

5 Ästhetik des Dialogs: Zur disjunktiven Totalität nach G. W. F. Hegel

Die vollständig dramatische Form aber drittens ist der Dialog.¹

Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet.²

Die Philosophie Hegels ist, vermittelt über ihre Auslegung durch Alexandre Kojève, als das Denken eines versöhnten Konflikts in die theoretischen Debatten der französischen Nachkriegszeit eingegangen.³ Hegel führe die *absolute Zerrissenheit* als das emphatisch »Andere«, die Negativität, den Tod an, integriere sie aber sogleich wieder in eine Sprache und ein Denken der Kontinuität, so Blanchot.⁴ Das Ende markiert eine Grenze des

1 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, 493. Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle *Ä* und der römischen Bandnummer mit Seitenzahl zitiert. Die zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Vorlesungen stellte kurz nach Hegels Tod sein Schüler Heinrich Gustav Hotho aus Nachschriften und Vorlesungsnotizen anderer Schüler zusammen (erschieden 1835–38). Hothos Arbeit ist wegen ihrer editionsphilologischen Bedenkenlosigkeit in Kritik geraten, zuletzt im Kontext der Veröffentlichung der Vorlesungen zur *Philosophie der Kunst oder Ästhetik* vom Sommersemester 1826 und Wintersemester 1828/29, die lange als verschollen galten (vgl. Hegel, G. W. F.: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel, im Sommer 1826, Mitschrift Friedrich Carl Hermann, Victor von Kehler*, hg. v. Gethmann-Siefert, Annemarie/Collenberg-Plotnikov, Bernadette, München: Fink 2004; vgl. Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829)*, hg. v. Gethmann-Siefert, Annemarie/Olivier, Alain Patrick, Paderborn: Fink 2017). Da sich die Diskussion um Hegels Ästhetik mehrheitlich an den Vorlesungen in der Fassung Hothos abarbeitet, werden sie auch der nachfolgenden Untersuchung zugrunde gelegt.

2 Hegel: *PhdG*, 36.

3 Die Frage der Negativität wird im vorliegenden Band bereits in der Einleitung aufgeworfen (16ff.). Vgl. hierzu auch die weitere Beschäftigung mit dieser Problematik im Müller-Kapitel, 366ff.

4 Blanchot: *L'Entretien infini*, 6.

Seins und macht dieses im Umkehrschluss denkbar, wird dabei aber – hier überschneiden sich die Analysen im poststrukturalistischen Denken mit denjenigen der kritischen Theorie, besonders bei Adorno – auf eine Weise entworfen, die ihm das heterogene Moment sogleich wieder entzieht.⁵ Doch damit nicht genug. Weil sich der Mensch in Hegels Vorstellung tätig seine Welt schaffe, verhalte er sich damit auf negierende Weise zum Gegebenen.⁶ Der Mensch selbst ist Nacht, ein leeres Nichts und somit diejenige Zerrissenheit, die er in seinem Denken aufzuheben angehalten ist, um überhaupt Mensch zu sein, oder wie Kojève formuliert: »Das besagt also, daß das menschliche Sein selbst nichts anderes ist als diese [negierende] Tat; es ist der Tod, der ein menschliches Leben lebt.«⁷

In seinem Aufsatz »Hegel, la mort et le sacrifice« schließt Georges Bataille daran an, dass menschliche Handlung (»action«) selbst eine Negativität sei, die – er betont eine Differenz gegenüber Kojève – beim Negativen verweilt: Um sich selbst als Mensch zu erkennen, müsse der Mensch sein tierisches Sein (die »nur überhaupt *seiende* Unmittelbarkeit«) negieren.⁸ Wie bereits in der Einleitung hervorgehoben, charakterisiert Bataille die »Zauberkraft« (PhdG, 36) der Umkehrung des Negativen ins Sein als Opferung (»sacrifice«) des Tieres im Menschen. Um durch den Opfertod das menschliche Leben zu erlangen, müsste der Mensch noch am Leben sein, während er wirklich sterbe oder mit dem Eindruck leben, dass er tatsächliche sterbe. Es müsse ein Bewusstsein des Todes geben, während der Tod im selben Moment jenes Sein-zum-Bewusstsein auslöscht. Bataille zufolge mache diese Schwierigkeit eine List (»subterfuge«) erforderlich. Beispielhaft bringt er die Identifikation mit der in der Tragödie sterbenden Figur ins Spiel: Das »spectacle« bezeichnet im Französischen die Aufführung eines Theaterstücks: Der Tod als Spektakel einer Repräsentation hat sich Bataille zufolge an die Stelle einer Berührung mit der absoluten Zerrissenheit geschoben.⁹ Doch in welchem Verhältnis steht der Dialog zu diesen Überlegungen?

Die tragische Dimension bei Hegel, die Batailles Beschreibung zufolge teleologisch auf das Ganze des Menschen abzielt, geht maßgeblich in die Überlegungen ein, die Hans-Thies Lehmann hinsichtlich des Dramas und seiner Theoretisierung nach Hegel stellt: »In der hegelschen Tradition hebt die Relation des Subjekts zum anderen sich in einem Spiegelverhältnis auf, das das Subjekt letztlich keiner unaufhebbaren Fremdheit und Dunkelheit konfrontiert.«¹⁰ Ein auf dieser Grundlage der Philosophie und Ästhetik Hegels rekonstruiertes Verständnis des Dramas ist die Folie, gegen die der Begriff des Postdramatischen in Stellung gebracht werden kann. Er basiert auf der Diagnose Szondi, der zufolge eine Krise des Dramas anhand einer Krise des Dialogs und der »zwischenmenschlichen Dialektik«¹¹ denkbar wird. Für die folgende Untersuchung

5 Vgl. zu den Überschneidungen und Unterschieden in der Bezugnahme auf die Frage nach Negativität als »Szene des Anderen« im französischen Poststrukturalismus und in der kritischen Theorie (Adornos) den bereits zitierten Nägele: »The Scene of the Other«. Vgl. dazu auch in der vorliegenden Studie, 67f.

6 Vgl. Kojève: *Hegel*, 196f.

7 Ebd., 210.

8 Vgl. Bataille: »Hegel, la mort et le sacrifice«, 327.

9 Vgl. ebd., 336f.

10 Lehmann: *Theater und Mythos*, 134.

11 Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, 19.

stellt sich darum die Frage: Ist die Bedingtheit des Dramas im Dialog auf eine solche Weise im hegelschen Text verankert, dass sie mit dem Ganzen seiner Philosophie in eins fällt? Auch wenn Hegels Philosophie als Lösung für das in der Frühromantik formulierte Problem einer absoluten Anfangslosigkeit auftritt,¹² ist in ihr Anderes gesagt als nur diese Lösung. Mit einer Lektüre der *Vorlesungen über die Ästhetik* und dem darin behandelten Verständnis der dramatischen Poesie wird im Folgenden erörtert, dass das dramatisch-dialogische Denken bei Hegel nicht schlichtweg darauf zu reduzieren ist, wie es in seiner teleologischen Philosophie konzipiert ist.

In Hegels Beschreibungen des dramatischen Theaters eröffnen sich Formationen einer Disjunktion, die nicht schlichtweg von der List der Aufhebung eingeholt und in eine Totalität eingegliedert werden können. Vielmehr bringt Hegels Schreiben und seine Sprache genau das zur Geltung, wofür er eine Lösung zu präsentieren beabsichtigt. Ausschlaggebend ist hierbei, dass auch seine Philosophie vom Verlust eines Grundes ausgeht und bei der Kritik der Romantik ihren Anfang nimmt.¹³ Bei Hegel, so fasst es Szondi, liegt das Problem des Weltzustands einer allgemeinen Partikularität vor.¹⁴ Hegels dramatische Poesie ist Christoph Menke zufolge der Ort an dem das Denken der Versöhnung als eine Diagnose von Entzweiung und als Auseinandersetzung mit »der zerrissenen Harmonie der geschichtlichen Wirklichkeit« auftritt. Dieser diagnostische Ausgangspunkt sowie der Umstand, dass zur Grundlage der Reflexion statt des Ich die Kunst selbst erhoben wird, verbinde Hegel mit den Frühromantikern. Aus diesem Grund, so Menke weiter, lasse sich aus der »Gegen-Metaphysik der Versöhnung« bei Hegel etwas herauslösen, was durch die Zwecke und Absichten einer teleologischen Ansicht auf die Kunst nicht durchweg bestimmt sei.¹⁵ Hegels Perspektive auf den Dialog entsteht – ähnlich wie bei Platon – im Zeichen einer Überwindung der ihm eingeschriebenen Teilung und zielt darauf ab, diese zu verschweigen. Der Dialog bleibt dabei jedoch eine Bruchstelle inmitten der Philosophie.

Auf einer Untersuchung der These vom Ende der Kunst (5.1) sowie einer Auseinandersetzung mit der Bedeutung des sinnlich-sprachlichen Materials im Denken Hegels (5.2) aufbauend entfaltet das folgende Kapitel entlang des Begriffs der Handlung (5.3) und der Charakterisierungen der dramatischen Poesie (5.4) Hegels Dialog-Verständnis. So wird deutlich, dass der Dialog in den *Vorlesungen über die Ästhetik* das Eigentlich-Dramatische

12 Vgl. dazu in der vorliegenden Studie, 122f.

13 Karl Heinz Bohrer zufolge steht außer Frage, dass Hegel selbst Romantiker gewesen sei, »da er ja entscheidende Impulse durch die frühromantische Aphoristik [...] erhielt« (Bohrer: *Die Kritik der Romantik*, 139). Bei Lacoue-Labarthe und Nancy (vgl. *Das Literarisch-Absolute*, 91) ist davon die Rede, dass die »ungeheure Schwierigkeit des ›Anfangs‹ bei Hegel außer Acht gelassen werden müsse, damit sein philosophischer Diskurs in einen Gegensatz zur romantischen Geste gebracht werden könne. Von einer »philosophisch-existenzielle[n] Krise der nachkantischen Situation« schreibt auch Patrick Eiden-Offe in seiner Meditation zu Hegels *Wissenschaft der Logik*. Im Hinblick auf diese Krise sei Hegel Teil eines übergreifenden Generationenprojekts (vgl. Eiden-Offe, Patrick: *Hegels Logik lesen. Ein Selbstversuch*, Berlin: Matthes & Seitz 2021, 24–28).

14 Vgl. Szondi, Peter: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 267–512, in: Ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 2*, hg. v. Metz, Senta/Hildebrandt, Hans-Hagen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, 414.

15 Vgl. Menke: *Tragödie im Sittlichen*, 23ff.

des sich Aussprechens der Figuren gegeneinander ist, und als Konflikt und Differenz in der Darstellung und als Darstellung geschieht. Der Dialog verrichtet mehr und Anderes als die Arbeit der Vermittlung im Zwischenmenschlichen, er vollzieht nicht lediglich die Repräsentation einer dramatischen Welt mithilfe einer Vorgängigkeit des Subjekts gegenüber der Sprache. Entgegen der ihm zugeschriebenen Verstrickung in eine Metaphysik des Subjekts, die im dramatischen Theater ausgestellt wird, stellt der Dialog im Sinne einer *disjunktiven Totalität*¹⁶ die Vorstellung einer in sich geschlossenen Totalität des Dramatischen in Frage.

5.1 Kunst und Ende? Eine uneingelöste Erfüllung

Im Schlusstakt der in drei Bänden vorliegenden *Vorlesungen über die Ästhetik* vollendet Hegel seine wissenschaftliche Erörterung zum System der einzelnen Künste mit einer Beschreibung der Auflösung der Kunst. Diese Auflösung ist die Konsequenz eines stetigen und unumgänglichen Aufsteigens. Die Auflösung, die als Selbstauflösung in der Vollendung und einem daraus resultierenden Umschlagen verstanden werden muss, ist der Gipfel einer teleologischen Entwicklung. So sind die *Vorlesungen*, aus der Vogelperspektive betrachtet, ein sukzessiver Aufstieg zur höchsten Höhe, die Hegel mit der Beschreibung der dramatischen Poesie erreicht wähnt, mit einigen wenigen Passagen über die Komödie abwickelt, und als Selbstaufhebung begreift: Das Gipfeln der Kunst heißt ihr Enden. Der Gegenwart aber sei die von der Kunst ausgehende »Befriedigung der geistigen Bedürfnisse [...], welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben« (Ä I, 24), nicht mehr zugänglich. Von dieser Seite her betrachtet, löst sich somit nach dem Durchschreiten ihrer Begriffs- und Formgeschichte die bereits zu Beginn der Vorlesungen aufgestellte Hypothese vom Vergangenheitscharakter der Kunst ein: »In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.« (Ä I, 25)

Wenn sich Hegel im letzten Satz der Vorlesungen, der Edition H. G. Hothos zufolge, in beinahe direkter Rede an die Zuhörerschaft wendet, hat sich an die Stelle der vergänglichen und vergangenen Kunst »ein höheres, unzerstörliches Band der Idee des Schönen und Wahren geknüpft«. Dieses bestehe auch nachdem die Verbindung durch die regelmäßigen Zusammenkünfte in den Vorlesungen zerschnitten ist, die »uns von nun an für immer fest vereinigt halten« (Ä III, 574). An die Stelle des sinnlichen Erscheinens der Kunst tritt die Idee des Schönen und Wahren, das auf ewige Zeiten Bestand haben und in kontinuierlicher Zirkulation bleiben soll. Die Idee des Schönen und Wahren verweist auf eine Begriffs- und Wahrheitsgemeinschaft des Gegenstandes – einen Kreis von Eingeweihten und Philosophen. Lässt sich nun über das Schöne und Wahre sprechen und urteilen, ohne dass noch ein konkreter künstlerischer Gegenstand zugrunde liegt? In *Hegels Lehre von der Dichtung* spricht Szondi von einem Zusammenfallen von Methode und

16 Der Begriff einer disjunktiven Totalität ist der bei Paul de Man beschriebenen »disjunction« zwischen Philosophie und Geschichte, Literatur und Ästhetik, literarischer Erfahrung und Literaturtheorie entlehnt. Der Begriff wird im Verlauf der ersten Hälfte dieses Kapitels in Hegels Denken situiert und anschließend mit Bezug auf de Man entwickelt, vgl. 257ff.

Gegenstand, die zu einer Aufhebung der Kunst in die Philosophie führt:¹⁷ »In der Ästhetik setzt sich fort, was in der Kunst begann; die Kunst geht nach Hegel notwendig über in ihre eigene Philosophie.«¹⁸

Das Wort »Band« nimmt in der Formulierung Hegels nicht nur im weiteren Sinne die Beschreibung der *Vorlesungen* als einer philosophischen Ordnung im »Kranz«¹⁹ auf, zu der die Künste in seiner Handhabe, und seinem Anspruch nach, gekommen sind. Das Band weist das Vorgehen als zirkulär aus und hebt eine argumentativ-formale und inhaltliche Geschlossenheit hervor. Die Nähe zum »Kranz« bespielt das Register des Triumphalen, das zunächst sinnlich und im nächsten Schritt sogleich ideell und damit im Zeichen einer Vervollkommnung verwirklicht ist: Mit seiner Auflösung hin zu einer höheren Form der Ge- und Verbundenheit wird auf der Ebene der Auseinandersetzung mit der Kunst im Ganzen die Bewegung von einem zunächst notwendigen physisch-materiellen Sein und Miteinander hin zu einer »Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit« (Ä III, 573) vollzogen. Diese Befreiung fällt der Kunst als die ihr höchste Eigenschaft zu. Das Band und die Kunst sind Ausdruck einer weltgeschichtlichen Entfaltung der Wahrheit, die als versöhnte Verwirklichung des Absoluten in den sinnlichen Erscheinungen auftritt und auf der nächsten Stufe auf paradoxe Weise nicht mehr auf ein konkretes sinnliches Erscheinen angewiesen ist. Die Aufhebung der Kunst in Philosophie ist die Aufhebung in den darstellungslosen und sich selbst transparent gewordenem Gedanken.

Mehr als nur angenehmes oder nützliches Spielwerk ist die Kunst demzufolge genau aufgrund der Tatsache, dass sie sich selbst zurückzulassen vermag und ihr Erscheinen hinter das zurücktritt, was sich in ihr verständlich macht und durch sie zum Selbstverständlichen wird:

Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung geoffenbart wird. (Ä III, 572f.)

Dies ist kein außerkünstlerischer Zweck und Kunst wird somit nicht zu einem Mittel,²⁰ sondern die Künste lösen sich als Erscheinungen zur Erfüllung ihres *eigenen* Zweckes auf. Die sinnlich gestaltete Kunst ist das Mittel zur »Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit«.²¹ Die Kunst strebt ihrer eigenen Abschaffung und Aufhebung in eine höhere Form entgegen. Weil Hegel die Überwindung des dualistischen Denken Kants just im Wesen der Kunst ansiedelt,²² legt der Schluss der *Vorlesungen* aber auch

17 Vgl. Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 320.

18 Ebd., 300.

19 Vgl. zum Dialog als Kranz in Schlegels frühromantischem Denken in Auseinandersetzung mit Platon sowie in seiner Rezeption von unter anderem Blanchot in der vorliegenden Studie, 121/225.

20 Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 326.

21 Dieses paradoxe Verlassen des Sinns in der sinnlichen Erscheinung ist die Grundlage, auf der Marita Tatari eine Neuinterpretation des Handlungsbegriffs bei Hegel und an das Denken Nancy's anschließend vorlegt. Darauf wird im weiteren Verlauf zurückgekommen.

22 Vgl. Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 326. Szondi zufolge zeichne sich das Schöne bei Kant durch eine psychologisch-kritizistische Modellierung aus, in dessen Zentrum der Begriff des Ge-

jenen Verdacht nahe, der sich im gesamten Verlauf der Vorlesungen immer wieder auftut und nicht mehr verschwindet: Die Argumentation ist so angelegt, dass die Kunst von Beginn an von ihrem eigenen Ende eingeholt ist – sogar schon, wenn die Entwicklung noch nicht am Zenit und der Kippfigur des Dramas angelangt ist, innerhalb derer die Komödie das Ende der Kunst besiegelt. In Hegels Denken ist das Ende der Kunst als ihre Selbstverwirklichung konzipiert, während sich ihr Ende auf eine Weise in sie einschreibt, die eine Erfüllung von vornherein verunmöglicht. Das wird im Folgenden verdeutlicht.

Tragödie und Versöhnung, Komödie und Aufspreizung

Die der Kunst inhärente Verwirklichungs- und Auflösungsbewegung verfolgt Hegel »durch alle Stadien hindurch, die er [der Grundbegriff des Schönen und der Kunst] in seiner Realisation durchläuft.« (Ä III, 573) Die Dramatik weist er als »die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt« aus, weil das Drama sich in Inhalt und Form »zur vollendetesten Totalität« (Ä III, 474) herausgebildet habe. Entscheidend ist das Motiv der Versöhnung, welches für die dramatische Poesie besonders hervorzuheben ist. Zum einen findet sich eine Verknüpfung des epischen (Äußerlichkeit) und lyrischen (Innerlichkeit) Stils zu einem subjektiv-objektivem Formgefüge, was im weiteren Verlauf noch diskutiert wird. Die Verknüpfung von Subjektivität und Objektivität soll in der dramatischen Handlung in eine Entsprechung, eine Versöhnung von Form und Inhalt als Darstellung, überführt werden: Jedes Moment der Subjektivität – und sei es als solches auch eine radikal-individuelle Aussage, wie es etwa Antigones Forderung nach dem Begräbnis für den Bruder ist – ist als Entwicklung von einem Gegensatz bis zur Übereinkunft eingebettet in sittlich-allgemeine Zwecke. Die Tragödie zeigt das Eintreten des Göttlichen in die Welt des Individuellen und verhandelt somit, wie das Sittliche im menschlichen Tun zur Anschauung und zur Verwirklichung kommt (vgl. Ä III, 523). Über den Effekten der »bloßen Furcht« und der »tragischen Sympathie« stehe dabei das »Gefühl der Versöhnung« (Ä III, 526), das heißt das »Hervorgehen der bestimmten sittlichen Substantialitäten aus ihrem Gegensatze zu ihrer wahrhaften Harmonie.« (Ä III, 549) Weil die Tragödie den Bestand von Konflikt und Widerspruch nicht dulde (vgl. Ä III, 526), bestehe ihre »wahre Entwicklung [...] nur in dem Aufheben der Gegensätze als Gegensätze« in einen versöhnten »Einklang«, die als »absolute Vernünftigkeit erschei-

schmacksurteils ohne Interesse steht. So ziehe Kant die Trennlinie zwischen Ethik und Ästhetik. Für Hegel hingegen bewege sich Kunstbetrachtung im Bereich zwischen der Begierde des praktischen Interesses und der theoretischen Betrachtung, womit sie sich dem Vermittlungscharakter des Schönen beziehungsweise Kunstwerkes selbst angleicht: »das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken. [...] Das Sinnliche [ist] in der Kunst vergeistigt, da das Geistige in ihr als versinnlicht erscheint.« (Zitiert nach ebd., 320) So sei für Hegel nicht mehr nur das Verhältnis des Menschen zum Kunstwerk von Belang, sondern das Kunstwerk beziehungsweise das Schöne selbst (vgl. ebd., 316–320). Für Szondi liegt in diesem Zuge der hegelschen Ästhetik ihr bahnbrechender Charakter, da sie auf eine Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem, Abstraktem und Konkretem abzielt und nicht wie Philosophien früherer Zeiten auf eine Subsumtion des einen unter das Andere zustrebt. Mit ihr lassen sich Kunstwerke in ihrer spezifischen Beschaffenheit als solche betrachten (vgl. ebd., 289).

nen kann und das Gemüt wahrhaft sittlich beruhigt [...] erschüttert durch das Los der Helden, versöhnt in der Sache.« (Ä III, 547)

Als Bedingung für die Entstehung des Dramas überhaupt, setzt Hegel ein »freies Selbstbewusstsein« in den »mittleren und späteren Entwicklungsphasen des nationalen Daseins« voraus (Ä III, 476), was bereits den Keim einer Entwicklung und Veränderung in ihm anlegt. Was an anderer Stelle aufgrund des Vorrangs eines begrenzten kulturgeschichtlichen Zeitraums (griechische Klassik) als eurozentristisch kritisiert und als normatives Kunstverständnis ausgewiesen werden müsste, ist der Ausgangspunkt eines Verständnisses des bei Hegel angelegten Vergangenheitscharakters der Kunst, welcher sich nicht erst nach der klassischen Kunst einstellt, sondern ihrem sinnlichen Erscheinenden zu eigen ist.

