

Niklas Hebing
Ruhr-Universität Bochum
Hegel-Archiv

Die ästhetische Geburt selbstbefreiter Subjektivität: Hegels dreifache Theorie der klassischen Komödie

Abstract *Eine Theorie der antiken Komödie entwirft Hegel sowohl in seinem frühen Naturrechtsaufsatz, in der Phänomenologie des Geistes als auch in seinen Berliner Vorlesungen über die Ästhetik. In allen drei Ansätzen steht die Komödie in einer engen Beziehung auf die Tragödie und daher im Zusammenhang umfangreicher politischer, religions- und geschichtsphilosophischer Bestimmungen. In dieser Weise kontextualisiert, arbeitet der Aufsatz Hegels Begriff der dramatischen Gattung des Komischen vor dem Hintergrund der allgemeinen geistphilosophischen Kategorien Sittlichkeit und Substantialität als Ende der klassischen Kunst und zugleich als Entstehung der modernen Subjektivität in ihrer freien Selbstbezüglichkeit heraus. Dabei wird immerzu gefragt, wie die absolut-geistigen Entwicklungen auf dem Gebiet des Ästhetischen objektiv-geistige Entwicklungen im Bereich von Staat und Gesellschaft, etwa den in der Komödie bewusst werdenden Untergang des Weltzustands der Polis, aufgreifen und reflektieren. Nicht zuletzt die werkgeschichtliche Dimension von der frühen Position Hegels zum reifen System gibt Aufschluss darüber, dass die Komödienform eine ausgezeichnete Gestalt der Kunst ist, Fragen nach den geistphilosophischen Bruchlinien der Modernität zu verhandeln.*

Schlüsselwörter *Hegel, Ästhetik, Kunst, Politik, Komödie, Tragödie, Subjektivität, Moderne*

212

Von Napoleon soll der Ausspruch stammen, nicht mit dem Sturm auf die Bastille habe die Französische Revolution begonnen, sondern mit Beaumarchais' Komödie *La folle journée* (1784) (vgl. Gregor 1941: 213). Der lachenden Maske gemäß wird das sterbende Königreich, mit seinem leeren Vorrecht der Geburt und der verordneten Allmacht weniger, in den Spott Figaros gerissen; seine Unerschrockenheit ist zugleich das Signal einer neuen Epoche. – Das literarische Phänomen ist kein singuläres, in immer verändertem Gewand taucht es allenthalben auf: In Hegels Gegenwart in den *Nachtwachen* (1804) des Bonaventura, deren Ich dem Untergang des verhassten Bürgertums sehnd entgegenlacht, über sie hinaus in Thomas Manns *Zauberberg* (1924), wo Frau Castorp bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs aus Verzweiflung über eine Welt am Abgrund in schallendes Gelächter ausbricht. Mühelos ließen sich weitere Beispiele finden. – Hegel, für derlei Wesenszüge überaus sensibel, hat die Dimension der Vernichtung am Komischen erkannt und

philosophisch durchdrungen. Dass ein ehemals erhabener Ernst sich ablebt und in Komik verschwindet, ist ihm jedoch nur das eine, objektive Moment eines Verhältnisses. Diesem muss als verursachendes Gegenüber eine subjektive Kraft innewohnen, die sich im Akt der Aufhebung als das mächtigere und höhere Moment herausstellt. Hegel deckt es als das moderne Prinzip der zu sich selbst befreiten Subjektivität auf, welches er im Komischen sich durchsetzen sieht. Die klassische griechische Komödie erweist sich ihm als Prototyp, dem all diese Bestimmungen unmittelbar entspringen.

Die folgenden Ausführungen greifen diesen dichtungstheoretischen Komplex an der Schnittstelle von geistphilosophischer Ästhetik und rechtsphilosophisch durchdrungener Politik auf, der in der bisherigen Hegel-Forschung geradezu stiefmütterlich behandelt wurde.¹ Trotz gleichwertiger, um nicht zu sagen: systematisch wie historisch über die Tragödie hinausweisender Deutung der Komödie in Hegels Philosophie, ist keineswegs diese es, die im Fokus des diskursiven Interesses an der Kunstphilosophie stand und steht, sondern jene, ihr tragisches Gegenstück. Gleichwohl ist es evident, dass die beiden antiken dramatischen Modi an den entsprechenden Kulminationspunkten des Werkes, d.h. sowohl im *Naturrechtsaufsatz* als auch in der *Phänomenologie des Geistes* als auch in den Berliner Ästhetik-Vorlesungen, in enger und für die Ausbestimmung beider Formen nicht aufzulösender Interdependenz abgehandelt werden. Angesichts dieses Verhältnisses kommt der Komödie allerdings insofern ein Sonderstatus innerhalb der *Phänomenologie des Geistes* und der späten Philosophie der Kunst zu, als dass sie im Sinne des Höhepunkts und der Vollendung nicht bloß die antike Welt des klassischen Ideals, sondern die Kunst überhaupt abschließt und zugleich das Tor aufschlägt für die neue Bewusstseinsgestalt freier, selbstbestimmter Subjektivität resp. das moderne ästhetische Konzept des romantischen sowie nachchristlichen Weltzustandes, das sich durch dieses Subjektivitätsmodell definiert. Werner Hamacher spricht

213

¹ Baum (1959), Heise (1966), Paolucci (1978) und Schneider (1998) gehen ausschließlich auf die Berliner *Vorlesungen über die Ästhetik* ein. In Schulte (1992) wird die Komödie bloß als Randerscheinung gestreift; selbst in Schulte (1993), wo immerhin die Komödie im *Naturrechtsaufsatz* Beachtung findet, gilt das Hauptaugenmerk der Tragödie, obwohl in beiden Studien einige scharfsichtige Ausführungen zur Komödie zu finden sind. Roche (1998) bzw. Roche (2002/03) handeln auch die Komödie ab, sind dabei aber weniger an ihrer systematischen Bedeutung für die Ästhetik Hegels als vielmehr an ihrer Anschlussfähigkeit für die Deutung von Einzelwerken interessiert. – Aus der bisherigen Forschung stützt sich der Hauptteil der vorliegenden Untersuchung generell auf Scheier (1980), Schulte (1992), Schulte (1993) und Kraft (2011).

in diesem Zusammenhang von einem Ende, das nicht bloß das Ende einer Gestalt des Bewusstseins, sondern überhaupt das Ende des Bewusstseins als Gestalt ist (vgl. Hamacher 2000: 142). Dieses Ende ist vor allem die Geburt etwas substantiell Neuen. Nicht zuletzt um dieser Dimension ästhetischer Modernität willen ist es geboten, auch der Komödie die Stelle im Denken Hegels einzuräumen, welche ihr aufgrund der angedeuteten und noch auszuführenden Aspekte gebührt. In poetologischer Eigenständigkeit, doch ebenso als systematisch entwickeltes Moment mannigfach auf ihre Nachbarkategorien bezogen, muss eine politisch entfaltete Theorie der Komödie innerhalb des Zusammenhangs, den sie mit den Tragödien-, und in untergeordneter Relevanz mit den Eposbestimmungen, eingeht, ausgedeutet und in den Horizont der stets in Prozess befindlichen Ästhetik Hegels insgesamt gestellt werden. In der Analyse, wie Hegel in drei verschiedenen, thematisch jeweils anders gewichteten Auseinandersetzungen und Ansätzen das nicht bloß kunstphilosophisch entscheidende, aber insbesondere desbezüglich alle weiteren geschichtlichen Bestimmungen bedingende Hervorgehen der Subjektivität durch komische Brechung näher bestimmt, lässt sich ein durch die Differenzen der Ansätze in sich bewegter Begriff der Komödie entwickeln, der die wesentlichen Eigenheiten dieses ästhetischen Ausdrucks in sich vereint.

I.

Nach verstreuten, unsystematischen Bemerkungen über die Komödie², vor allem Aristophanes' und Shakespeares, findet im Jenaer Aufsatz *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts* von 1802/03 Hegels erste größere Auseinandersetzung mit der Gattung statt. Wie in allen, auch späteren Texten wird die Komödie hier als Gegenstück zur Tragödie bestimmt. Einzigartig am Jenaer Aufsatz hingegen ist der rechtsphilosophische Kontext, in den das dramentheoretische Modell eingebettet ist. Hegel formuliert darin als Generalvorwurf gegen das neuzeitliche Naturrecht, das Sein des Individuums werde zum Höchsten erklärt, und stellt dieser Konzeption unter Rückgriff auf die politische Philosophie Platons und Aristoteles' die Einheit des Gemeinwesens gegenüber, in welcher das Allgemeine den Einzelnen aufhebt, ohne sein Privatrecht aufzulösen. Diese ‚absolute Sittlichkeit‘ ist kein starrer, ahistorischer Zustand sozialer Ordnung, sondern ganz im Gegenteil von der grundsätzlichen Differenz zwischen Allgemeinem und

² Vgl. GW 1: 7 f., 42 ff., 48, 78 ff., 370 f.; GW 3: 142; GW 6: 331.

Einzelnem geprägt, deren Spannung die sittliche Wirklichkeit überhaupt erst lebendig werden lässt. Aus dieser Konfrontation speist sich Hegels Kritik an der objektivgeistigen Totalität der eigenen Gegenwart. – Nach einer überraschenden argumentativen Wende reflektiert Hegel die Problematik von Entzweigung und Versöhnung der sittlichen Hauptmomente in einer knapp skizzierten und trotzdem komplexen Ästhetik der Tragödie und Komödie. Versteht man dies als Allegorie oder poetologische Deutung der gesellschaftlichen Verhältnisse, könnte es scheinen, als führe die Komödie als eine der beiden Gattungen des antiken Dramas zugleich eine von zwei differenten Weisen der Bewältigung des sittlichen Grundkonflikts vor. Ob diese Lesart zutrifft, soll in einer kurzen Vertiefung überprüft werden.

