

Die Versöhnung. Hegels *Ästhetik*

Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen und nützlichem Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen der Erkenntnis ausmacht.(XV, 573)

Während in der *Phänomenologie des Geistes* die *Antigone* beispielhaft für eine Erscheinungsweise des Geistes steht, steht in den *Vorlesungen über die Ästhetik*¹ nicht der genealogische Aspekt im Mittelpunkt, sondern der ästhetische. Hegel betrachtet die *Antigone* in der *Ästhetik* nicht losgelöst von ihrem Entstehungszeitraum, da er die gesamte Gattung der Tragödie als notwendig in dieser Zeit verwurzelt beschreibt, aber unter anderen Aspekten. Während sich in der *Antigone*-Interpretation der *Phänomenologie* der Geist als objektiver im Staat verwirklicht, verwirklicht sich in der *Antigone*-Interpretation der *Ästhetik* der Geist als absoluter in der Kunst. Um nun die Leistung vollbringen zu können, die der Tragödie als »höchste[r] Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt« (XV, 474) zugeschrieben wird, muss die *Antigone* bestimmte ästhetische Kriterien erfüllen,

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. XIII-XV. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986ff. Im Folgenden im Text zitiert mit Band und Seitenangabe.

die eine andere Interpretation des Stückes forcieren. Während in der *Phänomenologie* der Bruch in der Sittlichkeit den Angelpunkt der Auslegung bildet, da nur durch ihn die Möglichkeit einer zukünftigen Versöhnung aufscheint, wird dieser Bruch in der *Ästhetik* zum bloßen Beiwerk, denn im Mittelpunkt der Interpretation steht die Versöhnung.

Diese radikale Umdeutung der *Antigone* beruht dabei, so meine These, nicht auf den unterschiedlichen Perspektiven auf das Stück, sondern auf Hegels Staatskonzeption, die sich seit dem Erscheinen der *Phänomenologie* verändert hat. Durch die ästhetische Anschauungsweise der *Antigone* wird ein Reflexionsprozess ausgelöst, der über ihre Verankerung in ihrer Entstehungszeit hinausgeht und fragt, ob nach der antigonalen Erfahrung eine nach-sittliche Sittlichkeit möglich ist. Auf diese Frage antwortet Hegel mit einem klaren »ja« und einer sittlichen Staatskonzeption in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (in der *Phänomenologie* hingegen gibt es keinen zweiten Begriff der Sittlichkeit, an seiner Stelle steht die Moralität, in der der Geist sich seiner selbst gewiss wird). Wie sich die Sittlichkeit in der *Rechtsphilosophie* von der in der *Phänomenologie* unterscheidet, wird dabei Thema im nächsten Unterkapitel sein. Hier möchte ich zeigen, wie sich die Interpretation der *Antigone* in der *Ästhetik* verändert hat und aus welchen systeminternen Gründen die Veränderung in Bezug auf die *Vorlesungen über die Ästhetik* notwendig waren. Weiterhin möchte ich zeigen, dass für die zu Grunde liegenden ästhetischen Prinzipien ein neuer Begriff von Sittlichkeit wesentlich ist, der aus der Konzeption der *Grundlinien der Philosophie des Rechts* resultiert und stillschweigend für das Verständnis vorausgesetzt wird. Mit dieser Umdeutung wertet Hegel jedoch das individuelle Schicksal der Antigone ab und tritt so hinter die, meiner Meinung nach, stärkere Interpretation der *Phänomenologie* zurück: Hier entsteht nicht mehr der Boden für eine neue Form des Zusammenlebens; hier wird nicht mehr der Grundstein für eine neue Subjektivität gelegt; hier verschwindet das bedeutungslose Individuum wieder in der Substanz und hinterlässt eine versöhnte Version der Sittlichkeit, in der die tragische Erfahrung unmöglich geworden ist.

Während Hegel in der *Antigone*-Interpretation der *Phänomenologie* anerkennt, dass sich durch Antigones Leiden etwas verändert, und damit auch dem Leiden selbst Anerkennung zollt, wird ihr Leiden in der *Ästhetik* bedeutungslos. Antigone wird nicht mehr als Übergangsfigur betrachtet, sondern als Beispiel für eine längst vergangene, falsche Gesellschaftsform aufgerufen. Eine Gesellschaftsform, in der aufgrund ihrer Mangelhaftigkeit tragische Erfahrung möglich war. Rezipiert wird sie aber von einem Zuschauer, der Teil einer nach-tragischen, sittlichen Gesellschaft ist und dessen Hauptinteresse deswegen auf den ästhetischen Aspekt der Versöhnung der Sittlichkeit gerichtet ist. Mit dieser Umdeu-

tung geht Hegel zugunsten seiner sittlichen Staatskonzeption hinter die stärkere *Antigone*-Interpretation der *Phänomenologie* zurück. Das vorliegende Kapitel konzentriert sich darauf, die ästhetischen Kriterien der Tragödie am Beispiel der *Antigone* herauszuarbeiten und so ein Verständnis davon zu gewinnen, wie sich Hegels Sichtweise auf das Stück verändert hat. Zudem möchte ich Hegels Auffassung dessen, was Kunst leisten kann, einen stärkeren Anspruch entgegenzusetzen: denn gerade durch die Darstellung von Antigones Leiden leistet Kunst eine Erkenntnis, die ohne die ästhetische Erfahrung nicht möglich wäre. Das, was Lessing und Winckelmann an der Kunst herausstreichen, marginalisiert Hegel hier: ihr Gerichtetsein auf das Sinnliche.

DIE TRAGÖDIE, 1. TEIL

Die *Antigone*-Interpretation findet sich in den *Vorlesungen über die Ästhetik* im Kapitel über die romantischen Künste als erste Erscheinungsweise der dramatischen Poesie. In der dramatischen Poesie überschreitet sich die Kunst selbst, indem sie das eigentlich künstlerische Ideal, das der Schönheit, hinter sich lässt und ins »Gebiet der geistigen Innerlichkeit« (XV, 224) vordringt.² Die dramatische Poesie ist der Endpunkt der künstlerischen Möglichkeiten, mehr als das, was in ihr geleistet wird, kann Kunst nach Hegel nicht leisten. Diese Endstellung im hegelschen System der Künste bedeutet, dass die dramatische Poesie etwas ganz besonderes vollzieht: in ihr kommt in der Handlung der Geist in seiner Totalität zur Darstellung. Die Handlung ist dabei Form und Inhalt der dramatischen

-
- 2 Brigitte Hilmer zeigt dabei, dass der Begriff des Ideals, anders als Hegel selbst es nahelegt, sich eigentlich erst in der Romantik voll ausschöpft, denn mit dem hier entfalteten Begriff der Innerlichkeit (oder Innigkeit) wird auf eine neue Einheit hingewiesen: die der christlichen Liebe: »Die romantische Kunstform vollzieht hier nichts Geringeres als einen Paradigmenwechsel von der Äußerlichkeit zur Andersheit, von der solitären Individualität des klassischen Werkes zur Intersubjektivität.« Brigitte Hilmer: *Scheinen des Begriffs*, 202. Allerdings ist diese Innigkeit plastisch nach Hegel nicht mehr darstellbar, weshalb die romantische Kunst über sich selbst hinausweist: »Indem die Kunst sich Innerlichkeit als nicht nur individuelle, sondern intersubjektiv konstituierte zum Inhalt macht, findet sie eine konkrete Form der Selbstüberwindung von Einzelheit, die nicht die explizierende Allgemeinheit des Gedankens ist. Das Problem des religiösen Inhalts, daß Innerlichkeit mangels Explikation letztlich nicht darstellbar sein kann, wird auf dieser Stufe fortgeführt und erweitert um die Überschreitung der gestalthaften Individualität« (ebd. 203).

Poesie. Dem Zuschauer wird sie in doppelter Weise präsentiert: Einmal als zeitliche Abfolge eines Geschehens mit einem bestimmten Ausgang, in dem das »menschliche Wirken [...] sich zum Wirken eines alles bestimmenden Fatums oder einer leitenden, weltregierenden Vorsehung« (XV, 323) verhält. Diese dialektische Perspektive funktioniert genauso, wie im *Phänomenologie*-Kapitel erläutert: das Individuum wird als substantiell in seiner Zeit Seiendes verstanden, dessen Schicksal den Fortgang eines Größeren markiert, ohne individuell von Bedeutung zu sein. Zu diesem objektiven epischen Prinzip tritt nun das subjektive, lyrische dazu. Denn der Zuschauer sieht gleichzeitig durch das Sprechen der Schauspieler, wie die ablaufenden Handlungen im Inneren der Protagonisten entstehen: »wir sehen sie gegenwärtig aus dem besonderen Willen, aus der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit der individuellen Charaktere hervortreten« (XV, 323).

Das subjektive Prinzip ist dabei nicht zu verwechseln mit einem antidialektischen oder individuellen. Vielmehr ist es eine andere Form der dialektischen Perspektive, eine, die diese Ansicht des Großen und Ganzen in das Subjekt selbst hineinverlegt. Der Clou der dramatischen Kunst ist nicht dieses bloße Zusammenspiel von Innerlichem und Äußerem, sondern die Erkenntnis, dass Subjektivität und Objektivität doppelt verflochten sind: Denn zum einen ist der im Inneren der Protagonisten entstehende Wille sowohl bedingt durch die objektive Substantialität, als er sich auch an ihr zu messen hat, zum anderen bringt das Subjekt so Objektivität hervor. In der dramatischen Kunst wird also eine »in sich abgeschlossene Handlung als wirkliche, ebensowohl aus dem Inneren des sich durchführenden Charakters entspringende als in ihrem Resultat aus der substantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kollisionen entschiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwartigkeit dargestellt.« (XV, 474) Dabei bleibt das Individuum aber nicht wie der Romantiker in seiner eigenen Innerlichkeit gefangen, sondern misst seine Werte an der Realität und wird von ihr in seinen Entscheidungen und in seinem Wollen beeinflusst.³

3 Um diesem schwierigem Anspruch in der Darstellung gerecht werden zu können, sollte das dramatische Kunstwerk eine bestimmte Form haben. Hegel befürwortet dabei die Einheit von Zeit und Ort, da größere zeitliche Sprünge oder Ortswechsel das Geschehen bloß unverständlich oder unwahrscheinlich machen, verlangt aber keine strikte Einhaltung. Als unverletzliches Gesetz aber beschreibt er die Einheit der Handlung, die ich weiter unten ausführlich besprechen werde. In den wesentlichen Fragen bezüglich Aufbau und Form des Dramas stimmt Hegel dabei mit Aristoteles *Poetik* überein (vgl.: XV, 474-534). Wie die Begriffe »Katharsis« und »Versöhnung« zusammenhängen, werde ich im Laufe des Kapitels dabei noch einmal näher beleuchten – auch

EXKURS: DIE SCHAUSPIELKUNST

Bevor ich anhand der Tragödie verdeutlichen werde, wie diese Vermittlung zwischen Epos und Lyrik, zwischen Objektivität und Subjekt aussieht, möchte ich in einem Exkurs hervorheben, wie wichtig Hegel Schauspielkunst und theatrale Inszenierung sind.⁴ Hier braucht es die »ganze Person des Vortragenden, so daß der *lebendige* Mensch selbst das Material der Äußerung ist.« (XV, 324) Obwohl zum Schauspieler wesentlich auch die Gebärde, der Gesang und der Tanz gehören, spielt die Rede die Hauptrolle. Ihr poetischer Ausdruck dominiert das Schauspiel und sie hat die »Herrschaft über diese sonst nur begleitenden Künste« (XV, 510).