Hegel fasst den Nährboden der antiken Komödie in einer historisch-spezifischen Subjektivität, die sich von ihrer Bedingtheit im Sittlich-Allgemeinen entkoppelt und zum Meister all ihres Denkens und Tuns gemacht habe: »ein unverwüstliches Zutrauen aller dieser Figuren zu sich selbst, je unfähiger sie sich zur Ausführung dessen zeigen, was sie wahrnehmen.« (Ä III, 554) War die Tragödie im Ganzen schon auf ein »freies Selbstbewusstsein« angewiesen, habe sich in ihrer Entwicklung zur Komödie und ihrer Emphase auf dem Gemüt und der Innerlichkeit eine ungefesselte Selbstbestimmung und Freiheit herausgebildet, die das Zu-Viel einer Partikularität des Individuellen – einer »frei in sich selbst sich geistig bewegenden absoluten Subjektivität« (Ä III, 572) – zur Folge hat. Das Zu-Viel im ungerichteten Selbstbezug, einer »unbefangenen Sicherheit« des Selbst, äußert sich in einer »aufgespreizten Subjektivität« (Ä III, 554), die sich über einer Leere breitmacht. Was sich in den Komödien Aristophanes' darstelle, sei »die durchgängige Verkehrtheit, die sich zu dem Schein dieser substantiellen Mächte aufspreizt.« (Ä III, 554f.) Erkennbar werde darin *modo negativo* einerseits, dass sich unmöglich noch eine Vermittlung zwischen dem handelnden Individuum und sittlich-allgemeinen Zwecken – im Sinne der hegelschen Gegenwart gelesen: zwischen Substanz und Subjektivität – verwirklichen könne. Das »unverwüstliche Zutrauen zu sich selbst« sei andererseits das Klima, in dem die höheren Zwecke, denen das Individuum nicht gerecht werde und gegenüberstehe, als unerreichbar erklärt werden oder gar verhöhnt werden müssten und nur noch als ihrerseits entleerte Substanzen zurückblieben. In der Gleichsetzung – des Menschen mit dem Göttlichen *nach oben* oder des Sittlich-Allgemeinen mit dem Menschen *nach unten* – habe es sich der Mensch bequem eingerichtet, so Hegel: »Ohne ihn [Aristophanes] gelesen zu haben, lässt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl sein kann.« (Ä III, 553)

In dieser beinahe profanen Formulierung, welche das Bild des Schweins mit einem epochalen Bruch in der Existenzweise des Menschen engführt, wird auf eine unerhörte Unmittelbarkeit des menschlichen Lebens und Handelns verwiesen und damit bereits auf eine offenbar unvermeidliche Entwicklung am Scheidepfad zwischen dem Sittlichen und Individuellen. Dieses einseitige Hervortreten der Subjektivität aus dem Schatten des Substantziellen bezeichnet Hegel anhand Aristophanes' – dem es noch Ernst gewesen sei mit dem Wohle Athens – als ein Symptom des Verfalls der griechischen Welt und seiner Errungenschaften (vgl. Ä III, 555). In dem Moment wenn das Allgemeine im gefährlichen Triumph der entkoppelten Subjektivität über Bord geworfen ist, sein Anspruch und seine Forderung zugunsten eines unmittelbaren Lebens einer »heiteren Subjektivität

tät« aufgegeben wird, lösen sich in dieser Welt nicht nur die Zwecke auf, sondern mehr noch: Auch die Subjekte zerstören sich selbst, weil sie ungerichtet sind, auf nichts mehr abzielen, ihren sicheren Grund verloren haben. Während mit der Selbstzerstörung von Subjekt und Wirklichkeit in der Komödie, so Szondi in seiner einführenden Vorlesung zu Hegels Ästhetik, »das Wahre sich noch als feste, bleibende Macht aus diesem Wiederscheine zeige«, entstehe durch die Feindseligkeit zwischen der Partikularität des Subjekts und ihrem Objekt zwischen den beiden eine Mauer.²³

Was in den *Vorlesungen über die Ästhetik* als die Aufspreizung des Subjekts über einer Leere auf der einen Seite sowie der Entleerung der Substanz selbst auf der anderen beschrieben wird, ist eine Umformulierung dessen, was Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* als Ironie fasst und in ihr das Ende der Kunst-Religion²⁴ beschreibt: »Die Religion der Kunst hat sich in ihm [dem einzelnen Selbst] vollendet und ist vollkommen in sich zurückgegangen.« (PhdG, 544) Im Hinblick auf Szondis Auseinandersetzung mit den Gedanken Hegels kann sogar von einer Selbstzerstörung von Subjekt und Wirklichkeit die Rede sein. Seine Beschreibung einer sich annähernden und wieder entfernenden Bewegung des Geistigen und Sinnlichen kann mit seiner Kritik an der Tragfähigkeit der hegelschen Diagnose von einem Ende der Kunst für eine nachhegelsche, nachidealistische Zeit zusammengeführt werden. Lediglich in der klassischen Epoche, die für Hegel auf die griechische Kultur beschränkt sei, finde ein Leben in der Mitte von selbstbewusster Freiheit und sittlicher Substanz statt (vgl. Ä II, 76ff.). Dementsprechend sei die Annäherung des Geistigen und Sinnlichen nur in der Klassik möglich. Davor und danach gehe Hegel von einer Trennung und daraus hervorgehenden veränderten Bedingungen für die Darstellung überhaupt aus. Die klassische, griechische Kunst – denn nur ihr komme der höchste Status zu²⁵ – werde dabei nicht als eine spezifische historische Form aufgefasst, sondern als Modell für Kunstdarstellung überhaupt als Ideal festgesetzt.²⁶ Die Entfremdung von Allgemeinem und Partikularem führe im nachklassischen Zeitalter aus der Kunst *sensu stricto* heraus. An dieser Bestandsaufnahme einer entfremdeten Gegenwart, die Szondi teilt,²⁷ erweist sich für letzteren nicht der Vergangenheitscharakter der Kunst, sondern berechtigterweise vielmehr der Vergangenheitscharakter der idealistischen Philosophie Hegels. Die These der Ablösung der Kunst durch die Philosophie könne nicht mehr gehalten werden.²⁸ Wenngleich Hegel aus idealistischer Perspektive Recht haben möge, erachtet es Szondi als die Aufgabe seiner Nachfolger:innen, die Ästhetik aus ihrem idealistischen Rahmen zu befreien.

23 Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 422.

24 Szondi erläutert: »Hegels Behauptung, daß die Religion der Griechen eine Kunstreligion ist, besagt nicht, daß ihnen Kunst zur Religion wurde – wie in gewissen Strömungen Ästhetizismus, etwa im Fin de Siècle. Die Religion der Griechen war Kunstreligion, weil die griechischen Götter, im Gegensatz zu den orientalischen und zu Jahve, dem hebräischen Gott, ganz in die Leiblichkeit der sinnlichen Darstellung eingehen konnten. Nicht die Kunst wurde also zur Religion, sondern die Religion zur Kunst.« (Ebd., 431).

25 Vgl. ebd., 303.

26 Vgl. ebd., 412.

27 Vgl. ebd., 414.

28 Vgl. ebd., 439.

Nach der klassischen Kunst oder: Rettungsversuch

Der Vergangenheitscharakter der idealistischen Philosophie führt Szondi zu der Folgerung eines Überlebens der Kunst jenseits ihrer normativ-restriktiven Begrenzung in der klassischen Epoche:

Hegel scheint zu übersehen, daß die Partikularität die Menschen der Gegenwart nicht nur trennt, sondern auch verbindet. Gerade weil sie ein Gesetz des heutigen Gesellschaftszustandes bildet, dem jeder unterworfen ist, kann die Darstellung eines Einzelnen in der ganzen Beschränktheit seiner Welt repräsentativ sein für alle anderen Einzelnen.²⁹

Gegen einen oberflächlichen Hegelianismus gedacht führt die Entfremdung von Partikularität und Allgemeinem nicht aus der Kunst im weiteren Sinne hinaus. Gerade weil sich die Erfahrung von Partikularität als allgemeine herausgestellt hat, so lässt sich Szondi hier verstehen, muss die hegelsche Komödie als das Einsetzen der Kunst der Moderne und als Auseinandersetzung mit einer Erfahrung der Moderne begriffen werden.³⁰ Sie steht im Kontext der Entwicklungen, die im ersten Teil dieser Studie vor dem Hintergrund des »Abhandenkommen[s] eines *absoluten Anfangs*« und der damit einhergehenden Krise der Kommunikation um 1800 diskutiert wurden.³¹ Auf eine solche Konsequenz scheint Szondi in gewisser Hinsicht auch hinzudeuten, konstatiert er doch, dass die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts von der Entfremdung von Subjekt und Objekt sowie Besonderem und Allgemeinem geprägt sei,³² und bezieht sich auf Autoren wie Balzac, Kafka und Brecht sowie die ästhetischen Positionen Theodor W. Adornos und Wolfgang Emrichs.³³ So ließe sich folgern, eine nachhegelsche Ästhetik betrachte die Kunst als Unmöglichkeit der Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem und sei Auseinandersetzung mit einer ihrem Fundament beraubten Subjektivität als Weltzustand.³⁴ Weil Darstellung demzufolge jenseits von Vermittlung und jenseits von Eini-

29 Ebd., 414.

30 Vgl. zum Komischen als Paradigma für einen modernen Erfahrungszusammenbruch, der sich noch auf die Möglichkeit eines Sprechens von »der Moderne« selbst auswirkt den Aufsatz von Müller-Schöll, Nikolaus: »Das Komische als Ereignis. Zur Politik (mit) der Komödie zwischen Molière, Marivaux und Lessing«, 299–322, in: Ders. (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Bielefeld: transcript 2003, bes. 300: »Das Komische läßt sich von daher nicht im Rahmen der Geschichte und Subjekt-Philosophie begreifen, die sich in der »Sattelzeit« zu begründen sucht. Begreift man als Modernitätserfahrung diejenige Erfahrung, die in nichts anderem als in einem Zusammenbruch der Erfahrung und insofern auch in einem Zusammenbruch aller geläufigen Vorstellungen von Moderne liegt, so kann das Komische paradox als Paradigma solcher Erfahrung begriffen werden.«

31 Vgl. Meyzaud: »Anstelle des Staates«, 69f. Vgl. dazu in der vorliegenden Studie, 122ff.

32 Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 461.

33 Ebd., 415.

34 Adorno, den Szondi als Stichwortgeber seiner theoretischen Bemühungen bezeichnet (vgl. Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, 11) fasst diese Entfremdung, so scheint es die Wendung von der Behauptung eines allgemeinen menschlichen Tuns zu einer Vereinzelung zu suggerieren, als das gesellschaftliche Wesen der Einsamkeit (vgl. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, 48).

gung und (Selbst-)Aufhebung als Bearbeitung einer jeden Darstellung inhärenten Inkommensurabilität erfolge,³⁵ wäre ›die Kunst‹ der Moderne als Komödie im Anschluss an Hegel ein Durcharbeiten des Nicht-Identischen und das Ringen um Maximen für das menschliche Handeln nach der Entwertung allgemeingültiger Werte. Insbesondere im Ibsen-Kapitel seiner *Theorie des modernen Dramas* wird deutlich, dass Szondi auf derartige Überlegungen abzielt. So ist die Rede von einer Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die sich jeder Vergegenwärtigung entzieht, sowie einer Analytik des Abstandes der bürgerlichen Welt zum tragischen Untergang: »Ihre immanente Tragik ist nicht im Tod, sondern im Leben selbst beheimatet.«³⁶ Das zum Epischen strebende Drama verhandelt die Partikularität des Einzelnen.³⁷ Wie Adorno, dessen Philosophie der neuen Musik seine *Theorie des modernen Dramas* dem Schlusswort zufolge »entscheidende Einsichten verdankt«,³⁸ betrachtet er das Drama somit als Auseinandersetzung mit einem Weltzustand im hegelschen Sinne und kommt damit seinem Diktum von den in den Formen »niedergeschlagenen Inhalten« nahe. Während Adorno an der zitierten Stelle formuliert, dass in den Formen überlebe, was sonst »unmittelbar nicht mehr zu reden vermag«³⁹ und »noch die einsamste Rede des Künstlers lebt von der Paradoxie gerade vermöge ihrer Vereinsamung, des Verzichts auf die eingeschliffene Kommunikation, zu den Menschen zu reden«,⁴⁰ zieht Szondi in der Vorlesung zu Hegels *Theorie der Dichtung* beinahe entgegengesetzte Schlüsse.

Wenn Kunst nicht mehr das Eintreten substanzieller Mächte in die Welt verhandeln kann, werden »Repräsentation und das Stellvertretende [...] die eigentliche Möglichkeit der Kunst unter den von Hegel als kunstfeindlich geschilderten Umständen«.⁴¹ Trotz der Aufspreizung von partikularer Erfahrung und Allgemeinheit kommen sie in der vereinzelt Rede aufgrund ihres repräsentierenden und stellvertretenden Charakters wieder auf kommunizierbare Weise zusammen. Nennt Szondi die Begriffe der ›Repräsentation‹ und des ›Stellvertretenden‹ zwar im Zusammenhang der Überlegungen zum Roman und ›zum Epischen strebenden Drama der Gegenwart‹, so erinnern sie doch an seine einleitenden Ausführungen zum Drama der Neuzeit in der *Theorie des modernen Dramas* und die darin zentrale Rolle des Dialogs. Repräsentation und Stellvertretung tauchen nicht im Wortlaut auf, sind jedoch unausgesprochene Bedingung für die entscheidenden Merkmale der von Szondi gewissermaßen rekonstruktiv in Stellung gebrachten Vor-

35 »Wo, nach dem Verdikt der Geschichte, die Einheit von Prozeß und Resultat nicht mehr gerät, wo zumal die Einzelmomente sich weigern, der wie immer auch latent vorgedachten Totalität sich anzubilden, zerreißt die aufklaffende Divergenz den Sinn.« Und weiter unten: »Am Ende ist ihre [der Werke] Entfaltung eins mit ihrem Zerfall.« (Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Bd. 7*, hg. v. Tiedemann, Rolf/Adorno, Gretel/Buck-Morss, Susan/Schultz, Klaus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, 266).

36 Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, 31.

37 Vgl. Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 414.

38 Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, 162.

39 Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, 47: »Alle Formen der Musik, nicht erst die des Expressionismus, sind niedergeschlagene Inhalte. In ihnen überlebt, was sonst vergessen ist und unmittelbar nicht mehr zu reden vermag.«

40 Ebd., 28.

41 Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 414.

stellung des neuzeitlichen Dramas, gegen das sich eine Krise überhaupt erst diagnostizieren lässt: »den Menschen im Drama als Mitmensch«, »Trennung und Identität« und den »zwischenmenschlichen Bezug«, sowie die »Ganzheit des Dramas«, »Eindruck einer zweiten Welt« und noch die »Möglichkeit des Dialogs«. ⁴² Das im Sinne Hegels bereits nachklassische Drama ist der theoretische Ort, an dem sich Szondi gewissermaßen gegen den normativen Idealismus auf die Seite eines Hegelianismus des Dialogs schlägt, welcher den Weltzustand von Partikularität und Antagonismus nicht spiegeln, sondern überwinden wollte. ⁴³ Dem folgt Szondi, wenn er das Telos der romantischen Kunst, nämlich die Möglichkeit einer erneuten Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem im Medium des dramatischen Dialogs – wiederum gegen den Weltzustand einer allgemeinen Partikularität – anerkennt ⁴⁴ und somit zum Ausgangspunkt seiner hegelschen Ästhetik nach Hegel macht.

Wie somit deutlich geworden ist, propagiert Szondi mit der »zwischenmenschlichen Dialektik« ⁴⁵ die dialogische Form eines absoluten Dramas, deren Möglichkeit Hegel im Rahmen seiner Reflexion eines konstitutiven Vergangenheitscharakters der Kunst ausschließt. Die Entfremdung von Allgemeinem und Besonderem in der nachklassischen Gegenwart wird mit der Einführung der Begriffe »Repräsentation« und »Stellvertretung« und die in ihnen enthaltene, beziehungsweise wiederauftauchende Möglichkeit einer »durch den Geist hervorgebrachten Identität« (Ä III, 572) versöhnt und aufgehoben: Der Dialog ist Szondi zufolge der Umschlagplatz dieser Vorstellung. Er rekonstruiert ein Modell der Äquivalenz, gegen das sich eine Krise abzeichnen lässt. Wenn er die Möglichkeit der Kunst nach dem von Hegel proklamierten Vergangenheitscharakter der Kunst in den Blick nimmt, zollt er dem Idealismus Hegels Tribut und rettet ihn in seine Rekonstruktion des dramatischen Theaters. Dieser Rettungsversuch entspricht nicht dem, was Szondi selbst an einigen Stellen hervorhebt: Im hegelschen Text sind Totalität und Identität in der Kunst nicht als etwa vormaliger oder bloß möglicher Bestand ausgewiesen, sondern als Problem, zuweilen sogar als Unmöglichkeit. Das freie Selbstbewusstsein war, wie zuvor betont, bereits ein Zug der Tragödie. Wohnt demnach das Ende nicht vielmehr der Kunst inne, als ihr äußerlich oder das durch sie erreichte Ziel zu sein?

Ein Ende inmitten der Kunst

Während das Ende der Kunst in der Komödie für Hegel die spezifische Form einer Entkopplung der Subjektivität vom Sittlichen und der Unvereinbarkeit von Individuellem und Allgemeinem annimmt und zunächst wie ein Sonderfall erscheinen mag, ist der »Widerspruch von Geistigkeit und sinnlichem Dasein, von Hoheit und Besonderheit« als das Schicksal der Klassik dieser bereits selbst eingeschrieben, wie es auch Szondi nachzeichnet: ⁴⁶ »Dabei zeigen sich einzelne Formen der Auflösung der klassischen Kunst in

42 Vgl. Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, 14–19.

43 Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 333.

44 Vgl. ebd., 430.

45 Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, 19.

46 Vgl. Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 407.

ihrem eigenen Bereich.«⁴⁷ So wohnt etwa den Göttern im Prinzip ihrer konkreten Individualität bereits die Vorahnung ihres Unterganges – der Entzweiung von für sich selbstständigem Geistigen und dem äußerlichen Dasein – inne.⁴⁸ Bereits die Klassik ist nicht ganz bei sich selbst und die in ihr vorgesehene Verwirklichung des Subjekt-Objekts ist keineswegs makellos.⁴⁹ Eva Geulen bezeichnet diesen Zug der Klassik bei Hegel in ihrer Studie zum Ende der Kunst als Anachronismus – »Symptome dessen, daß man im Kunstwerk nicht zu Hause ist« –, der konstitutiv zum Kunstwerk gehöre und aus der Vergangenheit in sie hineinrage:⁵⁰ »Auch das klassische Kunstwerk, in dem die Identifikation von Gestalt und Bedeutung geleistet sein soll, hat noch Anklänge an Früheres und wird von dunkler Erinnerung an symbolische Mehrdeutigkeit umgetrieben.«⁵¹ Der ideale Charakter des Klassischen steht in einem Spannungsverhältnis zu seinem Vor- und Nachleben und die Erfüllung der Zwischenstellung von Noch-Nicht und Nicht-Mehr in der teleologischen Entwicklung der Kunst kann keine reine Erfüllung sein.⁵² Vielmehr muss von einer uneingelösten Erfüllung die Rede sein.

Der durch die Entfremdung von Allgemeinem und Besonderem geprägte Weltzustand der Gegenwart, welcher der Kunst nicht günstig gewogen sei, lässt sich für die Klassik nicht umstandslos ausräumen. Die Überwindung der Entfremdung stellt vielmehr bereits für diese ein Problem dar, um das Hegel ringt und dessen theoretische Verwirklichung er beabsichtigt, aber nicht erreicht, so sehr er auch idealiter darauf hinaus möchte. Dafür spricht, dass Hegel nicht nur gegen den Dualismus Kants, sondern vor allem gegen ein Zeitalter der Trennung, die mangelnde Harmonie im bürgerlich-sozialen Leben, die im 18. Jahrhundert aufkommende Realität der Arbeitsteilung, anschreibe.⁵³ Christoph Menke hat diesen Zug am hegelschen Denken als eine »Gegen-Metaphysik der Versöhnung« bezeichnet, welche die Möglichkeit der Einheit nicht voraussetzt, sondern aus der Diagnose ihres Gegenteils hervorbringt.⁵⁴ Die theoretische Entgegnung, der Kunst die Aufgabe einer Versöhnung einer in der Wirklichkeit nicht vorhandenen Harmonie zuzuweisen, so die in dieser Untersuchung entscheidende Hypothese, gibt von den Annahmen über jene Wirklichkeit eher Aufschluss, als dass sie sie tatsächlich überwinden oder umzudeuten vermag. Vor diesem Hintergrund ergibt sich in der Betrachtung des hegelschen Textes eine Verschiebung, mit einem besonderen Augenmerk auf die in ihm auftauchenden Brüche und Bruchstellen statt auf das in ihm angelegte ideale Ziel. Wie sich mit einem im weiteren Verlauf noch näher diskutierten Text Adornos formulieren lässt: »In der Darstellung birgt sich die Spur des dem Begriff inkomensurablen empirischen Elements.«⁵⁵

47 Ebd., 421.

48 Vgl. ebd., 419ff.

49 Vgl. ebd., 350.

50 Vgl. Geulen: *Das Ende der Kunst*, 51.

51 Ebd., 53.

52 Vgl. Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 407.

53 Vgl. ebd., 334/353.

54 Vgl. Menke: *Tragödie im Sittlichen*, 23f. Menke bezieht sich hierbei auf Alexandre Kojève und Jean Hyppolite. Vgl. insbesondere zu Kojève in der vorliegenden Studie, 16ff.

55 Adorno: »Skoteinos«, 355.

Dass die Kunst überhaupt – und auch die Klassik schon – nicht bei sich selbst ist, arbeitet ein Text von Werner Hamacher heraus. In »(The End of Art with the Mask)« begreift er das spezielle Verhältnis der Kunst zu ihrem eigenen Ende und insbesondere das der Komödie als Potenzial, um über das hegelsche Verständnis vom Ende der Kunst als Selbstaneignung und Vervollständigung in der Auflösung hinauszugehen und damit die Kunst von sich selbst zu lösen.⁵⁶ Genau wie Szondi macht Hamacher darauf aufmerksam, dass der Keim der Komödie bereits in der Tragödie angelegt sei.⁵⁷ Die Ironie als Auflösungserscheinung, wie er mit einer »wenig gelesen und selten zitierten Stelle« aus der *Phänomenologie des Geistes* zeigt, ist nicht mit dem Verschwinden der Kunst zu verwechseln, sondern als Erscheinen der Abwesenheit einer substantiellen Wahrheit erweist sich Ironie – eine Entzweiung und Abspaltung von sich selbst – als die Wahrheit der Kunst selbst. Die Kunst ist Hamacher zufolge besonders auf ihrer höchsten Stufe eine »desubstantializing art«, ein paradoxes Zu-sich-Kommen als »evacuated substance«. ⁵⁸ Hegels »totales Denken«, und insbesondere das Verständnis der Kunst, ist folglich von einem Ende her zu lesen, das weder Selbstverwirklichung und Vollendung oder Auflösung ist noch ein ihr auch nur mögliches Ziel in der selbsttransparenten Darstellung hat. Er geht damit über Szondi hinaus, der die Loslösung vom klassischen und normativen Ideal gegen den Vergangenheitscharakter der idealistischen Philosophie beschreibt, um das Kunstideal in gewisser Hinsicht zu retten. Für Hamacher steht das Ende der Kunst als die ihr eigene Aufspreizung, Grenze, unerfüllte Erfüllung, oder Depotenz(ierung) ihrer Verwirklichung (und somit der Darstellung überhaupt) gegenüber. Somit wohnt der Kunst ein Vergangenheitscharakter oder Vergänglichkeitscharakter inne – ein Ende ohne Telos –, aufgrund dessen sie nicht zu sich selbst kommt, oder nie als sie selbst zu sich kommt. Die Kunst kann nur vermittels dieses Endes der Darstellbarkeit überhaupt verstanden werden:

Any presentation that was not also the presentation of the end, of the furthest limit, of the finitude and fragility of presentation, would be incomplete. Any presentation, as long as it was merely complete, would be incomplete. Therefore, in order to be art, art cannot simply be itself; it must also be the art of the dissolution of art.⁵⁹

Das Ende der Kunst ist weder die Verwirklichung in der Selbstauflösung zum reinen Gedanken, das über das Zeitalter der Trennungen triumphiert noch die von Szondi angedachte neuerliche Möglichkeit der Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem, der Idee und sinnlichem Scheinen. Die Ironie beziehungsweise die Komödie sind nicht bloß Sonderfall einer nachklassischen Zeit und Verfallserscheinung nach der Vollendung, sondern machen ein Ende offenbar, das der Kunst eingeschrieben ist. Wenn das Ende in der Kunst und im Drama immer schon angefangen hat, statt ihm äußerlich zu sein, muss das hegelsche Drama *als* aufgespreiztes Verhältnis zu diesem Ende, *als* Auflösung und unerfüllte Erfüllung untersucht werden, statt als verwirklichte

56 Vgl. Hamacher, Werner: »(The End of Art with the Mask)«, 105–130, in: Barnett, Stuart (Hg.): *Hegel after Derrida*, London: Routledge 1998, 130.

57 Vgl. ebd., 114.

58 Vgl. ebd., 106.

59 Ebd., 105.

Harmonie und Versöhnung von Form, Inhalt und Handlung im Dialog idealisiert zu werden.