Der *Naturrechtsaufsatz* markiert im berühmt gewordenen Schlagwort „Tragödie im sittlichen“ (GW 4: 458 f.; TWA 2: 494 ff.) das Wesen der antiken Gesellschaftsordnung mit Hilfe eines ästhetischen Modells: Die Tragödie sei die „Aufführung“, die „das Absolute ewig mit sich selbst spielt“, und zwar in der Weise, „daß es sich ewig in die Objectivität gebiert, in dieser seiner Gestalt hiemit sich dem Leiden und dem Tode übergibt, und sich aus seiner Asche in die Herrlichkeit erhebt“. Hegel demonstriert, dass die absolute Sittlichkeit als ein tragischer Prozess begriffen werden muss, in welchem sich das Göttliche qua Selbstnegation in die Sterblichkeit des Heros objektiviert und in dieser Menschwerdung sich dem Untergang preisgibt. Abstrakt gefasst vollzieht sich dieser Untergang im Tode des Helden, welcher der verendlichte Gott und damit die Verkörperung dessen Allgemeinheit ist, als Negation der Negation. In der Zerstörung seiner Individualität kehrt das Göttliche wieder in sich zurück. Die Tragödie ist das Bild dieser ewigen Bewegung. Übertragen auf die Ebene des Gemeinwesens erscheint sie als Widerstreit der doppelten sittlichen Natur, als Tragödie des Staates, in welcher dieser sich immer wieder hervorbringt: In die Entzweigung verwirklicht stehen sich die „organische Natur“ der allgemeinen staatlichen Organisation, die ihre Selbsterhaltung bezweckt, und die „unorganische Natur“ des Systems der Bedürfnisse gegenüber, das auf die Erhaltung der Einzelheit geht, auf Individuum, Eigentum, Familie. In einem Kampf des Göttlichen mit dem Menschen wird in der Tragödie aufgeführt, wie der Held als organische Natur, die nur auf die Erhaltung des göttlichen Allgemeinen des Staates zielt, durch seinen Tod die absolute Sittlichkeit restituiert. Im Untergang erkennt der Held das Schicksal als die göttliche Macht über ihn an. Wie Franz Rosenzweig es auf den

Punkt bringt, versinnbildliche sich in der Tragödie im Sittlichen „das Verhältnis des Staats zur [...] Freiheit und Selbständigkeit der Untertanen“ (Rosenzweig 1920: 171). Die Rückkehr des Absoluten aus seiner Vereinzelnung in zwei widerstreitende Momente belegt Hegel mit der Kategorie der ‚Versöhnung‘ (vgl. GW 4: 459; TWA 2: 496).

216

Bezogen auf die Komödie kann aus der Perspektive des *Naturrechtsaufsatzes* von einer solchen Versöhnung hingegen nicht gesprochen werden. Nicht dass der Konflikt am Ende unversöhnt bliebe, vielmehr entsteht überhaupt erst keiner. An der antiken Form hebt Hegel nämlich hervor, sie stelle „nur Schattenbilder von Gegensätzen oder Scherze von Kämpfen mit einem gemachten Schicksal und erdichteten Feinde“ (GW 4: 459 f.; TWA 2: 496 f.) dar. Die beiden Naturen stehen voneinander getrennt, in Freiheit miteinander, so dass die Komödie ohne wahren Konflikt ist, ohne wahre Bedrohung der allgemeinen sittlichen Macht durch das Prinzip der Einzelheit. In diesem Sinne ist die Handlung der Komödie ein bloßes Spiel des Göttlichen mit sich, ein immer schon versöhnter Zustand ohne Zerrissenheit. Hegel meint, in der Komödie zeige sich „die absolute Zuversicht und Gewißheit der Realität des Absoluten“, die nur einen „ernstlose[n], keine innere Wahrheit habende[n] Gegensatz“ kenne. Diesen ernstlosen Gegensatz beleuchtet Hegel vom Standpunkt des Menschlichen wie von dem des Göttlichen: Auf der einen Seite steht das endliche Individuum, vereinzelt selbstständig und doch fixiert in seiner bewussten Ohnmacht, gegen die fremde, äußerliche und zugleich absolut sicher gewusste Göttlichkeit – auf der anderen Seite ist es diese selbstbewusste Göttlichkeit, die sich in der Komödie „Gegensätze und Spiele erzeugt, in denen sie mit absolutem Leichtsinn einzelne ihrer Glieder an das Erringen eines bestimmten Preises setzt“. Wie in der Tragödie gebiert sich das Absolute in die Individualität, doch ganz untragisch tut sie dies aus spielerischem ‚Leichtsinn‘, aus der Zufälligkeit der Willkür. Die Handlungen und Verwicklungen, die dabei entstehen, können als Zufallsgeborene keinem Schicksal unterliegen oder diesem zuwiderlaufen. Es zeigt sich, dass Hegel die komische Individualität hier als ein Attribut des Göttlichen fasst, das im Absoluten seinen Ursprung und seinen Zweck findet, aber diesem nicht geopfert, sondern heiter erhöht wird. Man ist in diesem Punkt vielleicht an Nietzsche erinnert, der darüber nachdenkt, das Weltgeschehen als eine Komödie zur Unterhaltung und zum Lachen der Götter zu deuten (vgl. Nietzsche: KSA 1: 47; KSA 5: 236).

Wenn Platon im *Politikos* – auf den Hegel ebenfalls zu sprechen kommt – ausführt, die Kraft des Staates zeige sich u.a. daran, wie unbescholten

er alle Krisen und Bedrohungen überstehe (vgl. Platon, *Politikos*, 302a), kann in dieser Anlehnung der Schlüssel für Hegels frühe Komödientheorie gesehen werden: Eine sittliche Organisation, wie im erwähnten Zusammenhang der Tragödie eine Vereinzelnung des Absoluten, ist sich als unüberwindliche Macht ihrer „absoluten Herrschaft über jede Eigenheit und Ausschweifung gewiß“, und zwar so gewiss, dass auch „göttliche Monstruositäten“ wie die Komödien des Aristophanes „der Schönheit ihrer Gestalt nicht schaden“ (GW 4: 459 f.; TWA 2: 496 f.). Zu den Errungenschaften jeder stabilen Sittlichkeit gehört es, ihre wesentlichen Momente auch in die Komödie herüberziehen lassen zu können, sie nicht ernst zu nehmen und dabei „ohne Gefahr und Angst oder Neid“ zu bleiben, sondern sie als „komische Züge“ zu nehmen, „die einen Moment ihrer Gestalt erheitern“. Diese antike Form ist für Hegel eine „göttliche Komödie“, die neben der Tragödie ein berechtigter, ästhetischer Ausdruck der schönen griechischen Polis-Sittlichkeit ist; und es wäre im Anschluss an diese Ausführungen wohl nicht unangemessen, auch die Komödie als eine ‚Komödie im Sittlichen‘ zu bezeichnen.

217

Rückblickend auf die oben aufgeworfene Leitfrage nach einem möglichen Verständnis der Komödie als Bewältigungsweise des sittlichen Grundkonflikts kann nun eine differenziertere Antwort gegeben werden: Die Komödie kennt keinen wahren Gegensatz, wie die Tragödie es tut; da sie konflikt- und schicksallos ist, kann in ihr keine aus der Göttlichkeit entzweite sittliche Natur mit ihrem Gegenteil einen Kampf austragen und im versöhnenden Schicksal bewältigen. Dennoch ist sie aber die in die Anschauung erhobene schöne Sittlichkeit, ein Modell sittlichen Handelns, der adäquate absolutgeistige Ausdruck einer objektivgeistigen Zeitsituation des etablierten und ganz in sich ruhenden Gemeinwesens, das komische Entgrenzungen scheinbar problemlos akzeptieren und auffangen kann. Zu diesem Ergebnis kommt Hegel auf einem langen Entwicklungsgang, dessen komplexe Argumentation in diesem Rahmen nur angedeutet werden konnte und der sich in vielen Aspekten deutlich von beiden späteren Komödientheorien aus seiner Feder unterscheidet. Insbesondere die Formel der doppelten Natur des Göttlichen, die Rede von der ‚göttlichen Komödie‘ oder die Genietheorie sind das Resultat des Einflusses durch Schellings zeitgleich zur Ausarbeitung des *Naturrechtsaufsatzes* gehaltene Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst*, bis in den Wortlaut hinein (Jaeschke 2003: 148; Schelling: SW I, 5: 698).³

3 Hegel und Schelling haben in den Jahren 1802/03 eine Phase der engen Zusammenarbeit während ihrer gemeinsamen Herausgabe der Zeitschrift *Kritisches Jour-*

Gleichwohl hebt sich Hegel mit seinem Proprium, die Dramentheorie in den Horizont der Ausdeutung politisch-gesellschaftlicher Verhältnisse zu stellen, signifikant von Schelling ab und weist damit bereits auf kommende philosophische Schwerpunkte voraus, die einen Bruch mit der frühen Konzeption bedeuten. Schon im *Naturrechtsaufsatz* bemerkt er in leisen Untertönen, dass von der Komödie auch eine Gefahr ausgehen könne. An der Figur Sokrates demonstriert er die antike Gattung als Kippfigur: Sokrates, diese „ernsthafte werdende Besonderung“ (GW 4: 460; TWA 2: 497), erscheint in seiner kritisch-verführerischen Ironie als subversives Element, das die Sittlichkeit in Frage stellt.

218

Diesbezüglich sollte berücksichtigt werden, dass Hegel in den *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* herausstellt, Sokrates habe das Prinzip der Subjektivität in die Weltgeschichte gebracht, welches dann von den Athenern als Bedrohung der Polis wahrgenommen werden musste (vgl. V 12: 381 ff.). Die Verurteilung und Hinrichtung des Propheten freier Selbstbestimmung des Subjekts konnte selbstverständlich nicht dieses keineswegs ins griechische Gemeinwesen integrierbare und dennoch bereits in ihm herrschende, weil geistgeschichtlich höhere Prinzip aus der Welt räumen. So ist es von Bedeutung, dass die Komödie als eine Gattung, in welcher die selbständige Individualität zum Ausdruck kommt, zum Reflex des Prinzips Sokrates in der Kunst wird: Hegel erhebt die Aristophanischen *Wolken* zum Idealtypus der antiken Komödie auch aus dem Grunde, weil Sokrates als eine ihrer Hauptfiguren dieses Prinzip ganz deutlich ausspricht. Hegel meint, „Aristophanes hat aufs gründlichste gesehen, was im sokratischen Prinzip lag“ (V 12: 383). Im *Naturrechtsaufsatz* verweist er durch die Wachstumsmetapher darauf, wie in den Komödien sich die Sokratische Ironie in „aufkeimenden Individualisierungen“ bekunde, bis tatsächlich „die innre Lebendigkeit“ des Staates „in ihre Extreme“ ausschlage und sich „ihre Kraft“, aber auch „die Nähe des Todes dieses Körpers“ (GW 4: 460; TWA 2: 497 f.) zu erkennen gibt. Die Unabhängigkeit von der Substanz, welche sich die Subjektivität in der Komödie zu erringen droht, ist die Abenddämmerung der politischen Ordnung des griechischen Staates.