In der Schauspielkunst der Griechen verbindet sich dabei die redende Kunst mit der Skulptur: »das handelnde Individuum tritt als objektives Bild in totaler Körperlichkeit heraus.« (XV, 511) Im Schauspiel wird die Skulptur lebendig, sie »nimmt den Inhalt der Poesie in sich auf« (ebd.) und lässt die durch die Leidenschaft im Inneren entstandenen Bewegungen »zum Wort und zur Stimme« (ebd.) werden, so dass die Darstellung insgesamt »beseelter und geistig klarer als jede Statue und jedes Gemälde« (ebd.) ist. Der Eindruck der beseelten Skulptur verfestigt sich noch dadurch, dass die griechischen Schauspieler Masken tragen und so ihr Mienenspiel für die Zuschauer gänzlich unsichtbar bleibt. Hegel sieht darin eine treffende Entsprechung zum Inhalt der griechischen Tragödie:

»Die Gesichtszüge [der Schauspielermaske] gaben ein unveränderliches Skulpturbild, dessen Plastik den vielbeweglichen Ausdruck partikulärer Seelenstimmungen ebenso wenig in sich aufnahm als die handelnden Charaktere, welche ein festes Pathos in seinem dramatischen Kampfe durchfochten und die Substanz dieses Pathos sich weder zur Innigkeit des modernen Gemüts vertiefen noch zur Besonderheit heutiger dramatischer Charaktere ausbreiten ließ.« (XV, 512)

Diese Beschreibung des Schauspielers macht noch einmal deutlich, wie Hegel den Helden der antiken Tragödie sieht: als lebendige Skulptur, als substantielle

im Hinblick auf das noch folgende Lessing-Kapitel, in dem die Aristoteles-Rezeption eine größere Rolle spielen wird.

- 4 Nicht alle Stücke sind nach Hegel aber bühnentauglich, so dass es durchaus auch dramatische Poesie gibt, die sich eher zum Vorlesen als zum Aufführen eignet: »Die Krankheit des Philoktet z.B., die stinkenden Geschwüre an seinem Fuße, sein Ächzen und Schreien würden wir ebensowenig hören mögen, als uns die Pfeile des Herkules, um welche es sich vornehmlich handelt, ein Interesse einflößen könnten.« (XV, 507)

Individualität, die das Allgemeine in ihrem besonderen Körper verkörpert. Sogar die Stimme geht auf in einem größeren Klangmuster, so dass das künstlerische Sprechen selbst, so Hegel, bei den Griechen wenig ausgeprägt war, da ihre Deklamationen mit Musik begleitet waren, um durch den so musikalisch vorgegebenen Rhythmus für eine bessere Verständlichkeit des Gesprochenen zu sorgen.⁵ Hegel sieht den Schauspieler als Transporteur des poetischen Ausdrucks, der als Individuum ganz zurückzustehen hat hinter seiner Kunstfertigkeit: »Der Schauspieler [...] tritt als ganzes Individuum mit seiner Gestalt, Physiognomie, Stimme usf. in das Kunstwerk hinein und erhält die Aufgabe, mit dem Charakter, den er darstellt, ganz und gar zusammenzugehen.« (XV, 513) Er ist das Instrument, auf dem der Autor des Stücks spielen kann und soll sich diesem Spiel ganz hingeben. Diesen Anforderungen gerecht zu werden, fiel den griechischen Schauspielern nicht schwer, da sie durch die Masken geschützt und unterstützt durch den Rhythmus des Gesangs nicht in die Gefahr gerieten, Persönliches mit einzubringen.

Mehr Kunstfertigkeit brauchen da die Schauspieler der späteren Dramen, denn sie sind bar jeder Maske und bar jeder musikalischen Begleitung, die im Endeffekt der Rede doch nur Abbruch tut, wie Hegel betont, ganz auf sich und ihr Können angewiesen, um die Texte mit Leben zu füllen: »Die Shakespeareschen Figuren vornehmlich sind für sich fertige, abgeschlossene, ganze Menschen, so daß wir vom Schauspieler verlangen, daß er sie nun seinerseits gleichfalls in dieser vollen Totalität vor unsere Anschauung bringe.« (XV, 514) Die größere Verpflichtung bringt aber gleichzeitig eine größere Freiheit mit sich, da der Dichter »der Gebärde des Schauspielers vieles [überlässt], was die Alten durch Worte würden ausgedrückt haben.« (ebd.) Er muss so ein Mittelmaß finden zwischen dem bereichernden Einbringen seiner Individualität und dem nötigen Ausblenden. Schafft er das, dann darf er sich Künstler nennen, denn er »soll auch mit eigener Produktivität in vielen Punkten ergänzen, Lücken ausfüllen, Übergänge finden und uns überhaupt durch sein Spiel den Dichter erklären, insofern er alle geheimen Intentionen und tieferliegenden Meisterzüge desselben zu lebendiger Gegenwart sichtbar herausführt und faßbar macht.« (XV, 514)

5 »Der Gesang mochte durch seine schärfere Akzentuation die Wortbedeutung der Chorstrophen verständlicher machen, sonst weiß ich wenigstens nicht, wie es den Griechen möglich wurde, die Chöre des Aischylos und Sophokles zu verstehen. Denn wenn sie sich auch nicht so damit herumzuplagen nötig hatten als wir, so muß ich doch sagen: obschon ich Deutsch verstehe und etwas fassen kann, würde mir doch eine im ähnlichen Stil geschriebene deutsche Lyrik, vom Theater herab gesprochen und vollends gesungen, immer unklar bleiben.« (XV, 511)

Hegel erkennt an, wie wichtig die Sinnlichkeit von Körper und Stimme des Schauspielers sind, sieht aber darin eine Gefahr für den Text selbst. Auch wenn der spätere Schauspieler mehr Freiheiten hat als der der Antike, bleibt er immer das Instrument, auf dem ein anderer spielt. Diese ewige Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle beugt einer Distanzlosigkeit seitens des Zuschauers vor: der Blick kann so nicht zu individuell werden, das Individuum darf und kann nur vor dem größeren Ganzen wahrgenommen werden, nicht nur als es selbst. Der Schauspieler als lebendige Skulptur behält immer etwas Unkörperliches, Distanziertes, Ewigglattes.

DIE TRAGÖDIE, 2. TEIL

Die erste Erscheinungsweise der dramatischen Poesie, historisch gleichzeitig mit der Komödie, systematisch ihr aber vorgeordnet, ist die Tragödie. Sie hat ihren Höhepunkt, wie die Skulptur, in der griechischen Antike. Die *Antigone* steht in der *Ästhetik* nicht im Mittelpunkt, Hegel setzt sich mehr mit *Ödipus Rex* und *Ödipus auf Kolonos* auseinander, führt die Tragödie über Ödipus' Tochter aber dann doch an entscheidender Stelle ein: *Antigone* ist das Beispiel für die gelungenste Art der Versöhnung: die objektive Versöhnung.

Während die Versöhnung im *Philoktet* subjektiv ist, weil der Handelnde seine Einseitigkeit, durch den *deus ex machina* überzeugt, selbst aufgibt, und es sich im *Ödipus auf Kolonos* um eine innerliche Aussöhnung handelt, bei der Ödipus im Tod verklärt wird und sich seine Seele so über die Wirklichkeit und seine Taten erhebt und seine »irdische Schuld mit seiner irdischen Individualität« (XV, 551) bezahlt, ist die objektive Versöhnung die reinsten. Denn hier wird das störende Individuum selbst beseitigt: Antigones Tod versöhnt. Die Frage ist jedoch, *was* genau durch ihren Tod eigentlich versöhnt wird: die durch die Kollision gestörte Sittlichkeit oder der betrachtende Zuschauer? Hegels Antwort ist: beides. Denn in der Tragödie wird der Zuschauer der ewigen Gerechtigkeit ansichtig, die die einseitigen Zwecke und Leidenschaften durchbricht und die Kollision zugunsten der ewig Bestand habenden, sittlichen Mächte auflöst. Was er in der Tragödie erfahren soll, geht damit über die tragische Kollision hinaus zur Erkenntnis der ewig waltenden, göttlich-sittlichen Mächte. Wie diese Versöhnung genau aussieht, möchte ich in den nächsten Abschnitten zeigen.

A. DIE HELDEN

In der Tragödie erwachen die Skulpturen zum Leben. Nicht nur als maskenhaft-unkenntliche Schauspieler, sondern auch inhaltlich: das Ideal der Skulptur wird hier sinnlich-lebendig verkörpert im Helden der Tragödie. Das »Ideal in Handlung«⁶ betitelt Klaus Düsing diese lebendig-gewordene Skulptur, Hegel selbst spricht von »lebendigen Repräsentanten« (XV, 522): Die tragischen Helden repräsentieren in Fleisch und Blut die Sittlichkeit und werden so »gleichsam zu Skulpturwerken« (ebd.) hervorgehoben.

Das Skulpturhafte am tragischen Helden ist seine Entschiedenheit für ein sittliches Pathos. Diese Entschiedenheit steht über seiner Individualität und lässt diese hinter sich: Individuiert wird die sittliche Macht. Sie ist es, die im tragischen Helden manifest wird. Deshalb wird er einer Skulptur gleich: Wie in ihr steht nicht das Besondere am Individuum im Vordergrund, sondern das Allgemeine, das sich in der Skulptur als schönes Ideal und im tragischen Helden als sittliches Pathos zeigt.⁷ Das wird deutlich am Thema der Tragödie: die Helden sind keine Individualisten, die einer plötzlichen Eingebung folgen, wie Lehmann zeigt: »Nicht die Ebene Wille/Entscheidung als *actio* steht vornan, sondern die intellektuelle *re-actio* auf eine vorgegebene Lage.« (TuM, 93) Der Inhalt der Entscheidung steht deswegen auch gar nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, vielmehr, dass hier überhaupt ein Konflikt aufkommt. In der Handlung, die die Skulptur nicht zeigen kann, geht der tragische Held über sie hinaus und be-seelt sie. Er lässt damit gleichzeitig die Schönheit hinter sich, die ihre Vervollkommnung in der Skulptur hatte und schreitet fort zur höchsten Form der Kunst,

6 Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Lu de Vos/Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.): *Die Geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. – München: Fink 2005, 149.

7 »Die heroische, das Allgemeine unmittelbar, exemplarisch verkörpernde Selbständigkeit weist Hegel nicht nur einem bestimmten Zeitalter, sondern auch einem bestimmten sozialen Stand zu, dem Stand der Aristokratie. Daß in der griechisch-antiken Tragödie die Helden und Heldinnen den Königsfamilien angehören, hat seinen Grund darin, daß diese herausgehobenen sozialen Kreise gegenüber der ›Beschränkung durch bestehende Verhältnisse‹ ihre ›Unabhängigkeit‹ und eben dadurch die für das herausragende Handeln erforderliche Selbständigkeit bewahren können.« Josef Früchtl: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, 79.

die durch ihr Gerichtetsein auf das vorstellende Bewusstsein schon in den Raum der Gedanken, der eigentlich Religion und Philosophie eigen ist, vordringt.

Der tragische Held ruht in sich und zweifelt keinen Moment an seinen Zielen oder deren Berechtigung. Seine Bestimmtheit fußt dabei jedoch nicht auf seinem eigenen reflexiv erarbeiteten Urteil, sondern hat seinen Grund in einer sittlichen Macht. Dennoch, so betont Hegel, ist es für die Tragödie unumgänglich, dass »das Prinzip der *individuellen* Freiheit und Selbständigkeit [...] erwacht« (XV, 534) ist, so dass die Individuen selbstbestimmt für ihre Taten und die Folgen einstehen wollen. Antigone ist also keine bloße Verkörperung der familiären Macht, die unfrei in ihr gefangen ist, sondern sie ist eine freie Individualität, die bewegt ist vom »substantiellen Gehalt menschlicher Zwecke« (XV, 535). Dass macht sie zu einer lebendigen Verkörperung der Substanz.