5.2 »Preisgabe der Stimmigkeit aus der eigenen Konsequenz«

Der bei Hegel zweifelsfrei zu beobachtenden teleologischen Absicht und dem Ringen um Geschlossenheit in seiner Philosophie läuft ein inhärentes Nicht-Aufgehen zuwider. Diese Bewegung wird nachfolgend mithilfe der Untersuchungen von Adorno, Paul de Man und Jacques Derrida in Bezug auf das sprachliche Vorgehen des hegelschen Denkens plausibilisiert. Wie Szondi geltend macht, könne die hegelsche Ästhetik nicht losgelöst von Form und Verfahren der hegelschen Philosophie behandelt werden, weil sich in der Kunst Hegels Anspruch zufolge die Verwirklichung des Subjekt-Objekts zum ersten Mal umsetze,⁶⁰ oder wie es Hegel an anderer Stelle in Bezug auf Platon formuliert: Der Dialog hat die Dialektik zur Seele.⁶¹ So kann schließlich ausgearbeitet werden: Die Philosophie Hegels muss unter dem Gesichtspunkt ihrer sprachlichen Darstellung und in ihrer spezifischen literarischen Gestalt begriffen werden, weil sie als teleologisches – aber dennoch in sich gespaltenes – Selbstgespräch auftritt. Diese Herangehensweise kann verdeutlichen, dass Hegels Schreiben den Zielvorstellungen seines Denkens immer auch zuwiderläuft.

Der »Primat des Ganzen«

In »Skoteinos oder Wie zu lesen sei« beschreibt Adorno einen stetigen Vorrang des abstrakten »Primat[s] des Ganzen« bei Hegel, der die Relevanz der Einzelanalysen immer wieder breche.⁶² Das Ganze als notwendiges Ziel aller einzelnen Schritte stehe zugleich am Ende sowie am Beginn von Hegels Vorgehen. Er spricht von einem Pathos, der das Nicht-Identische als Heterogenes bezeichnet, verkennend, dass er es darin schon als etwas erkannt habe und in die Einheit zurückführe.⁶³ »Was das Ganze und dessen Resultat sein soll: die Konstruktion des Subjekt-Objekts, jener Aufweis, daß die Wahrheit wesentlich Subjekt sei, wird tatsächlich von jedem dialektischen Schritt bereits vorausgesetzt [...]«. ⁶⁴

Diesem ersten Eindruck entgegen, umreißt Adorno in seiner Studie eine Lektüre der sprachlichen Verfasstheit der hegelschen Philosophie, die vom Primat des gemeinten Ganzen absieht und die Sprache dieses Meinens in Betracht zieht. Hegels Texte rein auf ihre Gesamtkonzeption hin zu rezipieren, sei nicht weniger als eine Kapitulation und eine Flucht; er nennt es sogar einen Rückzug vor Hegel.⁶⁵ Die »philologische Norm«, den

60 Vgl. Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 350.

61 Vgl. Hegel: *Berliner Schriften*, 268.

62 Vgl. Adorno: »Skoteinos«, 329. Die Formulierung »Primat des Ganzen« stammt aus Adorno: *Minima Moralia*, 10.

63 Vgl. Adorno: »Skoteinos«, 375.

64 Ebd., 328.

65 Vgl. ebd., 331.

vom Autor subjektiv gemeinten Sinn herauszuarbeiten, sei nicht nur in sich bereits problematisch, bei Hegel jedoch exemplarisch unpassend. Loyalität beweise ein Interpret nur, wenn er etwas leiste, was Hegel versäumte.⁶⁶ Darum untersucht Adorno die Verwiesenseitigkeit aller philosophischen Kritik auf philologische Bedingungen, die auf eine Spannung zwischen Expression und Konstruktion zurückzuführen sei.⁶⁷ Er wendet sich damit gegen die bereits von Szondi konstatierte mechanistische Sprachtheorie Hegels, der die Sprache lediglich als Vehikel gelte.⁶⁸ Wohingegen Hegel das Aufgehen von geistiger Erfahrung im gedanklichen Medium als realisierbar erscheine,⁶⁹ er sich in der Sprache ungewöhnlich unreflektiert bewege, wie Adorno konstatiert, thematisiert seine Lektüre, dass sich in der sprachlichen Form des hegelschen Denkens Inhalte niederschlagen, die es nicht aufzulösen vermag.⁷⁰

Der Anmaßung des Abschließenden im Denken Hegels hält Adorno entgegen: »Das Ganze ist das Unwahre.«⁷¹ Er fordert eine Vertiefung in das Schreiben und die Sprache Hegels, die, wie er gegen Ende des Textes schreibt, notwendigerweise über Hegel hinausgehe, weil

unterm Aspekt des Verstehens [...] das Unverständliche an Hegel Wundmal des Identitätsdenkens selbst [ist, M. W.]. Seine dialektische Philosophie gerät in eine Dialektik, von der sie keine Rechenschaft ablegen kann und deren Lösung ihre Allmacht übersteigt. Ihr Versprechen aufzugehen ist falsch.⁷²

Die aus dieser Beobachtung gefolgerte Herangehensweise hakt zwischen ästhetisch-philologischer Erfahrung und Begriff ein,⁷³ statt die Methode der Wahrheitsfindung zu einem dem Stoff – der sprachlichen Verfasstheit – rein äußerlichen Erkennen zu erklären (vgl. PhdG, 47). So werden Begriffe, Urteile und Schlüsse, die im hegelschen Denken stets über sich hinausweisen und dem Gemeinten nicht widerstandslos sich anbieten zur Aufforderung »das Gemeinte zu denken, auch wo nicht alle seine Implikate *clare et distincte* vorzustellen sind.«⁷⁴ Adornos Lesart zielt darauf ab, so ließe sich vereinfachend sagen, dem Denken Hegels produktive Widersprüche zu entnehmen. An diesem Anspruch, der unter dem Motto des »Unverstandenen« die sprachliche Verfasstheit des dialektischen Vorgangs die der darin anvisierten Totalität zuwiderlaufenden Merkmale in den Fokus rückt, nehmen die folgenden Überlegungen ihren Anstoßpunkt.

Derrida, der seine Hegel-Lektüre in weiten Teilen in einer Auseinandersetzung mit Texten Georges Batailles entwickelt, beschreibt den Gang zum »Primat des Ganzen«⁷⁵

66 Vgl. ebd., 343.

67 Vgl. ebd., 367.

68 Vgl. Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 396/7.

69 Vgl. Adorno: »Skoteinos«, 368.

70 Vgl. ebd., 353.

71 Adorno: *Minima Moralia*, 57. Zitiert nach Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 416.

72 Vgl. Adorno: »Skoteinos«, 374f.

73 Vgl. ebd., 368.

74 Vgl. ebd., 341.

75 Adorno: *Minima Moralia*, 10.

mit der Formulierung der »beschränkten Ökonomie«⁷⁶ Die Nähe zu Adornos Position besteht in der Betonung eines teleologischen Strebens zur Abgeschlossenheit, die in Derridas Text als »Sinn« bezeichnet ist. Weil die Methode Hegels in der *Phänomenologie* die Folge der Figuren der Phänomenalität auf ein Wissen um den Sinn beziehe, der sich immer schon angekündigt habe, beschreibe sie die Zirkulation oder den Kreislauf der »reproduktiven Konsumtion«. »Sie ist nur in der Lage, die Differenz und die Negativität als Seiten, Momente oder Voraussetzungen des Sinns zu bestimmen: als Arbeit.«⁷⁷ Die Bewegung und das Werden im Widerspruch, das Hegel stark zu machen sucht, verliert sich auf den ersten Blick beim Ringen um das Ganze, den absoluten Geist, das Wissen, die Wissenschaft, die systematische Philosophie, die Identität von Methode und Gegenstand. Diesen Gang beschreibt Derrida als onto-theo-teleologisch beziehungsweise archeoteleologisch, das heißt als Zusammenfallen des metaphysischen Denkens mit einer teleologischen Struktur.⁷⁸ Ein absoluter Anfang bleibt stets im Blick – was als Ziel herauskommen soll, steht anders als bei den Frühromantikern zu Anfang fest. So lässt sich für Hegels Denken einerseits ein Totalitätsanspruch konstatieren, der den Widerspruch ausschließlich um den Willen einer letztendlichen Identität bemüht, oder in den Worten Adornos: »Bei allem Nachdruck auf Negativität, Entzweiung, Nichtidentität kennt Hegel deren Dimension eigentlich nur um der Identität willen, nur als deren Instrument.«⁷⁹ Im Fortgang der Aufhebung geht es nicht um ein freies Denkens, sondern um rechnerisches Kalkül, das auf ein Resultat zuhält. Hegels Text weist jedoch über den in seinem Denken angelegten Totalitätsanspruch hinaus: Derrida nimmt an, dass Hegel die Bedrohung seines Ziels, eine nicht zu bändigende Negativität, sieht, aber ausschließt. Indem er sie systematisch verberge, komme sie zum Vorschein.⁸⁰ Eine Verwandtschaft mit den Überlegungen Szondis ist zu erkennen. Hegel bietet der von ihm bereits als Zeitalter der Trennungen empfundenen Epoche einen philosophischen Gegenentwurf auf, anhand dessen sich das Denken der Trennung – vielleicht gegen seinen Willen – in seinen Text umso deutlicher und wirksamer einschreibt.

Eine instrumentelle Sprachauffassung, die Adorno bei Hegel ebenso konstatiert wie anfechtet und darin mit Derridas Lektüre übereinkommt,⁸¹ beschreibt auch Szondi. He-

76 Vgl. Derrida: »Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie«.

77 Ebd., 412.

78 Auf den von Heidegger beschriebenen Umschlag der Philosophie nach dem ›Tod Gottes‹ in eine onto-theologische Struktur wurde in der vorliegenden Untersuchung bereits hingewiesen (146). Die Archeoteleologie als wesentliche Grundlegung findet sich in verschiedenen Texten Derridas. Vgl. etwa *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, übers. v. Alexander García Düttmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, 67/70; vgl. »Les fins de l'homme«, in: Ders.: *Marges de la philosophie*, Paris: Editions de Minuit 1997, 144, vgl. außerdem *Glas*, Paris: Galilée 1974, 130. Vgl. zudem *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*, übers. v. Alexander García Düttmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, 24; *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie*, übers. v. Rüdiger Hentschel und Andreas Knop, München: Fink 1987, 155.

79 Adorno: »Skoteinos«, 375.

80 Derrida: »Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie«, 393.

81 Zur Nähe von Adornos und Derridas Hegel-Lektüre im Hinblick auf eine der Dialektik immanenten Dialektik vgl. Hamacher, Werner: »pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel«, 7–333, in: Hegel, G. W. F.: *Der Geist des Christentums. Schriften 1796-1800; mit bislang unveröffentlichten Texten*, hg. v. Hamacher, Werner, Frankfurt a.M.: Ullstein 1978, 288f.).

gels Sprachtheorie verlange eine Korrektur, die seinem Denken nicht äußerlich wäre, sondern ihm überhaupt erst gerecht werde. Das bedeutet, dass der Sprache eine gewisse Autonomie zugestanden werden muss. Nach Derrida und Adorno kann nicht das Gemeinte diskutiert werden, ohne die Art des Meinens in den Blick zu nehmen. Die Untrennbarkeit der Sprache des Meinens und des in ihm Gemeinten sowie den Widerstand zwischen ihnen zu erörtern, ist die Grundlage, auf der eine Ästhetik nach Hegel und gegen den Hegelianismus anvisiert werden kann. Adorno formuliert diesbezüglich eine »Preisgabe der Stimmigkeit aus der eigenen Konsequenz«. ⁸² Eine solche Auseinandersetzung mit Hegel eröffnet andere Zusammenhänge, wie sie auch mit dem Text Hamachers erschlossen wurden. So etwa, wenn er herausstellt, dass sich in der Sprache als Medium immer auch der Ruin ihres Verstehens-, Kommunikations- und Handlungsvermögens eintrage. ⁸³

Widerstand und Disjunktion der Sprache

Eine »Preisgabe der Stimmigkeit aus der eigenen Konsequenz« mit Blick auf die sprachliche Verfasstheit des hegelschen Denkens durchdenkt auch Paul de Man. In seinem Aufsatz zu Zeichen und Symbol in *Aesthetic Ideology* ⁸⁴ bezieht er sich nicht nur ausdrücklich auf Szondis Hegel-Lektüre, sondern entwickelt seine Überlegungen auch explizit mit den hegelschen *Vorlesungen über die Ästhetik*. Ausgehend von der etwas übertrieben formulierten Behauptung, nur wenige Denker hätten so viele Schüler, die nie ein Wort von ihm gelesen haben, hält de Mans Text auf die These zu, Hegels Rezipienten seien zuweilen hegelianischer als er selbst. Das gilt insbesondere dort, wo eine Lektüre, die für de Man nichts anderes als ein »close reading« ⁸⁵ sein kann, noch gar nicht begonnen hat. Mit einem Hegelianismus Hegels will sich de Man nicht zufriedengeben und führt eine Untersuchung durch, die dieses vermeintlich Selbstverständliche in Zweifel zieht. Ganz nebenbei wirft er damit die Frage auf, wofür »literary theory« überhaupt gut ist, wenn nicht dafür, um zwischen ästhetischer Erfahrung und Theorie der Kunst konsequent zu unterscheiden. Es geht um das Verhältnis zwischen dem Gemeinten und der Art des Meinens.

Ausgangspunkt ist Hegels Definition des Schönen als einem sinnlichen Scheinen der Idee (vgl. Ä I, 395). Das Schöne werde zumeist als symbolischer Vermittlungsvorgang

82 Adorno: »Skoteinos«, 375.

83 Vgl. Hamacher: »(The End of Art with the Mask)«, 113.

84 de Man, Paul: »Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics«, 91–104, in: Ders.: *Aesthetic Ideology*, hg. v. Warminski, Andrzej, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1996, 93.

85 In »The Return to Philology« (de Man, Paul : »The Return to Philology«, 21–53, in: Ders.: *The Resistance to Theory*, hg. v. Godzich, Wlad, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2006) beschreibt de Man einerseits Veränderungen in der literaturwissenschaftlichen Ausbildung von der traditionellen »task of determining the meaning of texts« (ebd., 22) hin zu einer »examination of the structure of language prior to the meaning it produces« (ebd., 24), was von denen als Angriff gesehen werde, die die Literaturwissenschaft betrachten als »substitute for the teaching of theology, ethics, psychology, or intellectual history.« (Ebd., 24) Er fordert nahes Lesen (»reading texts closely«) anstelle der Verortung des Gelesenen in einer allgemeinen menschlichen Erfahrung oder Geschichte. »Close reading«, so de Man, »cannot fail to respond to structures of language which it is the more or less secret aim of literary teaching to keep hidden.« (Ebd., 24).

zwischen Geist und physischer Welt begriffen, so de Man. Der Einfluss Hegels sowie seiner »kaum rezipierten« *Vorlesungen über die Ästhetik* auf das Nachdenken über Literatur [und Theater] und seinen Hegelianismus *nolens volens*,⁸⁶ dem er sich entgegenstellt, beruht auf einem teleologischen, fortschrittsorientierten Allgemeinplatz der historischen Diskurse über Literatur und ihre philosophische Theorie. In kritischer Auseinandersetzung mit der bei Hegel konstatierten Ideologie des Symbols,⁸⁷ kann ein solcher Hegelianismus als eine Lektüre angesehen werden, die für Hegels Vorstellung des Ästhetischen eine gelungene Vermittlung zwischen Idee und sinnlichem Scheinen konstatiert. Bei genauerem Nachlesen hat jedoch eine solche Lesart keinen Bestand. De Man stellt die Frage:

Could it be that Hegel is saying something more complex about the symbol and about language than what we recognise in him as so familiar to us but that part of what he has to say is something that we cannot or will not hear because it upsets what we take for granted, the unassailable value of the aesthetic?⁸⁸

Hegels Ästhetik als eine Theorie der symbolischen Form zu begreifen, steht ein »disturbing element of personal inadequacy« entgegen, nämlich das »disturbing statement that art is, irrevocably, for us a thing of the past«.⁸⁹ Die versöhnende Vermittlung zwischen Idee und sinnlichem Erscheinen, die jeder Theorie der symbolischen Form zugrundeliegen muss, ist der Vergangenheit zugewiesen. Während für de Man bei Hegel einerseits eine Symboltheorie des sinnlichen Scheinens der Idee gefordert wird, und die hegelische Ästhetik der Erhaltung und Monumentalisierung der klassischen Kunst gewidmet ist, enthält sie zugleich Elemente, die eine solche Erhaltung von Beginn an unmöglich machen.⁹⁰ Mit der Kunst – beziehungsweise der Monumentalisierung der klassischen Kunst – verschwinde zugleich die versöhnende Vermittlung, das heißt die »interpenetration of meaning and form«, die Hegel gegen das willkürliche Zeichen und für das Symbol ins Spiel gebracht hatte.⁹¹ Dementsprechend kommt de Man zu dem Schluss: »What the Aesthetics calls the beautiful turns out to be, also, something very remote from what we associate with the suggestiveness of symbolic form.«⁹²

De Man wendet sich somit gegen die Behauptung einer gelungenen Umsetzung des bei Hegel anvisierten Zusammenfallens von Gegenstand und Methode. Er beschreibt eine Unmöglichkeit, Subjekt und Prädikat zur Übereinstimmung zu bringen. Diesen Gedanken entwickelt er an der symbolischen Form der Allegorie, welche Hegel zufolge die Dinge nicht ihrer Wirklichkeit angemessen darstelle, sondern lediglich in ein Bild oder eine Parabel überführe und ihm deswegen als untergeordnete Gattung gelte. Dabei hebt er hervor, dass sich im dialektischen System Hegels das vermeintlich Untergeordnete als

86 Vgl. de Man: »Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics«, 93.

87 Vgl. ebd., 100.

88 Ebd., 95.

89 Ebd., 94.

90 Vgl. ebd., 100ff.

91 Vgl. ebd., 93.

92 Ebd., 103.

das Ausschlaggebende herausstellen kann. Die Allegorie, als Beispiel für eine die Trennschärfe zwischen Symbol und Zeichen auflösende Form, wird für de Man zum »defective cornerstone of the entire system«. ⁹³ Das sinnliche Scheinen und insbesondere die Sprache kann nicht schlichtweg als Mittel symbolischen Ausdrucks erachtet werden, sondern es besteht auch bereits für Hegel ein Problem darin, dass sich Sprache von der in ihr sinnlich repräsentierten Idee immer schon verabschiedet hat:

Art is ›of the past‹ in a radical sense, in that, like memorization, it leaves the interiorization of experience forever behind. It is of the past to the extent that it materially inscribes, and thus forever forgets, its ideal content. ⁹⁴

In seiner Entwicklung einer *Disjunktion der Sprache* hinsichtlich der in ihr geknüpften Verbindung von sinnlichem Scheinen und Idee, bezieht sich de Man auf Szondis Besprechung der unbefriedigenden Ausführungen Hegels zu den symbolischen Formen, die auf seine unzulängliche Konzeption der Sprache zurückzuführen seien. ⁹⁵ Der Einsicht, dass die Sprache in der Dichtung nicht allein Mittel ist, sei Hegel nahe gekommen, wobei die Nachdrücklichkeit, mit der er sich gegen eine solche Auffassung wende, als Zeichen seiner Unsicherheit zu deuten sein könne. ⁹⁶ Obwohl Szondi einerseits das Telos der romantischen Kunst, die erneute Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem im Element des reinen Gedankens – wiederum gegen den Weltzustand einer allgemeinen Partikularität – bei Hegel anerkennt, ⁹⁷ stellt er genau diese Überlegung auf den Prüfstand. Szondi ist skeptisch gegenüber den hegelschen Totalitäts- und Einheitsansprüchen, wenn er, wie bereits angedeutet, die These einer Ablösung der Kunst durch die Philosophie in Zweifel zieht. Er setzt bei einem bemerkenswerten Zitat an, in dem Hegel selbst bereits die besondere Bedeutung der Sprache in der Dichtung hervorhebt. Das Zitat löst die chronologische Richtung der zuerst vorliegenden Idee zum danach gefundenen sinnlichen Scheinen vollkommen auf:

In der freien Poesie [...] gibt [...] die Nötigung, den Ausdruck der Vorstellungen herüber- und hinüberzuwenden, zusammenzuziehen, auszubreiten, dem Dichter ebenso sehr neue Gedanken, Einfälle und Erfindungen, welche ihm ohne solch einen Anstoß nicht gekommen wären. (Ä III, 291)

An dieser Stelle tritt eine Selbstständigkeit der Sprache auf, die den Dichter dazu zwingt, unablässig an den Vorstellungen zu arbeiten. Szondi macht mit Blick auf dieses Zitat darauf aufmerksam, dass Hegel ein Wechselverhältnis zwischen den Ideen und der Sprache erkennt und dass darin ein seiner Philosophie unangemessener Sprachbegriff liege, weil dieser eine Interdependenz von Denken und Ausdruck enthalte. ⁹⁸ Von dieser Neubewertung des hegelschen Sprachdenkens, die auch Adorno beschreibt, und der

93 Vgl. ebd., 104.

94 Ebd., 103.

95 Vgl. ebd., 94.

96 Vgl. Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 482.

97 Vgl. ebd., 430.

98 Vgl. ebd., 482.

zufolge sich eine disjunktive Interdependenz zwischen Denken und Schreiben ereignet, welche die Ambition einer bruchlosen Zusammenführung von Sein und Sprache erschüttert, bleibt auch die Theorie der dramatischen Poesie nicht unberührt. Wenn das Mittel der Aneignung der Welt die Arbeit der Sprache sei,⁹⁹ in diesem Aneignungsverhältnis aber stets als ein Widerstand und eine Disjunktion verbleibe, müsse dies auch für die Totalität von Subjekt und Objekt in der dramatischen Poesie aus dem zuvor angeführten Zitat gelten. Für Hegel ist die vollständig dramatische Form der Dialog, das heißt das Aussprechen der Figuren gegeneinander in der Sprache (vgl. Ä III, 493). Er bringt Subjektivität und Objektivität zusammen:

Diese Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, sowie dies Subjektive, das in seiner Realisation und objektiven Gültigkeit zur Darstellung gelangt, ist der Geist in seiner Totalität und gibt als Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie ab. (Ä III, 323f.)

Während Hegel eine Subjekt-Objekt-Totalität für die dramatische Poesie festhält, die im Sinne der teleologischen Anlage seines philosophischen Systems zu begreifen ist, hat die Auseinandersetzung mit dem Widerstand zwischen dem Gemeintem und der Art des Meinens einen Widerspruch im Hinblick auf diese Zielsetzung ergeben. Die Zusammenführung von Objektivität und Subjekt zu einer Totalität des Dramatischen kann, den vorangegangenen Ausführungen zufolge, nicht als Vollzug einer geschlossenen Stimmigkeit betrachtet werden, sondern muss vielmehr als disjunktive Totalität begriffen werden.

Dem Verhängnis der Totalität entgehen

Die Erörterung der Auseinandersetzung mit dem ›hegelschen Verfahren‹ bei Adorno, de Man und Derrida hat verdeutlicht, inwiefern Hegels Sprache der versöhnten Totalität nicht zuarbeitet. Das ist die Grundlage dafür, das hegelsche Drama als Form-Inhalt-Gefüge zu betrachten, das mehr ist, als die von Hegel in ihm vorgesehene Erfüllung der Kunst, die sich in der Klassik auch schon nicht einlösen wollte. In der Untersuchung auf diese Weise vorzugehen, wird dem Gedanken gerechter als eine Lesart Hegels zugunsten einer Stimmigkeit, die seinem Schreiben widerspricht. Weil die Kunst in ihrem Streben zum Ende und der Verwirklichung in der Auflösung stets von diesem Ende eingeholt und schlichtweg nicht ohne dieses zu denken ist, verschiebt sich auch das teleologische Verfahren Hegels im Ringen um die Geschlossenheit in der Form der Kunst auf eine ihr inhärente Aufspreizung. Das anvisierte Zusammenfallen von Methode und Gegenstand, die Hegel zum Ende seiner Vorlesungen heraufbeschwört, wirft vielmehr Widersprüche auf, als dass es sie lösen würde.