Aus den spärlichen Bemerkungen des *Naturrechtsaufsatzes* zu diesem gewichtigen Aspekt lässt sich nicht näher bestimmen, wie Hegel ihn verstanden wissen will. Der Bogen zur Naturrechtskritik als

nal der Philosophie durchlebt, in dessen zweitem und drittem Stück auch der *Naturrechtsaufsatz* erschienen ist.

Hauptgegenstand des Textes legt zumindest nahe, dass sich mit der Komödie der moderne Geist ankündigt, den Hegel ebenso als das problematische Subjektverständnis seiner Gegenwart identifiziert: das Ich, das sich vereinzelt abriegelt. Mehr als diese Andeutungen gibt der Aufsatz nicht her, denn sein Demonstrationsanspruch besteht in einer Naturrechtskritik und keiner Kunst- oder allgemeinen Geistphilosophie. Die Komödie stellt lediglich ein Bild bereit für die Heraufkunft eines zuvor unbekanntem Einzelmenschen in selbstsicherer Besonderheit. Derlei Andeutungen sensibilisieren jedoch für Fragestellungen einer Komödientheorie, die in Hegels Werkgeschichte weiterhin ausbuchstabiert und vertieft werden. So verschiebt die *Phänomenologie des Geistes* den Akzent auf die Rolle, welche die Komödie in einer weit gespannten geschichtlichen Genese des Selbstbewusstseins des Geistes spielt.

II.

219

In der *Phänomenologie* findet die Komödientheorie ihren Ort im Religionskapitel. Legt man diesen Umstand als erste Bestimmung aus, ist auch die Komödie „der sich als Geist wissende Geist“ (GW 9: 363; TWA 3: 495), genauer: der konkrete Geist als die in der Objektivität selbstverwirklichte Vernunft, der sich am Ende des vorhergehenden Moralitätskapitels als Geist gewiss wurde und nun den Prozess beginnt, seine Gewissheit von sich selbst als eigenen Inhalt zu entfalten. Mit der Religion hat der Geist das erreicht, über das er nicht mehr hinausgehen kann; er hat Wissen von sich erlangt und ist somit Bewusstsein seines Selbstbewusstseins geworden. Bisher hatte die spekulative Entwicklung des Bewusstseins keine lineare Übereinstimmung mit der Entwicklung der Geschichte besessen, denn dieser Gang brachte Momente hervor, die den historischen Verlauf immer wieder durchbrachen. (vgl. Maza 1998: 159) Mit der Religion allerdings ist eine Stufe erklommen, wo sich dies ändert: Hier und im absoluten Wissen fasst der Geist als Selbstbewusstsein alles bisher aufgeschlossene Wissen seiner einzelnen Gestalten zusammen und bringt es in die ihm logisch wie historisch entsprechende Struktur; er vollzieht auf dieser Stufe seine gesamte Entwicklung noch einmal (vgl. GW 9: 366; TWA 3: 499). Daher ist die Geschichte des Geistes in der *Phänomenologie* im Prinzip identisch mit der Geschichte der Religion und des absoluten Wissens als umfassende Geschichte der einzelnen Formen der geistigen Weltausdeutung, in welcher die Geschichten der Kunst und Wissenschaft, aber auch des Staates und des Rechts einbeschlossen sind.

Im mittleren Unterkapitel der Religion setzt sich Hegel erneut mit der allgemeinen Geschichte des griechischen Geistes auseinander, dessen absoluter Inhalt noch ganz von Sinnlichkeit durchtränkt ist und der sich daher in Werken des Schönen anschaulich seiner bewusst wird. Doch diese Form hat er nicht einfach, sie ist sein Prozess. Nach dem ihm angemessenen künstlerischen Ausdruck sucht er zunächst im abstrakten und lebendigen Kunstwerk über die Gestalten Tempel, Bildsäule, Hymnus und Kultus und vollendet sich in den im Mittel der Sprache veräußerten ‚geistigen Kunstwerken‘. In diesem letzten Unterabschnitt gibt sich der zu sich selbst kommende und in diesem Prozess sich über sich aufklärende Geist im Epos, in der Tragödie und der Komödie kund. Im Unterschied zum *Naturrechtsaufsatz* und seiner starren Gegenüberstellung von Tragödie und Komödie kommt es Hegel nun darauf an, diese um eine dritte erweiterten Formen als notwendig auseinander hervorgehende mit einem deutlichen Akzent auf ihren Übergängen zu entwickeln. Er zeichnet an Hand der Geschichte der antiken Gattungen einen Weg nach, der mit der unmittelbaren Entsprechung von Individuum und Gemeinschaft, Subjekt und Substanz, beginnt, auf dem das freie Selbstbewusstsein aber sein natürliches Vertrauen verliert und zweifelt, weil es sein Selbst nicht frei im Sittlichen weiß, und der an seinem Ende in das Zerbrechen der schönen Sittlichkeit führt. Dieser Weg kann auch als der Weg des Geistes „aus der Form der *Substanz* in die des *Subjects*“, als Prozess der „Menschwerdung des göttlichen Wesens“ (GW 9: 400; TWA 3: 545) beschrieben werden. Die Entwicklung einer solchen polytheistischen ‚Kunst-Religion‘ deutet Hegel als fortschreitende „Entvölkerung des Himmels“ (GW 9: 396; TWA 3: 540), die mit der Komödie als höchster Form abgeschlossen ist und mit der im selben Moment etwas entscheidend Neues geboren wird. Was Hegel darunter versteht, soll – sich nun anschließend – im Nachvollzug dieser Entwicklung mit dem benannten, klar umrissenen Zielpunkt aufgearbeitet werden.

Im Epos wird eine Welt der unmittelbaren Sittlichkeit dargestellt, in welcher sich das „Gesamtvolk“ unter einem „Gesammthimmel“ (GW 9: 389 ff.; TWA 3: 530 ff.) zwar schon zu einer Handlung, aber noch nicht zu einer einheitlichen objektiven Ordnung zusammengeschlossen hat. Die freie Allgemeinheit, das Absolute dieser Welt, das Pantheon der Götter, wird von der Einzelheit des Sängers anthropomorphisch dargestellt, sowohl in einer „Beziehung des Göttlichen auf das Menschliche“ als auch in beider „Vermischung“, so dass die „Einheit des Thuns

inconsequent vertheilt“ ist. Zwar als absolute Verkörperungen menschlicher Attribute, Handlungen und Einrichtungen, weisen sie doch den Mangel auf, in ihrer Menschenähnlichkeit nicht wahrhaft für das Prinzip des Absoluten gelten zu können, sondern in die Sphäre der endlichen Einzelheit überzutreten. In ihr schließen sie sich nicht zum ewig Göttlichen zusammen, sondern verlieren sich in besonderen Handlungen. Sie sind zwar „der Vergänglichkeit und fremder Gewalt enthoben“, jedoch „zugleich *bestimmte* Elemente, *besondre* Götter“, weshalb ihrem Handeln im Verhältnis zu den Menschen keine Notwendigkeit zukommen kann und ihr „Ernst“ bloß „ein lächerlicher Ueberfluß“ ist. – An dieser Stelle soll kurz innegehalten werden: Wird ‚lächerlich‘ als Stichwort aufgegriffen und in einen Bezug zu dessen Abgrenzung zum ‚Komischen‘ in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* gesetzt, zeigt sich, dass im Epos schon auf die Komödie vorausgedeutet wird (TWA 15: 527 f.). Der Ernst der Götter ist ‚lächerlich‘, d.h. er ist dem höhnischen Verlachen ausgeliefert. Wenn Hegel aber im Weiteren schreibt, an der Darstellung der Götter gebe sich „eine komische Selbstvergessenheit ihrer ewigen Natur“ zu erkennen, wird deutlich, dass sie selbst es sind, die sich verlachen. Das wahre Komische ist bei Hegel nämlich das selbstdistanzierte Lachen des komischen Individuums über sich. Der Streit der Götter nimmt als Resultat ihres besonderen Handelns gegen ihre allgemeine Natur eine Form an, die ins Lächerliche hinüberspielt, von den Handelnden selbst für komisch befunden und dadurch in ein „Spiel“ verwandelt wird, auf das im Kontext der Komödie noch zurückzukommen sein wird.

221

Indem der Sänger also den Selbstwiderspruch des Absoluten im Lachen der Götter über ihre eigene Unzulänglichkeit und damit das Absolute als bloßen Schein seiner selbst entlarvt, erscheint das Lachen als eine gleichmütige Selbstaufhebung der Göttlichkeit, ein selbstironisches Lachen über sich. Damit dieses Verlachen aber nicht zu einer Skepsis gegen das Göttliche überhaupt ausartet, muss im Epos ein wahres, ewiges Allgemeines installiert werden, das den lächerlichen Mangel der Vielgötterei aufhebt und Einheit stiftet. So thront im Epos über den Menschen, aber auch über den Göttern, noch das alles bestimmende, wahrhaft allgemeine Prinzip des Schicksals, das die letzte Macht ist, gegen die auch die Götter nichts einwenden können, und das der Welt somit Sinn und diejenige Geschlossenheit gibt, die ihr die Götter nicht geben konnten. Mit diesem Prinzip markiert Hegel für die epische Welt, vornehmlich der *Ilias*, ein wahres vereinzelt Einzelnes gibt es nicht,

kann es noch nicht geben; es erhält seine Wahrheit ausschließlich in der Rückbindung an das allgemeine Schicksal als Einheit des Begriffs in der griechischen Welt und ihr letzter Grund.

