

Jahrbuch für Hegelforschung

Herausgegeben
von
Helmut Schneider

Band 8/9 · 2002/2003

Sonderdruck
Im Buchhandel nicht erhältlich

Academia Verlag  Sankt Augustin

Internationaler Beirat

Karol Bal (Wrocław)

Pavo Barišić (Zagreb)

Mamuka Beriaschwili (Tbilissi)

Alexandru Boboc (Bukarest)

Marina Bykova (Raleigh, N.C. – Moskau)

Martin Bondeli (Bern)

Ella Csikós (Budapest)

Gentscho Dontschew (Sofia)

Cinzia Ferrini (Triest)

Ludwig Heyde† (Nijmegen)

Stephen Houlgate (Warwick)

Sok-Zin Lim (Seoul)

Ernst-Otto Onnasch (Amsterdam)

Giuseppe Orsi (Neapel)

Gonzalo Portales (Valdivia)

José Maria Ripalda (Madrid)

Milan Sobotka (Prag)

Mohamed Turki (La Marsa)

Lu de Vos (Louvain)

Norbert Waszek (Paris)

Kenneth R. Westphal (Evanston)

Hua Xue (Beijing)

Seiichi Yamaguchi (Tokyo)

Julio de Zan (Santa Fe)

In Zusammenarbeit mit dem
Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

Mark W. Roche (Notre Dame/USA)

HEGELS THEORIE DER KOMÖDIE
IM KONTEXT HEGELIANISCHER
UND MODERNER ÜBERLEGUNGEN ZUR KOMÖDIE

Wenige zeitgenössische Kritiker beschäftigen sich mit Hegels Theorie der Komödie.¹ Dabei verdient Hegels Theorie aus verschiedenen Gründen unsere Aufmerksamkeit. Erstens bietet Hegel zwei wichtige Einsichten in die Komödie: die Bedeutung der Subjektivität und des Besonderen als die herrschenden Kategorien der Komödie und eine Auslegung des Genres als die Negation der Negativität oder als die komische Entlarvung einer unhaltbaren Position. Zweitens, und dies unterscheidet sich von seiner Theorie der Tragödie, die eine historische Aufteilung in die antike und die moderne Tragödie vornimmt, bietet Hegel eine geschichtsübergreifende, wenn auch kurze Abhandlung über verschiedene Typen der Komödie. Seine sehr anregende Typologie ist allerdings mit den Grundsätzen seines Systems nicht vereinbar und gibt uns somit ein Beispiel für die Spannung, die in Hegels System manchmal zwischen Makro- und Mikrostrukturen besteht. Drittens nimmt die Komödie eine zentrale Stellung in Hegels *Ästhetik* ein: in allen noch vorhandenen Vorlesungsnachschriften schließt die Diskussion über Kunst mit jener der Komödie ab. Hinzu kommt, daß in den Jahren unmittelbar nach Hegels Tod zwei der wichtigsten ästheti-

1 Nicht zufällig spielt Hegel so gut wie gar keine Rolle in dem Standardwerk über die Komödie von Bernhard Greiner. Zu Greiners Theorie, s. meine Rezension. – Paolucci bietet eine intelligente Paraphrase von Hegels Theorie der Komödie an. Desmond diskutiert Hegels Theorie eher als Ausgangspunkt für Überlegungen über das Komische als über das dramatische Genre der Komödie. Watson wendet das Konzept heuristisch an: er liest Shakespeares Problemkomödien im Licht des hegelschen Arguments, daß die Subjektivität für die Komödie von zentraler Bedeutung ist. Zuletzt hat Schneider eine kluge Einführung in Hegels Theorie der Komödie angeboten. – Im Gegensatz dazu hat Hegels Theorie der Tragödie mehr Aufmerksamkeit erhalten. Sie wird nicht nur als zweitwichtigste Theorie der Tragödie in der westlichen Welt angesehen – neben der von Aristoteles und vor der von Nietzsche – sie wird sogar von Kritikern angewendet, die Hegel und alles was mit Hegel zu tun hat geringschätzen und sich gleichzeitig ihrer Quelle nicht bewußt sind (Moss). – Eine ausführliche Wertung von Hegels Theorien beider Gattungen befindet sich in meinem Buch *Tragedy and Comedy*.

schen Kategorien das Häßliche und das Komische waren; Konzepte, die für die Schüler Hegels eng miteinander verbunden waren. Hegels direkte Nachfolger, die auf systematische Aspekte des hegelschen Systems eingestellt waren, erkannten die grundsätzliche Bedeutung dieser Bestimmungen für Hegels System sowie für die Durchführbarkeit einer idealistischen Ästhetik in der modernen Welt; in meinen Überlegungen greife ich deshalb auf diese oft übersehenen Denker zurück. Schließlich beziehe ich Hegels Theorie auf die zeitgenössische Epoche. Hegel stellt ein Moment der Komödie heraus, das in vielen modernen Komödien verlorengegangen zu sein scheint: die Heiterkeit des Geistes. Entweder konnte Hegels Theorie nicht mit der Zeit mithalten oder die moderne Komödie besitzt nicht diejenigen Bestandteile, die eine herausragende Komödie ausmachen. Trotzdem ist Hegels Abhandlung über die Komödie mit ihrem Schwerpunkt auf der Subjektivität und der Negation der Negativität von ganz besonderem Interesse für die heutige Zeit.