Im Rahmen der vorliegenden Studie richtet sich die Betrachtung, zwischen der Sprache des Meinens und des Gemeintem und vor dem Hintergrund einer unerfüllten Erfüllung, auf die bei Hegel angelegte Totalität des Dramas. Mit Blick auf den hegelschen Text

99 Vgl. de Man: »Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics«, 97.

lässt sich dort einhaken, wo der Text das in ihm Gemeinte zwischen Erfahrung und Begriff entfaltet:

Hegel zufolge bedarf es konstitutiv des Nichtidentischen, damit Begriffe, Identität zustande kommen; so wie es umgekehrt des Begriffs bedarf, um eines Nichtbegrifflichen, Nichtidentischen sich bewusst zu werden. Nur verletzt er seinen eigenen Begriff von Dialektik, der gegen ihn zu verteidigen wäre, indem er ihn nicht verletzt, ihn zur obersten widerspruchsfreien Einheit zusammenschließt. *Summum ius summa inuria*. Durch ihre Aufhebung wird die Wechselseitigkeit in Einseitigkeit zurückgebildet. Aus der Wechselseitigkeit ist auch nicht ins Nichtidentische zu springen; sonst vergäße Dialektik ihre Einsicht in die universale Vermittlung. Aber das Moment des Nichtaufgehenden, das in ihr mitgesetzt ist, vermag sie nicht ohne Münchhausenkunststück wegzuschaffen. Was ihr Ärgernis bereitet, ist der Wahrheitsgehalt, der ihr erst abzugewinnen wäre. Stimmig würde sie einzig in der Preisgabe von Stimmigkeit aus der eigenen Konsequenz. Um nichts Geringeres ist Hegel zu verstehen.¹⁰⁰

Die Aufhebung in Stimmigkeit ist der Horizont des Dramatischen, in dem Hegel darum bemüht ist, die Wechselseitigkeit in Einseitigkeit zurückzubilden und auf der Ebene von Form und Inhalt zu einer in sich geschlossenen Einheit zusammenzuführen. Das Drama ist die Lösung für das zentrale Problem einer In-eins-Setzung des Nicht-Identischen, das sich der Teleologie des dialektischen Denkens stellt. Das Motiv einer Bewegung zur Vollendung und Versöhnung wird in den beiden folgenden Teilkapiteln immer wieder auftauchen. Entscheidend für die vorliegende Studie ist dabei jedoch: Die ›Zurückbildung von Wechselseitigkeit in Einseitigkeit‹ ist im dramatischen Kunstwerk von Hegel mit Blick aufs Ganze zwar paradigmatisch beabsichtigt. Eine Preisgabe der Stimmigkeit aus der eigenen Konsequenz jedoch, wie sie Adorno als Forderung des hegelschen Denkens an es selbst formuliert, verlangt eine Annäherung an die hegelsche Sprache. Eine solche Annäherung akzentuiert die Momente des Nicht-Aufgehens und die in Formen niedergeschlagenen Inhalte.

Dies könnte eine Beschreibung dessen sein, was die Literatur-, Text- oder gar Theaterwissenschaft mit philosophischen Texten überhaupt anfangen kann und wie sie ihnen gewinnbringend etwas abzurufen vermag. Diese Herangehensweise zielt weder darauf ab noch erhebt sie den Anspruch, eine hegelsche Ästhetik nach Hegel zu formulieren, versetzt jedoch in die Lage, Splitter aus ihrem Gegenstand zu lösen, die eingeschliffene Betrachtungsschemata – wie hinsichtlich des Dramas und des Horizontes des Dialogischen in ihm – in Frage zu stellen. Mit Adorno ist festzuhalten, dass die Bedeutung und die Eigenständigkeit von Moment und Konfiguration gegenüber dem System aufgrund eines »allzu simplen Vertrauens auf die Totalität« und einer sich zur Sprache souverän-gleichgültig verhaltenden Darstellungsweise noch nicht in Hegels Denken eingegangen sind. Darauf aufbauend lässt sich mit deren Untersuchung über das »Verhängnis der Totalität« – das sich in seinen Texten mit der Geste der Lehre zwar vermittelt, aber nicht eingelöst werden kann – hinaus denken.¹⁰¹ Die Bewegung, von der sich Hegel eine Selbstgleichheit anhand der Vermittlung verspricht (vgl. PhdG, 25), und die Adorno

100 Adorno: »Skoteinos«, 375.

101 Vgl. ebd., 342.

als »Münchhausenkunststück« bezeichnet, löst ungeheure Schwingungen aus, wenn sie in ihrer Stimmigkeit aufgegeben wird und das Moment des Nicht-Aufgehens, das in ihr mitgesetzt ist, nicht weggeschafft wird.¹⁰²

Das mit Adorno und Derrida nachvollzogene Nicht-Aufgehen der dialektischen Vorgehensweise markiert eine Unterbrechung im Vorgang der Vermittlung und Versöhnung, der sich Hegel nicht vollkommen entledigen kann. Von diesem Nicht-Aufgehen, von dem ihr inhärenten Ende her, muss die Kunst als Darstellung und das Drama – dieses sei vollständig in der Form des Dialogs (vgl. Ä III, 493) – in seiner sprachlichen Verfasstheit gelesen werden. Das Drama ist so weder das Geschlossene, als das es nach Hegel zur Geltung gebracht wurde noch ist der Dialog jenes Mittel, als das er in der Annahme, die Kunst, die Vermittlung oder die Darstellung überhaupt könnten von der Seite ihrer Versöhnung und Geschlossenheit her gedacht werden, konzipiert ist. Derrida spricht in dem bereits oben zitierten Aufsatz von einem »blinden Fleck des Hegelianismus, um den herum die Repräsentation des Sinns sich organisieren kann« und der als radikale Verausgabung eine solch vorbehaltlose Negativität bilde, dass er im System nicht einfach wieder Komplize der Positivität werden könne.¹⁰³ Die Dramatik und Dialogik des hegelschen Dramas – als Konflikt, Kollision und Streit das Potenzial der Darstellung, mehr als nur Rad in der beschränkten Ökonomie des hegelschen Denkens der (dramatischen) Repräsentation – müssen als dieser blinde Fleck betrachtet werden. Der Dialog lässt sich als exemplarischer Ort dafür anführen, um zu zeigen, was Adorno im Sinn hatte, als er meinte, die Mikrostruktur des hegelschen Denkens und seiner literarischen Gestalt sei bereits das, was Benjamin als »Dialektik im Stillstand« bezeichnete.¹⁰⁴ Während der Dialog des Denkens die Dialektik zur Seele hat, wie auch das folgende auf Platon gemünzte Zitat verdeutlicht, ist dabei »eigentliches Philosophieren« und »das Vorstellen von demselben« als »Verschiedenseitigkeit« des Dialogs vermischt. Der Dialog bringt die sprachliche Verfasstheit des Denkens als Vorstellung zur Geltung, stellt sie regelrecht aus:

Die Form des Dialogs enthält seine heterogenen Elemente, Seiten; was ich darunter verstehe, ist dies: daß darin eigentliches Philosophieren über das absolute Wesen und das Vorstellen von demselben mannigfaltig vermischt ist, macht diese Verschiedenseitigkeit aus.¹⁰⁵

5.3 Das Drama als Form: Entzweigung zur tragischen Subjektivität, doppelter Sinn der Handlung und sinnliche Entfaltung

Die in Hegels Philosophie angelegte Versöhnung geht nicht auf. Die Kunst, welche Hegel auf der Grundlage eines archeoteologischen Primats des Ganzen und als zur Vollendung strebend konzipiert hat, ist in der Entfremdung von Allgemeinem und Besonde-

102 Vgl. ebd., 375.

103 Vgl. Derrida: »Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie«, 392.

104 Vgl. Adorno: »Skoteinos«, 364.

105 Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, 21.

rem sowie durch das Verhältnis zu ihrem eigenen Ende eingeholt. Sei es als Noch-Nicht oder Nicht-Mehr, oder aber als ein von Beginn an gegebener Vergangenheitscharakter – die unerfüllte Erfüllung, die Hegel zugunsten einer Selbstgleichheit zu tilgen sucht, aber dennoch einräumen muss, verschiebt die Kunst auf eine ihr eigene Aufspreizung. In der Form der hegelschen Sprache schlägt sich eine Selbstentzweiung nieder, die er inhaltlich und mit dem Blick aufs Ganze zwar aufzuheben beabsichtigt, jedoch nicht wegschaffen kann.

Wenn das Enden der Kunst und dem Drama mitgegeben und eingeschrieben ist, gerade dort, wo das Gegenteil beabsichtigt ist, dann muss es *im* und *als* Verhältnis zu seiner Auflösung und seinem Nicht-Aufgehen untersucht, statt als verwirklichte Harmonie zwischen Darstellung und Dargestelltem, Meinen und Gemeintem, Idee und sinnlichem Erscheinen idealisiert zu werden. Damit wird der Rückzug auf die Gesamtkonzeption umgangen, welchem sich Adorno emphatisch entgegenstellt. Vor diesem Hintergrund und mit einem *close reading* in der folgenden Untersuchung wird ein produktives Verständnis der *Vorlesungen über die Ästhetik* vorgeschlagen. Im Zentrum steht dabei die systematische Beschreibung der dramatischen Poesie. Zunächst wird dabei auf die Totalität der dramatischen Poesie als der dritten Darstellungsweise nach Epik und Lyrik eingegangen. Die Totalität aber ist nicht eine vollkommene Vermittlung, sondern vielmehr entlang der zuvor besprochenen Disjunktion zu verstehen, das heißt als disjunktive Totalität. Wenn dabei im Folgenden auf das Motiv der Tragik zurückgegriffen wird, ist dabei weniger die geschichtsphilosophische und am Denken der Teleologie orientierte Kategorie gemeint, als vielmehr die grundsätzliche Erfahrung der unauflösbaren Konflikthaftigkeit menschlichen Handelns.

Eine dritte Darstellungsweise – die dramatische Poesie

Mehrfach war bereits von der Vollendung zur Totalität des Dramas die Rede. Diese beruht auf ästhetischer Ebene und im Hinblick auf die zunächst augenscheinlich nur formalen Aspekte seiner Gestaltung auf der Vermittlungsleistung zur »dritten Darstellungsweise« (Ä III, 323) zwischen den Prinzipien der epischen Dichtung und der lyrischen Poesie. Während das Epos »Skulpturbilder der Vorstellung«, das heißt eine entfernte und »für sich abgeschlossene Wirklichkeit« mitteilt und in seinem Erscheinen in der Darstellung als objektive Begebenheit schildert, hinter die der Dichter zurücktritt, spreche sich in der Lyrik eine Subjektivität und Innerlichkeit aus, die alles sachlich-objektive als das ihre ausweise, sei es als Leidenschaft, Stimmung oder Reflexion (vgl. Ä III, 321f.). Formal wie inhaltlich zwar werde im Drama, wie auch im Epos, eine Handlung ausgebreitet. Nur werde diese nicht wie ein Vergangenes durch Erzählung als Begebenheit dargestellt, sondern vollzogen, das heißt als *verlebendigte Handlung* zur Anschauung gebracht, in der, dem lyrischen Prinzip zufolge, individuelle Charaktere zum Ausgangs- und Mittelpunkt des Geschehens werden (vgl. Ä III, 323). Die dramatische Poesie verbindet Hegel zufolge die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik, wenn sie eine in sich

abgeschlossene *wirkliche* Handlung, ebenso sehr aus dem Inneren des durchführenden Charakters *entspringende* als in ihrem Resultat aus der substantiellen Natur der

Zwecke, Individuen und Kollisionen *entschiedene* Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darstellt. (Ä III, 474)¹⁰⁶

Demzufolge ist das Drama für Hegel ein aus verschiedenen Elementen zusammengesetztes Subjekt-Objekt-Sein. Das Objektive ist dem Subjekt angehörig und als aus diesem herkommend dargestellt (vgl. Ä III, 323): »Dies Substantielle [der Ausgang in die Herausstellung menschlicher Zwecke, Charaktere und Konflikte, M. W.], das sich in den selbstständig aus sich handelnden Individuen geltend macht, ist die andere Seite des Epischen, die sich im Prinzip der dramatischen Poesie wirksam und lebendig erweist.« (Ä III, 477) Das äußere und objektive Geschehen der dramatischen Poesie werde durch die Bestrebungen eines handelnden Subjektes herbeigeführt. Sie erhalte dadurch und genau im und als Verhältnis zu den subjektiven Zwecken und Leidenschaften ihre dramatische Bedeutung (vgl. Ä III, 477). Zwar aus dem Individuum bestimmt, ist das veräußerte Handeln des Individuums in der Folge zugleich jedoch als »Rückschlag« der gesamten Realität zu begreifen, die es als objektiv Äußeres in sich zurücknehmen muss, und die wiederum zum Boden seines Tuns wird:

Was nämlich aus der Tat herauskommt, geht für das Individuum selber daraus hervor und übt seinen Rückschlag auf den subjektiven Charakter und dessen Zustände aus. 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. (Ä III, 478)

So erfolge jede individuelle Handlung und alle Realisation der an Zwecke gebundenen Leidenschaften als Relationshandlung im Gespann der objektiven Verhältnisse und vermesse anhand des individuell-subjektiven Tuns die vernünftigen Gesetze der dargestellten Wirklichkeit (vgl. Ä III, 323). Die epische und lyrische Seite der dramatischen Poesie sind jeweils episch-lyrisch und lyrisch-episch, weil beide Prinzipien aufeinander verweisen und ineinander verschränkt sind. Die wechselseitige Verschränkung von lyrischer und epischer Form als die Weise der Darstellung im Drama ist, wie die Beschreibung Hegels nahelegt (»als Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie« [Ä III, 323f.]), nicht vom Drama zu trennen. Insbesondere, wenn es sich durch eine *Behandlung* auszeichnet, die vortrefflich für die Aufführung wird (vgl. Ä III, 507). Als »wirkliches Ausführen innerer Absichten und Zwecke, mit deren Realität sich das Subjekt als mit sich selbst zusammenschließt und darin sich selber will und genießt und nun auch mit seinem ganzen Selbst für das, was aus demselben ins äußere Dasein übergeht, eintreten muß« (Ä III, 478), sind einzelne Tathandlungen des Individuums und die Handlung im weiteren Sinne nicht voneinander geschieden, sondern durch einander bedingt. Das Individuum befindet sich in einem Wechselverhältnis mit dem, was aus seinen eigenen Taten hervorgeht und ihm äußerlich geworden ist. Darum formuliert Hegel, dass im Drama »Handlung als *Handlung*« (Ä III, 478) erfolge, das heißt im weiteren Sinne als Plot sowie im engeren Sinne als individuelles Tathandeln in Erwartung eines Rückschlags der gesamten Realität. In der Handlung sind die lyrische und epische Seite der dramatischen

106 Herv. M. W.

Dichtung als das jeweils mit dem Anderen Verschränkte – und, wie besonders hervorgehoben werden muss, beide wiederum in ihrem gegenseitigen Widerspruch – bewahrt. Tathandlungen sind stets mehr denn individuelles und subjektives Geschehen und die Handlung im weiteren Sinne nie nur objektive und äußere Begebenheit:

Diese Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, sowie dies Subjektive, das in seiner Realisation und objektiven Gültigkeit zur Darstellung gelangt, ist der Geist in seiner Totalität und gibt als Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie ab. (Ä III 323f.)

Die Handlung als *Handlung* im dramatischen Kunstwerk ist somit ein Vorgang, der vermittelnd die Relation von individuell-subjektiv verwirklichten Absichten und die äußere Objektivität in beide Richtungen hin verschränkt – aus dem Individuum hervorgegangen sowie dieses zugleich als das ihm äußere Sein bedingend und beschränkend – verhandelt.¹⁰⁷ Es ist eine Figur des Umschlagens von Subjektivität in Objektivität und umgekehrt, die Szondi zufolge der Kern des hegelschen Verständnisses von Totalität ist,¹⁰⁸ auf die Hegel abzielen scheint, wenn er schreibt: »Das dramatische Individuum bricht selber die Frucht seiner eigenen Taten.« (Ä III, 478) Subjektive Tathandlungen fallen in die äußere Objektivität ein und Objektivität fällt in die Tat ein, die dem Individuum äußerlich geworden ist und nun eine Realität bildet, der es sich stellen muss. So scheint für Hegel die Handlung der dramatischen Poesie gewissermaßen eine Realisierung der Disposition zum künstlerischen Schaffen überhaupt. Indem sich der Mensch durch eine Veränderung der äußeren Dinge in die Außenwelt hineinlegt, nimmt er ihr die Fremdheit und genießt in der Gestalt der Dinge eine ihm äußerliche Realität seiner selbst (vgl. Ä I, 50f.).

Es gibt also nicht nur die Handlung *im* dramatischen Kunstwerk, sondern auch eine Handlung *des* dramatischen Kunstwerkes. Die formale und inhaltliche Seite der Handlung fallen zusammen, genau wie ihre objektive und subjektive. Dafür spricht zunächst, dass Hegel Akte als Handlungen bezeichnet (vgl. Ä III, 489). Der Akt ist formale, strukturgebende Einheit und zugleich partielles Geschehen im inhaltlichen Fortschreiten eines dramatischen Textes. Wichtiger noch ist jedoch, dass die *Behandlung*, welche im Zusammenhang der Schilderungen zu Malerei und Musik sowie der epischen und lyrischen Poesie häufig auftaucht, in den Ausführungen zum Drama beinahe vollkommen verschwindet. Die oben zitierte Stelle bildet eine seltene Ausnahme. Weil der Handlungs-begriff die formalen und inhaltlichen Aspekte ineinander verschränkt, wird der Begriff der Behandlung überflüssig. Daraus folgt, dass auch vom dramatischen Kunstwerk selbst in genau der Weise gesprochen werden kann, wie Hegel das dramatische Individuum charakterisiert: Das Drama als Handlung bricht die Frucht des eigenen Tuns.

107 Dieser wie auch viele weitere der im Verlauf der Untersuchung dargelegten Aspekte, etwa zur dramatischen Gemeinde, lassen sich als Ausgangspunkt dafür heranziehen, die *Vorlesungen über die Ästhetik* als demokratiethoretischen Traktat zu lesen, wie Leonie Hunter (vgl. *Das Drama im Politischen. Hegels Ästhetik als demokratiethoretischer Traktat*, Konstanz: Univ. Press 2023) in einer kurz vor Erscheinen der vorliegenden Studie veröffentlichten Publikation zeigt.

108 Vgl. Szondi: »Hegels Lehre von der Dichtung«, 301.

Die Veräußerung geht über die Vorstellung einer Vermittlung zwischen Idee und sinnlichem Scheinen in dem bereits dargelegten Sinne hinaus. Wie Patrick Eiden-Offe in seiner Annäherung an Hegels *Wissenschaft der Logik* hervorhebt, ist die Äußerlichkeit des sprachlichen Mediums als Grundlage für Hegels Vorstellung einer Auflösung von Entzweiung zu betrachten:

Sprache ist hier nicht mehr Instrument der Vermittlung, sondern Medium einer Äußerlichkeit (und Medium einer Auflösung) – einfache Selbstpräsentation, aber ohne Selbst und ohne Präsenz. Es ist diese Funktions- oder Seinsweise der Sprache, die es Hegel erlaubt, in ihr die Entzweiung von Denken und Sein aufzulösen, ohne diese einfach in Indifferenz fallen zu lassen.¹⁰⁹

Diese Beobachtung lässt sich auf die Künste übertragen. Die Dichtung, gleich welcher Gattung – Hegel benennt Epik, Lyrik und dramatische Poesie –, ist »wesentlich *tönend*«. Sie ist darauf angewiesen zu erklingen, um »vollständig als Kunst heraus[zu]treten«. Hegel spricht dem Ohr bezüglich der Poesie somit einen gewissen Vorrang zu, weil es das der »wirklichen Äußerung« dieser Kunst zugewandte Sinnesorgan ist und die Poesie die Wörter von bloßen Zeichen »zu einem von der geistigen Lebendigkeit dessen, wofür sie Zeichen sind, durchdrungenen Material« erhebe, indem sie das zeitliche Element und den Klang dieser Zeichen gestaltet. Auch wenn in einem Text die Poesie als still gelesener Text vorliege, dürfe sie nicht einfach die Seite ihrer wirklichen Äußerung von sich abstreifen (vgl. Ä III, 321). Die lebendige Bildung der Poesie hängt durchgängig mit ihrer bestimmten Gestaltung im Sinnlichen zusammen. Im speziell auf die dramatische Poesie eingehenden Teil, verschiebt sich die Aufmerksamkeit und Argumentation Hegels vom Hören auf die Optik. Er erwägt das »Lesen und Vorlesen dramatischer Werke« (Ä III, 506), kommt aber zum Schluss, dass mit der Befriedigung des Ohrs das Auge sogleich seine Forderungen mache (vgl. Ä III, 510). Das Vorlesen sei auf einem unbefriedigenden, halben Weg zwischen dem stillen, eigenen Lesen auf der einen und der totalen Exekution auf der anderen Seite (vgl. Ä III, 501). Diese totale Exekution sei die Aufführung und werde erforderlich, weil das Drama die Handlung in sinnlicher Gegenwart vorführe (vgl. Ä III, 501):

Im Dramatischen nun geht die subjektive Empfindung zugleich zur Äußerung der Handlung heraus und macht deshalb die sinnliche Anschaubarkeit des Gebärdenspiels nötig, welches die Allgemeinheit des Wortes näher zur Persönlichkeit des Ausdrucks zusammenzieht und durch Stellung, Mienen, Gestikulation usw. bestimmter individualisiert und vervollständigt. (Ä III, 324)

Die ins Spiel gebrachte Vervollständigung ist bedingt durch eine Aufmerksamkeit auf dem Sinnlichen und anders als in Aristoteles' *Poetik* ist die dramatische Dichtung auf die Aufführung angewiesen:¹¹⁰

109 Eiden-Offe: *Hegels Logik lesen*, 132.

110 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 25.

[...] andererseits aber wird das, was zunächst nur als Beihilfe und Begleitung Gültigkeit hatte, für sich selbst Zweck und gestaltet sich in seinem eigenen Bereiche zu einer in sich selbstständigen Schönheit aus; die Deklamation geht zum Gesang, die Aktion zum mimischen Tanze fort, und die Szenerie macht durch ihre Pracht und malerischen Reize gleichfalls für sich selber Anspruch auf künstlerische Vollendung. (Ä III 505f.)

Hegel verwehrt sich darüber hinaus gegen den Anspruch und das Ideal der »Natürlichkeit«. Abschätzig spricht er von einer »bei uns vielbeliebte[n] Natürlichkeit.« (Ä III, 516) Diese könne trocken sein (vgl. Ä III, 491) und natürliche Menschen verhielten sich wie bloß einzelne Personen, deren individuelle und unmittelbare Realität kaum in einem Bezug zum »reinigende[n] Element der Allgemeinheit« (Ä III, 492) stehe. Wiederum zeigt sich, dass geistige Allgemeinheit der Idee und besondere sinnliche Beschaffenheit der Darstellung einen Verweisungszusammenhang darstellen, vielmehr als dass die Versinnlichung einer geistigen Idee geschieht. Die materiell-sinnliche Seite des künstlerischen Tuns hat in der Kunstphilosophie Hegels eine viel weitreichendere Eigenständigkeit als ihr dies eine idealistische Symboltheorie zugestehen kann: In Anlehnung an die zuvor hervorgehobene Autonomie der Sprache in der Poesie, die einer ausschließlich symboltheoretisch-idealistischen Lesart Hegels entgegenläuft, ist auch das zeitliche Element, der Klang und die Aufführung nicht bloß das Ende einer Kette der Verwirklichung geistiger Ideen. Das Hin- und Herwenden der Worte – und allgemeiner, das Erscheinen überhaupt – ist der Ausgangspunkt einer Auffindung von Ideen, die ohne die Notwendigkeit zur sinnlichen Veräußerung womöglich gar nicht aufgekommen wären.

Die »dritte Darstellungsweise« des Dramas tritt als eine Subjekt-Objekt-Verschränkung dessen hervor, was bei Hegel »Handlung« heißt: Das Individuum muss sich dem, was aus ihm hervorgeht, ihm fremd und äußerlich geworden ist, gegenüber verantworten, oder wie es Hegel formuliert: für es »einstehen« (Ä III, 478). Dramatische Handlung im Dialog ist, so wird die folgende Analyse zeigen, ein selbstdifferentes Zusammentreten von Aktivierung und Passivierung, die nicht ineinander aufgehen, sondern deren gegenseitige Verschränkung eine fortlaufende Unruhe zur Folge hat. Das, so scheint Hegel zu suggerieren, macht die Bewegtheit des Dramatischen aus, welche als Überantwortung an Verwicklungen und Kollisionen charakterisiert ist (vgl. Ä III, 477).