222

Die Geschlossenheit der epischen Welt bricht allerdings in der Tragödie auf. Wie im *Naturrechtsaufsatz* entzweit sich die Einheit in Momente: jedoch nicht in zwei Naturen des Göttlichen, von denen eine, die organische, die absolute Sittlichkeit bildet und die andere bezwingt, sondern in zwei gleichberechtigte sittliche Mächte, die im Fortgang in rechtlichen Konflikt geraten. Im Unterschied setzt die *Phänomenologie* demnach auf die sittliche Gleichberechtigung von Einzelheit und Allgemeinheit. Dem Moment der Einzelheit nach wird der epische Sänger somit zum tragischen Helden und rückt von der bloßen sprachlichen Vermittlung in den Handlungsmittelpunkt des Kunstwerks, wo er im sittlichen Ganzen nach individueller Selbsterkenntnis und Anerkennung sucht. Mit dieser Verschiebung von den Taten eines Volkes zu denen eines Individuums verändert sich auch der Darstellungsmodus: Die Sprache des Sängers geht in den Inhalt ein; seine in Vorstellung vermittelnde Erzählung wird zu einem konkreten Sprechen und Handeln des Helden selbst, worin sich sein Selbstbewusstsein manifestiert. Sein Handeln ist ein selbstbewusstes Handeln, denn in ihm offenbart sich das Vermögen, das Recht des Handelns zu „wissen und zu sagen [zu] wissen“ (GW 9: 392; TWA 3: 534). Dennoch ist dieses Handeln aber noch nicht selbständig, sondern abhängig von widerstreitenden absoluten Mächten, die als in die Tragödie verbannter Rest der epischen Götter verstanden werden können. Mit diesem Verhältnis greift Hegel auf das Geistkapitel der *Phänomenologie* zurück und wiederholt dabei den Darstellungsinhalt des Unterabschnitts *Die sittliche Handlung* auf der Ebene des Religionsbegriffs.

An der *Antigone* des Sophokles verdeutlicht er, dass absolute Rechte, die allgemein genommen – in der Sphäre des Göttlichen – gleichberechtigt sind, in einen zunächst unlösbaren Widerspruch treten, sobald sie ins Endliche sittlicher Verhältnisse des Menschen heruntergezogen werden und sich auf jeweils einen Charakter der tragischen Helden verteilen. Das göttliche Gesetz der Titelfigur, das Recht der Familie, das auf Solidarität des Blutes gegründet ist, gerät im Kern des Stücks in Kollision mit dem menschlichen Gesetz des Königs Kreon, der das Recht des Gemeinwesens verkörpert und das dem Einzelnen als Bürger oder Privatrechtsperson Schutz gewährt. Die Kollision zweier sittlicher Besonderheiten entsteht, weil beide in einseitige Vereinzelung geraten,

in welcher sie sich gegeneinander wenden. Antigone erkennt in Kreon nicht die Verwirklichung des menschlichen Gesetzes, sondern kann in ihm nur den Willkür- und Gewaltherrscher sehen; Kreon hingegen entdeckt in Antigone nicht das göttliche Gesetz, sondern bloß den terroristischen Ungehorsam. Die Problematik offenbart sich als ein Konflikt von Wissen und Nicht-Wissen und damit als das Problem von Selbstbewusstsein als undurchschaut einseitige Wirklichkeiten. Da das Handeln in der jeweiligen göttlichen Macht vorgezeichnet steht – wodurch das Individuum immer weiß, was es zu tun hat –, verstricken sich die irdisch Handelnden in Unrecht und unlösbare Schuld. Es erhebt sich die Frage, wie ein Ausweg aus diesem Dilemma gefunden werden kann.

Für Hegel wäre die Tragödie keine Tragödie, wenn sich dies nicht im Prozess der Handlung vollzöge. Erst im wechselseitigen Handlungszusammenhang erlangen die Figuren ein Wissen vom jeweils anderen Gesetz und können sich zu dessen Anerkennung durchringen. Damit hat sich aber ebenso entschieden, dass keiner von beiden in seiner zu spät erkannten Schuld und einseitigen Besonderheit bestehen kann. Sie vernichten sich gegenseitig. An diesem Punkt ist es wieder das Schicksal, „die *reine Kraft des Negativen*“ (GW 9: 391; TWA 3: 533), das als wahre Allgemeinheit einschreitet: Als Macht des tragischen Untergangs vertilgt es die widerstreitenden Mächte gerade wegen ihrer Gleichberechtigung. Die Kollision gleichberechtigter Prinzipien findet nur im Tod der vereinzelter Individuen eine Aufhebung und Versöhnung, durch welche am Ende die Sittlichkeit gerettet werden kann. In diesem Sinne ist die Tragödie anschauliche Vermittlung sittlichen Handelns und damit Orientierung gebend. – Doch in diesem die Sittlichkeit wiederherstellenden Schicksal gehen nicht bloß die widerstreitenden Mächte unter, sondern auch der griechische Polytheismus: Das Pantheon als die „gedankenlose[] Vermischung der Individualität und des Wesens“ (GW 9: 396; TWA 3: 540) war nicht in der Lage, Substanz und Wirklichkeit in Einheit zu bringen. Der Zufälligkeit der Helden- und Göttertravestie, die episch noch im Lachen der Götter harmonisch aufgefangen werden konnte, wird hier mit bitterem Ernst die Endlichkeit geopfert. Nur so kann eine Versöhnung im Absoluten hergestellt werden. Der Geist der Tragödie ist somit nicht in der Lage, das Absolute in seiner Wahrheit des wirklichen Selbstbewusstseins hervorgehen zu lassen. Was dies näher bedeutet, demonstriert Hegel an der griechischen Maske.

Zur Peripetie von Tragödie in Komödie stellt Hegel heraus, dass jene trotz ihrer schicksalhaften Versöhnung vom Standpunkt des Helden

letztlich in der Entzweiung verharre: Der tragische Held „zerfällt in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und in das wirkliche Selbst“ (GW 9: 397; TWA 3: 541). Die Maske, ‚persona‘ im antiken Theater, verkörpert einen der Charaktere der göttlichen Substanz, in der Tragödie ausbestimmt zur sittlichen Macht, die als höheres und daher zu befolgendes Gesetz im Helden wirksam ist. Doch diese Maske ist bewusstlos; ihr ist der Held untergeordnet, ohne dass er sich mit ihr verbunden weiß. Sein Selbst ist Maske und Macht zugeteilt, indes erkennt er im eigenen Handeln nicht das Göttliche, sondern nimmt es als Fremdes wahr. Insofern ist das Selbstbewusstsein in ihm noch nicht wirklich; es tritt an ihm bloß in Erscheinung: an der Maske, hinter welcher er zurücktritt. Wenn das tragische Bewusstsein sich nicht als Selbstbewusstsein weiß und es dementsprechend nicht in Einheit mit sich in Einheit mit dem Absoluten ist, dann erscheint dem Helden dieses Absolute als das ewige göttliche Schicksal, dem sein Selbst unverbunden gegenübersteht und in welchem es untergehen muss. Er ist kein ganzer Mensch, weil sein Selbst hinter der Maske verschwindet. Im weiteren Prozess der Kunst-Religion tritt erst das Subjekt der Komödie hinter der Maske hervor und wird zu einem ganzen Selbst und wirklichen Selbstbewusstsein.

Gemessen am *Naturrechtsaufsatz* und dessen eher starrer, weitgehend ahistorischer Bestimmung der Komödie als Ausdruck stabiler Sittlichkeit, die ihren substantiellen Ernst auch heiter wenden kann, entwickelt Hegel in der *Phänomenologie* folglich eine geradezu gegenteilige und geschichtsphilosophisch verankerte Konzeption: Die Komödie wird stärker auf die Tragödie bezogen, indem sie stärker von ihr abgegrenzt wird. Statt einer Affirmation des Sittlichen ist sie in der *Phänomenologie* Ausdruck des sicheren Selbstbewusstseins. Es wird im Folgenden herauszuarbeiten sein, dass Hegel mit der Komödie die Subjektivität in der Kunst erstmals in vollem Umfang hervorbrechen sieht – ein Prozess, der sich in Epos und Tragödie lediglich angedeutet hatte. Diese rudimentäre Verwirklichung wird in der Komödie in ihre Wahrheit übersetzt. Im *Naturrechtsaufsatz* noch verhältnismäßig gleichwertig behandelt, macht die *Phänomenologie* die Tragödie zu einer bloß vorläufigen Durchsetzung, zu einem Moment auf dem Wege der Selbstbewusstwerdung des Subjekts am Ende der griechischen Welt.

Hegel spricht in der Berliner *Ästhetik* davon, die Komödie sei das, „womit die Tragödie schließt“ (Hotho 1823: 309; TWA 15: 552). Die *Phänomenologie* führt denselben Gedanken eher indirekt aus: Der Ausgangspunkt

der Komödie ist der selbstbewusste und ohne einen wahren Konflikt durchzogene Zustand am Ende der Tragödie (vgl. GW 9, S. 397; TWA 3, S. 541 f.). In diesem Punkt der Konfliktlosigkeit stimmen somit alle drei Komödientheorien überein. – Bereits die Tragödie erreichte an ihrem Schluss die Befreiung des Helden aus dem sittlichen Konflikt sowie seine Anerkennung durch das Schicksal; erst die Komödie allerdings kann diesen letzten Moment im Tode zu einem dauerhaften des individuellen Lebens werden lassen. Der Augenblick, in dem tragisch alles gipfelt, wird hier stillgestellt, wird zum Prinzip der gesamten Form gemacht. Nicht nur dass das komische Bewusstsein keine sittliche Kollision auszutragen hat, daher auch nicht einer Macht subsumiert ist und durch das Schicksal untergehen muss; das freie Selbstbewusstsein wird sich vor allem im Komischen der Komödie durch einen entscheidenden Aufklärungsprozess wirklich: Es verwirklicht sich im komischen Bewusstsein, indem dieses bewusst handelnd die Maske als bloß besondere Bestimmung einer unwesentlich gewordenen Göttlichkeit durchschaut. Sie ist ihm ein einseitiges Attribut, das es herunternimmt und sich dabei zu einem umfassenden Selbst zusammenschließt.