Unter freier Individualität versteht Hegel dabei ein selbstbestimmtes und selbständiges Individuum, das sein Handlungsziel bewusst verfolgt und ganz hinter seinen Motiven steht. Deshalb trägt es die Konsequenzen seiner Handlung auch ganz selbstverständlich selbst. Das Individuum ist frei, weil es sich bewusst und gewollt mit dem identifiziert, was seine Handlung ausmacht. Der Inhalt der Handlung ist dabei substantiell, speist sich also nicht aus den besonderen Interessen eines Individuums, sondern aus der Allgemeinheit. Die freie Individualität ist, wie Hegel beschreibt, »notwendig selbst in sich sittliches Pathos.« (XV, 560) Antigone ist eine feste Figur, sie ist sich ihrer Sache sicher und zweifelt nicht an der Richtigkeit ihrer Handlungen. Ihre Gewissheit speist sich dabei aus den sittlichen Mächten, auf die sie sich beruft: das Recht der Familie, das Recht des Blutes, die »natürliche Sittlichkeit« (XV, 544), wie Hegel es in der *Ästhetik* nennt. Antigone hat sich dabei nicht entschieden, sich für diese sittliche Macht einzusetzen, sie tut es einfach, weil sie ohne darüber nachzudenken weiß, dass es das Richtige ist:⁸ »Das eben ist die Stärke der großen Charaktere, daß sie nicht

8 Beim *Ödipus Rex* ist es anders: »Hier handelt es sich um das Recht des wachen Bewußtseins, um die Berechtigung dessen, was der Mensch mit selbstbewußtem Wollen vollbringt, dem gegenüber, was er unbewußt und willenlos nach der Bestimmung der Götter wirklich getan hat. Ödipus hat den Vater erschlagen, die Mutter geheiratet, in blutschänderischem Ehebett Kinder gezeugt, und dennoch ist er, ohne es zu wissen und zu wollen, in diese ärgsten Frevel verwickelt worden. Das Recht unseres heutigen Bewußtseins würde darin bestehen, diese Verbrechen, da sie weder im eigenen Wissen noch im eigenen Wollen gelegen haben, auch nicht als die Taten des eigenen Selbst anzuerkennen; der plastische Grieche aber steht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerscheidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewußtseins und in das, was die objektive Sache ist.« (XV, 545) – Noch eines unter-

wählen, sondern durch und durch von Hause aus das *sind*, was sie wollen und vollbringen. Sie sind das, was sie sind, und ewig dies, und das ist ihre Größe.« (XV, 546)

B. DER CHOR

Den tragischen Helden gegenüber steht der Chor. Er ist das »einfache Bewußtsein« (XV, 539), das als »unentzweite Identität [...] in ungestörter Beruhigung für sich und andere tadellos und neutral bleibt.« (ebd.) Er wird damit nach Düsing zum »notwendigen Boden auf dem als Grund und vor dem als Folie die Konflikte der Heroen ihre Plastizität und sittlich-religiöse Brisanz gewinnen.«⁹ Als allgemeines Bewusstsein kann er selbst zu keiner eigenen Handlung kommen und steht dem Handeln der Helden »tatlos« und mit einer »Art von Grauen« (XV, 539) gegenüber. Der Chor weiß dabei jederzeit um die »substantielle Idealität der sittlichen Mächte« (ebd.) und setzt sein Wissen dem heroischen Handeln entgegen. Die Weisheit des Chors ist die des »den Konflikten vorausgehenden, alten polytheistischen Götterglaubens.«¹⁰ Von dieser Basis aus bleibt dem Chor das Geschehen im Grunde genommen immer fremd: er steht der Kollision von Antigone und Kreon, der Kollision von Familie und Staat eigentlich ratlos gegenüber. Diese Unfähigkeit, die Notwendigkeit der tragischen Kollision zu begreifen, liegt laut Düsing daran, dass der Chor, von der tragischen Erfahrung

scheidet Ödipus dabei wesentlich von Antigone: Ödipus, als Autor seines Selbsturteils, zweifelt zu keiner Zeit die Rechtmäßigkeit des Rechts an: das ist gerade die Tragik des Stückes: Ödipus, der Recht spricht, weil er aus dem Leid, das die Rache schafft, gelernt hat, legt damit den Fluch in das Recht selbst und hinterfragt so die Voraussetzungen des Rechts überhaupt: »Das Recht, so zeigt die *Orestie*, entsteht durchs Lernen aus dem Leiden, das der Rache fluch hervorbringt. In *König Ödipus* wird das Recht dann selbst zur Quelle des Fluchs; die Erinnyen kehren in den Zwängen der Selbstverurteilung wieder, denen sich Ödipus durch seine Verrechtlichung des Urteils unterworfen hat. Damit bringt das Recht wieder Gewalt und Leiden hervor. In dieser Erfahrung zergeht mit dem Gerechtigkeitsversprechen des Rechts – dem Versprechen des Rechts, die Fluchgewalt des Urteils zu brechen – zugleich der Glaube an die Gerechtigkeit der Welt, die es voraussetzt.« Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, 96.

9 Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 154.

10 Ebd., 153. Düsing weiter: »Der von Hegel [...] als bunt und heiter apostrophierte griechische Polytheismus verdüstert sich in der Tragödie.« (154)

unbeirrt, »an der bloßen Verschiedenheit der Götter fest[hält], die in konfliktlosem Nebeneinander verehrt werden können; und dies sind die Götter der substantiellen Sittlichkeit einer archaischen Gesellschaft.«¹¹

Dieses Unverständnis des Chores führt ihn aber nicht in eine bloße Zuschauerposition, von der er das Geschehen gleichgültig und unbetroffen verfolgen würde. Der Chor nimmt Anteil am Geschehen, kommentiert es, ringt um ein Verständnis. Immer wieder wenden sich Antigone und Kreon an ihn, erklären ihm ihre Handlungen und bitten um Legitimation und Unterstützung. So ist es nach dem Erscheinen von Teiresias schließlich auch der Chor, der Kreon antreibt, seinen geänderten Beschluss direkt und ohne zu zögern in die Tat umzusetzen. Der Chor verfolgt den Handlungsablauf, ohne sich mit eigenen Handlungen einzumischen. Er unterstützt und kritisiert dabei nicht auf einer Metaebene, sondern so, wie es auch die höfischen Berater tun würden: ohne eigene Handlungsgewalt, aber mit ihrem eigenen Leben betroffen von den schließlich gefällten Entscheidungen. Hegel betont – gegen Schiller¹² –, dass der Chor nicht Teil der Tragödie ist, um eine reflexive Ebene im Stück zu haben,

»sondern er ist die wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen

11 Ebd.

12 Schiller sieht den Chor zum einen als Schutz des Theaters gegen den Naturalismus: der Chor unterstützt die Illusion: »er hilft die Poesie hervorbringen.« (553) Der Chor der antiken Tragödie soll so auch in der modernen als künstliches Element wieder auftauchen und die Reflexion auf das Bühnengeschehen ermöglichend unterstützen: »Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff« (555), der die Handlung begleitet und reflektiert. Die Reflexion des Geschehens muss so nicht in der Handlung selbst passieren, sondern sie wird von ihr abgesondert und dadurch selbst noch einmal poetisch, der Chor bringt damit in die Sprache Leben und in die Handlung Ruhe: »Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet.« (556) Er gibt uns so »die Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verlorengehen würde.« (ebd.) Diese Funktion erfüllt der Chor dabei auch innerhalb der Tragödie selbst, wenn er die Handelnden zu Ruhe und Besonnenheit auffordert. Friedrich Schiller: »Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie (1803)«; in: ders.: *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*. Hrsg. und eingeleitet von Claus Gräber. – Stuttgart: Reclam 1975, 548-558.

heimischen Boden emporwachsen und durch die Existenz desselben bedingt sind.« (XV, 541)

Der Chor ist die Substanz, die ihre eigene Veränderung an sich selbst beobachtet und kommentiert. Er ist eine vollständig eigene Erlebnisebene, die der Perspektive des tragischen Helden ergänzend zur Seite gestellt ist.

Der tragischen Erfahrung der Kollision steht er dabei bis zum Ende unglücklich gegenüber. Der Chor staunt über das, was geschieht, und kommentiert, ohne wirklich zu begreifen. Das eigentliche Begreifen geschieht erst auf der Ebene des Zuschauers: hier wird aus der tragischen Erfahrung die Erfahrung der Tragödie. Die zeigt dem Zuschauer, dass der Untergang der Helden aber nicht nur schrecklich ist, sondern eben, nach Hegel, sittlich berechtigt und damit gerecht: Er führt, so Düsing, auf eine »höhere Ebene der Sittlichkeit, da der Untergang der Heroen, die jeweils einer begrenzten, einseitigen sittlich-göttlichen Macht folgten und damit die entgegengesetzte verletzten, zugleich das Zutage treten einer schicksalhaften höheren Gerechtigkeit bedeutet, in der jene Einseitigkeiten aufgehoben sind.«¹³ Indem der Zuschauer diesen Prozess versteht, erfolgt »die von Aristoteles geforderte Reinigung der Affekte der Furcht und des Mitleids sowie das unmittelbare Einleuchten einer tragischen Versöhnung.«¹⁴ Das geschieht aber nur auf der Ebene des Zuschauers, der Chor, als unmittelbar involvierte Instanz, bleibt im Geschehen verhaftet und erreicht dieses Verständnis nicht.

C. DIE KOLLISION

Durch die Einseitigkeit des sittlichen Pathos und das Beharren des Individuums auf seinem Recht, kommt es zur Kollision mit einem zweiten ebenfalls sittlich begründeten Anspruch: Kreon trifft auf Antigone:

»Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebenso sehr in Schuld geraten.« (XV, 523)

13 Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 154.

14 Ebd.

Der Grund für die Kollision wird dabei in der *Ästhetik* ähnlich beschrieben wie in der *Phänomenologie*: die Sittlichkeit des heroischen Weltzustandes ist keine homogene, da sie auf dem Polytheismus der griechischen Götterwelt als wertspendender und handlungsweisender Substanz beruht: »Die sittliche Substanz ist als konkrete Einheit eine Totalität *unterschiedener* Verhältnisse und Mächte, welche jedoch nur in tatlosem Zustande als selige Götter das Werk des Geistes im Genuß eines ungestörten Lebens vollbringen.« (XV, 523) Nun werden in der Tragödie die Skulpturen aber lebendig. Durch ihre unterschiedliche Verkörperung kommt es zu einem Widerspruch – die Götter verlieren ihre göttliche Ruhe und geraten in Streit. Die Tragödienbeschreibung der *Phänomenologie* hat es gezeigt: das, was den Anspruch hat, wahr zu sein, wird in den Protagonisten der Tragödie wirklich und gerät dann in seiner Verwirklichung mit einem gleichberechtigten Anspruch in Konflikt.