I

Die größte Stärke der hegelschen Komödiendiskussion liegt in seinen Bemerkungen, daß die Subjektivität und das Besondere die wichtigsten Eigenschaften des Genres sind. Hegel schreibt: „Komisch nämlich [...] ist überhaupt die Subjektivität, die ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst“ (15, 552; vgl. 15, 528f, 15, 534, 15, 552-55 und 15, 572-74). Unter Subjektivität versteht Hegel hier eine Erhebung des Ichs und des Selbstbewußtseins im Gegensatz zur Objektivität (oder zum naiven Festhalten an den traditionellen Werten der Gesellschaft) und zur Intersubjektivität (oder zu den Bereichen der Freundschaft, der Liebe und der Gemeinschaft). Das komische Ich konzentriert seine Energien auf sich selbst und seine persönlichen Interessen und Wünsche. Das Verlorene in der eigenen Besonderheit ist insofern komisch, als sie im Gegensatz zur Welt und zum Substantiellen steht, welches die Besonderheit übersieht.

Hegel war nicht der erste, der die Verbindung zwischen Subjektivität und Komödie erkannte,² aber seine Überlegungen treten an die Stelle

2 Vico hat zum Beispiel bemerkt, daß die Neue Komödie um private und fiktive Charaktere herum aufgebaut ist, die genau deswegen fiktiv sein konnten,

vom früheren Verständnis und zwar insofern, als er die Subjektivität in ihren überspannenden und begrifflichen Aspekten analysiert. Trotzdem hat Hegels Theorie ihre Lücken, und die Erhebung der Komödie unter Hegelianern wie etwa Heinrich Theodor Rötcher, Christian Weiße, Arnold Ruge, August Wilhelm Bohtz und Friedrich Theodor Vischer kann teilweise als Versuch erklärt werden, diese Lücken zu füllen, ohne dabei Hegels anfängliche Leistung zu übersehen.

In einem Werk, das Hegel gewidmet ist, analysiert Rötcher zum Beispiel die aristophanische Komödie als den Übergang von der Objektivität zur Subjektivität, von dem Verlaß auf Tradition und objektive Werte bis hin zu ihrer Auflösung. Rötcher beschreibt den Stoff der aristophanischen Komödie als „Kampf der einfachen Sitte, der Scham vor dem Gesetze, kurz des unreflectierten Gehorsams, welcher das Gesetz und die Sitte als das Letzte und Entscheidende anerkennt, ohne einer anderen Autorität zu bedürfen, mit der Subjektivität, der nicht Sitte und Gesetz die höchsten Instanzen mehr sind, sondern welche aus dem eigenen Denken und Vorstellen die Bestimmung entnimmt“ (47). Er fährt fort: „Der Glaube an Götter, die Gesetze, die Sitte sind darin ihrer ehemaligen Stärke und Macht beraubt, da sie alle erst vor das Forum der Reflexion und des Denkens gezogen werden müssen, um dort ihre Bestätigung zu erfahren. Dieser Kampf kann demnach abstract bezeichnet werden als der Gegensatz der einfachen sittlichen Substanz und ihrer Objectivität, in welche das Individuum versenkt ist, und der sich von derselben lossagenden freien Subjectivität, welche das Objective als solches, d.h. als das unmittelbar Geltende und Entscheidende, von seinem Throne stürzt, dasselbe sich unterwirft und im Innern das Urtheil darüber ausübt“ (47f).

Für Rötcher liegt das Wesen von Aristophanes' Komödie in der Entwicklung einer Subjektivität, die mit Vernunft waltet und alles hinterfragt und dadurch die Objektivität und Stabilität der Tradition und des Staates auflöst. Diese Vernunft ist noch nicht die klare Vernunft der Freiheit, sondern eine Vernunft, die von der Natur und den persönlichen und willkürlichen Wünschen des Ichs beinflusst ist. Es ist ein formelles Vermögen der Vernunft und des individuellen Willens:

weil sie privat waren. Diese Privatisierung des Genres erklärt auch das Verschwinden des Chores, dessen Aufgabe es war, in seiner Funktion als öffentliches Organ, die sittliche Angelegenheiten zu kommentieren (332).

„Es ist dies das rein Formelle des Willens, welches wir Willkür heißen, welche sich ebenso für das Niedrigste wie für das Höchste, für das Sittlichste wie für das Unsittlichste bestimmen kann und solches nach der zufälligen Beschaffenheit des Subjekts bei sich einlässt“ (48). Aristophanes greift die verschiedenen intellektuellen Zerstörer des Staates an, wie Euripides, die Sophisten und Cleon, die subjektive Leidenschaften zur Schau stellen und diese rhetorisch zu verteidigen versuchen. In *Die Wolken* verspottet er zum Beispiel die Subjektivität der Sophisten, Sokrates mit eingeschlossen. Wissenschaftliche Spekulationen stellen religiöse Traditionen in Frage und die Rhetorik untergräbt die vorher akzeptierten Gegebenheiten der Tradition, einschließlich ihrer moralischen Grundsätze. Sokrates, der individuelle und exzentrische Denker, stößt die Sittlichkeit griechischen Lebens um. Nicht die Tradition, sondern der Mensch, ja der klügste Mensch wird zum Maß aller Dinge.

Über seine allgemeinen Reflektionen über die Subjektivität und die Partikularität hinaus geht Hegel auf die zentrale Rolle des Widerspruchs und auf die Erfordernis einer komischen Auflösung ein. Die Komödie funktioniert gewissermaßen als eine ästhetische Analogie zu Hegels Praxis der immanenten Kritik, mit der der Philosoph versucht, sich selbst widersprechende und so sich selbst aufhebende Positionen zu enthüllen. Hegel schreibt zu dieser sokratischen Technik: „Alle Dialektik läßt das gelten, was gelten soll, als ob es gelte, läßt die innere Zerstörung selbst sich daran entwickeln“ (18, 460). Hegel wendet diese Struktur direkt auf das Komische an: „Das Komische ist: Mensch, Sache aufzuzeigen, wie es sich in sich selbst auflöst in seinem Aufspreizen. Ist die Sache nicht in ihr selbst ihr Widerspruch, so ist das Komische oberflächlich, grundlos“ (18, 483). Der Hegelianer Ruge entwickelt Hegels Überlegung weiter, indem er sein Buch über das Komische mit einer Diskussion über den Wert des Irrtums innerhalb der Formulierung der Wahrheit eröffnet. Das komische Werk nimmt die Position des Helden ernst, akzeptiert sie und folgt ihr bis zu dem Punkt, an dem sie ihre eigene Absurdität aufdeckt und so sich selbst zerstört. Er schreibt: „sie hebt sich selbst auf; sie ist das an und für sich Nichtige, sich aufhebende“. Komödie ist „immanente Negation“. (179) Was nach Hegel am häufigsten in der Komödie aufgehoben oder widerrufen wird, ist die falsche Erhebung der Subjektivität oder der eigenen Besonderheit.