225

Hegel meint demnach, das „Selbstbewußtseyn der Helden muß aus seiner Maske hervor treten, und sich darstellen“ (vgl. GW 9: 397 f.; TWA 3: 541 f.). Weil die Götter die bloße Form der Individualität besitzen, haben sie kein Selbst und sind nicht wirklich. In der Maske drückt sich dieses abstrakte Moment der Substanz aus. Wenn das komische Bewusstsein in seinem Wissen über die Stufe der tragischen Entzweiung hinaus ist und sein Selbst als das wirkliche Selbst ohne diese Abstraktionen erkennt, kann es sich in der Wirklichkeit der Maske nur noch gefangen fühlen und sie fallen lassen wollen. In der Tragödie war die Maske dem Helden noch wesentlich; dies brachte emblematisch zum Ausdruck, dass es noch nicht sein eigentliches Selbst war, das dort sprach, sondern der Schauspieler hinter ihr zurücktrat und durch sie bloß als ein allgemein sittlicher Charakter bestimmt war. Bestimmt, aber noch nicht selbstbestimmt, gesichtslos und daher überindividuell, blieb er leblos, einer Bildsäule ähnlich, der ebenfalls die Mimik fehlt, ausgestattet mit einem Selbst, das der Allgemeinheit untergeordnet ist. Das komische Subjekt dagegen erkennt die Maske als einen Schein und, wie Hegel schreibt, „angethan mit dieser Maske spricht es die Ironie derselben aus“. Es erhebt sich selbstsicher über die Vereinzelnung und „spielt [...] mit der Maske“, will sagen: kann sie abnehmen, um Individuum, sie wieder aufsetzen, um Person zu sein. Lachend bricht aus

diesem im Spiel offenbar gewordenen Schein eines Ernstes die konkrete Individualität in ihrer „eigenen Nacktheit und Gewöhnlichkeit“ hervor.

Dieser Gedanke führt die Argumentation wieder auf das Epos und das in dessen Kontext behandelte ‚Lachen der Götter‘: Der epische Sänger wählte für die Darstellung des Widerspruchs zwischen ewiger Allgemeinheit des Absoluten und endlicher Besonderheit der Handlungen der Götter die für Hegel zutiefst menschliche Gefühlsregung des heiteren Lachens, demnach einen ganz und gar ungöttlichen Zug. In der Komödie wird dieses Lachen über sich aufgeklärt, als eine Projektion des Menschenattributs in die Götterwelt, das im Lachen des komischen Subjekts zu sich selber kommt. In der Berliner *Ästhetik* spricht Hegel im Kontext der Komödie davon, dass „die lachende Seligkeit der olympischen Götter“ „in die Menschen heimgekehrt und mit allem fertig ist“ (TWA 15: 554). An der Formulierung des ‚Heim-Kehrens‘ verrät sich, dass bereits das Lachen der Götter ein Lachen des Menschen in seiner unbefangenen Sicherheit der Subjektivität gewesen ist, allerdings ohne dass es sich als ein solches bereits wusste. In der Komödie macht es sich selbst bewusst, hier wird es zu einem Ausdruck des sich zu sich selbst befreienden Selbstbewusstseins.

226

So wird sich das Selbst in diesem ganz leiblichen Lachen über die Ironie der Maske als konkreter Mensch, als der Schauspieler durchsichtig. Das Lachen ist ihm Ausdruck eines Wohlseins über die Befreiung vom unwahren Ernst. Im Spiel mit der Maske ist das Selbst ein ganzes Selbst, denn auch das ernstlose Spiel der Götter kehrt hiermit ins Menschliche zurück; in ihm weiß es sich als göttliches Selbst, das Spiel als ‚göttliche Komödie‘. Der gewöhnliche Mensch, der hinter der Maske hervorschaut, wird zum Prinzip der Komödie überhaupt, und mit ihr zum Prinzip einer historischen Stufe der Bewusstseinsgeschichte, auf welcher sich das einzelne Subjekt – vormals die Einzelheit des epischen Sängers oder tragischen Helden – zur wahren Allgemeinheit und Wirklichkeit inthronisiert. Denn dass die freie Subjektivität nicht bloß im komischen Subjekt als Rolle und Schauspieler realisiert ist, sondern auch in einer ganzen Gemeinde von Zuschauern, erhellt sich aus den oben angeführten Argumenten. Wenn Hegel nämlich angibt, das „eigentliche[] Selbst“ des Schauspielers zeige sich „von dem Zuschauer, nicht unterschieden“ (GW 9: 398; TWA 3: 542), ist damit gesagt, dass es hinsichtlich des Status freier Subjektivität keine Differenz mehr zwischen den Handelnden auf der Bühne, dem Publikum sowie dem Chor als das passive Element des einfachen Volkes gibt. Dieses identische

Selbst bildet die Mitte des geistigen Kunstwerks; es ist seine Wahrheit, die in Epos und Tragödie vergeblich gesucht wurde.

Es kann somit als ein Hauptmoment der Komödientheorie Hegels und soll als vorläufiges Darstellungsergebnis der Untersuchung festgehalten werden, dass die Komödie die in Wahrheit verkehrte Tragödie ist, in welcher das Selbst nicht mehr dem abstrakten Charakter untergeordnet, sondern zu Wirklichkeit und selbstbewusster Selbständigkeit befreit ist. Dadurch ist sie nicht mehr – wie die Tragödie – sittliche Handlungsorientierung qua Identifikation; sie führt ein Individuum vor, das die Maxime in sich und nicht über sich weiß. Innerhalb der Geschichtsphilosophie der *Phänomenologie* wird damit eine entscheidende Schwelle überschritten: In Erinnerung an das herausgearbeitete Prinzip Sokrates wird mit der Komödie am Ende der griechischen Kunst-Religion für Hegel die bereits moderne Züge tragende Subjektivität ästhetisch geboren. Unter dieser ‚Subjektivität‘ soll hier vor allem das Prinzip eines Wesens verstanden werden, das in Bezug auf Anderes einen Selbstbezug vollzieht, im Bewusstwerdungsprozess sich selbst bewusst wird. Nachdem das Selbstbewusstsein sich das Göttliche in Epos und Tragödie als „das Allgemeine und Positive gegen das *einzelne Selbst* der Sterblichen“ (GW 9: 391; TWA 3: 533) vorgestellt hat (die Betonung liege auf ‚gegen‘), weiß es sich nun als das Schicksal der Götter und damit als Allgemeinheit.

227

In diesem Sinne kann in der Fortführung der Ausbestimmung von Subjektivitätsbegriff und Untersuchungsthese das Selbstbewusstsein zudem als Negativität gedeutet werden: Wenn die besonderen göttlichen Wesenheiten in ihren zufälligen Bestimmungen als Aristophanische „Wolken, ein verschwindender Dunst“ (GW 9: 399; TWA 3: 543), erscheinen, bleibt als einzige Festigkeit und Wirklichkeit das Selbst des komischen Bewusstseins. Das einzelne Selbst ist dann aber „die negative Kraft“ (GW 9: 399; TWA 3: 544), in welcher die Götter samt ihrer Momente verschwinden. In der Komödie vollendet sich die kunstreligiöse Entwicklung des Geistes aus der Form der Substanz in diejenige des Subjekts⁴; das ewig allgemeine, aber in dieser ewigen Allgemeinheit bewusstlose Schicksal verbindet sich mit dem Bewusstsein als einzelnes Selbst, das dessen innere Leere mit seinen Inhalten füllt. Die „*Kraft* des *Negativen*“ (GW 9: 391; TWA 3: 533), die im Epos dem Schicksal zugeschrieben wurde, geht in dieser Verbindung auf die Subjektivität über. Damit wird deutlich, dass in der Negativität des Selbst das Absolute als

4 Vgl. hierzu den Anfang des Kapitels *Die offenbare Religion*: GW 9: 400 f.; TWA 3: 545 ff.

Schicksal zu sich selber kommt, keine Leere des bloßen Verschwindens erzeugt, sondern vielmehr als überkommene Substanz in der Wirklichkeit des Selbstbewusstseins aufgehoben und verwandelt wird.

228

Bisher ist die Verinnerlichung und Subjektivierung des Göttlichen in der Komödie vornehmlich von der Seite des Subjekts abgehandelt worden. Die bereits mehrfach erwähnte Aufhebung der Substanz in diesem Prozess soll nun in den Fokus genommen werden. Wenn das Subjekt das Schicksal der Substanz ist, entsteht innerhalb der Bestimmungslosigkeit des zuvor bewusstlosen Schicksals ein Vakuum, das in der Komödie mit besonderem Inhalt gefüllt wird. Es sind die in der alten, abgelegten Sittlichkeit unterdrückten Momente, mit denen das Selbst als neuer Mittelpunkt nach der Auflösung der Wesenheit nun die Leere ausfüllt (vgl. Schulte 1992: 254 ff.) Hier kehren die bekannten Gestalten aus Epos und Tragödie in neuer Stärke und Geltung wieder: Die tragisch untergegangenen sittlichen Mächte der Besonderheit bringen sich in der Komödie als „*Demos*, die allgemeine Masse“, sowie als „Familien-Einzelheit“ zur Erscheinung, die sich nun beide über den unwahren Staat erheben, „sich als Herrn und Regent“ (GW 9: 398; TWA 3: 542) wissen und somit ein Recht verschaffen, das ihnen zuvor nicht zukam. Mit diesem *Demos* halten die einfachen Bürger Einzug in die Komödie, unter ihnen auch die zuvor in den *Oikos* eingeschlossene „Weiblichkeit“ und „Krafft der Jugend“ (Vgl. GW 9: 259; TWA 3: 352 f.), so dass im Zerbrechen des Ernstes der alten Sittlichkeit sich die gewöhnliche und bislang unter Repression stehende Individualität behaupten kann. Infolgedessen streicht Hegel nachdrücklich heraus, dass die Komödie nicht nur durch das Selbst Einzelner auf der Bühne lebt, sondern ebenso durch den Chor. Seine Tragödienfunktion, Sprachrohr der göttlichen Substanz zur öffentlichen Verbreitung der Pflichten zu sein, wandelt sich innerhalb der Komödie zu derjenigen, die einfache Volksweisheit zu artikulieren.