Durch diesen Konflikt wurde in der *Phänomenologie* deutlich, dass die Berechtigung des Anspruches nicht absolut sein kann, da sie sonst den anderen gleichberechtigten Anspruch verletzt. Die Bewegung, die dabei sichtbar wurde, war eine Bewegung des Selbstbewusstseins: als sittliches Bewusstsein verdoppelt es sich in menschliches und göttliches Gesetz und setzt damit selbst seine Entzweiung. Das hat den Untergang der natürlichen Sittlichkeit und das Aufkommen des Rechtszustandes nach sich gezogen. In der *Ästhetik* wird das Problem anders gelöst: der entstandene Widerspruch wird aufgehoben und versöhnt. Die Kollision bleibt dabei ähnlich: Das, was wahr ist, will wirklich werden und stößt in seiner Verwirklichung auf den Widerspruch, dass eben nicht wirklich werden kann, was wahr ist, ohne sich schuldig an der Verletzung eines gleichberechtigten Anspruches zu machen. Dieser Widerspruch nun – *und das ist die spezifisch ästhetische Leistung der Tragödie bei Hegel* – wird in der Tragödie aufgehoben: der Widerspruch tritt in ihr in die Realität ein, kann sich aber in ihr »nicht als das Substantielle und wahrhaft Wirkliche erhalten [...], sondern sein eigentliches Recht nur darin finde[n], daß er sich als Widerspruch *aufhebt*.« (XV, 524) Die tragische Kollision muss also, das ist der Knackpunkt der Tragödie, eine »tragische Lösung dieses Zwiespalts« (ebd.) bieten. Zu dieser Lösung aber mehr unter Unterpunkt d.

Der Widerspruch wird in der Tragödie real, indem der tragische Held zur Handlung schreitet. Als freie Individualität verfolgt er selbstbestimmt das ihm eigene, aus der Substanz geschöpfte Prinzip und lässt das, was er für wahr hält, wirklich werden: »Die Bestimmtheit des Gemüts geht deshalb im Drama zum Triebe, zur Verwirklichung des Inneren durch den Willen, zur Handlung über, macht sich äußerlich, objektiviert sich und wendet sich dadurch nach der Seite epischer Realität hin.« (XV, 478) Die Handlung hat so ihren Ausgangspunkt im

Innern, ist aber gerichtet auf das Endresultat in der äußeren Welt: die Folgen der Tat versteht das Individuum so unmittelbar als in seiner eigenen Handlung begründet und so auch auf es selbst in voller Kraft zurückwirkend: »Dieser stete Bezug der gesamten Realität auf das Innere des sich aus sich bestimmenden Individuums, das ebenso sehr der Grund derselben ist, als es sie in sich zurücknimmt, ist das eigentlich lyrische Prinzip der dramatischen Poesie.« (XV, 478)

Sichtbar wird in dieser Beschreibung die ästhetische Leistung des Dramas, die episches (die Handlung in der Welt) und lyrisches (die Welt auf das Innere des Individuums bezogen) Prinzip miteinander in Einklang setzt. Dieser doppelte Bezug von Epos und Lyrik, von Innerem und Weltlichkeit, Subjekt und Objektivität, ist die freie Individualität des tragischen Helden: Durch das Allgemeine zur individuellen Handlung bewegt, die das Innere, das das Allgemeine ist, real werden lässt und dieser durch die Handlung gewordenen Realität die Rückwirkung auf das eigene Innere erlaubt, bricht das »dramatische Individuum [...] selber die Frucht seiner eigenen Taten.« (XV, 478) Damit wird deutlich: das Individuum, das verletzt und verletzt wird, verletzt und wird verletzt, weil es selbst Teil des Falschen ist. Ihm widerfährt somit nicht etwas vollkommen Ungerechtfertigtes von außen, sondern es ist selbst Teil dessen, was zu seiner Verletzung und zu seinem Verbrechen führt. Der tragische Held ist tragisch, weil er, wie in der *Phänomenologie* beschrieben, nur zum Verbrecher werden kann: In der Verwirklichung dessen, was wahr ist (in der Umsetzung des Allgemeinen, das der Inhalt der Handlung ist, *in* die Handlung), verletzt er ein gleichberechtigtes Prinzip, macht sich also an diesem schuldig, führt aber gleichzeitig – und das war in der *Phänomenologie* erst das eigentliche Verbrechen – das eigene Prinzip ad absurdum, indem aus seiner Handlung deutlich wird, dass das, was wahr ist, eben nicht mit seinem absoluten Anspruch wirklich werden kann, ohne zu verhindern, dass etwas anderes Wahres wirklich wird und damit seine eigene Wahrheit einbüßt. In der *Ästhetik* ist dieser Punkt nicht mehr das eigentliche Verbrechen, da er nur noch ein Moment im ästhetischen Spiel zu sein scheint. Im Mittelpunkt steht hier tatsächlich die Kollision zwischen den beiden gleichberechtigten Prinzipien der beiden Protagonisten. Schuldig wird der tragische Held hier durch die »Negation und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht« (XV, 523).

Am Beispiel der *Antigone* sieht das nun so aus: Antigone steht für die Familie »als der *natürlichen* Sittlichkeit« (XV, 544) und Kreon steht für den Staat, der das »sittliche[] Leben in seiner geistigen Allgemeinheit« (ebd.) versinnbildlicht. Diese beiden Sphären zusammen machen gemeinsam mit dem »einklangsvolle[n] Handeln innerhalb ihrer Wirklichkeit die vollständige Realität des sittlichen Daseins« (ebd.) aus. Ins Auge springt bei dieser Formulierung sofort die begriffliche Änderung, die Hegel, ohne sie näher zu erläutern, vorgenommen

hat: die natürliche Sittlichkeit ist nun nicht mehr, wie in der *Phänomenologie*, das Zusammenspiel von Familie und Staat, sondern die natürliche Sittlichkeit ist beschränkt auf die Familie, während der Staat aufgewertet wird zur »geistigen Allgemeinheit« und beide zusammen nun das »sittliche Dasein« sind ohne den Zusatz des natürlichen. Im Rückblick auf die *Phänomenologie* wird deutlich: Hegel nennt die natürliche Sittlichkeit, die hier für ihn im Vordergrund steht, »natürlich«, weil sie eine Gemeinschaft beschreibt, die in ihren elementaren Wertorientierungen übereinstimmt, wobei diese Übereinstimmung nicht willentlich erzeugt ist, sondern natürlich gegeben: in der natürlichen Sittlichkeit wissen die Individuen, was sie zu tun haben, weil sie ihre Handlungsmotivation blind aus der ihnen gemeinsamen Substanz schöpfen können.

Diese Beschreibung stimmt dabei überein mit der Beschreibung des tragischen Helden in der *Ästhetik*: auch er schöpft aus dem Allgemeinen ohne Reflexion, weil er weiß, was er zu tun hat. Nach der oben wiedergegebenen Beschreibung der Kollision in der *Antigone* dürfte aber nur Antigone, als Vertreterin der »natürlichen Sittlichkeit«, als tragische Heldin bezeichnet werden, während Kreon, als Vertreter der »geistigen Allgemeinheit« eigentlich aus diesem Schema herausfallen müsste. Dabei macht Hegel, wie ich im vorherigen Kapitel gezeigt habe, auch schon in der *Phänomenologie* einen Unterschied zwischen Antigone und Kreon, indem er Antigone als Handelnde darstellt, die intuitiv weiß, was sie zu tun hat und Kreon als wissentlich Handelnden beschreibt, der seine handlungsleitenden Werte aus dem Nachdenken über das für ihn wichtige Substantielle gewinnt.¹⁵ Auch für ihn gibt es nur den einen Wert, er geht nur anders mit ihm um als Antigone. Geht man nun von einer gemeinsamen natürlichen Sittlichkeit aus, ist diese Unterscheidung plausibel. Unter dem Vorzeichen aber, dass nur Antigone für die natürliche Sittlichkeit steht, überzeugt sie nicht als Lösung für das Problem, wie Kreon als Vertreter der »geistigen Allgemeinheit« im »sittlichen Dasein« ein tragischer Held im hegelianischen Gustus sein kann. Denn hat Kreon bereits die natürliche Sittlichkeit hinter sich gelassen, müsste er auch die Einseitigkeit der Wertorientierung, die ja in der *Phänomenologie* als begriffsbildend für die natürliche Sittlichkeit genannt wird, hinter sich

15 Dabei bleibt Kreon, wie Antigone, auch als Nachdenkender in der einen Seite gefangen, weil Kreons Vermögen nicht dazu ausreicht, seinen sittlichen Standpunkt zu verlassen. Ja, an dieser Stelle ist ihm Antigone sogar überlegen, da sie durch das ihr widerfahrende Leid dazu gebracht wird, wie Hegel interpretiert, durch das Leiden anzuerkennen, dass sie gefehlt hat. Sie entwickelt diese Einsicht dabei aus sich selbst heraus, während Kreon seine Meinung nur ändert durch die Einflussnahme des Sehers Teiresias.

gelassen haben. Damit wäre Kreon Teil einer nachtragischen Welt. Und in gewisser Weise wird er von Hegel auch so behandelt, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Doch zunächst noch einmal zurück zu der Kollision, die Hegel in der *Ästhetik* am Beispiel *Antigones* beschreibt: »Antigone ehrt die Bande des Blutes, die unterirdischen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls.« (XV, 544) Kreon und Antigone stehen so für die Verkörperung zweier Prinzipien, die gemeinsam das sittliche Dasein ausmachen: Familie und Staat sind die beiden Grundpfeiler eines gelungenen sittlichen Zusammenlebens. In der *Antigone* wird durch den nun zwischen diesen beiden grundlegenden Prinzipien entstandenen Streit die Basis der Gemeinschaft selbst erschüttert: eine Kollision, die in ihrem Schweregrad nach Hegel über alle »nationalen Unterschiede« (XV, 545) hinaus durch alle Zeiten »menschliche und künstlerische Teilnahme« (ebd.) erweckt, denn das Interesse an einem gelingenden Zusammenspiel von Staat und Familie ist zeitlos. Im Wechselspiel von Kreon und Antigone wird nun der real gewordene Widerspruch der beiden gleichberechtigten Ansprüche auf der Bühne sichtbar. Doch Bestand haben wird er dort nicht.

D. DIE LÖSUNG

Die Kollision von Antigone und Kreon nennt Hegel deswegen eine »vollständige« (XV, 549), weil hier beide streitenden Individuen selbst in das eingebunden sind, gegen das sie kämpfen. Damit bekämpfen sie einen Teil ihrer eigenen Lebenswirklichkeit: »So lebt z.B. Antigone in der Staatsgewalt Kreons; sie ist die Königstochter und Braut des Hämon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Blutes respektieren und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft.« (ebd.) Die beiden tragischen Helden scheitern so nicht nur aneinander, sondern in sich selbst, es ist ihnen »immanent, wogegen sie sich wechselweise erheben« (ebd.) und darum werden sie »an dem selber ergriffen und gebrochen« (ebd.). Kreon und Antigone finden beide den Untergang: Antigone im eigenen Tod und Kreon im Tod von Sohn und Gattin.

