfahrung des Schönen enthält potential auch die Struktur des erhabenen Gefühls und jede ästhetische Erfahrung ist zugleich eine Erfahrung des unerschöpflichen anderen, d. h. der Natur im Sinne Adornos¹⁸ und der sinnlichen Mannigfaltigkeit. Diese Erfahrung des unbestimmbaren

¹⁴ J.-F. Lyotard, *Anima Minima*. In: W. Welsch (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*. München 1993, 423.

¹⁵ Ebd., 424.

¹⁶ Auch O. Marquard begründet das Ästhetische »ohne Begriff«. Vgl. O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica*. Paderborn 1989.

¹⁷ J.-F. Lyotard, a.a.O., 423.

¹⁸ Nach Adorno besteht das Erhabene in Emanzipation der Natur von der Herrschaft der Subjektivität. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M 1970, 293. W. Welsch, *Adornos Ästhetik*. In: Chr. Pries (Hg.), *Das Erhabene*. Weinheim 1989, 185 ff. Diese Emanzipation ist schon im Schönen zu erkennen.

Anders und der Befreiung vom Alltäglichen führt, metaphysisch begründet, zu einer Sehnsucht nach dem Unendlichen; jede ästhetische Erfahrung ist mit einer Unbestimmbarkeit erfüllt.

Die Verbindung der Schönheit und Erhabenheit in der Romantik scheint aus dieser dynamischen Struktur zu stammen, die jeder ästhetischen Erfahrung latent ist. Schelling stellt am radikalsten diese Dynamik der Schönheit dar, indem er in der Produktion vom Schönen denselben Widerspruch wie in der Produktion des Erhabenen sieht. Schelling nennt ihn den »die ganze intellektuelle Existenz bedrohenden Widerspruch« (SW, III 621). Schelling war einer der ersten, der die Naturanschauung der Romantik ausgesprochen und die Kunst hochgehalten hat. Schelling macht – ihm ist die Dynamik der Schönheit so wichtig – die Kunst zum Mittelpunkt seiner ästhetischen Betrachtung und versucht dadurch, Kantische Ästhetik zu dynamisieren.¹⁹

Im Gegensatz zu Kant erkennt Schelling, dem die Kunst als die »einzige und ewige Offenbarung« gilt (SW, III 618), die Erhabenheit in der Kunst an; es ist ihm vielmehr nur die Kunst, in der das Objekt selbst erhaben ist, während die Natur an sich nicht erhaben ist (SW, III 621). Schelling bejaht eben deswegen das Erhabene in der Kunst, das Kant negiert hat, weil er in der Kunst solch eine dynamische, erschütternde und überwältigende Kraft erfahren hat²⁰, wie das Kolossalische in der Natur geben kann. Diese erschütternde Kraft der Kunst nennt er im »System« eine »Unendlichkeit«, später stellt er sie als eine »Tätigkeit« dar, die »nicht mehr geschöpflicher Art« und eine »Gewalt« des Geistes ist (SW, X 118). Für Schelling, der die erschütternde Kraft der schönen Kunst kennt, steht die Schönheit in keinem Gegensatz mit der Erhabenheit. Er sagt:

... so ist kein wahrer, objektiver Gegensatz zwischen Schönheit und Erhabenheit; das wahrhaft und absolut Schöne ist immer auch erhaben, das Erhabene (wenn dieß wahrhaft) ist auch schön« (SW, III 621).

Der späte Schelling fordert von der neuen Kunst diese überwältigende Tätigkeit, die er in der Kunst der die Kraft der Urnatur behaltenden Antike sehen kann. Es ist diese dynamische Tätigkeit der Natur- und Kunstschönheit als Geschehen, welche die Romantik durch die Verbindung der Schönheit und Erhabenheit hervorhebt. Schlegels Begriff des Schönen als »Allegorie« und Solgers Begriff der »Sehnsucht« des Schönen treffen diese tätige, ungegenständliche Kraft der Schönheit. Wir können auch in Solgers Erkenntnis vom »Los des Schönen auf der Erde« nicht nur die Hinfälligkeit der Schönheit, sondern auch die Dynamik der Schönheit als ungegenständliches Geschehen erkennen, die uns plötzlich betrifft und uns in sich verwickelt. Denn die augenblickliche, ungegen-

¹⁹ Man kann in der späteren Philosophie Schellings den Versuch erkennen, die Kantischen Begriffe, Welt, Zeit und Freiheit zu dynamisieren. K. Yamaguchi, *Die Weltalter – Schellings Versuch der Überwindung der neuzeitlichen Philosophie*. In: H. J. Sandkühler (Hg.), *Natur, Kunst und Geschichte der Freiheit*. O.O. 2000, 149 ff.