Das andere Moment, mit dem das zu sich befreite Selbstbewusstsein die Leere durchdringt, ist es selbst als ‚vernünftiges Denken‘, durch das es die Zufälligkeit des göttlichen, aber unbewusst-begrifflosen Wesens aufhebt und begrifflich, aber abstrakt durchsetzt (Vgl. GW 9: 398 f.; TWA 3: 543). Identifiziert sich das Selbstbewusstsein nämlich als Göttliches und verendlicht damit das Unendliche, setzt diese Leistung voraus, dass es sich zur Reflexion gebracht hat. Erst diese Reflexion kann das göttliche Wesen in seiner Scheinhaftigkeit enthüllen. Die Frage, ob Hegel mit der sich behauptenden Subjektivität in der Komödie ihre

moderne Form als Kraft des philosophischen Denkens, der kritischen Reflexion und der freien künstlerischen Einbildungskraft meint, lässt sich angesichts dieser Momente bejahen. Dies gilt auch für die Sittlichkeit: Hegel schreibt, die alten „Sittensprüche“ des Chores werden von diesem Denken „in die einfachen Ideen des *Schönen* und *Guten*“ (GW 9: 398; TWA 3: 543)⁵ emporgehoben, so dass nach der Zerstörung der Maximen, auf dem Boden der Vernunft neue praktische Sätze mit dem Anspruch der Reflexion auf Begründbarkeit entworfen werden können.

So sollte deutlich geworden sein, dass das einzelne Selbst als Subjekt der Komödie tatsächlich das Prinzip der Negativität ist, in welchem all die angeführten Momente der Substanz verschwinden und aufbewahrt werden. Dabei hat sich dreierlei vollzogen: Erstens hat in diesem Verschwinden sich das Selbst bestärkt und zur einzigen Wirklichkeit gemacht. Zweitens hat das Absolute dabei die Form des Andersseins gegen das Bewusstsein, bloß als dessen Vorstellung, verloren, sich mit dem Selbst vereint und darin Bewusstsein erlangt. Drittens – und darin scheint Hegels unmissverständliche Kritik an dieser ästhetischen Gestalt auf – markiert das Prinzip der Subjektivität die endgültige Zerstörung der Polis-Sittlichkeit, wodurch einerseits ausgemacht zu sein scheint, mit der Unterdrückung des Einzelnen durch das Gemeinwesen ist es nun vorbei, wodurch andererseits aber ein sittlicher Zustand eingeläutet ist, dem es an Festigkeit und Verbindlichkeit fehlt. Die Komödie birgt zwar das höhere Moment, geht als Gestalt des Religionskapitels logisch wie geschichtlich über die Tragödie hinaus und klärt in sich sämtliche Widersprüche der griechischen Substanz – wie z.B. das bewusstlose Tun des Kultus, das ebenso bewusstlose Schicksal als blinde Negativität oder den Anthropomorphismus der Götter – über sich auf. Obwohl resp. weil dies aber so ist, unterstreicht Hegel Auswüchse ihrer tiefgreifenden Problematik: Folgt der Demos nämlich allein dem Prinzip der freien Subjektivität, hat er aus dem „lächerlichen Contrast seiner Meynung von sich und seines unmittelbaren Daseyns“ nur „Spott“ übrig für die „allgemeine[] Ordnung“ (GW 9: 398; TWA 3: 543). Die Komödie als Negativität wirkt destabilisierend, weil sie den Zuschauer ohne eine neue Position zurücklässt. Auf der anderen Seite führt nach dem Abbau der objektiven Orientierungen die Subjektivität kein Weg zurück zur alten Ordnung. Und auch die neuen Maximen des vernünftigen Denkens tragen den Makel, als Veräußerungen eines abstrakten Prinzips nach der alten absoluten Gültigkeit keine sittliche

⁵ Vgl. zur Ausarbeitung dieses Gedankens im Hegelianismus: Röttscher 1827: 48.

Verbindlichkeit mehr stiften zu können – denn die ‚Ideen des Schönen und Guten‘ lassen sich „mit jedem beliebigen Inhalt“ (GW 9: 399; TWA 3: 543) füllen. Somit ist die Subjektivität mit keiner Allgemeinheit verbunden; sie läuft Gefahr, in „das reine *leere* Eins der Person“ (GW 9: 262; TWA 3: 356) umzuschlagen und damit der in unbedingte Geltung gegossenen zufälligen Ordnung des privaten Rechtszustands in die Hände zu fallen (vgl. Rosenzweig 1920: 173).

230

In dieser Perspektive soll es nicht scheinen, als zerstöre die Komödie das Pantheon oder lasse die Götter aktiv in ihrem Lachen untergehen; schon die Tragödie hatte diese Vorstellung des Absoluten von ihrer Autorität befreit. Erst in der Komödie wird allerdings die im Vollzug begriffene Entvölkerung des Himmels ins Wissen gezogen. Sie vermittelt die Einsicht, „daß *Gott gestorben ist*“ (GW 9: 401; TWA 3: 547). Dies folgt zweifelsohne der bewusstseinsgeschichtlichen Notwendigkeit; hat sich die Wesenheit in etwas Nichtiges verkehrt, wird als erhabeneres Prinzip am Ende nur noch die „komische Subjektivität“ Bestand haben, die fortan „zum Herrscher über das geworden [ist], was in der Wirklichkeit erscheint“ (TWA 15: 531). Es kann aber mit Recht behauptet werden, dass die Verfassung des wirklichen Geistes der griechischen Antike es gar nicht zulassen kann, die unabwendbare Vereinzelung des Subjekts auf Kosten des Allgemeinen ohne Schaden zu vollziehen (vgl. Häußler 2008: 37). Das freie Selbstbewusstsein wird so zu einer Gefahr für das Gemeinwesen, wenn es sich zur bloßen Einzelheit vereinzelt; es wird in der Terminologie Hegels zum ‚Bösen‘. Schon Platon hatte in der *Politeia* auf diese Dimension des Lachens verwiesen.⁶ Wird es hingegen zum Prinzip und zur Gültigkeit allgemeiner Sittlichkeit verwirklicht, wie in der römischen Welt, entsteht ein Gebilde der atomistischen Versammlung abstrakt-rechtlicher Personen, das sich fürderhin am Problem abarbeitet, sein Staatsrecht dem übermächtigen Privatrecht aufzuopfern (vgl. GW 9: 260 ff.; TWA 3: 355 ff.).

Anders als zu diesem weltgeschichtlichen schweigt die *Phänomenologie* zu einem ästhetischen Danach, weil der Fortgang über die Komödie hinaus nicht mehr aus der Perspektive des Künstlerischen beleuchtet wird; mit dem Übergang in die ‚offenbare Religion‘ geht die Ästhetik in die Religionsphilosophie über. Mit der Komödie erreicht die Kunst-Religion ihren höchsten Punkt – zugleich zerbricht sie an ihm. Das Selbst

6 Platon: *Politeia*, 388e: „Aber auch lachlustig dürfen unsere Jungen nicht sein! Denn wenn man sich starkem Lachen hingibt, zieht das einen starken Umschwung nach sich.“

ist das Grab der zu Grunde gegangenen Substanz, die als tragisches Schicksal zum letzten Mal ihre Einheit bilden konnte. Doch weil die schöne Kunst in der *Phänomenologie* an die schöne griechische Sittlichkeit gebunden ist, stellt es sich als Doppelgrab heraus, in dem ebenso die schöne Kunst ruht. Im Komödiansinne aufgeheitert ist dies ihr ‚Happy End‘; Vollendung und Ende auf einen Streich.

III.

Die vier Berliner *Vorlesungen über die Ästhetik* zwischen den Wintersemestern 1820/21 und 1828/29 stellen die bewusstseinsphänomenologische Komödientheorie in einen systematisch kunstgeschichtsphilosophischen Horizont, in welchem die künstlerische Wirklichkeit aus der Idee des Schönen entwickelt wird, aber weiterhin auf eine allgemeine Geistphilosophie bezogen bleibt.⁷ Erstmals emanzipiert sich die Ästhetik von der Religionsphilosophie und stellt sich auf eigene Beine. Die in der *Phänomenologie* entworfene Erschließung und Strukturierung der Kunst bleibt dabei maßgeblich. Von der Warte des späteren Ansatzes erscheint der Übergang von der Komödie in die ‚offenbare Religion‘ als eine Art Vorgriff auf die Berliner These vom ‚Ende der Kunst ihrer höchsten Bestimmung nach‘. Auch in der großen Ästhetik versteht Hegel die Kunstreligion der antiken Griechen als geistgeschichtliche Stufe, die dem Wesen der Kunst adäquat ist. Spätestens in der Komödie verliert sie aber das Privileg, dem Geist originär erkenntnisstiftend zu sein, da hier das allgemeine Wesen die Form der Subjektivität bzw. des subjektiven Gedankens annimmt, der nicht mehr in der Sinnlichkeit des Schönen erscheinen kann. Diese Diagnose verknüpft Hegel mit seiner Konzeption der Kunstformen, indem er die Komödie als Schlusspunkt des klassischen Ideals setzt, das – wie jene in die christliche Welt – in das romantische Ideal übergeht.