Der Untergang des Individuums rechtfertigt sich dabei in der *Ästhetik* dadurch, dass die Einseitigkeit des sittlichen Pathos aufgehoben werden muss. Der tragische Held ist die Verlebendigung einer sittlichen Macht. Hierin, in diesem sittlichen Pathos, liegt seine Individualität. Die Einseitigkeit der sittlichen Macht liegt also allein in diesem einen Individuum, durch das sie zu lebendigem Han-

deln geworden ist. Deshalb kann die Einseitigkeit im Untergang dieses Individuums auch aufgehoben werden: »so ist es das Individuum, das, insofern es nur als das eine *Pathos* gehandelt hat, abgestreift und aufgeopfert werden muß.« (XV, 549) Dieser beiderseitige Untergang stellt nun, anders als in der *Phänomenologie*, die Harmonie wieder her, denn durch den Tod, so argumentiert Hegel in der *Ästhetik*, wird die »*Einseitigkeit* ihrer Behauptung [...] abgestreift« (XV, 547). Dadurch werden die Gegensätze als Gegensätze aufgehoben und die ewige Gerechtigkeit kommt zum Zug, »welche als absolute Macht des Schicksals den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbständigenden und dadurch kollidierenden besondern Mächte rettet und aufrechterhält und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selber befriedigt.« (XV, 565)

In der *Antigone*-Deutung der *Ästhetik* stellt das Schicksal die Gerechtigkeit und die Harmonie in der durch die streitenden Individuen in Unruhe versetzten Sittlichkeit wieder her. Das Wirken des Schicksals ist hier als ästhetisches zu verstehen. Während es in der *Phänomenologie* für den Helden unverständlich blieb und sich auch nur auf dieser Ebene bewegte, bekommt es hier eine zweite Ebene: die der Rezeption durch den Zuschauer. Der erkennt im Untergang der beiden Individuen die Aufhebung der Einseitigkeit zweier göttlicher Mächte und die Wiederherstellung der Einheitlichkeit. Für den Zuschauer dreht es sich in der *Antigone* nie nur um die Schicksale von Kreon und Antigone, sondern immer schon um das Größere, das hinter ihnen steht: Er nimmt beide als das wahr, als was Hegel sie auch schon in der *Phänomenologie* beschreibt: als Verkörperung eines sittlichen Gesetzes. Für den Betrachter entwickelt sich so im Stück nicht das Individualschicksal der Protagonisten, er verfolgt nur anhand ihrer ein dahinter stehendes Geschehen:

»es [ist] nicht die Individualität, die sich in dem *ganzen* Komplexus ihrer nationalen epischen Eigenschaften vor uns entwickeln soll, sondern der Charakter in Rücksicht auf sein *Handeln*, das zur allgemeinen Seele einen *bestimmten* Zweck hat. Dieser Zweck, die Sache, auf welche es ankommt, steht höher als die partikuläre Breite des Individuums, das nur als lebendiges Organ und belebender Träger erscheint.« (XV, 479)

Der Verlauf der Handlung kann deshalb vom Zuschauer auch nicht als von dem Helden abhängig gesehen werden, denn von Anfang an weiß dieser eine größere Macht hinter ihm, die sein Handeln erfüllt und ausmacht. Was, so Hegel, in der *Ästhetik* eigentlich dargestellt wird, ist eine Notwendigkeit, eine notwendige Bewegung des Geistes, die in sich einen Widerspruch aufwirft, einen Kampf austrägt und dann in der Versöhnung den Widerspruch auflöst. Dargestellt wird

so in der Tragödie »das lebendige Wirken einer in sich selbst beruhenden, jeden Kampf und Widerspruch lösenden Notwendigkeit« (XV, 480). Dieses selbstständige Wirken des Geistes wird natürlich auch in der *Phänomenologie des Geistes* anhand der *Antigone* beschrieben. Hier findet die Bewegung aber einen anderen Endpunkt: der Rechtszustand wird in die Moralität führen, während hier in der *Ästhetik* die Sittlichkeit wiederhergestellt wird. Bevor ich mich darauf konzentriere, diesen Sittlichkeitsbegriff, der durch die Versöhnung zu neuem Leben erwacht, genauer anzuschauen, möchte ich einen Exkurs zum Zuschauer und Hegels Aristoteles-Deutung von Furcht und Mitleid machen.

EXKURS: DER ARISTOTELISCHE ZUSCHAUER

Das, worüber die Tragödie eigentlich handelt, ist nicht die Kollision selbst, sondern ihre Lösung: In der Versöhnung, die der Erfahrung des Tragischen ein Ende setzen soll, wird die »*einseitige* Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte« (XV, 524) aufgehoben und »ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben« (XV, 524). Die Versöhnung passiert dabei *vor* der Bühne, im Zuschauerraum. Das, was für den Helden tragisch ist, wird aus dem Blickwinkel des Zuschauers zur Tragödie: als Außenstehender ist er nur soweit in die Erfahrung des Tragischen mit einbezogen, als dass es für ihn eine ästhetische und keine – wie für Antigone – existenzielle Erfahrung ist. Nach Düsing liegt darin der Unterschied zwischen Tragischem und Tragödie: »In der Tragödie als der eigentlichen Kunstform der Darstellung des Tragischen wird daher ein tragisches Schicksal nicht mehr einfach erlebt und erlitten; es wird vielmehr vor den unmittelbar begreifenden Zuschauern auf der Bühne anschaulich-dramatisch vorgeführt.«¹⁶

Wesentlich dafür, dass der Zuschauer Lust an dieser Vorführung empfindet, ist dabei, dass er einem fiktionalen Geschehen beiwohnt und keinem realen. Er muss sich auf »sich selbst zurückwenden«¹⁷ können, so Menke, und seinen eigenen Zustand »als gut beurteilen und mit Lust empfinden.« (GT, 106) In der Betrachtung von Konflikt und Konfliktlösung wird der Zuschauer nach Hegel mehr als des persönlichen Schicksals der vorgestellten Individuen gewahr: er sieht die vernünftige Bewegung des Geistes, die zu einem vernünftigen Ende führt. So liest Hegel auch Aristoteles. Furcht und Mitleid werden im Prozess die-

16 Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 152.

17 Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie*, 106. Im Folgenden im Text mit Sigle GT und Seitenzahl zitiert.

ses Ansichtigwerdens der ewigen Gerechtigkeit erregt und gereinigt, sie sind dabei nicht auf die bloßen individuellen Schicksale der Protagonisten gerichtet, nicht auf: »die bloße Empfindung der Zustimmung oder Nichtzustimmung zu meiner Subjektivität, das Angenehme oder Unangenehme, Ansprechende oder Abstoßende [...]. Denn dem Kunstwerke darf es nur darauf ankommen, das zur Darstellung zu bringen, was der Vernunft und Wahrheit des Geistes zusagt« (XV, 524f.). Gereinigt werden die Empfindungen Furcht und Mitleid durch das »Prinzip des *Inhalts*« (XV, 525): Die Furcht wird nicht durch die Möglichkeiten der äußeren Einflussnahme geweckt, wie zum Beispiel durch ungerechte Unterdrückung oder gerechte Strafe für ein Vergehen, sondern durch die Gewalt, der sich der Mensch ausgesetzt sieht, wenn er sich gegen sich selbst verhält: »Was nun der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist [...] die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er, wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selbst aufruft.« (XV, 525) Das Furchterregende an *Antigone* ist also nicht Kreons ungerechtes Verhalten gegen sie, sondern ihr eigenes Schuldigwerden durch ihre selbstbestimmte (aber ungewählte) Vereinseitigung eines sittlichen Prinzips, durch das sie ein anderes verletzt. Ihr eigenes Handeln verkehrt sich gegen sie: das erregt die Furcht beim Zuschauenden, es ist die »Furcht vor der Macht der verletzten Sittlichkeit« (XV, 525).

Hegel stellt sich dabei die Reinigung der Affekte offenbar als deren reines Erleben vor: Er grenzt sowohl Furcht als auch Mitleid von den landläufigen Verständnissen ab und weist diese als falschverstandene Empfindungen zurück: Anstatt mit dem Unglück eines anderen mizuleiden, sollte der Wille, diesem zu helfen geweckt werden und anstatt sich vor äußeren Einflüssen zu fürchten, sollte erkannt werden, dass der wahre Grund zur Furcht nur im Inneren liegt. Das kathartische Moment ist bei Hegel aber nicht der ästhetische Endpunkt der Tragödie, sondern nur der Weg dorthin. Denn Furcht und Mitleid empfindet der Zuschauer nur für den, der gerecht gehandelt hat, aber durch diese gerechte Handlung selbst schuldig geworden ist und der nun bereit ist, für seine Schuld ganz einzustehen. Indem er die Konsequenzen seiner Handlung annimmt, *Antigone* also ihren Tod akzeptiert, erfährt der Zuschauende nicht nur die gereinigten Gefühle von Furcht und Mitleid, sondern auch das wohlige Gefühl der Gerechtigkeit: »Über der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der *Versöhnung*, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewähret« (XV, 526).¹⁸ Der Zuschauer verlässt so das Theater »er-

18 Damit wendet Hegel sich gegen eine Aristoteles-Interpretation, die das Hervorrufen der Affekte von Furcht und Mitleid in den Mittelpunkt rücken möchte: »Wie sehr sie

schüttert durch das Los der Helden, versöhnt in der Sache.« (XV, 547) Bei Hegel nimmt der Zuschauer ausschließlich die dialektische Perspektive ein, die ihn am Ende unberührt vom Geschehen auf der Bühne lässt und ihn nur intellektuell anspricht.¹⁹

dann aber auch persönliches Leiden und wilde Leidenschaft oder den unversöhnten inneren Zwist der Seele ausmalen mögen, so wird dadurch das wahrhaft menschliche Gemüt doch weniger bewegt als durch ein Pathos, in welchem sich zugleich ein objektiver Gehalt entwickelt. [...], es hilft nichts: man fühlt das Herz nur zerschnitten und wendet sich ab. Denn es liegt nicht das Positive, die Versöhnung darin, welche der Kunst nie fehlen darf.« (XV, 494) Wirklichen Effekt, so Hegel, macht nur das Substantielle im Handeln: Sittlichkeit und Größe des Charakter. Deshalb soll im Drama auch nicht das Zufällige im Mittelpunkt stehen, sondern das Publikum hat das Recht „in dem Verlaufe und Ausgang der dramatischen Handlung tragisch oder komisch die Realisation des an und für sich Vernünftigen und Wahren vollbracht« (XV, 502) zu sehen. Eine andere Aristoteles-Deutung vertritt Lessing, den Hegel hier, ohne ihn zu nennen, angreift. Sie wird im dritten Teil der Arbeit, im Kapitel über *Philoktet* genau behandelt.

- 19 Einen Einwand gegen diese dialektische Perspektive liefert Menke, indem er zwar betont, dass die tragische Erfahrung einzig möglich ist durch die Distanz zwischen Zuschauer und Geschehen auf der Bühne, dass aber der Zuschauer durch die tragische Erfahrung nichts für sein Leben lernen kann. Denn sein Leben unterscheidet sich von den tragischen Ereignissen auf der Bühne nicht nur dadurch, dass die Tragik im Leben niemals so absolut ist wie im Theater, sondern verschliffen wird durch die voranschreitende Zeit, wodurch es in den »antitragischen Mechanismen des gewöhnlichen Lebens« zu einer »metatragischen Klugheit« kommt, die zeigt, dass es neben der Tragödie eben noch etwas anderes gibt: »Etwas anderes, nicht etwas Höheres: die Tragödie *und* das Leben« (GT, 98). Das gewöhnliche Leben unterscheidet sich vom tragischen Geschehen aber auch dadurch, dass es eben keinen Abstand zum Geschehen gibt: das Wissen darum, dass die tragische Erfahrung mit der Zeit ihr Grauen und ihren Schmerz verlieren wird, ist kein praktisches Wissen, dass der Im-Leben-Stehende bloß aktualisieren müsste: »Es ist ein Wissen, das Beruhigung, gar Trost spenden mag, aber es ist kein Wissen, das einen Weg weist, ein Verhalten empfiehlt.« (GT, 99)

E. DIE VERSÖHNUNG

In der Tragödie besteht die Versöhnung in der Opferung des die Sittlichkeit störenden Individuums. Der Begriff des Individuums verändert sich in dieser Beschreibung nicht: Antigone sieht weder die Welt anders, noch wird sie anders gesehen von der Welt. Das Fazit des vorangegangenen *Phänomenologie*-Kapitels aber ist: Individuum und Sittlichkeit sind durch die Kollision nicht mehr das, was sie vorher waren: beide sind verändert und können auch nicht wieder in die alte Form zurück. Meine Interpretation stützt sich dabei auf Hegels Beschreibung der Sittlichkeit in der *Phänomenologie*, in der er auseinandersetzt, dass der aufgekommene Konflikt notwendig irgendwann aufkommen musste, da er in einem Mangel der natürlichen Sittlichkeit selbst fußt und diese so über sich hinaus in den Rechtszustand treiben muss. Durch den Mangel der Sittlichkeit geschieht Antigone Unrecht. Sie ist nicht mehr die gleiche, die sie vor der tragischen Erfahrung war: ihr Aufbegehren zeigt, dass sie die Ordnung in Frage stellt, dass sie erkennt, dass diese Ordnung unwiederbringlich aus dem Gleichgewicht geraten ist.