II

Hegels Typologie der Komödie ist, wenn auch kürzer, komplexer als seine Typologie der Tragödie. Hegel diskutiert drei Typen der komischen Handlung. Er beginnt: „Auf der einen Seite *erstens* sind die Zwecke und Charaktere an und für sich substanzlos und widersprechend und dadurch unfähig, sich durchzusetzen“ (15, 528). Hegel erläutert dies am Beispiel der Gier: sowohl das Ziel als auch das Mittel, um diese zu erreichen, sind „in sich selbst nichtig“ (ebd.). Der Held sieht die leere Abstraktion des Reichtums als die höchste Wirklichkeit und schließt jede andere Art der Zufriedenheit aus. Dem Helden mißlingt es, sein Ziel zu erreichen, aber er erkennt die Unhaltbarkeit seiner Forderungen und so endet das Stück harmonisch. Da das Scheitern durch wertlose Zwecke verursacht wird, geht nichts verloren. Der Protagonist soll scheitern und durch das Scheitern erkennt er die Dummheit seiner Forderungen: „Komischer daher ist es, wenn an sich kleine und nichtige Zwecke zwar mit dem Anschein von großem Ernst und umfassenden Anstalten zustande gebracht werden sollen, dem Subjekt aber, wenn es sein Vorhaben verfehlt, eben weil es etwas in sich Geringsfügiges wollte, in der Tat nichts zugrunde geht, so daß es sich in freier Heiterkeit aus diesem Untergange erheben kann“ (15, 529). Obwohl Hegel kein Beispiel anführt, könnte der Wirt in Goethes *Die Mitschuldigen* dafür dienen. Wenn wir den Rahmen der von dem Helden angestrebten Zwecke so erweitern, daß auch das Böse mit eingeschlossen wird – obwohl diese Zwecke nie erfüllt werden – dann können wir an Werke wie Molières *Tartuffe*, Goldonis *Il bugiardo* oder Kleists *Der zerbrochene Krug* denken. Diese erste Form der Komödie möchte ich die Negationskomödie nennen.

In Hegels zweiter Form der Komödie ist das Ziel des Helden legitim, das Mittel dagegen begrenzt: „Das umgekehrte Verhältnis *zweitens* findet dann statt, wenn sich die Individuen zu *substanziellen* Zwecken und Charakteren aufspreizen, für deren Vollbringung sie aber, als Individuum, das schlechthin entgegengesetzte Instrument sind“ (ebd.). Auf diese Art und Weise reduziert der Held das Substanzielle auf die Erscheinung dessen, was substanzuell ist. Das Individuum ist nicht in der Lage, seine legitimen Ziele voll zu verwirklichen. Der Widerspruch liegt zwischen der ehrenwerten Absicht und dem unbedeutenden Individuum, das versucht, diese Absicht zu verwirklichen. Hegel

nennt als Beispiel Aristophanes' *Ecclesiazusae*. Beispiele der nachhegelschen Ära könnten Schnitzlers *Anatol*, Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und Christopher Hamptons *The Philanthropist* mit einschließen. Diese Form der Komödie möchte ich die Reduktionskomödie nennen.

Eine dritte Form der Komödie betont die Rolle des Zufalls, der den harmonischen Abschluß bewirkt: „Ein drittes Element zu diesen beiden ersten bildet der Gebrauch der äußeren Zufälle, durch deren mannigfache und sonderbare Verwicklung Situationen hervorkommen, in welchen die Zwecke und deren Ausführung, der innere Charakter und dessen äußere Zustände in komische Kontraste gestellt sind und zu einer ebenso komischen Auflösung führen“ (15, 529f). Ersichtlich in den Werken Menanders, ist diese Form der Komödie auch offensichtlich in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und in Holbergs *Mascherade*. Diese Form der Komödie möchte ich als die Zufallskomödie bezeichnen.

Hegel beginnt seine Typologie mit einer Untergattung, in der die Negativität besonders hervortritt.³ In Anbetracht dessen würde ich

3 Manche Kritiker haben behauptet, daß die These-Antithese-Synthese Rhetorik wenig mit Hegel zu tun habe. S. etwa Mueller; Kaufmann: „Hegel: Contribution and Calamity“, 165-168 und *Hegel*, 167-175; und Allen Wood, XXVII, XXXII. Unabhängig von der Frage, wo und wann Hegel diese Wörter gebraucht, ist Hegels Anwendung dialektischer Strukturen, sowohl auf der Mikroebene – etwa das Endliche, das Schlecht-Unendliche und das wahrhafte Unendliche – als auch auf der Makroebene – etwa in der Reihenfolge Logik, Naturphilosophie, Philosophie des Geistes –, weit verbreitet, so daß diese Kritik leicht abgewiesen werden kann. S. etwa Merlan. Die Bedeutung dialektischer Strukturen ist in der programmatischen Analyse der Dialektik in Paragraphen 79-82 der *Enzyklopädie* und im abschließenden Abschnitt der *Wissenschaft der Logik*, „die absolute Idee,“ stark bestätigt. Man soll allerdings nicht vergessen, daß die Antithese nicht äußerlich oder willkürlich zur These hinzukommt, sondern deren Selbstaufhebung ist. Die Antithese ist das Zuendedenken oder die Wahrheit der These. – Hegels unmittelbare Bewegung zur Antithese an dieser Stelle könnte auf zweierlei Art und Weise erklärt werden. Erstens ist der Höhepunkt der Tragödie in sich zweideutig: Er könnte die Auflösung der Einseitigkeit des Helden bedeuten und so das Auslöschen des Selbst in der Rekonstitution des Ganzen (wodurch ein Übergang zur Zufallskomödie entstünde); er könnte aber auch die Auflösung der moralischen Ordnung bedeuten, den Zerfall eines vereinheitlichten und allgemeingültigen Geistes, auf so eine Weise, daß das individuelle Subjekt die Wahrheit bestimmt, sogar wenn es daran scheitert, sie zu erreichen (wodurch ein Übergang zu den antithetischen Untergattungen der Reduktion, der Negation und des Rückzuges entstünde). Zweitens mag Hegels Vernachlässigung der Inter-