Entzweiung zur tragischen Subjektivität

Das aufgespreizte Subjekt-Objekt-Sein des dramatischen Kunstwerkes, das für Hegel seine Lebendigkeit ausmacht, begreift Christoph Menke, mit einem spezifischen Blick auf die Tragödie, als ihre »höhere Sprache« und – wie auszuführen sein wird – als (Selbst-)Erfahrung des Sprechens.¹¹¹ Er entwickelt die These einer Reflexion der Entzweiung: Das Drama wisse um seine Darstellung und Präsentation und präsentiere sich als Präsentation, weil es das Darstellen ausdrücklich als Handlung vollziehe.¹¹² In seiner Studie zur Gegenwart der Tragödie, die er in Auseinandersetzung mit Hegels

111 Vgl. Menke: *Tragödie im Sittlichen*, 66.

112 Vgl. ebd., 104.

Phänomenologie des Geistes und den *Vorlesungen über die Ästhetik in Tragödie im Sittlichen* entwickelt, skizziert Menke zunächst eine geschichtsphilosophische Überlegung Hegels hinsichtlich des Ästhetischen. Er konstatiert ein Ende der tragischen Erfahrung in der Kunst durch den Fortschritt der versöhnenden Vernunft:

Der moderne Sieg der Vernunft ist auch für Hegel der Tod der Tragik – aber nicht als ihre Verdrängung, sondern als ihre Aufhebung. Hegels Geschichtsphilosophie der vollendeten Vernunft der Moderne ist daher zugleich eine Geschichtsphilosophie der mangelhaften Vernunft der Tragik.¹¹³

Die Tragik sei demnach eine metaphysische, schicksalhafte und vorhistorische Notwendigkeit der Verhältnisse, der die Menschen sich fügen müssten, statt sie als eine solche schicksalhafte Notwendigkeit einsehen und verändern zu können. Dieser Umstand verdankt sich ihrer mangelnden Berücksichtigung im Nachdenken über Ästhetik in der Tradition der Aufklärung sowie noch in der kritischen Theorie, wie Menke mit Verweis auf Horkheimer zeigt.¹¹⁴ Menkes Schlüsse daraus sind der oben entwickelten Perspektive einer »unerfüllten Erfüllung« recht nah: So lasse sich aus der geschichtsteleologischen und antitragischen »Gegen-Metaphysik der Versöhnung«¹¹⁵ – der Disposition der Kunst zur Selbstaufhebung ins Bewusstsein als Symptom einer fortschreitenden Geschichte des Geistes bei Hegel – etwas herauslösen, was durch die Zwecke und Absichten dieser teleologischen Ansicht auf die Kunst nicht durchweg bestimmt sei.¹¹⁶ Das Tragische ist Menke zufolge bei Hegel der Ort, an dem das Denken der Versöhnung *als* eine Diagnose von Entzweiung und *als* Auseinandersetzung mit »der zerrissenen Harmonie der geschichtlichen Wirklichkeit« auftritt.¹¹⁷ Gerade weil die philosophische Ambition Hegels in der Versöhnung bestehe, aber von einer Gegenwart in der Krise ausgehe, so Menke, sei sie Bestandsaufnahme einer Entzweiung und ihrerseits als diagnostisch-kritische Perspektive fruchtbar zu machen.¹¹⁸ Menke zufolge schreibt Hegel in dem Sinne über die Gegenwart, als er die Frage des »Abhandenkommen[s] eines absoluten Anfangs« in seiner Philosophie und die von der kantischen Philosophie hervorgerufene erkenntniskritische Krise zu lösen versucht.¹¹⁹

Daraus leitet Menke das Motiv des Tragischen ab – die Erfahrung einer unauflösbaren Konflikthaftigkeit menschlichen Handelns – und spricht in der Folge von einer Wiederkehr der tragischen Entzweiung nach der Klassik: Während in der Klassik ein Mangel an subjektiver Vernunft gegenüber der schönen Sittlichkeit zur Tragik als Problem und Erfordernis der Versöhnung führe, sei in der Moderne ein Mangel an schöner Sittlichkeit gegenüber einer gewonnenen Subjektivität und individuellen Freiheit Ausgangspunkt einer tragisch-ethischen Erfahrung.¹²⁰ In doppelter Hinsicht gegenwartsdiagnostisch

113 Ebd., 23.

114 Ebd., 20f.

115 Ebd., 23.

116 Ebd., 25.

117 Ebd., 24.

118 Vgl. ebd., 24f.

119 Vgl. Meyzaud: »Anstelle des Staates«, 69.

120 Vgl. Menke: *Tragödie im Sittlichen*, 55f.

überträgt er das Ästhetik-Verständnis Hegels in seine Philosophie einer (post-)modernen Subjektivität. Die Form des Dramas beziehungsweise die tragische Erfahrung nach Hegel ist der Umschlagplatz dieser Übertragung, während dabei Hegels Geschichtsphilosophie zu einem gewissen Grad verlassen wird.

Im Gegensatz zum Epos, das eine »für sich abgeschlossene Wirklichkeit« behandle, sei die Einheit der Darstellung im Drama der Zusammenschluss einer Vielheit.¹²¹ Weil das tragische Drama den Integrationsanspruch der sittlich-schönen Versöhnung in Frage stelle, markiere es für Hegel, Menke zufolge, nicht nur die Krise der Schönheit, sondern sei als Medium einer Überschreitung von Schönheit auch der Beginn der Moderne.¹²² Mit Verweis auf Schlegels Transzendentalphilosophie schreibt er: »Das Drama artikuliert nicht nur eine Erfahrung des Schönen und seiner Tragik [das Scheitern des Integrationsanspruchs, C. M.], sondern das Drama reflektiert, was es darstellt als sein ›Produkt‹ und sich selbst als ›Produzierendes‹.«¹²³ Diese Auffassung verbinde Hegel mit den Frühromantikern, so wie Benjamin deren Schaffen zusammenfasse: »Im frühromantischen Sinne ist der Mittelpunkt der Reflexion die Kunst, nicht das Ich.«¹²⁴ Als Aufführung und Verhandlung einer Entzweigung in Dargestelltes und Darstellung wird das Tragische zum Schauplatz einer reflektierenden Subjektivität, die ihre Bedingtheit innerhalb eines normativ-sittlichen Horizonts einsieht. Die Wiederkehr der Tragik berge das doppelte Potenzial der autonomen Hervorbringung sozialer Einheit und Gerechtigkeit sowie der Verwirklichung individueller Freiheit und Authentizität:¹²⁵ »Die Konsequenz poetischer Performanz ist ethische Emanzipation.«¹²⁶

Bei Menke geht aus der Erfahrung poetischer Reflexivität und der darin enthaltenen »höheren Entzweigung« ein produktiver Umgang mit dem Widerspruch zwischen der Freiheit individueller Authentizität sowie der Forderung sozialer Gerechtigkeit hervor. Hiermit stellt sich die Frage, ob das darin verortete Subjekt nicht im geschichtsteleologischen Modell Hegels verankert ist, aus dem Menke herauszuführen angekündigt hatte. Wenn er zu der Hypothese kommt, dass die klassische Tragödie eine Krise der Sittlichkeit artikuliert und damit die Konstitution moderner Subjektivität und Freiheit geradezu exemplifiziert,¹²⁷ wird deutlich, dass auch nur deswegen noch von »der Moderne« die Rede sein kann. Von der oben entwickelten Perspektive einer »unerfüllten Erfüllung« unterscheiden sich Menkes Überlegungen somit dahingehend, als dass für ihn die (nach-)tragische Erfahrung des Dramas in der Moderne eine Veranstaltung für eine verbesserte Subjektivität wird. Die Rekomposition der Entzweigung in eine ethische Subjektivität ist durch eine Fortschritts- oder Überwindungslogik gekennzeichnet, aufgeladen mit dem Begriff der Reflexivität. An die Stelle einer Entzweigung tritt eine reflektiertere Subjektivität, die sich ihrer konstitutiven Widersprüche bewusst ist und diesen gegenüber schlichtweg resistenter ist.

121 Vgl. ebd., 58.

122 Vgl. ebd., 53.

123 Ebd., 57.

124 Ebd., 66.

125 Vgl. ebd., 72.

126 Ebd., 61.

127 Vgl. ebd., 73.

Vom Ausgangspunkt der Entzweiung und der Auffassung des Dramas als Medium der Selbstüberschreitung müsste die von Menke der Kunst nach Hegel zugewiesene Funktion, Reflexionsraum einer ethischen Subjektivität zu sein, in Frage gestellt werden. Eine Zerreißung darstellungstheoretischer Prämissen führt auch zur Zerreißung eines aus dieser Darstellung ableitbaren oder in dieser Darstellung reflektierbaren ethischen Programms und dem diffusen Versprechen einer Reflexivität »der Moderne«. Dass »der Held, der vor dem Zuschauer auftritt, [...] in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und das wirkliche Selbst [zerfällt]« (PhdG, 541), wird in Nachfolge der hegelschen Teleologie und durch das Verlassen des Theaters als Reflexion und Reflexivität greifbar: Ein Denken des Theaters, das sich der in Hegels Sprache angelegten Entwindung aus der Teleologie annimmt, müsste die bei Hegel beschriebene »Hypokrisie« jedoch weniger als Erkenntnisgewinn für die philosophischen Erörterung einer gesteigerten Widerspruchstoleranz aufgreifen. Vielmehr wäre zunächst einmal nur das Moment einer »absoluten Zerreißung« hervorzuheben. Trotz dieser Kritik stellen Menkes Emphase auf der Vielheit in der Einheit des Werkes (vgl.  III, 515), seine Betonung der poetischen Performanz sowie der Entzweiung in der tragischen Erfahrung wichtige Bezugspunkte für die vorliegende Untersuchung dar, legen sie doch konkrete Merkmale des hegelschen Dramas jenseits seines teleologischen Bauplans offen.

Der doppelte Sinn der Handlung

Entgegen der Hervorhebung der Entzweiung und einer reflexiven Subjektivität durch Menke, lässt sich Lehmann zufolge in der hegelschen Tragödie die tragische Erfahrung stets in eine tiefere Einheit der Widersprüche im Bewusstsein überführen. Lehmann bezieht eine Position, die derjenigen Menkes zunächst geradewegs gegenübersteht. Es müsse bei Hegel von einer »rigoros nach-tragischen, post-tragischen Perspektive« auf die Theorie der Tragödie die Rede sein.¹²⁸ Der nachfolgenden Annäherung an die Perspektive Lehmanns kann kritisch vorausgeschickt werden, dass er die Auslegung der Tragödie bei Hegel tendenziell im Horizont des Idealismus liest. Er rezipiert den hegelschen Text anhand der in ihm gemeinten Gesamtkonzeption, was Adorno als Rückzug vor Hegel beschrieben hatte.

Einige Jahre vor dem zitierten Aufsatz geht Lehmann in *Mythos und Subjekt* ausführlich auf eine »Ekzentrik des Subjekts« ein, die im *Diskurs der antiken Tragödie* entfaltet werde und mit dem Verständnis des Dialogs, wie es etwa in *Postdramatisches Theater* und in *Tragödie und dramatisches Theater* in Bezug auf das Drama vorgestellt wird, unvereinbar ist.¹²⁹ Die von Lehmann beschriebene »Ekzentrik des Subjekts« erhebt den Anspruch, die inhaltliche, formale und ästhetische Dimension der Tragödie zu erfassen. In der Tragödie mache sich statt einer Zwischenmenschlichkeit eine »Abspaltung«¹³⁰ bemerkbar.

128 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: »Tragödie und postdramatisches Theater«, 213–227, in: Menke, Bettine/Menke, Christoph (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin: Theater der Zeit 2007, 219.

129 Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, bes. 44–47; 59–68. Vgl. Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, bes. 253–280.

130 Lehmann: *Theater und Mythos*, 108.

Sie selbst trete nicht als »Vermittlungskunst«¹³¹ auf, sondern sei die »Semantik des widerspruchsvollen und suspensiven ästhetischen Darstellens«.¹³² Der konstativ-affirmativen Rede des Mythos stelle die Tragödie eine Negativität entgegen. Das erfolge nicht im Modus einer Philosophie, denn der tragische Diskurs wende sich gegen den Mythos nicht auf die gleiche Weise, wie dessen Auflösung durch den Logos anvisiert sei.¹³³ Aristoteles' Diktum vom philosophischeren Status der Tragödie gegenüber der Geschichtsschreibung gehört für Lehmann bereits zur althergebrachten Linie der selbstgewissen Überlegenheit philosophischer Rezeption von Kunst, die sich noch in der bei Hegel angelegten Hierarchie von Kunst und Wissenschaft fortsetzt:

Man denke zum Vergleich an die Hegelsche Wendung, der für seine Gegenwart das ›Ende der Kunst‹ dort erreicht sah, wo die Darstellung der Wahrheit ganz zur Sache der philosophischen Wissenschaft geworden ist, das ästhetische Spiel kein ›substantielles Bedürfnis des Geistes‹ mehr befriedigt.¹³⁴

Dass sich die Tragödie jedoch der Domesticierung durch einen begrifflichen, prädikativen Diskurs entziehe,¹³⁵ führt er mit einem zunächst überraschenden, aber dann umso einleuchtenderen Bezug auf Platon aus. Für Platon wird die Tragödie zum Gegner des Staates, weil die Mimesis bedrohlich für die begriffliche Vernunft¹³⁶ sei und »als gefährliches Spiel mit der Identität«¹³⁷ auftrete. Die Polemik Platons stellt sich als gewinnbringend heraus, so Lehmann, weil sie die spezifischen Eigenheiten des Tragischen in den Vordergrund rücke, die in den philosophischen Ästhetiken zugunsten eines Begriffs der Kunst vernachlässigt werden: Logosfeindlichkeit, staatsauflösende Tendenzen, magische Gegenwärtigkeit, Wiederholung und Verdopplung durch Darstellung; Spiel statt Arbeit, Nachahmung statt Eigenrealität.¹³⁸ Insbesondere weil der Begriff Mimesis von der Ebene einer Sinn- und Wortmelodie nicht zu trennen sei, zugleich aber auch nicht gänzlich aus dem Feld der Wahrheit herausführe, da die Mimesis einen Anspruch auf letztere stelle, sei die Tragödie ein Mischwesen zwischen Spiel und Logos, gekennzeichnet durch eine »durchgängige Ambiguität«.¹³⁹ Ihre Zweideutigkeit reiße die Selbstgenügsamkeit der mythischen Rede ein, indem sie die Konstitution des Subjekts und sogar noch ihrer selbst als Frage aufwerfe.¹⁴⁰ Die Tragödie trage eine Schwebelage aller begrifflichen Festlegungen und die Rücknahme von Sinnfixierungen aus, fasst Lehmann mit Bezug auf Adorno zusammen. Als Verhandlung der Subjektwerdung im und gegen den

131 Ebd., 110.

132 Ebd., 117.

133 Vgl. ebd., 167. Lehmann bezieht sich dabei auf das Mythos-Verständnis, wie es in der *Dialektik der Aufklärung* niedergelegt ist.

134 Ebd., 149.

135 Vgl. ebd., 148.

136 Vgl. ebd., 149.

137 Ebd., 150.

138 Vgl. ebd., 149ff.

139 Ebd., 157.

140 Vgl. ebd., 167.

schicksalhaften Mythos werde auf systematische Weise sowohl Unbestimmtheit als auch Unentscheidbarkeit zur Darstellung gebracht.¹⁴¹

Obwohl sich Lehmann emphatisch dagegen ausspricht, dass solches oder ähnliches auch im hegelschen Dramenverständnis zu finden sei,¹⁴² räumt er in dem oben zitierten Aufsatz die Möglichkeit ein, dass sich auch »klassisches dramatisches Theater« – dasjenige, zu dem die Tragödie und das Drama nach Hegel für ihn wird – durch etwas auszeichne, das über die subjektphilosophische Dimension »einer Repräsentation des Handelns als intendiertem Tat-Handeln hinausgeht«.¹⁴³ Weil Handlung im Drama den Doppelsinn der Handlung von Figuren und ihrer Verstrickung in Umstände und Zufälle markiere – dies wurde anhand des hegelschen Textes als Rückschlag der gesamten Realität ausgeführt –, sei die ethiktheoretische Perspektive auf das Tragische zu ergänzen durch eine »Dekonstruktion des Phantasmas des ›dramatisch‹ handelnden Subjekts selbst«.¹⁴⁴ Eben jene Dekonstruktion eines Phantasmas dramatisch handelnder Subjekte hatte Lehmann der Handlung in *Mythos und Subjekt* noch nicht zusprechen können. Er macht dies unter Heranziehung von *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* von Gerald F. Else deutlich, bei dem »a self presentation of a single epic hero« im Zentrum steht:

Leiden, Situation, ›single hero‹ statt Handlung, tragischem ›Ausgang‹ und dramatischer Intersubjektivität – diese Theorie des Ursprungs trifft sich mit unserer Strukturanalyse. Das isolierte Subjekt in einer Situation, nicht ein Handlungsverlauf mit einer dann ›tragisch‹ genannten Perspektive [...].¹⁴⁵

Hatte Lehmann in *Mythos und Subjekt* die Dekonstruktion des dramatisch handelnden Subjekts der Handlung noch geradewegs gegenübergestellt, siedelt er sie aufgrund ihres doppelten Sinns nun in ihr an. Dass dabei wiederum nicht nur eine Subjektconstitution im Feld des Ästhetischen auf dem Spiel steht, sondern die Darstellung selbst, macht Lehmann im folgenden Zitat deutlich, wenn er Tragödie und Dialog nicht gegenüberstellt, sondern die zuvor angeführte »Ekzentrik des Subjekts« auf das »dialogische *procedere*« bezieht:

141 Vgl. ebd., 165f.

142 »Alle, auch die zerreißensten Widersprüche, müssen dem Geist zum Besten dienen. Am Ende der *Phänomenologie des Geistes* findet sich die Utopie des bei sich seienden Geistes als Extase, es »schäumt ihm die Unendlichkeit«, wie Champagner, kein Glied ist nicht trunken in der reinen, sich selbst durchsichtig gewordenen Seinsweise des Denkens. Alle Lust, auch und zumal die an Stoff, Schein, Spiel, Form, alle Lust also, die die Kunst bietet, hat der Geist in seine Sphäre denkender Abstraktion aufgenommen. Diese Emphase lässt alle Gestalthaftigkeit und somit natürlich Kunst insgesamt hinter sich. Das ist die Provokation und auch die Grenze von Hegels Kunsttheorie, vielleicht seiner Philosophie, dass sie sich selbst am Ende nur als jenseits aller Gestalt und Gestaltung denken kann und also Gestalt auch als Gestalten, das Ästhetische überhaupt, nur als negative, überwundene Begrenzung und Schranke kennt, nicht als Moment notwendig opak bleibender Resistenz, eines Rests, an dem die Konzeptualisierung scheitert.« (Lehmann: »Tragödie und post-dramatisches Theater«, 226f.)

143 Vgl. ebd., 223.

144 Vgl. ebd.

145 Lehmann: *Theater und Mythos*, 123.

Man hat sich von der Idee freizumachen, Zentrum des tragischen Diskurses sei die Konfrontation kollidierender ›Positionen‹ zu Recht, Politik, Staat und Familie. Statt dessen ist zu zeigen, daß der Text vielmehr angesichts der zweifelhaft werdenden Einsehbarkeit des Rechts in einem höchst widersprüchlichen dramaturgischen und dialogischen *procedere* das Positionen-Haben selbst zum Problem macht.¹⁴⁶

Neben dem »dramaturgischen *procedere*«, dass sich auf den doppelten Sinn der Handlung beziehen lässt, taucht an dieser Stelle ein »dialogische[s] *procedere*« auf, in welchem das »Positionen-Haben selbst zum Problem« wird: es verhandelt – so ließe sich schlussfolgern – die Dekonstruktion des Phantasmas dramatisch handelnder Subjekte. Diese Beschreibung Lehmanns erinnert an die mit Lacoue-Labarthe und Nancy im zweiten Kapitel angeführte Überlegung, dass eine »personnage de théâtre« nicht existiere,¹⁴⁷ sondern in der Aussprache und Äußerung, die Anrede eines Anderen, eine Position, ein Aussageort und eine Aussagehaltung fingiert werde, vielmehr als dass dabei sozio-, psycho- oder ontologische Instanzen vorausgesetzt werden könnten.¹⁴⁸ Für gewöhnlich ordnet Lehmann dem Dialog die Aufhebung des Tragischen nach Hegel sowie die Repräsentation des Zwischenmenschlichen und die idealistisch-aufklärerische Erschließung einer gemeinsamen Welt durch dramatische Subjektivitäten zu.¹⁴⁹ Hier weist er ihm jedoch die Rolle zu, eine Differenz und Selbstdifferenz zur Geltung zu bringen, welche die Frage ermöglicht, wie das Positionen-Haben überhaupt zu denken ist. Lehmann nimmt in gewisser Hinsicht auf, was in dem Hegel-Zitat aus den *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* hervorgegangen ist, nämlich, dass der Dialog nicht lediglich »eigentliches Philosophieren« oder – auf den »Diskurs des Theaters«¹⁵⁰ übertragen – das dramatische Gegeneinander bestimmter Positionen ist, sondern insbesondere im und als Theater das Vorstellen selbst mit zum Ausdruck bringt.

Das dramaturgisch-dialogische *procedere* ist somit, ähnlich der »poetischen Performanz« bei Menke, zugleich Inhalt des Dramas in der Vorstellung und der Vorgang, der als die sich selbst offenlegende Darstellung vollzogen wird. Aufgrund der doppelten Struktur von Handlung als einem »höchst widersprüchlichen dramaturgischen und dialogischen *procedere*«, in dem das Positionen-Haben selbst zum Problem wird, ist mit dem Dialog nicht nur eine Dekonstruktion des Dramas als Repräsentation dramatisch entfalteter Subjektivität vorgeschlagen. Dieser Gedanke verunmöglicht zugleich die Indienstnahme des Dialogisch-Dramatischen für eine reflexiv-ethische Subjektivität, wie sie Menke vorschlägt.

146 Lehmann, Hans-Thies: »Erschütterte Ordnung. Das Modell Antigone«, 28–43, in: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, Berlin: Theater der Zeit 2012, 32.

147 Lacoue-Labarthe/Nancy: »Le Dialogue sur le dialogue«, 72.

148 Ebd., 70f.

149 Vgl. dazu in der Einleitung des vorliegenden Bandes, 14f. Vgl. Lehmann: *Theater und Mythos*, 134; vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 59f.; vgl. Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, 304.