Gegen die Interpretation der Tragödie als Ort der Versöhnung argumentiert auch Hans-Thies Lehmann. Im Gegenteil sieht er sie von Beginn an als Ort der Debatte und der Krise: einer Krise, in der die Polis selbst steht – zerrissen zwischen demokratischen und aristokratischen Idealen. Was die attische Tragödie auszeichnet und nach Lehmann den Ausgangspunkt aller Interpretation kennzeichnen sollte, ist ihre »suspensive Antwortlosigkeit«: Lehmann wendet sich damit gegen eine Deutungstradition, die »die attische Tragödie als eine Kunst zu erfassen [versucht], die immer wieder die Sinnstiftungen von Recht, Politik und Philosophie, kurz: die Sinnstiftung der im weiteren Sinn prädikativen Diskurse implizit bestritten, abgebogen, verschoben hat.« (TuM, 21f.) Das Subjekt bei Sophokles, so Lehmann, entdeckt sich »nicht nur in der *Abspaltung* von der Götterwelt, sondern auch von den anderen Menschen.« (TuM, 108) Diese Isolation markiert für Lehmann, wie in der Einleitung bereits geschildert, das Aufkommen einer Frage, der Frage des Subjekts »nach seinem Ort in der Machtordnung der vom Mythos definierten Verhältnisse: jene Isolation *ist die Antwort* auf diese Frage.« (TuM, 109)

Antigones Klagen, das Erheben ihrer Stimme, der Anruf des Chores und die Bitte zu den Göttern: alles bleibt unerwidert: »Die Tragödie erschüttert den mythischen Himmel und läßt die präsenste Stimme ohne olympischen Widerhall.« (TuM, 115) Die Versöhnung bleibt aus und das Sein auf der Welt bekommt eine neue Dimension: »Indem dieser versöhnende Spiegel entfällt, gewinnt der körperliche Schmerz, gewinnen die sehr irdischen Leiden den Charakter eines

Zeichens für die Fragwürdigkeit des Mythos.« (ebd.) Genau hier sieht Lehmann die Geburt des Subjekts in der Tragödie. Doch das, was hier geboren wird, ist »weder personale Identität noch das Substrat des logischen Bewußtseins und seiner Synthesis, noch auch moralisches Freiheits- und/oder Verantwortungsbewußtsein.« (TuM, 129) In der Tragödie ersteht so kein tapferes, auf sich gestelltes Vernunftsubjekt, sondern eines, das von Anfang an bezogen ist »auf die Instanz eines ›Anderen‹ und sich in der Tragödie zu erkennen gibt als Objektsein, Opfersein, Abhängigkeit und Angewiesenheit auf diese andere Instanz.« (ebd.) Lehmann sieht das Subjekt so konstitutiv als Mangelwesen, da es sich selbst nur in der Relation zu anderen weiß: sich selbst nur als *gesehen* weiß: hier sieht er den Beginn des Selbstbewusstseins. Damit wendet er sich gegen ein idealistisches Verständnis von Selbstbewusstsein, wie Hegel es hat: das Selbstbewusstsein, das sich in einer doppelten Aktivität selbst erfährt: in der Abgrenzung zu Objekten, in der Reflexion auf die eigene Tätigkeit: ich sehe, dass ich etwas anderes bin als das Feld, das ich nun zu meinem Acker mache. Während das idealistische Verständnis von Selbstbewusstsein aktiv ist, ist Lehmanns Verständnis passiv: ich werde gesehen: »Objekt zu sein ist die Voraussetzung für die Konstitution des Subjekts« (TuM, 130). Der Held der Tragödie erscheint dabei als jemand, der »von überall« gesehen wird: »*Im Register der Bedeutung*, nicht in dem der sittlichen Entscheidung *entdeckt sich das Subjekt.*« (TuM, 133) Nicht der Inhalt ist es, der den Schritt zum Subjekt macht, sondern die Situation: der notwendig aufkommende Konflikt zwingt Antigone dazu, Subjekt zu werden: »Das Subjekt wird in der Tragödie geboren als noch stumme, zweideutige, kaum artikulierte Bewußtwerdung über seine Ohnmacht. Es macht die Erfahrung, daß die Würfel über sein Schicksal schon gefallen sind, wenn es den ersten Schritt tut.« (TuM, 136) Bestimmt wird es nach Lehmann dabei vor allem »*als Ort einer Frage ohne Antwort*, nicht als wie immer geardete Position« (TuM, 141).

Während man mit Hegels *Phänomenologie* die Antigone durchaus als Ort einer Frage verstehen kann, sinkt sie in der Interpretation der *Ästhetik* einfach zurück in die Substanz. Damit verkennt Hegel, dass hier tatsächlich erstmals ein Subjekt auftaucht: keines in einem hegelianisch-vernünftigen Sinne, aber eines, das zum ersten Mal ein Bewusstsein von sich als von Anderen unterschieden hat, eines, das lernt, abgegrenzt zu sein und diese Abgrenzung als ihm unangemessen, ihm nicht gerechtfertigend begreift.

An dieser Stelle zeigt sich, wie sehr die Subjekttheorie auf die Ästhetik angewiesen ist: Denn hier werden elementare Seiten des Subjekts an einem literarischen Text sichtbar: das Subjekt als Frage, das Subjekt als Gestelltes, als Ohnmächtiges, als Sprachloses wird hier greifbar. Dass Literatur einen philoso-

phischen und moralischen Gehalt haben kann, der über das Verständnis, das man an nur philosophischen Texten erreichen kann, hinausgehen kann, zeigt auch Martha Nussbaum in ihrem Aufsatz zu Henry James' *The Golden Bowl*.²⁰ Im Rückgriff auf Aristoteles argumentiert sie, dass Moral eben keine rein theoretische Erkenntnis ist, sondern sich immer und wesentlich auf eine Praxis bezieht: »It cannot, then, in any way be cut off from the study of the empirical and social conditions of human life; indeed, ethics, in Aristotle's conception, is a part of the social study of human beings.«²¹ Ich möchte im Folgenden nicht näher auf James' *The Golden Bowl* eingehen, was mich vielmehr an Nussbaums Text interessiert, ist, dass auch bei ihr der Begriff der »intuitive perception« auftaucht.²² Die Erfahrung, die Literatur bietet, ermöglicht die intuitive Erkenntnis dessen, was gut oder schlecht ist: Nussbaum lässt keinen Zweifel daran: diese Erkenntnis kann ausschließlich im Leben oder in der Kunst gewonnen werden, nicht in der Theorie. Am Beispiel der Figur der Maggie zeigt Nussbaum nun genau, wie eine Liste von Regeln durch den Lauf des Lebens ad absurdum geführt wird: wie in der Praxis die Notwendigkeit entsteht, diese Regeln zu ändern, um das ursprüngliche Ziel, ein guter Mensch zu sein, zu erreichen – um den Preis, auch schlecht sein zu müssen, auch andere Menschen zu verachten oder ihnen nicht gerecht zu werden. Nussbaum betont am Leben gerade dessen abenteuerlichen Charakter: »undertaken against terrific odds and among frightening mysteries, and that this is, in fact, the source of much of its beauty and richness, that texts written in a traditional philosophical style have the most insuperable difficulty conveying to us.«²³

Nussbaum zu Folge erlebt aber nicht nur die Figur im Roman solch ein Abenteuer, sondern auch die Leserin. Indem sie sich auf die Geschichte einlässt, beginnt ein sokratischer Frage- und Antwortprozess, in dem sich unweigerlich durch die gemachten Erfahrungen auch die moralischen Einstellungen der Lesenden verändern. Gleichzeitig betont Nussbaum aber auch die Unveränderlichkeit der geschilderten Erfahrung – zwar erlebt der Leser mit, kann aber nicht ein-

20 Martha C. Nussbaum: »Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and Literature as Moral Philosophy«; in: dies.: *Love's Knowledge. Essays on philosophy and literature*. – New York: Oxford University Press 1990.

21 Ebd. 139. Weiter: »The claim that our loves and commitments are so related that infidelity and failure of response are more or less inevitable features even of the best examples of loving is a claim for which a philosophical text would have a hard time mounting direct argument.« 139f.

22 Ebd. 141.

23 Ebd. 142.

dringen in die Einsamkeit, die Trauer, den Schmerz. Der bleibt abgeschlossen, unangetastet. All das kann außerhalb der Ästhetik nur postuliert werden, der literarische Text aber kann es *zeigen*: hier wird die Erfahrung von Leid, die zu unser aller Leben gehört, allgemein und teilbar, sie wird nicht abgeschoben in einen unvernünftigen Teil unserer Individualität, der unabhängig von unserem Subjekt-Sein existiert und uns nicht ausmacht. Kunst ermöglicht diese Grenzerfahrung aus der distanzierten Erfahrung des Zuschauerblicks: während der Therapeut nur behaupten kann, dass das Leben so ist, zeigt es die Kunst an exemplarischen Figuren. Das Leid, auf die Bühne gebracht, kann so eine Befreiung begründen: es wird sichtbar gemacht, dass es zum Leben gehört, dass es konstitutiv ist für Subjekte, sich auf eine bestimmte Weise zu erfahren und mit bestimmten Erfahrungen umgehen lernen zu müssen: Durch die Kunst wird das mitteilbar gemacht, was ich nicht teilen kann.

Durch die Ansichtswertung des Leides wird das Leid nicht gemindert, aber es hat etwas Erhebendes, zu sehen, dass das Leid nicht das letzte Wort hat: dass man sich in der Kunst aus dem Leid heraus über das Leid hinaus bewegen kann, ohne es dadurch verlassen zu können. Die Kunst ragt so hinein in einen Bereich absoluter Einsamkeit, der sprachlich vollkommen unzugänglich ist, weil er sich niemals erschöpfend erklären lässt. Genau diesen Bereich markieren die Stimme und der Schrei: Worte helfen hier nicht weiter, sie genügen nicht, diesen unsprachlichen, außer-vernünftigen Teil unseres Subjekt-Seins zu beschreiben, zu verstehen. Das Subjekt erfährt sich in seinem Sein wesentlich als Gestelltes und als Ort der Frage. Die größten Herausforderungen im Leben eines Subjektes sind kaum die intellektuellen, sondern die lebensweltlichen: Wie verhalte ich mich zu meinen Mitmenschen, wie verhalte ich mich zu meiner Sterblichkeit, wie verhalte ich mich zu meinem Leid, zu Krankheit, Tod, Existenzangst, Überforderung, was mache ich aus meinem Leben? All diese Fragen, die existentiell und wesentlich für das Verständnis dessen, was ein Subjekt ist, sind, blendet Hegel mit der Interpretation der *Ästhetik* aus: Antigone bekommt auf alle diese Fragen eine Antwort: den Tod.