Hegels erste und zweite Form umkehren. Hegels dritte Form ist außerdem kaum synthetisch. Sie scheint eher ein Auslöschen der Subjektivität als eine Synthese von Objektivität und Subjektivität zu beinhalten; mit anderen Worten, die Harmonie entsteht durch Zufall, nicht durch Vernunft. Hegels dritte Form sollte die erste sein. Wir beginnen daher in der Komödie mit einem Mangel an Bewußtsein; der Held, der wenig weiß, folgt seinen eigenen besonderen Wünschen und erreicht, gelenkt durch Zufall und Glück, das Gute. Das ist die Zufallskomödie: der Held erlangt Harmonie durch die Natur und den Zufall, nicht durch das Bewußtwerden. Diese Form, das komische Äquivalent zur Objektivität, geht in eine Reihe von antithetischen Untergattungen über, in welchen die Subjektivität – und besonders Formen der falschen Subjektivität – vorherrschen: ich würde zu Hegels Reduktionskomödie und Negationskomödie eine weitere Form hinzufügen, die ich die Rückzugskomödie nenne. Der Held der Reduktionskomödie folgt, sehr ähnlich dem Helden der Zufallskomödie, seinen Wünschen, obwohl letztere ihn nicht zum Guten führen, sondern zu einer Reduzierung des Guten. Der Held der nächsten Form, der Negationskomödie, erkennt, daß ein eingeschränktes Ziel ein falsches Ziel ist und fühlt sich dabei frei, das Böse direkt anzustreben, wenn auch mit starken und einfallsreichen Mitteln. Der Held der nächsten Form, der Rückzugskomödie, widersteht dem Bösen, erkennt aber nur den Inhalt der Wahrheit, nicht deren Erfolgsmittel. Molières *Le Misanthrope*, Schnitzlers *Professor Bernhardt* und Dürrenmatts *Die Physiker* könnten gute Beispiele abgeben. Der Held des Rückzuges scheitert hauptsächlich wegen der Unzulänglichkeiten der Gesellschaft, ihrer Verderbtheit und Oberflächlichkeit, aber auch an dem Unwillen des Helden, der Objektivität – so unvollkommen sie auch sein mag – ihr Moment der Wahrheit zuzugestehen. Diese antithetischen Formen stellen sich uns in einer Art Bogenform dar; der Bogen stellt die Bewegung weg von der Wahrheit mit ihrer Reduktion dar, erreicht seine weiteste Entfernung von ihr im Falle der Negation und kehrt zur Wahrheit zurück mit dem Versuch – so erfolglos er auch sein mag – der Negation zu widerstehen. Der Held des synthetischen Genres schließlich verei-

subjektivität ihn dazu geführt haben, die bloße Objektivität der Zufallskomödie fälschlich als synthetische Form zu verstehen. Über Hegels ambivalentes Verhältnis zur Intersubjektivität, s. Hösle: *Hegels System*.

nigt in sich die Objektivität des gültigen Zieles mit einem Erkennen der Mittel, die zur Erreichung dieses Zieles nötig sind. Ich nenne diese bei Hegel nicht vorkommende Form die Intersubjektivitätskomödie: der Held überwindet Widersprüche und erreicht den Bereich der Intersubjektivität kraft seiner eigenen Überlegungen und nicht durch reines Glück. Als Beispiele könnte man Shakespeares *Much Ado About Nothing*, Goldsmiths *She Stoops To Conquer* oder Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* nennen.

Wie bei allen dialektischen Fortschritten beinhalten die These und die Synthese das wesentliche Moment und die Antithese das untergeordnete Moment: das wesentliche Moment in der Komödie ist die Aussöhnung oder die Überwindung der Widersprüche; das antithetische Moment ist die Erhebung der Subjektivität. Die Komödie als antithetisches Genre anerkennend, kommentiert Hegel ausführlich die antithetische Erhebung der Subjektivität. Seine typologische Analyse jedoch betont das wesentliche Moment, die Aussöhnung. Moderne Komödien und moderne Komödientheorien neigen dazu, das zweite Moment als dominant anzusehen, daher die Fülle von modernen Komödien, die das antithetische Muster erfüllen und es bis an die Grenzen ausreizen.