²⁰ Vgl. D. Jähnig, *Schelling*. Pfullingen 1969, Bd. II, 272.

ständige Tätigkeit der Schönheit und deren Hinfälligkeit sind zwei Seiten einer Medaille. Im Begriff der Schönheit der Romantik, die Erhabenheit enthält und in ihr wurzelt, ist zwar eine Radikalisierung oder Dynamisierung vom Kantischen »ohne Begriff« zu finden. Doch hat diese Radikalisierung der Romantik den Weg zur neuen Schönheit gebahnt, mit der sie über die klassische Harmonie der Schönheit hinausgeht, die Kant aufrecht hält. Das Kantische »ohne Begriff« enthält ein Moment, das seine eigene Norm der Schönheit durchbricht. Die Romantik entwickelt dieses kantische Moment noch radikaler als Kant selbst.²¹

Ein Beispiel von dieser neuen Norm der Schönheit kann man in Schellings späterem Begriff der Kunst finden. In der *Urfassung der Philosophie der Offenbarung* heißt es:

Es ist, sieht wohl jeder ein, daß der Mensch nichts hervorzubringen vermag, wo man einen Reflex göttlicher Kraft erblickt, ohne eine blinde, d. h. schrankenlose Produktionskraft, der eine besonnene, bildende, also in bezug auf jene, negierende Tätigkeit entgegensteht.²²

Schelling nennt jene »blinde« Produktionskraft »dionysische Begeisterung«, diese bildende Tätigkeit »appolinische« und fährt fort:

Einen unendlichen Inhalt, der aller Form gleichsam widerstrebt, in der bedingtesten, endlichsten Form darzustellen ist die höchste Aufgabe der Kunst, die uns nur darum wie ein Wunder anleuchtet.

Der Gedanke des Widerspruchs der beiden Tätigkeiten in der Produktion der Kunst und der Natur ist zwar nicht neu, aber Schelling stellt hier die Dynamik der Form so dar, dass sie das sich negierende, blinde Andere enthält. Der »akademischen Rede« von 1807 zufolge könnte das Grenzenlose ohne Begrenzung nicht erscheinen, die Milde wäre ohne die Härte nicht möglich (SW, VII 310). Die Schönheit verhält sich zur ihr entgegengesetzten Leidenschaft wie die Milde zur Härte. Es folgt daraus, dass die »Gewalt der Schönheit« bei Schelling durch ihr Anderes (die »Leidenschaft«) begründet und belebt wird, so wie die Existenz Gottes seit der »Freiheitsschrift« auf der Kraft des sie bedrohenden »Grundes« beruht. Für Schelling ist die Schönheit durch die sie zerstörende Kraft durchdrungen. Dieser dynamische Begriff der Schönheit stellt Schelling in Adornos Nähe.²³ Der Begriff der »Formlosigkeit« als die »absolute

²¹ Es versteht sich von selbst, dass der Begriff der Erhabenheit bei Kant einen großen Einfluss auf die Romantik ausübt. Aber ich versuche aus dem »ohne Begriff«, welches das Wesen des Ästhetischen zu sein scheint, die Entwicklung von Kant zur Romantik zu betrachten. Eine Suggestion zu meiner Interpretation ist durch Kants Erwähnung von dem zur freien Schönheit gehörenden »Laubwerk« gegeben, das der Arabeske der Romantik gleicht.

²² *Urfassung der Philosophie der Offenbarung*. Hg. W. E. Ehrhardt, Hamburg 1992, PhB 445b, 421 f.

²³ Dieses Verhältnis der Schönheit und ihres Anderen bei Schelling, das ein Resultat des Begriffs der Erhabenheit ist, nimmt das dialektische Verhältnis der Schönheit als der gestaltenden Form und der Hässlichkeit als des zu gestaltenden Amorphen bei Adorno vorweg. Adorno erwähnt Schelling in dieser Beziehung: »Nietzsches Satz, alle gu-

Form« (SW, V 465), den Schelling in der *Philosophie der Kunst* als Darstellungsform des Unendlichen vorgelegt hat, ist die erste Erklärung dieser Dynamik der Form²⁴ oder Schönheit, die als erschütternde Tätigkeit geschieht, deshalb eine Dissonanz enthält. Nach ihm ist die absolute Schönheit »immer zugleich auch die furchtbare Schönheit« (SW, V 468 f.). Können wir in jeder Schönheit eine gegebene Gestalt in die sinnliche Mannigfaltigkeit verschwebend nicht gewahren? Können wir umgekehrt durch diese radikalisierte Analytik der Schönheit etwas, was wir in der sonstigen Erfahrung des Schönen nur implizite bemerkt haben, nicht wiederfinden?