DIE TRAGÖDIE, 3. TEIL

In der Deutung der *Ästhetik* treibt Hegel die Sittlichkeit nicht über sich selbst hinaus, sondern führt sie in sich selbst zurück. Während in der *Phänomenologie* von Hegel gezeigt wird, wie die Sittlichkeit des heroischen Weltzustands überkommt, zeigt er in der *Ästhetik*, wie der tragische Konflikt überkommt. Die *Antigone* steht hier nicht mehr beispielhaft für eine *Zeit*, sondern für ein *Pro-*

blem: das Problem zwischen Individuum und Staat, das Problem zwischen Einzelem und Allgemeinem. Dass das Allgemeine zugunsten des Einzelnen geändert werden kann, hat Hegel im objektiven Geist gezeigt: In den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* baut er systematisch eine Sittlichkeit auf, die, so der Anspruch, der Verletzung des Individuums, wie er sie anhand der *Antigone* in der *Phänomenologie* gezeigt hat, vorbeugt. Im sittlichen Staat findet das Individuum seine Freiheit. In der *Antigone*-Deutung der *Ästhetik* will Hegel nun zeigen, dass diese Unfreiheit immer nur ein Problem in einer unvollkommenen Sittlichkeit war und in der Sittlichkeit der konstitutionellen Monarchie keines mehr ist. Deswegen löst er den Konflikt hier anders: er löst ihn in der Versöhnung auf und läutet damit das nach-tragische Zeitalter des versöhnten Miteinander im sittlichen Staat der *Rechtsphilosophie* ein.

Die Sittlichkeit, in der die Tragödie angesiedelt ist und die in der *Ästhetik* beschrieben wird, ist die des heroischen Weltzustands:

»Denn nur in den heroischen Tagen können die allgemeinen sittlichen Mächte, indem sie weder als Gesetze des Staats noch als moralische Gebote und Pflichten für sich fixiert sind, in ursprünglicher Frische als die Götter auftreten, welche sich entweder in ihrer eigenen Tätigkeit entgegenstellen oder als der lebendige Inhalt der freien menschlichen Individualität selbst erscheinen.« (XV, 539)

Was den Zuschauer der *Antigone* nun aber bewegt, ist nicht mehr das Unrecht, das Antigone geschieht, weil dieses Unrecht überhaupt nicht mehr zum Weltbild des Zuschauers gehört: er lebt im sittlichen Staat, den Hegel in der *Rechtsphilosophie* beschreibt und *kann* folglich gar nicht mehr in diesen Konflikt geraten: Furcht und Mitleid haben in Hegels Tragödientheorie eben nicht das letzte Wort. Das letzte Wort hat die Versöhnung, die der Zuschauer empfindet, wenn die Sittlichkeit durch das Aufbegehren der Einen, durch das Aufkommen des tragischen Konflikts, eben nicht mehr empfindlich gestört und verändert wird: deshalb ist das Resultat der tragischen Verwicklung, dass sich »die beiderseitige Berechtigung der gegeneinander kämpfenden Seiten« bewährt, »die *Einseitigkeit* ihrer Behauptung aber abgestreift wird und die ungestörte innere Harmonie, jener Zustand des Chors zurückkehrt, welcher allen Göttern ungetrübt die gleiche Ehre gibt.« (XV, 547) Die Wiederherstellung der Harmonie steht am Ende der Tragödie: Die Sittlichkeit des heroischen Weltzustandes schreitet nicht, wie in der *Phänomenologie*, fort zum Rechtszustand, sondern sie kehrt befriedigt in sich

selbst zurück.²⁴ Das, was der Zuschauer hierbei erfährt, ist die Aufhebung der gegeneinander stehenden Ansprüche: »Die wahre Entwicklung besteht nur in dem Aufheben der Gegensätze als *Gegensätze*, in der Versöhnung der Mächte des Handelns, die sich in ihrem Konflikte wechselseitig zu negieren streben.« (XV, 547) Das Unglück der Helden wird zur Nebensache, die Hauptsache ist die Erfahrung des gerechten Schicksals, das die Individualität »in ihre Schranken zurück[weist] und zertrümmert [...], wenn sie sich überhoben hat.« (XV, 548)

Bei Hegel geht es nicht um eine kathartische Reinigung von Furcht und Mitleid, sondern um das Ansichtigwerden von etwas Größerem: hier wird der Einklang von sich einander bedingenden Gegensätzen gezeigt. Beide auftretenden sittlichen Mächte haben »das gleiche Gelten« (XV, 547) und sind darüber hinaus ineinander verwoben: die sittliche Macht, die in der Tragödie in der Rolle Antigones verlebendigt wird, wird überhaupt nur wirkliche sittliche Macht, weil der Gegensatz von Kreons staatlich-sittlichem, gleichberechtigtem Anspruch sie *ins Leben ruft*: die höhere tragische Versöhnung »bezieht sich auf das Hervorgehen der bestimmten sittlichen Substantialitäten aus ihrem Gegensätze zu ihrer wahrhaften Harmonie.« (XV, 549) Nur weil Kreon das Gesetz erlässt, Polyneikes nicht zu bestatten, wird das Gesetz der Familie zum sittlichen Pathos Antigones. Geopfert, so argumentiert Hegel in der *Ästhetik*, kann diese werden, da ihre Individualität nur und ausschließlich in diesem sittlichen Pathos besteht, die griechischen Helden »handeln zwar nach ihrer Individualität, aber diese Individualität ist, wie gesagt, auf der Höhe der alten Tragödie notwendig selbst ein in sich sittliches Pathos« (XV, 560). Aufgekommen ist die Individualität also nur im tragischen Konflikt als einander bedingende Gegensätzlichkeit, die sich gegenseitig ins Leben gerufen hat. Und deshalb lässt Hegel diese aufgekommene Individualität sang- und klanglos auch in der Versöhnung wieder verschwinden: zwar sind die Ansprüche gleichberechtigt, sie sind aber nur Verlebendigungen einer Seite der Sittlichkeit. Die Individualität Antigones geht so nicht über eine einseitige Besonderung hinaus:

24 Lehmann weist dagegen auf das Übermaß an Grausamkeit in der antiken Tragödie hin, das gegen den Versöhnungsgedanken spricht: »Das *Übermaß* an Rache, Strafe und grausamen Leiden, durch das hindurch in der Tragödie das ›Recht‹, oder besser: die göttliche Machtordnung eine Affirmation erfährt, ähnelt eher einem Mechanismus der Desintegration als einer religiös-ästhetischen Affirmation.« (TuM, 110) So wird in der *Antigone* Hämon mit in den Untergang gerissen, nur um Kreon zu strafen. Dasselbe gilt für Kreons Frau und Hämons Mutter, die sich aus Trauer um Hämon und Rache an Kreon das Leben nimmt.

»Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll betätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist nur die *einseitige* Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte und sich nun in der Tragik des Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem Vorhaben nicht ablassen, ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben oder sich wenigstens genötigt sieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn sie es vermag, zu resignieren.« (XV, 524)

Verletzung und Verbrechen werden in dieser Deutung durch die Versöhnung aufgehoben. Das, was in der *Phänomenologie* im Mittelpunkt stand und die *Antigone* wesentlich ausmachte, verschiebt sich hier von der Veränderung zum Aufgehobenwerden.

Wenn Hegel die Helden der Tragödie als »gleichsam zu Skulpturwerken hervorgehoben« (XV, 522) beschreibt, impliziert das schon ihre Opferung: Während die klassische Kunstform, in der das Schöne zum Ideal geführt wurde in der Skulptur, die den Helden als substantielle Individualität zeigt, wie ich im Laokoon-Kapitel ausgeführt habe, übergeht in die romantische Kunstform, weil nur diese den Mangel an innerer Subjektivität, den Hegel Laokoon attestiert, überwindet,²⁵ löst sich diese an einem Übermaß an Subjektivität, die alles durchtränkt, besonders und endlich macht in der Komik auf. Indem Hegel die tragischen Helden zu lebendig gewordenen Skulpturen macht, untermauert er seine Argumentation, dass sie ohnehin nur die Individuation einer göttlichen Macht sind und deswegen in der Versöhnung geopfert werden können, weil ihre einseitige Besonderung nicht berechtigt ist und sie ihren Tod, wie Laokoon, als substantielle Individuen ohnehin hinnehmen. In der Versöhnung wird die Sittlichkeit so wiederhergestellt.

Gleichzeitig beschreibt Hegel aber die Sittlichkeit der substantiellen Individuen im zweiten Teil der *Ästhetik*, in dem er die »Entwicklung des Ideals zu den Formen des Kunstschönen« ausarbeitet, im Kapitel über die »Auflösung der

25 »Das Prinzip dieses Übergangs liegt darin, daß der Geist, dessen Individualität bisher mit den wahren Substanzen der Natur und des menschlichen Daseins als im Einklang angeschaut wurde und der sich, seinem eigenen Leben, Wollen und Wirken nach, in diesem Einklang wußte und fand, jetzt in die Unendlichkeit des Innern sich zurückzuziehen anfängt, doch statt der wahren Unendlichkeit nur eine formelle und selber noch endliche Rückkehr in sich gewinnt.« (XIV, 117)

klassischen Kunstform« als eine, die der »Vergänglichkeit anheim« (XIV, 118) fallen muss:

»Es ist nicht schwer, zu zeigen, daß ein Staat in solcher Art der Freiheit, so unmittelbar identisch mit allen Bürgern, welche als solche schon die höchste Tätigkeit in allen öffentlichen Angelegenheiten in ihren Händen haben, nur klein und schwach sein kann und sich teils durch sich selbst zerstören muß, teils äußerlich im Verlauf der Weltgeschichte zertrümmert wird.« (XIV, 118)

Zum einen, so argumentiert Hegel hier weiter, bietet ein Staat, der eine so große Identifikation des Bürgers fordert, keinen Platz für »subjektive Eigentümlichkeit« und »private Partikularität« (ebd.), die so zur »Selbstsucht« wird und »nun für sich ihre eigenen Wege geht, ihre von dem wahren Interesse des Ganzen abliegenden Interessen verfolgt und dadurch zum Verderben des Staates selbst wird« (ebd.). Zum anderen wird durch die im Staat erlebte Freiheit der Wunsch nach einer »höheren Freiheit des Subjekts in sich selbst« (ebd.) geweckt, das Subjekt will in sich »substantiell« sein, es will aus seinem »subjektiven Wissen« das »Gute und Rechte« (ebd.) erzeugen. Durch diese Sehnsucht nach individueller substantieller Freiheit entsteht ein Gegensatz zwischen Staat und Individuum, den Hegel bereits zu Zeiten des Sokrates verortet.

Nun lese ich die *Antigone* als ersten Schritt hin zu dem Subjekt, das in sich selbst frei und gesetzgebend sein will und damit in Gegensatz zum Staat kommt. Hegel liest sie nicht so. Er setzt die Figur der Antigone in eine Sittlichkeit, die er, unterschiedlich argumentiert zwar, aber unisono in *beiden* Werken, der *Phänomenologie des Geistes* und den *Vorlesungen über die Ästhetik*, als unzulänglich und vergänglich beschreibt, lässt diese aber dann in seiner *Antigone*-Deutung in seinem Kapitel über die romantische Kunstform durch Antigones Tod und die Versöhnung des tragischen Konflikts wiederherstellen als Zeichen der ewigen Gerechtigkeit und der gerecht waltenden göttlichen Mächte. Noch einmal: Die Beschreibungen des Heroen, der in der Skulptur dargestellt wird, und des tragischen Helden stimmen überein, unterschiedlich ist nur die Bewertung der Sittlichkeit, aus der sie resultieren: während sie im Kapitel über die klassische Kunstform als vergänglich und unzulänglich dargestellt wird, wird sie im Kapitel über die romantische Kunstform, für die neben Shakespeare die griechischen Tragödien der Antike beispielhaft sind, als wiederherstellenswerte begriffen. Die entscheidende Frage ist nun: Warum wird der heroische Weltzustand in der Tragödien-Deutung anders behandelt als in der *Phänomenologie* und als im Klassik-Kapitel der *Ästhetik*?