150 Lehmann: *Theater und Mythos*, 3.

Handlung und »sinnliche Entfaltung«

Eine Studie zu dem bei Lehmann lediglich angerissenen Begriff der Handlung in Theater, Tragödie und Drama hat Marita Tatari in einer Relektüre der *Vorlesungen zur Ästhetik* mit dem Ziel der Neubestimmung einer Transformation des Feldes von Ausstellung und Teilhabe für die Untersuchung zeitgenössischer künstlerischer Formen vorgelegt.¹⁵¹ In *Kunstwerk als Handlung* ist Handlung für sie weder nur das, was Protagonist:innen tun oder nicht tun noch, was von Künstler:innen, Schauspieler:innen, Performer:innen oder Zuschauer:innen ausgehe noch der inhaltliche Verlauf eines künstlerischen Vorgangs auf oder abseits einer Bühne. Sie folgt darin Brigitte Hilmer's Studie *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*.¹⁵² Tatari notiert: »Hilmer zeigt, dass Handlung eher das Kunstwerk beziehungsweise die Kunstgestaltung selbst charakterisiert, als das im gegenständlich-mimetischen Sinn in ihr Dargestellte und legt die Individuen als »sekundäre Effekte« der Ganzheit der Handlung aus.«¹⁵³ Genau wie im Zusammenhang des bei Lehmann beschriebenen »dialogische[n] *procedere*[s]« klingt die von Lacoue-Labarthe und Nancy zuvor angeführte Überlegung an, dass eine »personnage de théâtre« nicht existiere,¹⁵⁴ sondern vielmehr als Resultat einer je stattgefundenen Bezugnahme zu begreifen sei.¹⁵⁵

Tataris Studie ist als teils vehemente Streitschrift gegenüber der Annahme zu verstehen, dass das Drama nur als Drama der Individuation und Repräsentation bürgerlicher Subjektivität zu verstehen ist. Dass das Drama als Ganzes und auf ästhetischer Ebene dem im 17. und 18. Jahrhundert entstehenden Begriff des Subjekts entspricht, führt ihrer Einschätzung nach zu einer spezifischen Perspektive auf die Merkmale des Dramatischen: Die dem Vorbild der Subjektivität entnommene Notwendigkeit von »Selbstbegründung« und »Selbstständigkeit« legt eine ästhetische Praxis des Selbstbezugs »durch die Natürlichkeit, die kausale Verknüpfung, durch die Guckkastenbühne, die alles andere ausschließt, durch den Dialog usw.«¹⁵⁶ zwar nahe. Sie kritisiert jedoch die Ansicht, dass es das einzige Ziel des dramatischen Theaters sei, durch die Entfaltung einer zwischenmenschlich begriffenen Praxis eine im ästhetischen Vorgang entstehende subjektive Selbstbezüglichkeit von Ich und Welt zur Darstellung zu bringen. Das legt sie ausführlich unter anderem in einem Kapitel zu Friedrich Kittlers Lektüre von Lessings *Emilia Galotti* dar.¹⁵⁷ Darüber hinaus bezweifelt sie die Annahme, dass die Ergründung von zwischenmenschlicher Existenz als Form und auf Grundlage einer Anerkennung des Anderen, die nicht mehr auf einer gegebenen Sittlichkeit beruhe, sondern von einer zwischenmenschlichen Welt ausgehe, im Drama als Subjekt-Objekt Totalität verwirklicht werde.¹⁵⁸ Einer insbesondere in der kritischen Analyse des dramatischen Theaters vorherrschende Stoßrichtung, dass die Subjektivität der Figuren und der Protagonist:innen

151 Tatari: *Kunstwerk als Handlung. Transformationen von Ausstellung und Teilnahme*, München: Fink 2017.

152 Hilmer, Brigitte: *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg: Meiner 1997.

153 Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 83.

154 Lacoue-Labarthe/Nancy: »Le Dialogue sur le dialogue«, 72.

155 Vgl. Nancy: »Theater als Kunst des Bezugs, 1+2«. Vgl. dazu in diesem Band, 141ff./149f.

156 Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 31.

157 Vgl. dazu in der vorliegenden Studie, 333ff.

158 Vgl. Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 135f.

eine innere Widersprüchlichkeit aufweisen, der Selbstbezug nicht aufgehe und das Drama dementsprechend als ein Phantasma anzusehen sei,¹⁵⁹ hält sie entgegen, dass der spezifische Charakter des dramatischen Theaters noch gar nicht erfasst sei und stellt die folgenden Fragen:

Was ist Selbstbezug im dramatischen Theater? Was ist ein Selbstbezug, der zugleich sich selbst ausstellt und sich damit nicht an eine/n bestimmte/n AdressatIn richtet, sondern sich einem unbestimmbaren Empfinden anbietet? Was ist die Modalität der sinnlichen Entfaltung, der affektiven Bezugnahme, die dadurch ermöglicht wird?¹⁶⁰

Tatari greift in ihrer Studie auf die Vorarbeiten von Nancy (und Lacoue-Labarthe) zurück, die im Hinblick auf die Frage des Bezugs im Sich-Aussprechen der Figuren und mithin im Dialog ein Theater des Denkens ausbuchstabieren. Sie begreift die »Ästhetik des Abendlandes«, ausgehend von Jean-Christophe Baillys Studie *Le champ mimétique*, als eine Geschichte der Distanz, in und durch die Darstellung überhaupt erst ermöglicht sei.¹⁶¹ In ihrem Begriff der Darstellung, der sich gegen das Verständnis einer auf *imitatio* beruhenden Vorstellung von Repräsentation als Nachahmung wendet, siedelt sie – in expliziter Anlehnung an den von Nancy vorgeschlagenen Begriff des Bezugs – einen »Bezug ohne Bezugspunkte«¹⁶² an. Darstellung als Theater oder Theater als Darstellung geht vor diesem Hintergrund darüber hinaus, nur die Darstellung für ein Subjekt zu sein oder die Produktion einer Subjektivität zum Zweck zu haben, wie sie anschließend weiter ausführt: »Das Zuschauen ist nicht das Zuschauen bestimmter Individuen, die sich auf einen Gegenstand beziehen, sondern es ist das Stattfinden der Alterität, die sich in

159 Tatari fasst die »bisherige Forschungsproblematik der Theaterwissenschaft« mit den Stichworten »Widerspruch und Überwindung« zusammen und nennt die folgenden Studien: Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2000; Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, hg. v. Mattenklott, Gert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, bes. 148–188; Szondi: *Theorie des modernen Dramas*; Kittler, Friedrich A.: *Dichter–Mutter–Kind*, München: Fink 1991. Die in solchen Texten entworfene theoretische Perspektive auf das dramatische Theater sei geprägt von der Vorstellung, dass darin lediglich »eine passive Aufnahme von (Vor-)Bildern mittels Identifikation und Einfühlung« (Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 18) stattfinden könne. Eine »Überwindung« der als »widersprüchlich« entlarvten philosophischen, kulturtheoretischen und politischen Prämissen und derjenigen Schauanordnungen des bürgerlichen Theaters, die sich auf jene Prämissen zurückführen lassen, so Tatari, werde als »politisch« bezeichnet, weil »sie ein In-Frage-stellen, eine Unterminierung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse [...] eröffnet.« (Ebd.). Dabei führt sie an: Lehmann, Hans-Thies: »Wie politisch ist das postdramatische Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann«, 17–27, in: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, Berlin: Theater der Zeit 2012; Müller-Schöll: »Posttraumatisches Theater (3). Rabih Mroués Theater der Anderen«. In ihrer Kritik der Kritiker vernachlässigt Tatari jedoch die historischen Bedingungen des Dramas und seine Einbettung in die Entwicklungen der philosophischen, semiotischen, ästhetischen Debatten des 18. Jahrhunderts.

160 Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 33.

161 Vgl. ebd., 37.

162 Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 38. Auf die für Nancy bedeutenden Quellen seiner philosophischen Arbeit wie die Texte Blanchots oder die Frühromantik geht Tatari nicht ausführlich ein.

dem sich ausstellenden sinnlichen Bezug öffnet.«¹⁶³ Von Alterität ist nicht zuletzt deswegen die Rede, weil dieses Stattfinden nicht einen einheitlichen Vorgang oder eine Einheit beschreibt – sei es von Betrachtung und Betrachtetem, von Allgemeinem und Partikularem oder von Ideal und Gestaltung des Schönen im sinnlichen Scheinen der Idee (Ä I, 395) –, sondern vielmehr auf die für die Vorstellung der Einheit notwendig vorausgesetzte Differenz verweist.

Wie die nachfolgende Stelle verdeutlicht, weist Tataris Argumentation damit nicht nur Berührungspunkte mit dem Denken einer disjunktiven Totalität nach Hegel auf, sondern auch mit dem bereits dargelegten Verständnis eines Vergangenheitscharakters der Kunst:

Das Jetzt der Kunst, die Kunst der Griechen, ist die schönste Kunst, denn sie entspricht am meisten ihrem Wesen: der Einheit von Begriff und sinnlicher Gestaltung. Doch die schönste Kunst ist nicht die vollständigste. Die Kunst, die nach dem »Jetzt« der Kunst kommt, ist höher und vollständiger als die Kunst der Griechen, denn die Kunst enthält, ihrem Wesen nach einen Widerspruch: Sie ist nicht mit sich identisch. Das »Nach« der Kunst bringt diese Differenz von sich, die die Kunst ist, zur Erfahrung.¹⁶⁴

Die Ideologie einer symbolischen Vermittlung, wie sie bei de Man expliziert und dekonstruiert ist, bestreitet Tatari selbst explizit. Das »Nach« der Kunst sei nach dem Untergang der antiken Kunstreligion (Skulptur) anzusiedeln und zeichne sich durch eine fortgeschrittene Vervollständigung aus. Diese explizite Rede von der Vollständigkeit ist jedoch auch in gewisser Hinsicht ein Problem, denn – beinahe ganz im Sinne Hegels – stellt sie einem nicht vollständigen »Jetzt« weiterhin die Weiterentwicklung eines »Nach« gegenüber. Wie jedoch bereits mithilfe der Untersuchungen von Szondi, Hamacher und Geulen anhand des Vergangenheitscharakters der Kunst und des Anachronismus der Klassik gezeigt wurde, müsste eher davon die Rede sein, dass das »Ende« der Kunst nicht mit bestimmten Epochen oder klar voneinander abzugrenzenden historischen Entwicklungen identifiziert werden kann, und dass auch die Klassik schon nicht bei sich selbst war. Auch wenn bei Tatari eine Vermischung von historischen Argumenten und ihrer geschichtsphilosophischen Infragestellung stattfindet – dieser Einwand tut ihren Ausführungen nicht unmittelbar Abbruch und sie erweisen sich auch im Weiteren als hilfreich:

Die Kunst ist eine Form des Absoluten, die in sich selbst eine Schranke hat. Das ist das berühmte Ende der Kunst. Dieses Ende der Kunst ist aber das Eine eines Moments der Kunst, des Moments, in dem die Kunst die höchste Form des Absoluten ist, bzw. des Moments, in dem die Selbstdifferenz des Ideals, die Differenz, die die Einheit des Begriffs mit der individuellen Gestaltung ist, noch nicht hervorgetreten ist.¹⁶⁵

Tatari setzt eine der Kunst »immanente Schranke« in der symbolischen Vermittlung zwischen Begriff und sinnlicher Gestaltung voraus und verweist mit und im Begriff der

163 Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 38.

164 Ebd., 97.

165 Ebd., 98.

Handlung auf eine veränderte Stellung der Kunst nach ihrem Ende. Dazu formuliert sie weiter:

Die Handlung tritt als solche genau dort auf, wo eine grundsätzliche Ambivalenz in Hegels Betrachtung der Kunst offengelegt wird: nämlich in der Frage, wie die Kunst zu denken ist, wenn sie nicht mehr die höchste Form des Absoluten ist.¹⁶⁶

Das »Nach« der Kunst, so die den Argumenten Tataris entlehnte These, motiviert die bei ihr geführte Rede von einem »Theater nach der Geschichtsteleologie«¹⁶⁷ und begreift die im Drama vollzogene Totalität und den ihm mitgegebenen Selbstbezug – in der mit Blanchot zuvor entwickelten Terminologie formuliert – als *Bezug auf sich als ein Anderes*.¹⁶⁸ Handlung ist, im Gegensatz zu ihrer Konstruktion als Subjekt-Objekt-Totalität, als Selbstsein oder gelungener Selbstbezug, in Tataris Hegel-Lesart eine Streuung des Sinns, eine aufscheinende, unaufhebbare Selbstdifferenz im Sinnlichen beziehungsweise eine Veräußerung von Alterität im sinnlichen Element.¹⁶⁹

Damit – also mit dem Selbstbezug vor dem Hintergrund eines Denkens von Veräußerung, Bezug und Alterität – nimmt sie eine Reflexivität in den Blick, die sie mit Menkes »tragischer Erfahrung« vergleicht.¹⁷⁰ Auch sie begreift das Drama als Rand- beziehungsweise Schwellenphänomen, das aus der »schönen Kunst« herausführt, lehnt jedoch das Verständnis einer Reflexivität der Form als Übergang in die Moderne und die daraus gezogenen ethisch-subjektphilosophischen Konsequenzen als teleologisch und hegelianisch ab.¹⁷¹ Menke, so Tatari, übersehe die nicht-subjektiven Aspekte bei Hegel.¹⁷² Dementsprechend betrachtet sie Hegels Kunstauffassung nicht als einen Beitrag zu einer guten und offenen Subjektivität oder Ethik, um die es bei Menke gehe.¹⁷³ Handlung, wie sie von Hegel nach dem Untergang der griechischen Klassik beschrieben wird, ist für Tatari vielmehr eine Form, die zur Anschauung und Empfindung bringt, was ihr entgeht. Weil »Handlung« in der dritten Darstellungsweise der Dichtung – der dramatischen Poesie – gerade nicht eine gelungene Vermittlung von Allgemeinem und Sinnlichen, Subjekt und Objekt und dementsprechend eine gelungene Totalität ausstellt, ist sie Ausgangspunkt für eine in sich paradoxe Dramentheorie Hegels.¹⁷⁴

Handlung ist das Hervortreten der Selbstdifferenz des Ideals, der Differenz, die das Ideal ist, und die erst dann deutlich hervortritt, wenn das Ideal in die Endlichkeit eintritt und sich in die zwischenmenschliche Welt hineinbeigt. Das Heraustrreten der

166 Ebd., 83.

167 Tatari, Marita (Hg.): *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie. Theater nach der Geschichtsteleologie*, Zürich u.a.: Diaphanes 2014.

168 Vgl. dazu in der vorliegenden Untersuchung, 129ff.

169 Vgl. Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 11.

170 Ebd., 102.

171 Vgl. ebd., 123.

172 Vgl. ebd., 23.

173 Vgl. ebd., 87. Sie bezieht sich auf: Düttmann, Alexander G.: *Teilnahme. Bewusstsein des Scheins*, Konstanz: Univ. Press 2011.

174 Vgl. Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 99.

Differenz des Ideals ist zugleich das Hervortreten der Schranke der Kunst: der Schranke, die der Kunst immanent ist. Die Kunst ist eine Form des Absoluten, eine Form von Freiheit (oder von Subjekt im starken Sinn): Sie ist eine Form, in der das Unendliche aktuell wird und die Differenz von sich selbst, die der Geist ist, zur Anschauung und Empfindung kommt.¹⁷⁵

Wie sich an diesem Zitat ablesen lässt, bezeichnet Reflexivität für Tatari etwas ganz anderes als eine bestimmte oder auch weniger bestimmte Form des Selbstseins. Mit der Diskussion von Handlung als Bezug zu sich, geht es ihr um eine Selbstdifferenz im Sinnlichen, die sich nicht in einen Bestand übertragen lässt. Handlung ist Tatari zufolge »die Differenz zu sich oder die Alterität des ›sich‹, die es selbst in sich ist.«¹⁷⁶ Wenn Handlung zunächst die Entfaltung und Empfindung des Sinnlichen hervorbringe und dieses Sinnliche mit der in ihr enthaltenen Negativität aktualisiere,¹⁷⁷ bringt sie die ihrer Einheit vorausgesetzte Differenz zur Geltung. Wenngleich damit wichtige Fragen für Begriff und Verständnis des Kunstwerks in einem nachhegelschen Sinne aufgeworfen werden, weist Tataris Studie eine Schwachstelle auf: Weil sie zu Fragen der Sprache, die bei Hegel und nicht zuletzt auch in der Betrachtung des Dramas entscheidend sind, kaum Stellung bezieht, ist sie gewissermaßen zu philosophisch. Ihre Arbeit geht nicht an den Kern der Sache, weil sie das zentrale Merkmal des Dramas bei Hegel – den Dialog – und die Weise, wie dieser die teleologisch-totale Gesamtkonzeption des hegelschen Denkens unterläuft und überschreitet, nur am Rande berücksichtigt. Dass der Dialog das Feld einer »Selbstdifferenz der Subjektivität« eröffnet, lässt Tatari zwar nicht vollkommen beiseite, beschränkt sich jedoch auf einige wenige Andeutungen und fasst ihn als gewissermaßen sekundären Schauplatz in der Frage nach der Handlung als sinnliche Entfaltung:

Wenn das neue Drama nur das kennt, was in der Sphäre des zwischenmenschlichen Bezugs aufleuchtet, so nicht deshalb, weil im Dialog die zwischenmenschliche Dialektik aufgehoben wird. Vielmehr ist darin die Sprache nicht Bedeutungsbestand, der auf der Bühne verleiblicht wird, sondern wird selbst als Handlung erfahrbar. Die Sprache wird nicht als Gegebenes, Immanentes erfahren, sondern die Sprache und die Bedeutung werden nur als sich gebend, als Entfaltung im Außen, als im Jetzt raumgreifend, d.h. als Bezug auf anderes manifestiert.¹⁷⁸

175 Ebd., 115.

176 Ebd., 102.

177 Vgl. ebd., 27.

178 Ebd., 145.

5.4 Gegeneinander (in) der Rede: Dialog und disjunktive Totalität

Das Eigentlich Dramatische endlich ist das Aussprechen der Individuen in dem Kampf ihrer Interessen und dem Zwiespalt ihrer Charaktere und Leidenschaften (Ä III, 491)

Die vorangegangenen Ausführungen zur Handlung haben gezeigt, dass Anderes im philosophischen Entwurf des Dramas bei Hegel enthalten ist, als diesem im rekursiven Verständnis durch die Diagnosen der Krise des Dramas und des Postdramatischen Theaters zugestanden worden sind. Die Repräsentation aufeinanderstoßender Subjekt, so lassen sich Teile der Überlegungen Menkes, Lehmanns und Tataris zusammenfassen, enthält die sie wiederum dekonstituierenden Momente. Darin sind die Individuen sowohl als bedingte ausgewiesen wie auch als Teil eines Wirkungszusammenhanges ausgestellt, der ihrem Einfluss entgeht. Handlung ist nicht nur diejenige von Individuen im Drama, sondern auch das, was diesen Individuen voraus ist und sie als der Rückschlag der gesamten Realität einholt, wie zuvor dargestellt.

Um genauer zu untersuchen, wie auch das Drama mit Hegel vor dem Hintergrund einer Preisgabe des stimmigen Gesamtkonzepts aus der eigenen Konsequenz heraus zu begreifen ist, wird nun diejenige Form in den Blick genommen werden, durch die Handlung und Bewegung in Hegels Beschreibung der dramatischen Poesie überhaupt zustande kommt: der Dialog. Dasjenige, worin im Drama Handlung erfolgt und was als dramatisches Kunstwerk selbst Handlung ist, ist der Dialog. In der Auseinandersetzung mit der philosophischen Ästhetik Hegels führt diese Fokussierung ins Zentrum der in diesem Kapitel vorgenommenen Untersuchung. Wie das eingangs angeführte Zitat verdeutlicht, ist der Dialog als »das Aussprechen der Individuen« der Anstoß der Handlung, das Für und Wider, die Bezugnahme der im Drama auftretenden Individuen aufeinander und der daraus hervorgehende Raum. Der Dialog, so wird die Analyse zeigen, ist konstitutiv-dekonstitutiver Motor des Handlungsganzen in der hegelschen Vorstellung des Dramatischen: Als sprachliches Phänomen eines in sich disparaten Sinnlichen ist er Form einer Aufspreizung und Disjunktion.¹⁷⁹

Dass der Dialog bei Hegel insgesamt kaum Aufmerksamkeit erhalten hat, mag einerseits daran liegen, dass er einer geschichtsteleologischen Lesart der Dialektik zugeordnet wurde, über die hinausgelangt wird. Andererseits ist er aber auch der Annahme

179 Dass das dekonstituierende Moment auch als handlungsantreibend beschrieben werden kann, lässt sich etwa mit Heinrich von Kleists *Penthesilea* (Kleist, Heinrich von: *Band 1/5 Penthesilea*, in: *Sämtliche Werke »Brandenburger Ausgabe«*, hg. v. Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 1992) zeigen. Hier findet vermittelt über die Figur des Boten, eine Auseinandersetzung mit der Sprachmedialität und einer ihr eigenen kategorischen Möglichkeit des Missverständnisses statt. Die erzählende Form des Boten wie die Teichoskopien im Text werfen die kommunikative Gegenseitigkeit als Problem auf, während sich die Fremdheit der Figuren Penthesilea und Achill in ihrer mangelhaften Verständigung spiegelt. Der Bruch in der Kommunikation wird zum Motor und zentralen Thema des dramatischen Textes und Fragen nach Sprachlosigkeit und kommunikativer Unmöglichkeit entscheidendes Merkmal des tragischen Dialogs.

einer mechanistischen Sprachtheorie zum Opfer gefallen, welche mit Adorno, de Man und Szondi in Frage gestellt wurde. Wenn der Dialog damit vom reinen Instrument und der lediglich formalen Betrachtung zu einem Untersuchungsgegenstand eigenen Rechts erhoben ist, wird er als mehr und Anderes ersichtlich als die Unterredung von Figuren im Drama und ein nur aus diesem positiven Bestand heraus gedachter Umschlagplatz einer »zwischenmenschliche[n] Dialektik«.¹⁸⁰

Chor und Monolog oder äußerer und innerer Streit

Die dritte Darstellungsweise des Dramas lässt sich anhand der bei Hegel aufgeführten Formen weiter ausbuchstabieren: »Näher nun *zweitens* zerscheidet sich die dramatische Ausdrucksweise zu Ergüssen der Chorgesänge, zu Monologen und Dialogen.« (Ä III, 493) Die beiden erstgenannten »äußeren Mittel« (Ä III, 490) verbinden dabei wiederum lyrische und epische Züge im Dramatischen, wobei hinsichtlich des Chorgesangs von einer episch-lyrischen und mit Blick auf den Monolog von einer lyrisch-epischen Darstellungsweise ausgegangen werden kann:

Der Chorgesang nämlich, den individuellen Charakteren und ihrem inneren und äußeren Streit gegenüber, spricht die allgemeinen Gesinnungen und Empfindungen in einer bald gegen die Substantialität epischer Aussprüche, bald gegen den Schwung der Lyrik hingewendeten Weise aus. In Monologen umgekehrt ist es das einzelne Innere, das sich in einer bestimmten Situation der Handlung für sich selbst objektiv wird. (Ä III, 493)

Diese Passage scheint aufgrund der Benennung »allgemeiner Gesinnungen und Empfindungen« nahezulegen, dass der Chorgesang dem Bereich des Öffentlichen zuzuordnen ist. Mit Blick auf die Untersuchungen des Chors als »Eröffnung des Schauplatzes«¹⁸¹ und als ursprünglich-plurale Bedingung des Theaters ist diese Überlegung jedoch zu diskutieren. Ulrike Haß hat hervorgehoben, dass der Chor häufig und zu schnell als »Statthalter der Öffentlichkeit« gedeutet wird¹⁸² und dargelegt, dass er keine Selbstbehauptung kenne.¹⁸³ Er entziehe sich der Beschreibung als »Vermittlungsfigur«¹⁸⁴ – sei es zwischen Polen oder im Hinblick auf einen fixierbaren Bedeutungsgehalt, wie etwa der Vorstellung einer Repräsentation von »Öffentlichkeit«. Als Schwellenfigur an der Wende von der archaischen zur klassischen Zeit¹⁸⁵ ist er als »Chor-Ort« »offen für jedes mögliche Widerfahrnis, mit dem das tragische Geschehen einsetzt. [...] Der Chor ist keine Kulisse für die Einzelfigur, sondern »der Ort, durch den etwas eintritt: ihre Tragödie.«¹⁸⁶ Auch Sebastian Kirsch hat den Übergang zum klassischen Zeitalter des 5. Jahrhunderts als historische Bemühung begriffen, das Zusammenleben im Rahmen von Innenbildungen neu zu

180 Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, 19.