Ironie

Für Solger, der die Ironie systematisch dargestellt hat, besteht die Schönheit in einer »Tätigkeit«, welche die Idee mit der Erscheinung verbindet. Sie ist kein »schon fertiger Gegenstand«, dessen Bestandteil zu untersuchen ist. Sein Begriff der Schönheit als Tätigkeit ist mit dem Begriff der Schönheit als eines ungegenständlichen Geschehens verbunden; der Untergang der göttlichen Idee in der Natur- und Kunstschönheit bei Solger bedeutet solch ein Wesen der Schönheit, das ihre Lebendigkeit und ihren Schein verliert, sobald sie objektiv als Gegenstand der Reflexion betrachtet wird. Kaum wird die Kunst vollendet, wird sie zum Objekt des Bewusstseins und steht still. Diesen Augenblick der Vollendung der Kunst nennt Solger den »Augenblick des Übergangs, in welchem die Idee selbst notwendig zunichte wird«, als der »wahre Sitz der Kunst«.²⁵

Die Ironie²⁶ ist also eine Haltung des Bewusstseins, welche die Idee als Tätigkeit behalten will, indem sie es negiert, die darzustellende Idee als Gegenstand zu befestigen. Solger sagt:

Denn nun kann die Kunst, schon indem sie das Dasein bildet, es mit der begleitenden Ironie beständig auflösen, und zugleich in das Wesen der Idee zurückführen.²⁷

Aber die Idee kann sich allein durch das Dasein der Kunst verwirklichen. Nach Solger ist das unveränderliche Wesen der Kunst deshalb »eben nur da, wo zugleich die Nichtigkeit des wirklichen Daseins ist«. Weil die Ironie, hier als ein »alles vernichtender Blick« gemeint, ein von allem Dasein befreites Bewusstsein ist, behält sie dadurch die Idee, dieses dialektische Verhältnis zwischen dem Entstehen und Vergehen der Idee zu durch-

ten Dinge seien einmal arge Dinge gewesen, Schellings Einsicht vom Furchtbaren am Anfang können an der Kunst erfahren worden sein«. Auch Adornos Wort von der »Grausamkeit des Formens« entspricht Schellings Wort von der »Pein der Form« (SW, VII 304).

²⁴ Vgl., D. Jähnig, a.a.O., 222 ff.

²⁵ Karl W. Ferdinand Solger, Erwin. Gespräche über das Schöne u. die Kunst. Hg. v. W. Henckmann, Neudr. Berlin 1907, Nachdr. München 1971, 166 bzw. 387.

²⁶ Zu »Ironie« u.a., I. Strohschneider-Kohrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1977.

²⁷ Erwin, a.a.O., 392.

blicken und Dasein beständig aufzulösen. Schlegels Ironie als die »stete Selbstparodie« und der »stete Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung«²⁸ bewahrt dadurch die Reinheit der Idee in sich, die Verstellung der Darstellung zu verneinen und zu übersteigen.

Diese Ironie, die eine Unendlichkeit ins Werk einzuholen versucht, hat dieselbe Struktur wie die Erhabenheit, d. h. Erhebung zum Unendlichen durch die Selbstnegation. Deshalb ist die Ironie eine Haltung des Bewusstseins, das die Erhabenheit für den Kanon der Schönheit nimmt. Die Tätigkeit des Schönen, welche die Ironie hervorbringen will, hat in sich einen Keim, die bestimmte Gegebenheit aufzulösen. Dazu enthält die Ironie in ihrem Moment der Selbstnegation einen Trieb, das Bestehende zu negieren, stetig etwas Neues aufzugreifen. Geht man zu weit, wenn man annimmt, dass die Kunst immer noch von dem ästhetischen Prinzip abhängig ist, aus dem die Ironie und die romantische Sehnsucht stammen, immer noch von der Sehnsucht nach einem Unendlichen und Unerreichbaren umhüllt ist?

²⁸ KFSa II, 160. Nr. 108 bzw. 172 Nr. 51.