Unübersehbar bauen die Vorlesungen in der Edition Hothos auf den Bestimmungen der *Phänomenologie* auf, akzentuieren sie aber gleichfalls in größerem Maße um, indem sie ihnen einen komplexeren Deutungszusammenhang geben. Dabei entsteht eine Komödientheorie, deren Aspekt- und Argumentreichtum, in Edition und Nachschriften

⁷ Relikte der Komödientheorie der *Phänomenologie* gehen zudem in die *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* ein. Im Teil über die ‚bestimmte Religion‘ der Griechen, die dort ‚Religion des Schönen‘ heißt, finden sich Bestimmungen der Kunst-Religion: Beispielsweise die Heiterkeit des freien Selbstbewusstseins gegenüber der Wesenheit oder dessen unzerstörbare Gewissheit. Vgl. TWA 17: 130, 150 f.

nicht frei von Widersprüchen, im Rahmen dieser Untersuchung nicht vollständig eingeholt werden kann; es ist somit geboten, sich auf zwei Grundzüge zu beschränken: Einerseits ist zu betonen, dass sich die Gegenüberstellung von Substantialität und Subjektivität, von der ausgehend Hegel unterscheidet, die erste gehe in der Tragödie, die zweite im „Gelächter“ der Komödie „siegend hervor“ und behalte „in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand“ (TWA 15: 527; vgl. Hotho 1823: 301 f.), in den Mittelpunkt der Ausführungen stellt. Die enge Beziehung auf das Epos wird in diesem Aufbau gelockert, wenn auch nicht ganz aufgehoben. Zweifelsohne ist in den *Vorlesungen über die Ästhetik* die Komödie gegenüber den anderen antiken Dichtungsformen ebenso die Wiege der Subjektivität, der Höhepunkt einer Genese: Für „das höhere Prinzip“ gilt „die in sich feste Subjektivität, welche in ihrer Freiheit über den Untergang [der] gesamten Endlichkeit hinaus“ (TWA 15: 531)⁸ ist. In Jena in der Andeutung verharrte Gedanken werden nun umfänglicher ausbestimmt, wobei Hegel jedoch Korrekturen vornimmt: Den Übergang in die Demokratie macht er als politischen Hintergrund explizit kenntlich und charakterisiert ihn keineswegs glücklich (vgl. TWA 15, S. 527). Die Komödie ist Ausdruck einer „Welt, in welcher sich der Mensch als Subjekt zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt“ (TWA 15: 527). Anders als in der *Phänomenologie* erscheint das komische Drama an diesem Punkt der Bestimmung als kein Phänomen der Auflösung tragischer Elemente, kein Produkt der Negativität des absoluten Selbst im lebendigen Prozess, kein sich aus der Enge der festen Bindung an sittliche Mächte befreiendes Lachen, sondern als ein weitgehend starrer Ausdruck einer bereits zur Demokratie verwirklichten Subjektivität. – Die Vorlesungen entfernen vordergründig den argumentativen Kulminationspunkt der ‚Entvölkerung des Himmels‘ als Voraussetzung der phänomenologischen Komödientheorie. Sie würden auf diesem Wege negieren, dass das Absolute falscher Schein geworden ist, dass mit dem Pantheon nicht das absolute Wesen, sondern nur eine nichtige subjektive Auffassung desselben verschwindet. Über „das wahrhaft Sittliche im atheniensischen Volksleben“, die „echte Philosophie, den wahren Götterglauben“ und „die gediegene Kunst“ werde nicht gespottet – nur über einzelne „Auswüchse“ (TWA 15: 530) des Unwahren. Wenn Hegel dennoch für seine Vorlesungen – wie gezeigt – die Wesensbestimmung der Komödie als Sieg der Subjektivität im

⁸ Vgl. Hotho 1823: 311; von der Pfordten 1826: 250, 252; Kehler 1826: 235; vgl. hierzu auch: Roche 1998: 135 ff.

befreienden und (auf)lösenden Lachen beibehält, muss sich auf dieser Ebene daraus notwendig ergeben, dass nicht das Göttliche untergeht, sondern ein bloß gemeintes Substantielles, eine Vorstellung davon, ein nichtiger Zweck des komischen Subjekts. Von Jena nach Berlin verlagert sich somit zunächst der Widerspruch aus der objektiven Wirklichkeit des Geistes in die Innerlichkeit des einzelnen Subjekts. Den Vorlesungen folgend bleibt der Subjektivität scheinbar ein schmaler Geltungsbe- reich; als bliebe das Vermögen enthüllender Reflexion, das Ziehen einer allgemeinen Täuschung ins Wissen auf der Strecke. Es könnte schei- nen, als würden der Zersetzungskraft der Komödie explizitere Grenzen gesetzt, als löste sich nur das, was schon von vorne herein nichtig war und dementsprechend mit dem Substantiellen selbst in keinen wirkli- chen Konflikt geraten konnte, auf (Vgl. Kraft 2011: 290 f.).

Doch bei diesem Ergebnis kann die Deutung nicht stehen bleiben. Es kommt andererseits darauf an, die kunstphilosophische Bestimmung der Komödie in der Berliner Ästhetik fortzusetzen und dabei zu erken- nen, dass auch hier die allgemeine sittliche bzw. politisch-soziale Di- mension keineswegs fehlt, Hegel die Gattung also nicht als Ausdruck ausschließlich privater Inhalte versteht. Die Komödie führt nämlich ebenso eine Subjektivität vor, die nichtig und unwahr das verschlingen- de Schicksal werden und dabei sogar noch „in ihrer unendlichen Si- cherheit die Oberhand“ (TWA 15: 527; vgl. Hotho 1823: 301 f.) behalten kann. Aus der lachenden Einsicht, einen Zweck verfolgt zu haben, der ein subjektives „Aufspreizen zum Göttlichen“ (Ascheberg 1820/21: 331) ist, gewinnt es eine Unbefangenheit, die ihm Selbstsicherheit verleiht und das Bewusstsein vermittelt, in sich und aus sich wesentlich zu sein, selber göttlich zu werden. Wenn Hegel das komische Subjekt als „das Göttliche in seiner unbekümmert spielenden Subjectivität“ bezeich- net, verrät diese Formulierung eine Nähe zum *Naturrechtsaufsatz*, und in diesem Zusammenhang scheint sie den Aspekt der Affirmation des Göttlichen zu unterstreichen. Doch Hegel macht sogleich deutlich, dass das selbstbezügliche Lachen des menschlichen Bühnenhelden „die lächelnde, olympische Seligkeit“ (Ascheberg 1820/21: 330) sei. Die Subjektivität erkennt sich gemäß der Epos- und Komödienbestimmun- gen der *Phänomenologie* selber als die Wahrheit des Göttlichen, die sich nun auf sie überträgt. Innerhalb der ästhetischen Vorlesungen werden beide frühere Positionen aufgenommen und können vor der Folie der Theorie der Kunstformen mit übergeordneten, allgemeinen Entwick- lungen der geistphilosophisch gedeuteten Kunstgeschichte vermittelt

werden. – Eine solche Subjektivität aber bestimmt sich bei Hegel nur in Beziehung auf eine ihr gegenüberstehende Objektivität, über welche sie sich selbstbewusst erhebt (vgl. Roche 2002: 84). Dieser Bezug lässt sich schon aus ihrem Begriff ableiten, der nur in allgemeiner Komplementarität bestimmbar ist. Zugleich ist damit aber implizit gesagt worden, dass die komische Subjektivität die Objektivität nicht weiter anerkennt; sie behauptet ihr eigenes Recht, setzt sich in einen Widerspruch zu ihr und bringt sich schließlich in ein Verhältnis der Selbständigkeit zur Welt. In dieser freien Einstellung – das ist die entscheidende Erweiterung dieser Dimension – kann sie es nun aushalten, dass sich das Substantielle auflöst, ohne dass sie selber dabei verschwindet; für „das höhere Prinzip“ gilt sogar „die in sich feste Subjektivität, welche in ihrer Freiheit über den Untergang [der] gesamten Endlichkeit hinaus“ (TWA 15: 531) ist. Höher steht sie für Hegel unter anderem deshalb, weil die Allgemeinheit der ehemals substantiellen Welt gerade die Besonderheit dieser Subjektivität missachtet und sie nicht selbstsicher in sich aushalten kann. Das moderne Prinzip verweist in seinem Selbstbezug zunächst indirekt darauf, dass die wahre Substantialität notwendig zu seiner Anerkennung vordringen müsste. Weil sie es aber nicht integrieren kann, ist sie unwahr geworden. So offenbart sich nicht nur der subjektive Handlungszweck als eine Nichtigkeit, die sich aufhebt, sondern auch die weltliche Substantialität, mit dem Unterschied, dass diese am Verlust zu Grunde geht und jene sich an der Selbstvernichtung noch bestärkt. Die Subjektivität gibt sich als absolute Macht zu erkennen, weil sie sich gegenüber der Substanzlosigkeit bewahrt, indem sie gerade ihre eigene Nichtigkeit zerstört und diesen Prozess nicht an eine äußere Macht überantwortet.

So kann man festhalten, dass „an die Stelle der absoluten Zuversicht und Gewißheit der *Realität* des Absoluten die absolute Gewißheit einer Realität [tritt], die auch ohne die Realität des Absoluten in sich gesichert und getröstet ist“ (Schulte 1992: 269). In der Komödie tut sich ein Selbstbewusstsein kund, das sich in heiterer Sicherheit dazu bereit gemacht hat, den Zusammenbruch des Göttlichen der griechischen Hochphase selbstbestärkt überwinden zu können. Damit erklärt sich auf einer deutlich komplizierteren Ebene als derjenigen der anfänglichen Bestimmungen, warum Hegel die subjektive Selbstbezüglichkeit und Selbstvernichtung an der komischen Subjektivität unterstreicht: Weil er eine Individualität in ästhetischer Bewusstwerdung herausstellen will, die sich in der Überwindung sich zersetzender Substantialität

Selbstgewissheit und Selbstzufriedenheit verschafft. Erlangen kann sie diese Gewissheit durch das bestärkende Verlachen der eigenen Fehlbarkeit, über die sie sich sorglos selbstsicher bewusst wird. Daran bestätigt sich, wie der Untergang substantieller Weltlichkeit nicht ernst genommen wird, denn das Substantielle hatte zuvor diesen Ernst in einem langen Prozess verloren, der durchaus analog zur ‚Entvölkerung des Himmels‘ in der *Phänomenologie des Geistes* verstanden werden kann. Das Lachen über den komischen Selbstwiderspruch ist insofern immer auch ein tröstendes Lachen über die sterbende Gewissheit, die im Lachen selbst durch neue Gewissheit ersetzt wird. Das Selbstbewusstsein wird sich in der Komödie bewusst, seine eigene Wesentlichkeit nicht im Götterhimmel zu besitzen – dies ist ihm nun eine irrige Vorstellung –, sondern in der eigenen Brust.