Ich möchte eine der hegelschen Untergattungen etwas näher betrachten, um zu zeigen, daß man mit Hilfe von Hegels Kategorien ihre Bestandteile noch genauer erläutern könnte. In der Zufallskomödie bildet sich der Protagonist ein, er wäre der Agierende, doch seine Subjektivität stellt sich als illusorisch heraus. Nicht das Subjekt, sondern Glück und Natur tragen das Spiel aus. Überhaupt dominieren in Werken dieser Art häufig Naturbilder. (Man denke nur an Shakespeares *Midsummer Night's Dream* oder an die ersten Szenen von Woody Allens *Midsummer Night's Sex Comedy*.) Dem Subjekt wird in der Welt ein Platz zugewiesen, an dem es nicht so wichtig ist, wie es meint. Durch die Vielzahl der Eheschließungen, mit denen solche Stücke oft enden, wird jede unnötige Betonung der Einmaligkeit des Individuums untergraben und die Wichtigkeit der größeren Ordnung verstärkt. Der Bereich des Gemeinsamen und nicht der des Besonderen wird betont. Was ungewiß und zufällig erscheint, ist nicht die Institution der Ehe, sondern es sind die Subjekte, die sich in sie begeben. Institutionen haben eine ontologische Selbständigkeit; sie transzendieren Individuen und Generationen. Die Hinweise auf die Zeugung, welche häufig in solchen Werken vorkommen, legen nahe, daß das Indi-

viduum nicht nur seiner selbst wegen existiert, sondern auch für die Fortpflanzung seiner Art, der Menschheit.

Im besten Fall ist die Zufallskomödie keine unbedeutende oder oberflächliche Gattung; sie enthält vielmehr eine sehr spekulative Struktur und kann im Kontext der hegelschen Geschichtsphilosophie verstanden werden, die oft vorgebracht wird, um Hegels Theorie der Tragödie zu erläutern,⁴ die jedoch kaum als eine Quelle der Einsicht für seine Theorie der Komödie herangezogen wurde. In der Tat werden Komödien des Zufalls im allgemeinen als die schwächsten und oberflächlichsten Komödien angesehen – sogar von Hegelianern. Vischer, um ein Beispiel zu nennen, bevorzugt sehr stark Charakterkomödien gegenüber Komödien des Zufalls und der Intrigen (6, 333-35); er sieht in ersterer „eine tiefere Komik“ (6, 334). Die Zufallskomödie ist jedoch oft tiefgründig. Sie zeigt, wie das scheinbar Zufällige um einer höheren Notwendigkeit willen integriert werden kann. Es gibt eine versteckte Harmonie im komischen Zufall, genauso wie es eine geheime Vernunft in der Geschichte gibt (12, 22). Die Vernunft ist nicht die Vernunft des Individuums – schließlich werden seine Wünsche oft durchkreuzt – sondern eher eine sich überwölbende oder transzendente Vernunft.⁵ Das höhere harmonische Ziel entspringt aus der Vereitelung und Umkehrung des privaten Strebens. Man könnte fast von einer List der Gattung sprechen. Das Streben nach den verschiedenen besonderen Interessen der Charaktere formt in seiner Gesamtheit ein komisches Ganzes. Das ist nicht nur bezogen auf den Inhalt der Komödie richtig, es trifft auch zu auf die Form: man denke nur an die *commedia dell' arte*, in der das gemeinsame Spielen der individuellen Rollen eine zusammenhängende Form schafft.

Ich möchte auch kurz die zwei Untergattungen erläutern, die Hegel nicht behandelt. In der Komödie, die ich als Rückzugskomödie bezeichnet habe, erhebt sich eine Figur, die gegen die Unzulänglichkeiten einer korrupten Realität protestiert. Der Held handelt moralisch, ist aber dennoch nicht stark genug, um den Einfluß auf die Gesellschaft

4 Die wichtigste Figur ist Hebbel; für neuere Überlegungen dieser Art, s. Calarco, 121-26 und 135-39, Galle, 9-18, Gellrich, bes. 36-42 und Schulte.

5 Indem ich eine Verbindung zwischen der am Vergnügen orientierten Zufallskomödie und der Vernunft hervorhebe, möchte ich dem Verstandesdenken widersprechen, das einen strengen Unterschied zwischen der Komödie des Vergnügens und der Komödie der Vernunft macht (vgl. Greiner).

zu haben, den er sich wünscht. Das Subjekt scheitert nicht, weil es unzulängliche Mittel zu einem angemessenen Ziel hat, wie in der Reduktionskomödie, oder ungültige Ziele, wie in der Negationskomödie, sondern daran, daß das Subjekt, das in seinen Ansichten mehr oder minder recht hat, seine Ziele nicht in einer Welt erreichen kann, in der ungültige Ziele vorherrschen. Die Helden der Rückzugskomödie scheitern teilweise aufgrund ihrer Tugenden. Die Form grenzt daher an die Tragödie. Man ist sogar versucht zu sagen, sie weicht nur insofern von der Tragödie ab, als niemand stirbt. (*Hamlet* weist große Ähnlichkeiten mit dieser Struktur auf, und ohne die vielen Toten hätte es auch eine Komödie sein können; ähnliches gilt für Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg*.)

Von einer substanzielleren Perspektive aus gesehen, kann man aber behaupten, daß die komische Struktur insofern erhalten bleibt, als wir eine zufallsbedingte Schwäche im Subjekt, speziell eine Schwäche in der Form seiner Handlungen erkennen. Die Mittel, die der Rückzugsheld benutzt, um das Gute zu verwirklichen, sind nicht nur wegen der Schwierigkeiten der Situation unzureichend, sondern auch wegen besonderer Eigenschaften und Handlungen seitens des Helden; das ist komisch. Eine weitere komische Dimension wird offensichtlich, wenn der Rückzugsheld das Bedürfnis zeigt, von dem anerkannt zu werden, was er ablehnt. Indem er andere beharrlich auf seine Unabhängigkeit hinweist, bestätigt der Held doch nur seine Abhängigkeit (von der Meinung anderer). Der Held gibt vor, sich zurückzuziehen und die Welt zu negieren, sogar wenn er auf ihrer Anerkennung besteht; er kann eben nicht ohne den Bereich leben, den er negiert. Wo der tragische Held sein Ziel konsequent anstrebt und sein Leben dafür aufopfert, bleibt der komische Held unbeständig; einerseits will er Erfolg, andererseits ist er weder bereit, sich dafür aufzuopfern, noch erkennt er die Mittel an, die für dessen Verwirklichung erforderlich sind.