Hegel selbst liefert darauf keine Antwort. Meine Antwort ist: Um dem zeitgenössischen Zuschauer zu zeigen, dass es eine nachtragische Sittlichkeit gibt, die die substantielle Freiheit des Individuums mit der substantiellen Freiheit des Bürgers im Staat vereint, und dass sich das Opfer des Einen für diese Sittlichkeit lohnt. Die Versöhnung des tragischen Konflikts bezieht sich nicht mehr auf den heroischen Weltzustand, in den die tragischen Helden der antiken Tragödie gestellt sind, sondern auf die Sittlichkeit der konstitutionellen Monarchie, die Hegel in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* ausgearbeitet hat.

Bevor ich diese Veränderung anhand der *Grundlinien der Philosophie des Rechts* auf den dort entstehenden Begriff der Sittlichkeit zurückführe, möchte ich im Ausblick aber noch einmal auf den Stellenwert der Tragödie in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zurückkommen und zeigen, wodurch sie als Kunstform abgelöst wird. Der Ausblick wird so ein doppelter sein: Er zeigt zunächst, wie die Tragödie durch Komödie und Drama überholt wird und dann, wie die Kunst selbst ihr Ende als höchste und gelungenste Form der Darstellung des absoluten Geistes findet.

AUSBLICK: DIE UMGEKEHRTE PLASTIK

Bei Hegel beginnt die Komödie dort, wo die Tragödie endet: hier ist der Protagonist »das in sich absolut versöhnte, heitere Gemüt, das, wenn es auch sein Wollen durch seine eigenen Mittel zerstört und an sich selber zuschanden wird, weil es aus sich selbst das Gegenteil seines Zwecks hervorgebracht hat, darum doch nicht seine Wohlgemutheit verliert.« (XV, 552) Das, was in der Komödie so zugrunde geht, ist allerdings nicht das Substantielle, sondern nur das Nichtige: die komischen Charaktere verkörpern die Substanz auf andere Weise als die tragischen: Selbst wenn Wahrheit aus ihnen spricht, bleibt deren Gestalt doch letztendlich immer substanzlos, weil der komische Charakter kein wahres Pathos verfolgt. Der komische Charakter steht so ein Stück weit über seinen Überzeugungen, er nimmt sie nicht so richtig ernst und befreit sich mit diesem Zug gleichzeitig aus dem Gefangensein in der eigenen Endlichkeit. Das, was untergeht, ist damit nur das Gleichgültige, der Untergang trifft nicht das Subjekt selbst, das »ungestört aufrecht stehen bleibt.« (XV, 552)²⁶ Hegel bezeichnet diese Charaktere

26 Als beispielhaft für die antike Komödie betrachtet Hegel dabei Aristophanes (»Ohne ihn gelesen zu haben, läßt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl sein kann.« (XV, 553)), in dessen Komödien, die er als »Sieg[] der Subjektivität« (XV, 555) bezeichnet, er das größte Symptom für den Niedergang des griechischen Reiches sieht:

re als »umgekehrte Plastik« (XV, 555): in ihnen wird nicht, wie im substantiellen Individuum des tragischen Helden die Substanz individuiert, sondern gerade die Besonderheit bis zur Karikatur überzeichnet: die Skulptur des komischen Charakters ist ein Gegen-Ideal, in dem das Besondere und Individuelle über die Substanz obsiegt. In der attischen Komödie werden, so Düsing, »die Götter vollständig ihres den Menschen beherrschenden Machtcharakters beraubt; der Mensch in seiner Endlichkeit und Zufälligkeit wird ironischerweise ihr Meister; so werden sie vollständig subjektiviert und können nicht mehr als Ideale dargestellt werden.«²⁷

Die Subjektivität kommt zu ihrem Recht und übertreibt sich selbst. Da ihr im antiken Stadtstaat kein Platz eingeräumt ist, lässt sich für Hegel an der Komödie die Überspitzung und Tollheit der sich befreienden Besonderung ablesen, die dann schließlich die für das freie Subjekt zu engen Strukturen der antiken Sitt- und Staatlichkeit sprengen wird. Das Subjekt, das am Ende der aristophanischen Komödie steht, bleibt unangetastet durch den erlebten Untergang »ruhig« und seiner »selbst gewiß« (XV, 552) bestehen.

Doch in den antiken Komödien überschreitet die Kunst sich noch nicht selbst. Das tut sie erst in der dramatischen Poesie der Romantik. Deren Gegenstand ist die »subjektive Innerlichkeit des Charakters« (XV, 555), die anders als bei den antiken Helden »keine [...] Verlebendigung sittlicher Mächte« (ebd.) ist, sondern die Innerlichkeit des Subjekts ausdrückt: seine Handlungsmotive, seine inneren Kämpfe, seine moralischen Konflikte.²⁸ Damit verändern sich auch die

»Indem aber Aristophanes den absoluten Widerspruch des wahren Wesens der Götter, des politischen und sittlichen Daseins und der Subjektivität der Bürger und Individuen, welche diesen Gehalt verwirklichen sollen, vorführt, liegt selber in diesem Siege der Subjektivität, aller Einsicht zum Trotz, eines der größten Symptome vom Verderben Griechenlands, und so sind diese Gebilde eines unbefangenen Grundwohlseins in der Tat die letzten großen Resultate, welche aus der Poesie des geistreichen, bildungsvollen, witzigen griechischen Volkes hervorgehen.« (XV, 555)

27 Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 155.

28 Sicherlich können dabei allgemeine Zwecke auch die Handlungen der Helden motivieren; Hegel nennt dies z.B. ausdrücklich für Wallenstein, der »die Einheit und den Frieden Deutschlands« (XV, 557) verfolgt oder Major Ferdinand in Schillers *Kabale und Liebe*, der »die Rechte der Natur gegen die Konvenienzen der Mode« (XV, 558) zu verteidigen strebt. Solche allgemeinen Zwecke sind aber nicht der Hauptgegenstand der modernen Tragödie (vgl.: XV, 558).

Konflikte selbst: durch die »Pluralität berechtigter Interessen«²⁹, wie Weisser-Lohmann beschreibt, kommen die Konflikte nicht notwendig sondern zufällig auf. Die Aufgabe der modernen Tragödie besteht so darin, »die wesentliche Verbundenheit, die leibhaftige Beziehung der streitenden Mächte zu veranschaulichen.«³⁰

Dabei dreht sich auch in der modernen Tragödie alles um die Versöhnung. Eine Versöhnung aber, die nur als mangelhafte wahrgenommen werden kann. Denn die wirkliche Versöhnung hat schon stattgefunden: und zwar nicht in der Kunst, sondern in der Religion. Das Christentum ist die gelebte Versöhnung, an die die moderne Tragödie nicht heranreichen kann.³¹ Die Versöhnung der modernen Tragödie kann keine antike Einheit mehr herstellen, sondern nur den Zusammenhang der partikularen Interessen aufzeigen: im Mittelpunkt bleibt aber das Individuum mit seinem besonderen Zweck und nicht, wie in der antiken Tragödie, die Substanz, die sich in zwei Individuen unterschiedlich verlebendigt.³² Weisser-Lohmann spricht deswegen auch von einem Scheitern der modernen Tragödie: »scheitern heißt hier eben nicht nur, daß der Held zugrunde geht; das

29 Elisabeth Weisser-Lohmann: »Tragödie« und »Sittlichkeit« – Zur Identifikation ästhetischer und praktischer Formen bei Hegel«; in: Annemarie Gethmann-Siefert/Lu de Vos/Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.): *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. – München: Fink 2005, 112.

30 Elisabeth Weisser-Lohmann: »Tragödie« und »Sittlichkeit«, 112.

31 So auch Klaus Düsing: »Dabei muß man nach Hegel beachten, daß die Versöhnung im Christentum an sich schon geschehen ist; in ihm gibt es keine Tragik, wohl allerdings Tragödien, die moderne Helden in solchen ihrer Bewußtseinslage eigentlich unangemessenen Konflikten darstellen.« Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 157.

32 Interessant ist hier, was Brigitte Hilmer hinsichtlich der Darstellbarkeit von Schmerz in der romantischen Kunst entdeckt: Er zeigt die Grenzen des Kunstwerks selbst auf: »Die Grenze einer Verständigung mittels bekannter Bedeutungen zeigt sich dem philosophischen Denken in der Schmerzempfindung, denn diese gilt als unvertretbar und schlechthin privat. Während andere Empfindungen zwar auch unvertretbar sind, aber dabei Zugang einer gemeinsamen Welt ermöglichen, die in der Verständigung vorausgesetzt werden kann, hat Schmerz die Eigenheit, diesen Zugang eher zu verschließen. Diese Schranke betrifft die normalsprachliche Verständigung und kann auch für Kunst bedeutsam sein, in soweit sie auf Darstellungskonventionen beruht.« Hilmer: *Scheinen des Begriffs*, 198.

Scheitern bezieht sich hier auf die ureigenste Aufgabe der Tragödie, die Versinnbildlichung einer neuen Einheit der sittlichen Welt zu leisten.«³³

Den wohlwollenden Schlusspunkt setzt Hegel mit den shakespeare'schen Komödien, in denen komische Helden im Mittelpunkt stehen, bei denen stets »Ausgelassenheit bei allem Misslingen und Verfehlen« (XV, 572) mitschwingt. Shakespeares Helden sind übermütig und keck, sie zeigen eine »Wohligkeit des Gemüts« (ebd.), eine »grundselige[] Torheit« (ebd.), die virtuos und lebensfroh die Subjektivität sich in ihren Facetten zuspitzen und übersprießen lässt.

»Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt.« (XV, 572) Denn in der Poesie und endgültig in der Komödie wird das überschritten, was Hegel unter Kunst versteht: sie soll das »Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung« (XV, 573) darstellen.³⁴ Diese Darstellung zerstört sich in der Komödie selbst, denn hier wird das Wirkliche nicht mehr dem Absoluten als angemessen dargestellt, sondern seine Verwirklichung ist auf das Zufällige und Subjektive gerichtet. Das Absolute erreicht so keine »positive Einigung« (XV, 573) mit den handelnden Charakteren und ihren Zwecken, sondern wird nur in seiner »negativen Form« (ebd.) sichtbar: alles was dem Absoluten nicht entspricht, hebt sich auf und am Ende bleibt nur die Subjektivität, die sich in der Auflösung als »ihrer selbst gewiß und in sich gesichert zeigt.« (ebd.)

33 Elisabeth Weisser-Lohmann: »Tragödie« und »Sittlichkeit«, 120.

34 »Das Göttliche ist dabei zugleich in der höheren Weise anwesend, daß es sich in der Kunst zu verstehen gibt; die Sphäre der Kunst geht über die Sphäre einfacher Sittlichkeit und ihrer Tragik hinaus und gehört nach Hegel zum absoluten Geist, der in ihr freilich nur ein unmittelbares, nämlich konkret-anschauliches Wissen von sich gewinnt.« Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 152.