Obwohl in allen drei Ansätzen Hegels die Komödie Ausdruck der zu sich selbst befreiten Subjektivität ist, muss diese Zuschreibung jeweils in besonderer Weise und unter sich verändernden Darstellungsschwerpunkten aufgefasst werden. Schon im *Naturrechtsaufsatz* versinnbildlicht die Komödie den Menschen in seiner höchsten Innerlichkeit. Einerseits bleibt die Subjektivität auf staatlicher Ebene traumhaft und ohnmächtig befangen eine heitere Affirmation, ein Gottesdienst, andererseits lässt sie ihr Infragestellen des noch absolut selbstsicheren Allgemeinen erahnen. Daher spricht Hegel vom ‚Samen‘, der beginnt auszutreiben. Insgesamt wird die Komödie jedoch ohne engeren Bezug zum tragischen Gegenstück nur andeutungsweise geschichtlich betrachtet. – Die *Phänomenologie* dagegen spricht der Komödie erstmals zu, historischer Höhepunkt und Ende der griechischen Weltvorstellung und Kunst zu sein; die Starre wird beweglich gemacht. In diesen Bestimmungen gibt sich Hegel überzeugt, mit dem komischen Selbstbewusstsein als Prinzip einer Welt müsse auch der Zerfall der schönen Polis einhergehen. Die Komödie wird als ästhetischer Ausdruck einer substanzlosen Vorstellung vom Absoluten angesehen, der sich in kritischer Reflexion auf diese bezieht. – In den ästhetischen Vorlesungen schließlich werden sämtliche Bestimmungen der beiden vorhergehenden Ansätze zusammengeführt und zu einer spekulativen Gattungstheorie ausgearbeitet, die gleich mehrere Dimensionen des subjektiven, geschichtsphilosophischen und politisch-sozialen Gehalts eröffnen. Zudem kann er in seiner stärker systematisch ausgearbeiteten Geistphilosophie zu diesem Behuf auf die Bestimmungen in den *Vorlesungen über den subjektiven Geist* zurückgreifen, in denen das Lachen als

eine Form der Verleiblichung der zum Genuss ihrer unendlichen Macht kommenden Subjektivität begriffen wird.⁹ – Nicht zuletzt – und das soll am Ende als Ausblick in eine allgemeinere Dimension zumindest angedeutet werden – zeigt sich die Komödie insbesondere in der Berliner Ästhetik als die Schlussgestalt des klassischen Ideals und damit der Kunst in ihrer höchsten Weise des Selbstbewusstseins; darin erweist sich ihre Verwandtschaft mit anderen ästhetischen Formen des Komischen bei Hegel, jeweils ein Kunstideal und seine objektive Welt geistig abzuschließen:¹⁰ Die symbolische Kunstform verschwindet im pointiert verdichteten, scherzenden Epigramm, die klassische in der Komödie, die ihren höchsten Ausdruck in Aristophanes gewinnt, die romantische in der Heiterkeit des subjektiven und schließlich auf deren Wahrheit gebracht des objektiven Humors; an Cervantes' *Don Quijote* arbeitet Hegel die Spiegelung des versunkenen mittelalterlichen Ritterideals im komischen Roman auf – und zuletzt im Geistkapitel der *Phänomenologie* geht in die komische Kakophonie von *Rameaus Neffen* der obsolete französische Absolutismus ein, mit dem die vorliegende Untersuchung ja begonnen hatte. Hegel stimmt in seinem philosophischen Begreifen des Komischen mit den zu Anfang erwähnten literarischen Werken zumindest in einem Punkt überein: Eine geistige Gestaltung kann ihren Zerfall auch in Komik ausdrücken. Vielleicht muss dies bei Hegel noch bestimmter formuliert werden: Jede geistige Größe geht in der Kunst lachend unter. Worin alle Genesen des Ästhetischen gipfeln und zugleich kippen: das Lachen – in und als das Ende.

Primljeno: 6. decembar 2013.

Prihvaćeno: 14. februar 2013.

Literatur

GW – G.W.F. Hegel: *Gesammelte Werke*. Hamburg: Felix Meiner 1968 ff.

KSA – Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 2. Aufl. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1988.

SW – Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings *sämtliche Werke*. Hg. v. Karl Friedrich August Schelling. Stuttgart/Augsburg: J.G. Cotta 1856 ff.

TWA – G.W.F. Hegel: *Werke in zwanzig Bänden. Theorie Werkausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970 ff.

9 Vgl. Hegel: TWA 10, 114.

10 Vgl. zu diesem Punkt auch das Ästhetik-Kapitel in Ernst Blochs Hegel-Buch *Subjekt-Objekt*.

- V 12 – G.W.F. Hegel: *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*. Bd. 12: *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*. Berlin 1822/1823. *Nachschriften von Karl Gustav Julius von Griesheim, Heinrich Gustav Hotho und Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Hg. v. Karl Heinz Ilting, Karl Brehmer und Hoo Nam Seelmann. Hamburg: Felix Meiner 1996.
- Ascheberg (1820/21) – G.W.F. Hegel: *Vorlesung über Ästhetik*. Berlin 1820/21. *Nachgeschrieben von Wilhelm von Ascheberg*. I. Textband. Hg. v. Helmut Schneider. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995.
- Hotho (1823) – G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. *Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner 1998.
- Kehler (1826) – G.W.F. Hegel: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Berlin 1826. *Nachgeschrieben von Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov unter Mitarbeit von Francesca Iannelli und Karsten Berr. München: Wilhelm Fink 2004.
- Von der Pfordten (1826) – G.W.F. Hegel: *Philosophie der Kunst*. Berlin 1826. *Nachgeschrieben von P. von der Pfordten*. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Baum, Georgina (1959), *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters*. Berlin: Rütten & Loening.
- Gregor, Joseph (1941), *Kulturgeschichte der Oper. Ihre Verbindung mit dem Leben, den Werken des Geistes und der Politik*. Wien: Gallus.
- Hamacher, Werner (2000), „Das Ende der Kunst mit der Maske“. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 121-155.
- Häußler, Matthias (2008), *Der Religionsbegriff in Hegels „Phänomenologie des Geistes“*. Freiburg/München: Karl Alber.
- Heise, Wolfgang (1966), „Gedanken zu Hegels Konzeption des Komischen und der Komödie“. In: *Hegel-Jahrbuch 1966*, S. 8-31.
- Jaesckke, Walter (2003), *Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Schule*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler
- Kraft, Stephan (2011), *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen: Wallstein.
- Maza, Luis Mariano de la (1998), *Knoten und Bund. Zum Verhältnis von Logik, Geschichte und Religion in Hegels „Phänomenologie des Geistes“*. Bonn: Bouvier.
- Olivier, Alain Patrick (2008), *Hegel, la genèse de l'esthétique*. Rennes: PUR.
- Paolucci, Anne (1978), „Hegel's Theory of Comedy“. In: Maurice Charney (Hg.): *Comedy: New Perspectives*. New York: New York Literary Forum, S. 89-108.
- Roche, Mark William (1998), *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel*. New York: SUNY.
- Roche, Mark William (2002), „Hegels Theorie der Komödie im Kontext hegelianischer und moderner Überlegungen zur Komödie“. In: *Jahrbuch für Hegelforschung 8/9 (2002/2003)*, S. 83-108.
- Rosenzweig, Franz (1920), *Hegel und der Staat*. 2 Bde. München/Berlin: R. Oldenbourg.

- Rötscher, Heinrich Theodor (1827), *Aristophanes und sein Zeitalter. Eine philologisch-philosophische Abhandlung zur Altertumsforschung*. Berlin: Vossische Buchhandlung.
- Scheier, Claus-Artur (1980), *Analytischer Kommentar zu Hegels Phänomenologie des Geistes. Die Architektur des erscheinenden Wissens*. Freiburg/München: Karl Alber.
- Schneider, Helmut (1998), „Theorie der Komik“. In: Ders.: *Geist und Geschichte. Studien zur Philosophie Hegels*. Frankfurt am Main/New York: Peter Lang, S. 307-339.
- Schulte, Michael (1992), *Die „Tragödie im Sittlichen“*. Zur Dramentheorie Hegels. München: Wilhelm Fink.
- Schulte, Michael (1993), „Hypokrisie und Maske. Zum Verhältnis von Tragödien- und Komödientheorie in Hegels rechtsphilosophischer Schrift „Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts“ und im Religionskapitel der „Phänomenologie des Geistes““. In: Klaus Deterding (Hg.): *Wahrnehmungen im poetischen All. Festschrift für Alfred Behrmann zum 65. Geburtstag*. Heidelberg: Winter, S. 207-263.

238

Niklas Hebing

Estetsko rođenje samooslobodene subjektivnosti:
Hegelova trostruka teorija klasične komedije

Apstrakt

Teoriju antičke komedije Hegel neprestano razvija tokom svoje akademske karijere, od ranog spisa o prirodnom pravu, preko *Fenomenologije duha* do svojih berlinskih predavanja iz estetike. Hegel uvek razmatra komediju u bliskoj vezi sa svojom teorijom tragedije, te otuda u kontekstu političkih, religioznih i filozofsko-istorijskih određenja. Imajući to u vidu, ovaj rad istražuje Hegelov pojam dramskog žanra komedije u odnosu na duhovno-filozofske kategorije običajnosti i supstancijalnosti kao kraja klasične umetnosti i ujedno nastanka moderne subjektivnosti u njenom slobodnom samoodnošenju. Centralno pitanje je, na koji način se razvijanje apsolutnog duha reflektuje u domenu estetskog na razvijanje objektivnog duha u sferi države i društva, kao što je, recimo, u grčkoj komediji dovedena do svesti buduća propast svetsko-običajnog statusa polisa. Samo razvijanje Hegelove filozofije umetnosti, od ranih spisa do zrelog filozofskog sistema, daje nam mogućnost da uvidimo estetsku formu komedije kao jednog vanrednog oblika umetnosti kao i da razmotrimo duhovno-filozofske linije raspepa moderne.

Ključne reči Hegel, estetika, umetnost, politika, komedija, tragedija, subjektivnost, moderna