Molières *Le Misanthrope* illustriert die Vieldeutigkeiten dieser Untergattung. Alcestes hoher moralischer Maßstab führt zu seinem Versagen in der Gesellschaft; er kann unmöglich mit denen umgehen, die selbstsüchtig, ungerecht und heuchlerisch sind. Er fordert eine Symmetrie der inneren und äußeren Person. Sein Verlangen nach einer Eins-zu-Eins Übereinstimmung in seiner gewollten Liebesbeziehung führt zu seinem privaten Unglück. Alceste ist zu keinem Kompromiß bereit. Er ist in vieler Hinsicht ein Held. Dennoch mangelt es Alceste

an Takt und damit an Erfolg, und so ist er nichtsdestoweniger das Objekt unseres Gelächters. Alceste muß offen und unverblümt sein, wenn er stattdessen ausweichend oder diplomatisch sein könnte. Darüberhinaus ergötzt sich Alceste zu sehr an seinem Märtyrertum; das Stück parodiert die Leiden des Helden genau so sehr, wie es sich damit identifiziert. Eine faszinierende Struktur von Alcestes Menschenfeindlichkeit ist, daß er seinen Pessimismus gerade dann rechtfertigen kann, wenn er in seinem Bemühen, die Menschheit zu reformieren, scheitert. Erfolg zu haben, würde seine Position (als Misanthrop) in Frage stellen; deshalb hat er den existentiellen Wunsch zu scheitern, um so seine Identität intakt zu halten. Nachdem ihm gesagt wurde, daß die Welt ihn auslacht, stellt Alceste fest:

Ce m'est un fort bon signe, et ma joie en est grande:
Tous les hommes me sont à tel point odieux,
Que je serais fâché d'être sage à leurs yeux. (I.X, 110-13)

In der synthetischen Form der Komödie, der Intersubjektivitätskomödie, beginnt das Subjekt mit einer problematischen Haltung, verändert aber im Laufe des Dramas seine Position. Die Zufallskomödie ist eine untergeordnete Gattung, genau weil es dem Individuum an Autonomie mangelt: Die Subjektivität ist philosophisch gesehen eine höhere Kategorie als Zufall oder Glück. Ein anderes Problem im Zusammenhang mit der Harmonie der Zufallskomödie ist ihr Mangel an Stabilität: die Individuen sind unwissend; daher können sie leicht in die Irre geführt werden. Diese Harmonie ist – um Hegels Terminologie zu gebrauchen – nur abstrakt positiv. Es handelt sich um eine Harmonie der unreflektierten Naivität, die das Negative vom Positiven noch nicht unterscheidet und somit den Kräften der Negativität nicht widerstehen kann. Ihr Optimismus wird nicht, wie später in der Synthese, durch das Widerlegen von Alternativen errungen. Die Natur kann einem rationalen Plan folgen, wie es beim Zufall der Fall ist, aber der Geist ist insofern höher als die Natur anzusiedeln, da er diesen Plan *erkennt* und Pläne erkennt, die die Natur übersteigen. Der Zufall spielt im Geist eine geringere Rolle als in der Natur. Genau wie es im hegelschen System die Absicht der Natur ist, den Geist hervorzubringen, so ist in der Komödie die Wahrheit des Zufalls die höhere Struktur der Intersubjektivität. Da die Entwicklung in der Intersubjektivitätskomödie eher kontrolliert

als zufällig ist, neigt die Handlung dazu, eher organisch als episodisch zu sein – eine weitere Dimension, in der die spätere Form die frühere ablöst. Die Intersubjektivitätskomödie ist nicht nur der These, sondern auch der Antithese überlegen, da sie die Negativität überwindet und integriert. Die Intersubjektivität hebt die destruktive Kraft der Negativität auf und sichert dadurch Harmonie und Stabilität. Sobald sich der Held jenseits des Zufalls befindet, hat er die Wahl zwischen dem Guten und dem Bösen. Er *kann* das Böse wählen, ist aber nicht dazu gezwungen. Die höchste Form der Komik muß die Möglichkeit des Bösen mit einschließen, denn nur mit dieser Möglichkeit können Argumente erkannt werden, die die Negativität negieren, nur dann kann die Harmonie gesichert werden.

Dieser kritische Überblick über Hegels Typologie der Komödie zeigt, daß Hegel nicht die volle Bandbreite der der Gattung zur Verfügung stehenden Formen diskutiert hat. Tatsächlich übersieht er das Genre, das am meisten von der Subjektivität und dem Widerspruch geprägt ist, nämlich die Rückzugskomödie, und das Genre, das die Rolle der Synthese übernehmen muß, nämlich die Intersubjektivitätskomödie. Da seine Reflektionen über die Untergattungen sehr kurz ausfallen, ist es darüberhinaus möglich, das auszuweiten, was in Hegels Diskussion nur implizit vorhanden ist. Das Wichtigste ist jedoch, daß Hegels Typologie versäumt, irgendeiner Dialektik zu folgen und daß sie eine Untergattung als Synthese einstuft, die man besser als thetisch hätte bezeichnen sollen.