181 Haß: »Die zwei Körper des Theaters«, 142.

182 Vgl. Haß: *Kraftfeld Chor*, 26.

183 Vgl. ebd., 64.

184 Vgl. ebd., 10.

185 Vgl. ebd., 17.

186 Vgl. ebd., 67.

strukturieren.¹⁸⁷ An diese Beobachtung anschließend beschreibt er den uneinheitlichen Prozess der Abtrennung von einer vorgängigen Relationalität und einer konstitutiven Umweltlichkeit, die sich mithilfe des Theaters kritisch reflektieren lasse, wenn es konsequent vom Chor her gedacht werde. Der Chor stehe der protagonistischen Linie des Theaters nicht lediglich negativ gegenüber, sondern gründe und überlebe diese Geschichte in einer Verwicklung mit ihr.¹⁸⁸ In Jörn Etzolds Studie zu Hölderlins unmöglichem Theater geht es um einen Chor, der, weit davon entfernt, lediglich eine antike Figur neu zu beleben, unter den Bedingungen der Moderne die Vielen zu Gehör bringen soll.¹⁸⁹ Etzold beschreibt den Chor deswegen als Ort einer gemeinsamen Politik schlechthin, der das »archi-politische« »Gesetz« des Politischen« verhandle, wie er mit Bezug auf Lacoue-Labarthe anführt.¹⁹⁰

Als einziger im Umfeld dieser neueren Forschungsarbeiten zum Chor hebt Etzold eine Stelle bei Hegel hervor, die an Aspekte der Relationalität und Umweltlichkeit denken lässt.¹⁹¹ Der Chor ist keine »bloß äußerlich und müßig wie der Zuschauer reflektierende Person«, sondern vielmehr »das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen wie die Blumen und Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden emporwachsen und durch die Existenz desselben bedingt sind.« (Ä III 541) Während auf den problematischen Aspekt des »heimischen Bodens« und das darin anklingende nationalistische Gedankengut zwar verwiesen werden muss, ist es nicht die wirklich interessante Dimension dieses Zitats. Vielmehr überrascht die von Hegel beschriebene Bedingtheit des Individuums im Erdreich, das als eine nicht zu begrenzende, ursprüngliche Pluralität gelesen werden kann. Dabei – und darin ist der Beschreibung des Chors als Schwellenphänomen im Übergang vom archaischen zum klassischen Zeitalter in der hegelschen Perspektive zunächst beizupflichten – findet auf Grundlage des bei Hegel als »Erdreich« beschriebenen Chores jene Individualisierung statt, die Kirsch im Zuge der Beschreibung eines Herausretens der Protagonist:innen aus dem Chor im Anschluss an Heiner Müller als »protagonistische Panzerung« beschrieben hat.¹⁹² Das Verhältnis zwischen Chor und Einzelnem wird zwar von Hegel als ein Gegenüber beschrieben: »Der Chorgesang nämlich, den individuellen Charakteren und ihrem inneren und äußeren Streit gegenüber« (Ä III 43). Dennoch bildet das von Hegel beschriebene Erdreich des Chores die komplexe Figur eines geteilten Bodens. Ähnlich, wie es in Bezug auf die Handlung zuvor gefasst wurde, geht das Erdreich des Chores als Grund des Theaters über die Einzelnen hinaus, wird aber gleichsam auch von ihnen überhaupt erst gestiftet. Zu einer solchen »Realität des Chors«, die als Rückschlag und als Verhältnis zwischen Chor und Protagonist:innen zur Geltung kommt und damit die Einräumung des Theaters verhandelt, formuliert Ulrike Haß:

187 Vgl. Kirsch: *Chor-Denken*, 2.

188 Vgl. ebd., 4.

189 Vgl. Etzold: *Gegend am Ätna*, 2/194.

190 Vgl. ebd., 44.

191 Vgl. ebd., 211.

192 Vgl. Kirsch: *Chor-Denken*, 51.

Es scheint, als könnten Protagonisten nur auftreten, indem sie den Grund, den sie als Einzelne notwendig verwerfen, gleichzeitig mitbringen. Vermeintlich muss man die Logik dieses ›Mit‹ jedoch umkehren. Einzelfiguren können nur auftreten, wenn ihnen von dem sie umfassenden Grund, von dem sie sich abgrenzen, ein Ort eingeräumt wird. Die Möglichkeit ihres Erscheinens ist abhängig von dieser Figur der Einräumung.¹⁹³

Die Beschreibung des Monologs in dem zuvor angeführten Hegel-Zitat bestätigt dieses von Haß formulierte Wechselverhältnis. Die aus der Innerlichkeit des Subjekts hervorgegangene Äußerung wird zu einer diesem Subjekt äußerlichen objektiven Realität. Damit stehen sich Chorgesang und Monolog der Form nach gegenüber. Der Chor wird aber auch weiterhin als den Charakteren, das heißt der Individualisierung allgemeiner Gesinnungen und Empfindungen, gegenüberstehend bezeichnet. Der dritte Zug des dramatischen Kunstwerkes führt die Veräußerung von Innerlichkeit und den Rückschlag der gesamten Realität zusammen. Dabei handelt es sich um den Dialog:

Die vollständig dramatische Form aber drittens ist der Dialog. Denn in ihm allein können die handelnden Individuen ihren Charakter und Zweck sowohl nach seiten ihrer Besonderheit als in Rücksicht auf das Substantielle ihres Pathos *gegeneinander* aussprechen, in Kampf geraten und damit die Handlung in wirklicher Bewegung vorwärtsbringen. (Ä III 493)

Der Dialog greift den Gegensatz auf, der sich zwischen dem Ausspruch allgemeiner Gesinnungen des Chors und den Veräußerungen eines einzelnen Inneren im Monolog des Protagonisten auftut. Zugleich aber verschränkt er das die beiden verbindende Element einer Vermittlung zwischen dem Epischen und Lyrischen. Dies macht den Dialog zum zentralen Merkmal und Formprinzip der dramatischen Poesie, ohne einfach auf die Figurenrede reduziert werden zu können. Hegel macht unmissverständlich deutlich, dass die Form des Dialogs zum Ausdruck bringt, inwiefern die Figuren in einen doppelten Konflikt treten. Zum einen sprechen sie sich gegeneinander aus und geraten dadurch in einen Kampf mit- und gegeneinander. Die Handlung und ihre wirkliche Bewegung sind aber nicht nur durch den Konflikt von Figuren miteinander in Gang gebracht. Ein weiterer Konflikt entspringt der Tatsache, dass die Individuen sich überhaupt aussprechen und damit die Seite ihrer Besonderheit und die eines substanziellen Pathos ihres Charakters offenlegen. Mit dieser Betonung zweier Seiten wird die Problematik des freien Selbstbewusstseins aufgegriffen, auf die zu Beginn dieses Kapitels eingegangen wurde. Die Selbstbestimmung der Individuen markiert einen Bruch in der angestrebten Versöhnung zwischen den sittlich-allgemeinen Zwecken und der individuellen Welt. Die Aufspreizung der Subjektivität, die von Hegel vor dem Hintergrund einer teleologischen Lesart der Geschichte an die Komödie gekoppelt wurde, jedoch bereits in der Tragödie angelegt ist, wird an dieser Stelle der systematischen Beschreibung der dramatischen Poesie als das Problem der Veräußerung im Dialog ausgewiesen. Die Aufspreizung wohnt dem Drama *qua* sprachlich-sinnlichem Erscheinen inne. Weil die Individuen

193 Haß: *Kraftfeld Chor*, 66.

sich aussprechen, bringen sie zum Ausdruck, dass sie mit sich selbst nicht übereinstimmen. Sie sind für Hegel dramatische Individuen nur aufgrund einer Disharmonie mit sich selbst.

Die Unmöglichkeit einer Übereinstimmung von Individualität und Substantialität in der sprachlichen Äußerung – im sinnlichen Erscheinen des dramatischen Kunstwerks, dessen vollständige Form der Dialog ist – verdeutlicht, dass die Charaktere bereits mit sich selbst in einem Konflikt stehen, oder sogar als Effekt einer unmöglichen Übereinstimmung angesehen werden können. Der Dialog bringt somit als Form sprachlichen Erscheinens und der sinnlichen Erfahrung einer Entfremdung von Allgemeinem und Besonderem in der individuellen Äußerung den Konflikt zwischen Individuen einerseits und andererseits den einem jedem Individuum bereits innewohnenden Konflikt, der zwischen seiner Selbsttätigkeit und der äußeren Realität entsteht, zusammen. Damit wird deutlich, weshalb Hegel von einem inneren und äußeren Streit spricht. Dass der Dialog dabei nicht bloßes Instrument oder gar die Technik einer symbolisch in Sprachhandlungen vollzogenen und vermittelten Subjektivitätsvorstellung ist, und die Individuen – oder vielmehr: Figuren, weil sie figurative Effekte der Disjunktion zwischen Allgemeinem und Besonderem, Substanziellen und Individuellem im Medium der Sprache sind – nicht mit sich selbst identisch sind, wird in den auf die oben zitierte Passage zum Dialog unmittelbar folgenden Zeilen noch einmal nachdrücklich verdeutlicht:

Im Dialoge läßt sich nun gleichfalls wieder der Ausdruck eines subjektiven und objektiven Pathos unterscheiden. Das erstere gehört mehr der zufälligen besonderen Leidenschaft an, sei es nun, daß sie in sich zusammengedrängt bleibt und sich nur aphoristisch äußert oder auch aus sich herauszutoben und vollständig zu explizieren vermag. Dichter, welche durch rührende Szenen die subjektive Empfindung in Bewegung bringen wollen, bedienen sich besonders dieser Art des Pathos. Wie sehr sie 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. (Ä III 493f.)

An dieser Stelle spricht Hegel von Dichtern, die durch gefühlsbewegende Szenen die Herzen eines Publikums in Wallung bringen können. Dabei wird das individuelle Leiden, die Leidenschaft oder eine emotionale Aufgewühltheit ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt. Dass er dieses subjektive Pathos auch als »zufällig« bezeichnet, ist dabei keine abwertende Bemerkung, sondern vielmehr der Ausweis dessen, dass hiermit nicht jene höhere Sprache erreicht ist, die der Sprache der Tragödie Menke zufolge innewohnen kann.¹⁹⁴ Ein objektives Pathos hingegen zielt nicht auf die Dar- und Ausstellung eines Subjekts und seiner individuellen Regungen. In ihm ist die Zerrissenheit des Sprechens und die Erfahrung dieses Sprechens als objektiver Gehalt gefasst. Es weist die Welt des Individuellen als jenen Bereich aus, in dem der Zugang des Individuums zu sich, zu Anderen und zur Welt nur durch eine Disjunktion, eine Konflikthaftigkeit und Ambivalenz

194 Vgl. Menke: *Tragödie im Sittlichen*, 104.

erfolgen kann, die das Individuum selbst nicht aufzulösen vermag: »eine objektive Seite des Pathos«, dem »die menschliche Individualität nicht abgeht« (Ä III 494). Das selbsttätige Individuum wird als begrenzt ausgewiesen und bleibt darin nicht in seiner abgeschlossenen Selbstständigkeit stehen (vgl. Ä III, 477). Das sprachliche Werden des Dialogs »im Aussprechen der Individuen in dem Kampf ihrer Interessen und dem Zwiespalt ihrer Charaktere und Leidenschaften« und die Lebendigkeit des Dramas als disjunktive Totalität enthält somit auch bei Hegel bereits Momente, die – es sei an dieser Stelle an die These Lehmanns zum »dialogischen procedere« erinnert¹⁹⁵ – die Vorstellung von Subjekten dekonstituieren, die lediglich Sprachhandlungen vollbringen. Der Dialog bleibt in doppelter Hinsicht die Konstellation einer disjunktiven Totalität, die weder schlichtweg für das Substantielle noch für eine am Drama sich entfaltenden Selbstbezug oder eine Subjektphilosophie in den Dienst treten kann. Die dialogische Rede ist als Form des Bezugs konstitutiv für den Raum des sinnlichen Erscheinens der Handlung, was auch Tatari punktuell hervorhebt:

Im Prinzip des Dialogs spricht nicht das Einvernehmen und die Aufhebung der zwischenmenschlichen Dialektik, sondern die Sprache und mit ihr der Sinn und die Bedeutung als die eigene Entfaltung im Außen, als Bezug auf andere, wenn auch schon Bezug auf sich als andere (darin unterscheidet sich der Dialog nicht sehr vom Monolog). Was auch bedeutet, dass die Sprache als Raum erfahren wird, denn »der Bezug auf« öffnet einen Raum; keinen vorhandenen Raum, sondern einen Raum, der sich zeitigt, sich gibt, sich im Akt seines Sich-gebens erfahrbar macht.¹⁹⁶

In einer Lesart Hegels, die von einer in der Sprache aufscheinenden disjunktiven Synthese ausgeht und seine Überlegungen nicht an jeder Einzelstelle auf seine Gesamtkonzeption zurückführt, ist der Dialog dasjenige, was über jeden Selbstbezug und eine in sich geschlossene Subjektivität hinausweist: Mit Tatari lässt er sich als die »Selbst-Differenz des Sinnlichen« beschreiben und im Anschluss an Nancy und Lacoue-Labarthe als horizontale »Ko-dis-tribution« oder »Verräumlichung« fassen. An die Stelle eines vertikal-theologischen Denkens ist in Hegels Philosophie für einen Moment – bevor seine Philosophie in den Anspruch eines Primats des abgeschlossenen Totalen übergeht – die Verlebendigung im Zeichen des Dialogs als disjunktive Totalität getreten. Wie eine genaue Auseinandersetzung mit Hegels Text und den darin enthaltenen Stellen zum Dialog zeigt, stellt sich das Drama als das aus disparaten Elementen bestehende, zusammengesetzte Subjekt-Objekt-Sein heraus, das als Ganzes in Bewegung ist, weil die in ihm enthaltenen Einzelteile nicht mit sich selbst gleich sind. Der Dialog ist für Hegel die vollständige Form im dramatischen Theater, weil er das Gegeneinander, das zugleich ein Miteinander, Füreinander und Ineinander ist, zum Ausdruck bringt. Er ist Modell und sprachliche Form des Aussprechens, von der ausgehend Bewegung und Raum überhaupt erst denkbar werden. Damit ist er nicht schlichtweg Mittel für einen zwischenmenschlichen Bezug, sondern die Ausstellung der vielfältigen Möglichkeiten des Bezugs im Drama und als dramatisches Kunstwerk.

195 Vgl. Lehmann: »Tragödie und postdramatisches Theater«, 223.

196 Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 146.

Wie Szondi bereits treffend auf Hegel dargestellt hatte, bleibt der Dialog inhaltliches und sprachlich-formales Prinzip des Dramas. Der Dialog ist der Horizont des Dramatischen. Allerdings muss er unter anderen Vorzeichen begriffen werden denn als Mittel zur Konstituierung einer absoluten und in sich geschlossenen »zwischenmenschlichen Dialektik«. ¹⁹⁷ Am Dialog zeigt sich, dass das Drama in der Form seiner sprachlichen Äußerung und als Darstellung ein in sich Disparates umreißt, das seine Lebendigkeit überhaupt erst ausmacht. Dialogisches Sprechen ist die Markierung einer durch einen Konflikt bedingten Distanz und Unterbrechung in der Rede angesichts eines Gegenübers sowie die Insistenz auf dem Abstand des redenden Individuums zu sich selbst. Der Dialog stellt das Sprechen angesichts einer Disjunktion aus, die sich zwischen Individuen und als das Sprechen eines jeden Individuums ereignet. Der Dialog ist somit das ursprünglich Zwiegespaltene und damit nicht auf einen Ursprung Zurückzuführende. In seiner Sprachlichkeit ist der Dialog wesentlich Veräußerung eines Verhältnisses, das von einer Unversöhnlichkeit her zu begreifen ist und nicht in einer Vereinigung von Sein und Sprechen aufgeht, sei es in der Ansprache der Anderen oder als sinnliches Scheinen der Idee. Im Dialog als Form schlägt sich der Inhalt eines prinzipiell unaufgelösten Gegeneinanders nieder, das dennoch um nichts weniger ein Ganzes ausmacht. Wie aber lässt sich Totalität und unversöhntes Gegeneinander zusammendenken?

Gegeneinander (in) der Rede: Dialog und »eigentlich Hindurchwirkendes«

Bereits früh in der Beschreibung der einzelnen Künste hält Hegel fest, dass das Gegeneinander das entscheidende Merkmal des dramatischen Dialogs ist. Die Bestimmung, die dessen sprachliche Verfertigung betrifft, erfolgt im Abschnitt zur Versifikation in der Poesie. So heißt es, dass einem Inhalt mit dem Charakter eines Versmaßes und seiner spezifischen rhythmischen Bewegung entsprochen werden müsse (vgl. Ä III, 299). Im Fall des Dramas handelt es sich dabei um den Jambus: »Der Jambus wiederum schreitet rasch vorwärts und ist besonders für den dramatischen Dialog zweckmäßig« (Ä III, 300). Die rasche Folge unbetonter und betonter Silben gegen- und aufeinander greift dabei bereits darauf vor, was Hegel später als Lebendigkeit bezeichnet hat. Ist die Lebendigkeit der dramatischen Poesie in der Handlung durch die Kollision von Charakteren und deren Zwecken bestimmt (Ä III, 500), ist an dieser früheren Stelle die Versifikation und die mit ihr einhergehende »Zäsur« das »eigentlich *Belebende*« (Ä III, 297) auf Ebene der sprachlichen Mittel, das heißt der Behandlung. Wenngleich die Zäsur nicht diejenige Aufmerksamkeit und Ausarbeitung erhält, die ihr bei Hölderlin zuteilwird, ¹⁹⁸ lässt sich festhalten, dass sie für Hegel eine Konfrontation markiert, die im Zusammenspiel mit der Betonung durch die Akzente des Versmaßes jenes »eigentlich Dramatische« sprachlich figuriert, in dessen Lebendigkeit Konflikte zur Darstellung kommen. Das Drama hebt sich in dieser Hinsicht besonders vom Epos ab:

Nicht minder lehnt die epische Poesie auch die Lebendigkeit des dramatischen Dialogs von sich ab, in welchem die Individuen ihrer unmittelbaren Gegenwart nach ein

197 Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, 19.

198 Vgl. dazu in der Einleitung dieser Untersuchung, 22ff.

Gespräch führen und die Hauptrücksicht immer das charakteristische Entgegenreden der Personen bleibt, die einander überzeugen, gebieten, imponieren oder mit der Leidenschaft ihrer Gründe gleichsam umrennen wollen. (Ä III, 375)

Der äußere Streit im Entgegenreden der Personen, der am Ende des Zitats besonders drastisch als der Wille beschrieben wird, einander umzurennen, ist einerseits als ihr aufeinander folgendes Sprechen im Gegenüber der Lebendigkeit des dramatischen Dialogs gefasst. Andererseits ist dieser äußere Streit bereits als der innere Streit einer jeden einzelnen Rede durch Akzent und Zäsur und der darin angelegten Konfliktstellung – unbetont-betont und die Unterbrechung dieses Taktes – vorausgedeutet. Wie zuvor erörtert, zeichnet sich die dialogische Rede durch eine doppelte Konfliktstellung aus. Dazu kommt, dass die Beschreibungen Hegels zur dramatischen Poesie voll von Begriffen wie Zwist, Kollision, Streit und Kampf sind, die er nicht müde wird, fortlaufend zu wiederholen und in immer neuen Varianten ins Spiel zu bringen. Aber wie bereits angedeutet wurde, ist der Dialog und die Lebendigkeit des Dramas als unversöhnliches Gegeneinander – als disjunktive Synthese – eine Momentaufnahme. Dabei tritt besonders deutlich hervor, was Adorno beschrieben hatte: Hegel legt eine große Emphase auf das Heterogene, wobei die in der Dialektik enthaltene Wechselseitigkeit in Einseitigkeit zurückgebildet werde und damit den eigenen Begriff der Dialektik verletze. Sehr deutlich wird das an der folgenden Stelle:

Was wir deshalb vor uns sehen, sind die zu lebendigen Charakteren und konfliktreichen Situationen individualisierten Zwecke, in ihrem Sichzeigen und -behaupten, Einwirken und Bestimmen gegeneinander – alles in Augenblicklichkeit wechselseitiger Äußerung – sowie das in sich selbst begründete Endresultat dieses ganzen sich bewegt durchkreuzenden und dennoch zur Ruhe lösenden menschlichen Getriebes in Wollen und Vollbringen. (Ä III, 476)

Hegel beschreibt zunächst mit großem Aufwand ein scheinbar unauflösliches und wildes Durcheinander, das »konfliktreiche Situationen« und »individualisierte Zwecke« enthält und von einem Gegeneinander des Erscheinens, Beeinflussens und Bestimmens geprägt ist. Während das Ganze sich in einem Moment noch selbst durchkreuzt und damit unmöglich noch als in sich stimmiges Ganzes begriffen werden kann, hat es sich doch im gleichen Satz unmittelbar und von einer jähen Augenblicklichkeit in eine Ruhe gelöst. Unmittelbar davor beschreibt Hegel den konfliktreichen Vorgang der Handlung des Dramas nicht primär vom Standpunkt der Verlebendigung und dem damit einhergehenden Aus- und Gegeneinander. Weil das Aus- und Gegeneinander als Störung bezeichnet ist, wird die Lösung zur Ruhe als Zweck gesetzt, die zwar nicht einfach durchgeführt, aber dennoch erreicht werden soll:

Das dramatische Handeln aber beschränkt sich nicht auf die einfache störungslose Durchführung eines bestimmten Zwecks, sondern beruht schlechthin auf kollidierenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren und führt daher zu Aktionen und Reaktionen, die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfs und Zwiespalts notwendig machen. (Ä III, 475)

Bei aller Emphase auf dem Konflikt, dem Aus- und Gegeneinander in der Rede des Dialogs – in den beiden vorangegangenen Zitaten ist von Schlichtung, Endresultat und einem sich zur Ruhe lösenden menschlichen Getriebe die Rede. Später im Text spricht Hegel sogar von einem »Bedarf« an Auflösung:

Einerseits strebt deshalb alles zum Ausbruche dieses Konfliktes hin, andererseits bedarf gerade der Zwist und Widerspruch entgegenstehender Gesinnungen, Zwecke und Tätigkeiten schlechthin einer Auflösung und wird diesem Resultat zugetrieben. (Ä III, 488)

Dem »eigentlich Dramatischen« – dem Aussprechen gegeneinander, der Kollision sowie dem inneren und äußeren Streit – stellt Hegel eine Auflösung des Konflikts gegenüber, die als Niederschlag des Primats der Versöhnung und des Ganzen seiner philosophischen Gesamtkonzeption in seiner philosophischen Ästhetik und seiner Beschreibung der dramatischen Poesie angesehen werden kann. Diese hat einen bestimmten Namen: Für Hegel ist es ein »eigentlich Hindurchwirkendes« (Ä III, 480), das den Zwiespalt der Unterbrechung im »eigentlich Dramatischen« überwindet. Der Konflikt, Pathos und die Besonderung in der Verlebendigung sollen zu einer in sich selbst beruhenden und versöhnten Notwendigkeit aufgelöst werden (vgl. Ä III, 488). Hegel spricht sogar von einer »Erledigung« (Ä III, 486), operiert mit Begriffen wie dem »Sieg« und dem »Untergang« und scheint damit auch deutlich zu machen, dass Versöhnung entweder einseitiger Triumph oder Assimilation bedeutet – auch wenn sich die »bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll gegenseitig bestätigen« (Ä III, 524). Das Prinzip der Schlichtung, der Auflösung und Resultatorientierung tritt als Form der oben beschriebenen Archeoteleologie auf. Dieser Wille zur Aufhebung hat diejenigen Lesarten begünstigt, die im Dialog das Mittel für die Konstituierung einer zwischenmenschlichen Welt erkennen. Der Dialog ist darin als Instrument eines sich versöhnenden dialektischen Aufstiegs in eine höhere Stufe der Weltgeschichte begriffen: als das sich immer weiter entfaltende Potenzial einer Schlichtung im Weltgeist. Hegel tendiert mit dem »eigentlich Hindurchwirkenden« zwar unzweifelhaft zu jenem Primat des Ganzen, den Adorno an seiner Philosophie hervorhebt. Aber es entsteht der Eindruck, dass sich die Schlichtung weniger aus der Beschreibung der Gesetze des Dramatischen ergeben hat, sondern vielmehr etwas von außen hinzugetreten ist.

Auffällig ist, dass Hegel die Versöhnung durch jenes »eigentlich Hindurchwirkende« an keiner Stelle mit dem Dialog gleichsetzt. Dieser Umstand kann nicht genug betont werden: Es ist nicht der Dialog, der als Instrument zur Vereinigung im schönen Schein sowie als Mittel und Ausdruck eines geschichtsteleologischen Werdens gilt. In keiner der Varianten der vielfältigen Ausführungen zur Schlichtung taucht der Dialog überhaupt noch einmal auf. Seine Beschreibung ist in dem Moment, wo von der Schlichtung und Auflösung in das Resultat einer einklangsvollen Bestätigung unterschiedlicher Zwecke und Individuen durch das »eigentlich Hindurchwirkende« die Rede ist, erledigt. Deshalb lautet die These, dass der Dialog die Entfaltung jener unerfüllten Erfüllung ist, die Hegel zwar zu überwinden sucht, aber nur mehr schlecht als recht mithilfe des von außen herbeizitierten »eigentlich Hindurchwirkenden« wegschaffen und auflösen kann. Der Dialog stellt eine Unterbrechung in seiner teleologischen Lesart des Dramas dar

und bleibt dasjenige, was nicht schlichtweg zur Ineinssetzung des Wechselspiels in den Dienst genommen werden kann. Dazu muss eine mechanistische Sprachtheorie und ein symbolistisches Kunstverständnis Hegels, der Forderung Adornos und de Mans gemäß, hinterfragt und Hegel für Hegel gegen den Hegelianismus gelesen werden.