III

Wir könnten von einer Rangordnung der dramatischen Formen erwarten, daß sie die soziale Konvention widerspiegelt; so müßte die Tragödie mit ihren erhöhten Charakteren höher als die Komödie mit ihren niederen Charakteren stehen. Überraschenderweise stellt Hegel diese Hierarchie auf den Kopf. Die Tragödie mit ihrer Bejahung des Substantiellen ist ein thetisches Genre; die Komödie mit ihrer Negation der Tragödie ist ein antithetisches Genre und in diesem Sinne fortgeschrittener. Die irrtümliche Behauptung, daß Hegel die Tragödie als die höchste dramatische Form betrachtet habe, ist jedoch weit verbreitet und immer noch aktuell. Man möge sich zum Beispiel Clayton

Koelb ansehen, der behauptet, „tragedy is in Hegel’s view the highest form of drama” (72); Werner Koepsel, der die Tragödie „das höchste Genre bei Hegel” (216) nennt oder Werner Schultz, der versichert, daß „die Tragödie” für Hegel „die höchste Kunstform” ist (96).⁶ Für Hegel ist die Komödie jedoch philosophisch (wie auch historisch) ein späteres Genre als die Tragödie.⁷

Der Hegelianer Vischer erkennt, daß die Komödie zumindest in einem Punkt fortgeschrittener als die Tragödie ist; sie ist reflexiver und in diesem Sinne ausgedehnter: „Daß zunächst die Komödie in gewissem Sinn höher steht, folgt für uns prinzipiell aus dem innersten Wesen des Komischen [...] Das Komische hat sich erwiesen als Akt der reinen Freiheit des Selbstbewußtseins, das den Widerspruch, womit alles Erhabene behaftet ist, sich in unendlichem Spiel erzeugt und auflöst. Es enthält also das schlechthin Große, welches eben das Tragische ist, als das eine Moment seines Prozesses in sich, hat somit mehr, ist darüber hinaus [...] Die Komödie gehört daher auch dem späteren Alter männlicher Reife, das aus Stürmen zur Ruhe und Heiterkeit gediehen ist, von seiner Gewalt der Erfahrung aus dem Gleichgewichte gebracht wird und mit klarem, heiterem Blicke Großes und

6 S. auch Gerhart, 76; Henry Paolucci, 201; Anne und Henry Paolucci, XXIV; Axelos, 655-56 und Nicolai Hartmann: *Die Philosophie*, 376. Der Fehler scheint modernen Ursprungs zu sein. Die Überlegenheit der Komödie innerhalb des hegelschen Systems war den Denkern des neunzehnten Jahrhunderts deutlich, die auf Hegels Dialektik eingestimmt waren, sogar denjenigen, die entschieden gegen Hegel eingestellt waren, wie etwa Eduard von Hartmann, 1, 418. – Hegel erhöht die Tragödie nur in seinem Jenaer Essay über das Naturrecht in solch einer Weise, daß sie überlegen zu sein scheint. Dort definiert er die Komödie entweder als eine Handlung ohne Konflikt oder als eine Handlung ohne Substanz und erhöht die Tragödie, weil sie beides enthält: „das absolute Verhältnis ist also im Trauerspiel aufgestellt” (2, 449). In der *Phänomologie* und in der *Ästhetik* hat die Komödie eine unzweideutig spätere (und überlegene) Position. Hegel mag eine stärkere emotionale Bindung zur Tragödie gehabt haben, jedoch steht die systematische Position der zwei Gattungen außer Frage.

7 Eine Fülle von Elementen spielt hier eine Rolle. Erstens folgte Tragödien, die im Original als Trilogien aufgeführt wurden, normalerweise ein Satyrstück. Zweitens erhielt die Komödie in Griechenland einen offiziell anerkannten Platz erst im Jahr 486 v.Chr., fast fünfzig Jahre nach der Tragödie. Drittens erreicht die Komödie nach Hegel, ähnlich wie die Philosophie, ihren Höhepunkt in Perioden sozialer Auflösung (15, 555).

Kleines als die ungetrennten Seiten Eines Weltwesens erfaßt" (6, 345f).⁸

Hegel spielt auch auf eine dritte Form des Dramas an, die er als „die tiefere Vermittlung der tragischen und komischen Auffassung“ beschreibt: „Die Subjektivität, statt in komischer Verkehrtheit zu handeln, erfüllt sich mit dem Ernst gediegenerer Verhältnisse und haltbarer Charaktere, während sich die tragische Festigkeit des Wollens und die Tiefe der Kollisionen insoweit erweicht und ebnet, daß es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Individuen kommen kann" (15, 532). Hegel erwähnt in diesem Zusammenhang Äschylus' *Eumenides* und Sophokles' *Philoktetes* sowie Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Leider entwickelt Hegel seine knappen Hinweise zum Versöhnungsdrama nicht weiter und wenn er auf dieses zu sprechen kommt, sind seine Bemerkungen ebenso abfällig wie lobend. Auf der einen Seite scheint das Versöhnungsdrama das dritte Genre zu sein, es folgt der Tragödie als These und der Komödie als Antithese (s. bes. 15, 521); auf der anderen Seite schließt Hegels *Ästhetik* jedoch nicht mit dem Versöhnungsdrama, sondern mit der Komödie.

Wir können Hegels begrenzte und ambivalente Reflexionen über das Versöhnungsdrama auf seine Bestimmung der Komödie und dann auf seine Philosophie der Subjektivität beziehen. Bekanntlich teilt Hegel die Kunst in drei historische Phasen: die symbolische, die klassische und die romantische. Die romantische Phase ist durch die Subjektivität geprägt und mit der Komödie, dem Genre der Subjektivität, schließt Hegels *Ästhetik*. In seiner letzten Diskussion des Dramas behandelt Hegel die Gattungen in dieser Reihenfolge: Tragödie, Versöh-

8 Als guter Hegelianer bemerkt Vischer, daß jeder Fortschritt seinen Preis hat: „Allein der Fortschritt ist auch Verlust, die Leichtigkeit und Freiheit wird bei näherem Anblick wieder einseitig [...] Die Komödie enthält das Erhabene, das Tragische in sich, aber nur um es, noch ehe es sich entwickelt, an seiner Einseitigkeit zu fassen und in sein Gegenteil mit plötzlichem Umschlag überzuführen [...]. Die Leichtigkeit ist also um den Preis erkaufte, daß das, was den großen Inhalt des ernstesten Dramas bildet, wirklich auch zu leicht genommen wird; jetzt, diesmal, auf diesem Standpunkte mit Recht, aber nicht mit Recht, wenn man das ganze Schöne im Auge hat, das auch den anderen Standpunkt fordert, welcher in die reine Form den ethischen Ernst einschließt" (6, 346).