Somit wird deutlich, dass die im vorangegangenen Teilkapitel angeführten Überlegungen durch die Einbeziehung eines entlang dieser Prämissen entworfenen Dialogs profitieren. Auffällig dahingehend ist etwa die These Menkes zum hegelschen Denken als Gegenwartsdiagnose: Am Dialog ist erkennbar, dass in Hegels philosophischer Ambition einer Versöhnung eben diese Bewegung *als* Diagnose von Entzweiung und *als* Auseinandersetzung mit »der zerrissenen Harmonie der geschichtlichen Wirklichkeit« auftritt.¹⁹⁹ Weil Hegel die aufkommende bürgerliche Welt nicht als Einheit voraussetzt, markiert sein ästhetisches Denken eine diagnostisch-kritische Perspektive auf das Verständnis des Zwischenmenschlichen, wie es im Drama verhandelt und durch den Dialog als formal-inhaltliche disjunktive Totalität zum Ausdruck gebracht wird. Der Dialog ist darin Medium und Ausdruck eines doppelten Konflikts in und als die Darstellung, was sich am Drama als Formganzem zeigt, wie sich in Bezug auf das folgende Zitat von Menke festhalten lässt:

Und zwar stellt das Drama ihre [Versöhnung] sittlich-schöne Integration in Frage, weil es durch seine Form der Darstellung eine grundsätzliche andere Erfahrung der Momente dieser Integration macht: Das Drama ist der Ort einer Erfahrung der Differenz, die die sittlich-schöne Versöhnung in tragische Kollisionen zerbrechen lässt.²⁰⁰

Im Drama wird Hegels Totalitätsdenken in eine Erfahrung von Differenz und nicht zuletzt auch einer Selbstdifferenz der Subjektivität als Selbstsein aufgebrochen, was im Dialog als Verlebendigung des Aus- und Gegeneinanders zum Vorschein kommt. Die »Hervorbringung einer Einheit durch Vielheit«²⁰¹ erfolgt Hegels Text zufolge im und als Dialog, bevor das »eigentlich Hindurchwirkende« auf den Plan getreten ist. Dieser im und durch den Dialog vollzogene Zusammenschluss von Einheit und Vielheit, Kontinuität und Unterbrechung in eine disjunktive Totalität trägt Züge der Figur des »Chiasmus«. Diese entwickelt Nikolaus Müller-Schöll im Anschluss an Benjamins »verspannte Darstellung des kommenden Theaters«,²⁰² wobei die Verspannung vom Festhalten an einem unauflösbaren Widerstreit zeuge. Müller-Schöll deutet dabei ebenfalls an, dass auch Hegel sie »gewissermaßen in der Dialektik« aufgreife und beschreibe den Chiasmus als »Janusgesicht«:

Er ist eine Figur des Wohlklangs, der Harmonie, der Ordnung und der Stiftung von Kontinuität und Einheit der Gegensätze einer Opposition; zugleich aber macht der

199 Vgl. Menke: *Tragödie im Sittlichen*, 24.

200 Ebd., 48.

201 Vgl. ebd., 58.

202 Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Nexus 2002, 157–161.

Chiasmus jede Ordnung zunichte, unterbricht, was er verbindet, verhindert den Abschluss des Konflikts der Gegensätze.²⁰³

Der Chiasmus also verbindet Harmonie und Ganzheit mit dem destabilisierenden Konflikt und den unvereinbaren Gegensätzen und schließt sie somit auf paradoxe Weise zusammen. Dass in der Beschreibung des Chiasmus von einer Verbindung die Rede ist, beschreibt Müller-Schöll dabei jedoch auch unmittelbar als Problem, weil mit dem Erkennen des Chiasmus *als* Verbindung und *in* seiner »konstitutionellen Asymmetrie« und »Textualität als Text« wiederum in einem nächsten Schritt der Einheit der Vernunft des Logos zugearbeitet werde.²⁰⁴ Genau dieses Erkennen und deren Aufhebung in eine(r) Erkenntnis ist bei Hegel das Problem, weil er das Moment der Heterogenität in philosophische Begriffe habe übertragen wollen.²⁰⁵ Aber ist diese Bewegung unumgänglich, gerade wenn sich herausgestellt hat, dass zwischen dem Dialog und einem »eigentlich Hindurchwirkenden« unterschieden werden muss?

Dialektik im Stillstand?

Der dem Dialog in der vorangegangenen Beschreibung vergleichbare Chiasmus unterhält – seiner Erkennbarkeit als Heterogenes sowie seiner Übertragung in philosophische Begriffe entgegen und damit als präreflexive Figur – eine notwendige Beziehung zu einem Außen, die ihn als Ordnungsstruktur unabschließbar werden lasse, so Müller-Schöll.²⁰⁶ Als Schwanken zwischen Offenheit und Geschlossenheit sei er der ermöglichende wie dekonstituierende Horizont der Dialektik und als Urform dessen zu begreifen, was Benjamin in seinem Brecht-Aufsatz als »Dialektik im Stillstand« bezeichnet habe.²⁰⁷ Den Dialog mit der Dialektik im Stillstand in Verbindung zu setzen, liegt deswegen nahe, weil beiden Figuren von Benjamin eine Aussetzung der dialektischen Bewegung zugeschrieben wird.²⁰⁸ Wenn im Zuge dessen der These Adornos Nachdruck verliehen werden kann, dass in der Mikrostruktur des hegelschen Denkens und seiner literarischen Gestalt eine Dialektik im Stillstand im Sinne Benjamins bereits enthalten sei,²⁰⁹ wird auch hieran deutlich, dass der Dialog als disjunktive Totalität der Gesamtkonzeption des teleologischen Denkens bei Hegel nicht zuarbeitet.

Mit dem Begriff und der Denkfigur der »Dialektik im Stillstand« wendet sich Benjamin gegen eine »Ideologie des Fortschritts« und eine »an allen Teilen zu überwindende Geschichtsphilosophie«²¹⁰ und setzt sich damit explizit mit der hegelschen Aufhebung

203 Ebd., 159.

204 Vgl. ebd.

205 Vgl. Nägele: »The Scene of the Other«, 68.

206 Vgl. Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, 159.

207 Vgl. Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? (1). Eine Studie zu Brecht«, 519–531, in: Ders.: *Gesammelte Schriften II.2*, hg. v. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 530.

208 Zum Dialog im Trauerspiel-Buch vgl. in der vorliegenden Studie, 64.

209 Vgl. Adorno: »Skoteinos«, 364.

210 Benjamin: *Das Passagen-Werk*, 1026.

der Gegensätze und der bei Hegel niedergelegten Teleologie auseinander. In der Dialektik im Stillstand werden Gegensätze nicht miteinander versöhnt, sondern gegeneinander und als Widersprüche ausgestellt. »Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand.«²¹¹ Dabei geht es nicht um Ereignisse in der Geschichte als solche, als vielmehr deren Darstellung, das heißt wie sie zu Geschichte werden. Erkanntes und Erkennen ist nicht voneinander zu trennen, wobei mit der Stillstellung in das »Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit«²¹² die Darstellung von Geschichte als Teil von Geschichtsschreibung als solche überhaupt erkennbar wird und damit auch auf eine mögliche Andersheit geöffnet wird. Dargestelltes und Darstellung sind nicht in eine versöhnte Übereinkunft gebracht und die Möglichkeit einer solchen Versöhnung überhaupt ist radikal in Frage gestellt. Damit wird nochmal auf die zu Beginn dieser Studie bearbeitete Fragestellung bei Benjamin zurückgegriffen, die im Kontext seines geschichtsphilosophischen Denkens steht.²¹³ Benjamin bringt eine solche Form der Andersheit explizit mit dem Dialog in Verbindung, wobei er ihr im Trauerspiel-Buch den Namen des »Mysteriums« gibt:

Im Dialog tritt die reine dramatische Sprache diesseits von Tragik und Komik, ihrer Dialektik, auf. Dies Reindramatische stellt das Mysterium, welches in den Formen des griechischen Dramas sich allmählich verweltlicht hatte, wieder her: seine Sprache ist als die des neuen Dramas zumal die des Trauerspiels.²¹⁴

Der Dialog ist der Ort einer reinen dramatischen Sprache, die noch nicht in das dialektische Spiel von Tragödie und Komödie eingetreten ist. Im Dialog tritt die Sprache diesseits ihrer Dialektik auf und beschreibt dabei eine »Dialektik in der Dialektik«.²¹⁵ Mit der prä-dialektischen Dialektik, wie sie in der rein dramatischen Sprache des Dialogs zum Ausdruck kommt, greift Benjamin das auf, was nach, mit und gegen Hegel als Vorstellung einer disjunktiven Totalität im Dialog, die nicht schon durch das »eigentlich Hindurchwirkende« eingeholt worden ist, entwickelt wurde. Dafür spricht auch, dass Benjamins Theatertheorie, die Müller-Schöll zufolge in seinen Überlegungen im Sprachaufsatz von 1916 begründet ist, auf der Annahme einer ursprünglich gespaltenen Sprache aufbaut, mit der die »Erkenntnis einer Erkenntnisohnmacht« verhandelt wird²¹⁶ – das unendliche Verhältnis in Bezug auf das im Trauerspiel-Buch gefasste »Mysterium«.²¹⁷

211 Ebd., 55.

212 Ebd., 578.

213 Vgl. die Diskussion der VI. Geschichtsphilosophischen These in diesem Band, 60ff.

214 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 297.

215 Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, 160.

216 Vgl. ebd., 73–106.

217 Entscheidend ist dabei ein Missverhältnis gegenüber dem Verstand, welches auch dem Dialog bei Hölderlin mitgegeben scheint. In der Perspektive Hölderlins ist die dialogische Sprache Sophokles' davon gekennzeichnet, dass sie im Stande sei »des Menschen Verstand als unter Undenkbarem wandelnd, zu objectiviren.« (Hölderlin: »Anmerkungen zur Antigonä«, 413). Nägele folgert daraus: »Nicht der unbedingte Wille, alles zu verstehen, sondern die Bereitschaft nicht zu verstehen, wäre die Bedingung von Dialogik, wenn es eine gäbe.« (Nägele: »Dialogik im Diskurs der Moderne«, 87).

Was an der sprachtheoretischen Fundierung von Benjamins Nachdenken über das Theater Brechts für die vorliegende Untersuchung und die Beschreibung der im Dialog vollzogenen Disjunktion von Totalität in der Sprache bedeutsam ist, lässt sich mit der von Müller-Schöll angeführten Auflösung der Behauptung einer »Identität zwischen dem geistigen und sprachlichen Wesen«²¹⁸ fassen, aus der ein »Abgrund«, »eine Kluft oder eine »konstitutionelle Verabgründung«,²¹⁹ das heißt eine grundsätzliche Unzulänglichkeit des Sprechens gefolgert werden muss. Sprache ist »nicht allein Mitteilung des Mitteilbaren, sondern zugleich Symbol des Nicht-Mitteilbaren«²²⁰ und weist damit eine Dialektik auf, die nicht in der Weise fortschreiten kann, wie das in der »universalistische[n], »idealistische[n]« und »teleologische[n]« Dialektik der hegelschen Gesamtkonzeption ange-dacht ist. Der Dialog, wie er mit Hegel entgegen des bei ihm angelegten Primats des Ganzen lesbar wird, weist darauf hin, dass die philosophische Dialektik in eine weitere Dialektik gerät, die zwischen ihrer Verfasstheit als Sprache und dem was in ihr zum Ausdruck kommt, aufgespannt ist. Der Dialog markiert schon bei Hegel die durch einen Konflikt bedingte Distanz, die Unterbrechung in der Rede angesichts eines Gegenübers. Er figuriert den Abstand des redenden Individuums zu sich selbst und in der Sprache als ihr sinnliches Erscheinen, die der Vorstellung einer im Drama enthaltenen »zwischenmenschlichen Dialektik« als Prä-Dialektik oder »Dialektik in der Dialektik« vorausgeht.

Dialog und disjunktive Totalität

Wie somit deutlich geworden ist, kann der Dialog als Figur einer Überschreitung der hegelschen Philosophie betrachtet werden. Hinsichtlich der von Lehmann vorgebrachten Lesart, dass in der hegelschen Tradition die Relation des Subjekts zu Anderen sich in einem Spiegelverhältnis aufhebt, sind deswegen Zweifel angebracht.²²¹ Verdeutlichen lässt sich diese Überlegung noch einmal nachdrücklich anhand der Nachschrift von Hegels *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst von 1826*. Ähnlich wie in den von Hotho edierten *Vorlesungen über die Ästhetik*, macht Hegel auch das Sich-Aussprechen der Figuren gegeneinander zum Mittelpunkt des Dramatischen, das ihm als die Umsetzung des Erfordernisses gilt, der Mensch sei das Material, in dem die Handlung als Dialog zur Anschauung kommt. Mit dem, was Hegel Mensch nennt, geht es ihm jedoch nicht um einen Ausdruck von Vorstellungen und Empfindungen, die einander vorstellig werden. Das Innere, von dem Hegel spricht, wird nur darin definiert, »wesentlich gerichtet an andere, auf sie wirkend, sich gegen sie behauptend« zu sein:

Allgemeiner Inhalt [des Dramas] ist Handlung also überhaupt; dahin gehört im allgemeinen das Material, in dem sich der Inhalt der Handlung zur | (432) äußerlichen Anschauung bringt: nicht Stein, Holz, Pigmente, sondern der Mensch selbst. Im Lyrischen ist es der Sänger; hier ist es [ebenfalls] die Menschenstimme, die das Innere

218 Vgl. Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, 79. Vgl. dazu: Benjamin, Walter: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, 140–157, in: Ders.: *Schriften II.1*, hg. v. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

219 Vgl. Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, 83.

220 Vgl. ebd., 92; vgl. Benjamin: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, 156.

221 Vgl. Lehmann: *Theater und Mythos*, 134.

ausdrückt, aber nicht Vorstellungen, Empfindungen sind auszudrücken, sondern [im Drama ist der Mensch] wesentlich gerichtet an andere, auf sie wirkend, sich gegen sie behauptend; wesentlich [ist das Drama] ein Dialog, wobei freilich auch [der] Monolog [vorkommt].²²²

Hegel wendet sich an dieser Stelle in vergleichbarer Weise gegen das bereits beschriebene subjektive Pathos. Demzufolge sind nicht Vorstellungen und Empfindungen im Drama auszudrücken. Das tatsächliche Material, und damit Inhalt und Handlung des Dramatischen hingegen, das unmittelbar zuvor als der Mensch selbst beschrieben ist, wird als die Gerichtetheit auf Andere, das Wirken-Wollen und Behaupten gegen Andere in der Menschenstimme und im Dialog gefasst. Wenn Hegel hinzufügt, dass »freilich auch [der] Monolog [vorkommt]«, lässt sich das als Hinweis darauf deuten, dass Hegel der dialogische Charakter auch jeden Monologs bewusst ist. Abgesehen davon verdeutlicht diese Stelle mit allem Nachdruck, dass es Hegel zunächst um eine Veräußerung geht, in der die Form des Dramas zur Anschauung kommt – nicht aber um ein spiegelbildliches Verhältnis zwischen Subjektivitäten oder gar eine »zwischenmenschliche Dialektik«. Das Innere des Menschen, das im Dramatischen zur Anschauung kommt, ist nicht zunächst die Vorstellung einer Gefühlswelt oder eine individuelle Empfindung; das Innere des Menschen als dramatisches Material ist die Veräußerung und das Sich-Veräußern an den Anderen als solches. Das Innen, das die Vorstellung des Menschen in Form und Inhalt des Dramatischen auszeichnet und zur Anschauung kommen soll, ist nichts anderes als die Bewegung nach Außen, seine wesentliche Gerichtetheit an die Anderen im Dialog. Das Innere des dramatischen Menschen ist für Hegel im dramatischen Dialog und als dieser dramatische Dialog das objektive Pathos der Veräußerung, in dem diese im Dramatischen nachgegangenen Vorstellung des Menschen weder in irgendeiner Form vorausgesetzt noch durch ein Wechselverhältnis bestätigt werden kann.

Als Dreh- und Angelpunkt von Konflikten zwischen Figuren und von Figuren mit sich selbst in ihrer dramatischen Existenz (Ä III, 482), einer Disjunktion zwischen Idee und sinnlichem Scheinen, einer Verhandlung der Nicht-Identität zwischen Allgemeinem und Besonderem, Meinen und Gemeintem, Ausdruck und Gehalt, ist der Dialog für Hegel die Quelle des dramatischen Gebildes. Eine Einheit aus der Vielheit macht die Lebendigkeit des Dramatischen aus. Auch die von Tatari vorgeschlagene Lesart einer »Selbstdifferenz« und deren Ausstellung im Element des Sinnlichen als Handlung des Dramas ist nicht ohne die Voraussetzung des Dialogs zu begreifen:

Die Versöhnung und der Dialog im neuen Drama heben nicht die Alterität der zwischenmenschlichen Bezüge innerhalb eines Subjektes auf. Vielmehr wird eine Subjektivitätsform hervorgebracht, die grundsätzlich offen zur Alterität hin ist: ein »sich« als Außen, das heißt als Äußerlichkeit einer Sinnlichkeit. Die *dramatis personae* sind keine Subjekte, sondern Teil der Entfaltung dieser Subjektivität als Außen. Sie konstituieren sich nicht durch die zwischenmenschlichen Bezüge, sondern sind die Sinnlichkeit der im Außen auftretenden Bezüge.²²³

222 Hegel: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, 223.

223 Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, 147.

Die im hegelschen Handlungsbegriff aufgehobene Subjektivitätsform, »die grundsätzlich offen zur Alterität hin ist« und mit der nicht mehr von »Subjekte[n], sondern [...] [einer] Entfaltung dieser Subjektivität als Außen« die Rede sein kann, ist im dialogischen Rückschlag der gesamten Realität angelegt. Im Drama sind die Individuen stets zugleich selbsttätig und in ihrer Begrenztheit ausgewiesen. Diese Begrenzung sowie ihre Überschreitung wird im und als das Aussprechen der Individuen im dramatischen Dialog realisiert und ist somit auf die Konstruktion des dramatischen Kunstwerkes in seiner sprachlichen Verfasstheit zurückzuführen. Das »Innere«, von dem aus Hegel den Menschen im Drama beschreibt, besteht zwar in einem Verhältnis zum »Außen«. Beide – mehr schlecht als recht formuliert – Pole können aber als solche nicht dingfest gemacht werden und sind dementsprechend nur in der Veräußerung durch den Dialog überhaupt erst denk- und vorstellbar. Der Dialog bringt als Form und Sprache des »eigentlich Dramatischen« im Konflikt eine Erfahrung der Selbstverlassenheit und der Zerreißung ins Spiel, die Hegel zwar im »eigentlich Hindurchwirkenden« aufzuheben bestrebt ist, jedoch nicht aufzulösen im Stande ist.

In Bezug auf die in diesem Kapitel gestellte Frage nach der disjunktiven Totalität ist dem Auftauchen und dem Begriff der *Gemeinde* eine große Bedeutung beizumessen, wie er im Zusammenhang des zuvor angeführten Zitates aus der *Vorlesung von 1826* steht: »Es ist also die Gemeinde zur weltlichen Existenz gebracht als handelnd: im Drama ist das plastische Skulpturwerk herausgestellt, aber als lebendige, wirkende Individualität.«²²⁴

Im Drama, so Hegel, wird eine handelnde Gemeinde zur weltlichen Existenz gebracht, die als lebendige und wirkende Individualität des plastischen Skulpturwerks herausgestellt ist. Entscheidend ist dabei die Gleichzeitigkeit von Stillstellung und lebendiger Kontinuität im Drama als Konflikt und Gegenüber. Bei Hegel taucht dieser Übergang von einem Standbild in die Bewegung als Argument in seiner teleologischen Geschichtsphilosophie auf: »Skulpturbilder der Vorstellung« (Ä III 321f.) aus dem Epos werden in der dramatischen Poesie in bewegte Handlung überführt. Menke beschreibt dies mit Bezug auf Schlegel als die Entwicklung von plastischen zu dramatischen Figuren.²²⁵ Im hegelschen Text wird die bewegte Lebendigkeit des Dramas erst durch die Heranziehung des Skulpturwerks beschreibbar. Nur weil eine Stillstellung – wenn nicht eine Dialektik im Stillstand so doch eine dialektische Stillstellung – erfolgt, kann von einer wirkenden und handelnden Gemeinde ausgegangen werden. Hegel setzt die dialektische Bewegung aus, weil er die dramatische Bewegung als Handlung mit dem Bild einer Kluft und einer Unversöhnbarkeit von einander gegenüberstehenden, bewegungslosen Skulpturen konfrontiert, oder vielmehr, sie geradewegs in der Bewegung situiert. Die Skulptur als Standbild und als Form einer stillgestellten Dialektik überlebt im dialogischen Gegenüber »des Aussprechen[s] der Individuen in dem Kampf ihrer Interessen und dem Zwispalt ihrer Charaktere und Leidenschaften« (Ä III, 491) in der dramatischen Poesie. Hegel exponiert insofern den von Geulen beschriebenen »Anachronismus der Klassik«,²²⁶ als er in der Beschreibung der dramatischen Poesie auf ältere und vermeintlich überholte For-

224 Hegel: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, 221.

225 Vgl. Menke: *Tragödie im Sittlichen*, 49.

226 Vgl. Geulen: *Das Ende der Kunst*, 53.

men zurückgreift, wenn er das Drama beschreibt, welches seinerseits eine Gemeinde in die weltliche Existenz bringt.

Wenn also die Gleichzeitigkeit der Bewegung einer lebendigen Dramatik und der Stillstellung der Skulptur dem dialogischen Drama zugrunde gelegt werden muss, stellt sich die Frage, welche Art der Verbindung die von Hegel angeführte Gemeinde stiftet. Auch wenn Hegel damit auf die Überlegungen zur Kunstreligion in der *Phänomenologie des Geistes* anspielt, kann dabei nicht auf eine religiöse Gemeinschaft geschlossen werden. Die der Gemeinde zugrundeliegende Bewegung ist ferner auch nicht auf ein Wissen oder gar ein absolutes Wissen gerichtet, sei es als die Aufhebung des dramatischen Konflikts, als die Versöhnung des Subjekt-Objekts oder als die zu Beginn des Kapitels beschriebene Wahrheitgemeinschaft der Philosophen. Die dramatische Gemeinde ist nicht mit sich identisch und unterliegt genau deswegen einem Gesetz der Veränderbarkeit. Im Zusammentreten der Individuen ist der Bezug zu einem Anderen vorauszusetzen, wobei sich das Verhältnis untereinander nicht als Aufhebung der Andersheit fassen lässt. Die Gemeinde, deren weltliche Existenz als handelnd und im Sinne des dialogischen Dramas zu verstehen ist, hebt vielmehr die Gegensätze, Konflikte und Kollisionen hervor. Weil das Innen des Individuums vermittels des Dialogs im Dramatischen als seine innere Äußerlichkeit oder seine veräußerte Innerlichkeit ersichtlich geworden ist, ist der disjunktive Dialog der Gemeinde als Figuration eines anderen Denkens von Totalität zugrunde zu legen. Dass der Mensch die Nacht ist und das leere Nichts und sich der Zerreißung überantwortet, wie in der zu Beginn des Kapitels zitierten Passage aus der *Phänomenologie des Geistes*, wird im Drama in folgender Weise mit einem Gehalt gefüllt: Wenn sich der Dialog als Anrede und Gerichtetheit, als Aufscheinen von Figuren im Sinnlichen und als ihr Aussprechen gegeneinander beschreiben lässt, ist auch der Mensch *nach* Hegel zunächst als Veräußerung und Überantwortung an ein Außen zu begreifen.