nungsdrama, Komödie (15, 555-74).⁹ Die Tatsache, daß die Komödie die Freiheit besitzt, jedes Zufallsgeschehen in Kunst zu verwandeln, bedeutet für Hegel annähernd die Auflösung der Kunst (14, 220-22 und 15, 572f). Der willkürliche Inhalt der Komödie dient nicht mehr der Wahrheit. Hegels Sicht – jedenfalls in diesem Teil seiner Vorlesung – macht sein Versäumnis deutlich, die Komödie im vollen Sinne als die Negation der Negation anzuerkennen; ein Punkt, in dem die Hegelschüler erfolgreicher waren als Hegel selbst. Wenn die Komödie die Negation der Negation ist, dann muß die erste Negation alle möglichen Formen der Besonderheit miteinschließen.¹⁰ Nur wenn die zweite Negation scheitert, ist die Kunst, die ein Moment der Wahrheit verlangt, aufgelöst. Wie auch an manchen anderen Stellen (Hösle), ist Hegels Realphilosophie hier von einer Logik der Subjektivität bestimmt. Das Versöhnungsdrama, dasjenige Drama, das am meisten durch die Intersubjektivität gekennzeichnet ist, muß fehlen, genau wie die Intersubjektivitätskomödie, wenn die Komödie als letztes Genre der Sub-

9 Die Vorlesungsnachschrift vom Wintersemester 1820/21, die Schneider ediert hat, endet ebenso mit der Komödie (327-331).

10 Bis zu einem gewissen Grad hat Hegel recht. Der Zweck der Kunst ist nicht nur das Eintauchen in die Zufälligkeiten der Realität. Einer ihrer Hauptzwecke ist die Aufhebung der Besonderheit und der Fragmentierung, die Idee, daß das, was gemeinhin als wirklich angesehen wird, nicht so wirklich ist wie der Geist oder der Gedanke. Deshalb ist es erforderlich, daß die nichtigen Dimensionen der Besonderheit und der Negativität sowie der falschen Realität ans Licht gebracht werden. Hegel sieht das erste Moment (13, 22), übersieht aber dieses letztere Moment, und seine Analyse wird durch dieses Versehen geschwächt. Trotzdem irrt sich Szondi, wenn er Hegels *Ästhetik* als inadäquat für die moderne Kunst kritisiert, da nach seiner Ansicht die moderne Kunst in den Besonderheiten und Antagonismen eingebettet ist, die Hegel überwinden wollte (414-16). Erstens ist es nicht selbstverständlich, daß die moderne Kunst, auch wenn sie sich mit der Dissonanz befaßt, selbst zuletzt nur noch dissonant ist. Zweitens ist es nicht selbstverständlich, daß die Dissonanz nicht einen Versuch darstellt, das dialektische Ganze um seine übersehenen Momente zu erweitern. Drittens ist es nicht selbstverständlich, daß jede dissonante Kunst großartige Kunst ist, oder daß sie großartig kraft ihrer Dissonanz ist. Eine Dosis Hegel mag für eine Kultur angemessen sein, die Größe nicht in der Aufhebung der Besonderheit sieht, sondern in der Besonderheit selbst. Ich will die Behauptung nicht in Frage stellen, daß Hegel die Bedeutung des Besonderen für die moderne Kunst falsch eingeschätzt hat. Ich bestreite aber, daß das Besondere in der modernen Kunst eine modifizierte hegelsche Sichtweise dieser Kunst ausschließt.

ektivität die Ästhetik abschließt.¹¹ Damit ergibt sich eine Position, die nicht dialektisch entwickelt ist, und es entstehen Momente, die in ei-

11 Das Versöhnungsdrama ist das übersehene Genre des Dramas, das von Dramatikern wie von Theoretikern vernachlässigt worden ist. Die Schüler Hegels gehören zu den wenigen Theoretikern, die das Thema jemals angesprochen haben. Dies überrascht nicht: Hegel ist der Denker, der zu Überlegungen über das Versöhnungsdrama bewegt, da er nicht nur der Philosoph der Negativität ist, der „[den] Ernst, [den] Schmerz, die Geduld und Arbeit des Negativen“ betont, sondern auch der Philosoph des Spekultativen, dessen Schriften die Synthese, die Anerkennung und die Harmonie als ihren Telos haben (3, 24). – Obwohl Hegels Zeitgenosse Christian Weiße nicht von einem dritten Genre spricht, charakterisiert er doch das moderne Drama generell als die „Verschmelzung der Elemente des Komischen und des Tragischen“, und er bezeichnet diese als „die höchste Bestimmung der dramatischen Kunst“ (2, 333). Vischer stellt kurze Überlegungen über das Thema eines dritten Genres an, aber er kommt zu dem Schluß, daß alle Dramen entweder Komödien oder Tragödien sind (6, 314-16). Zusätzlich erklärt er seine Vorliebe für negative Tragödien, weil er sie tiefgründiger als Dramen der Versöhnung findet (die er als positive Tragödien bezeichnet), da sie Momente der Bewegung, des Kampfes und der Bestimmtheit betonen, die der Geschichte und dem Leben eher gerecht werden (6, 326-28). Im Gegensatz dazu spricht Carl Ludwig Michelet von einer dritten Form; leider sind seine Analysen allerdings noch kürzer als die von Hegel (Michelet: *Geschichte*, 784 und *Das System*, 3, 444 und 3, 453f). Der einzige Hegelianer des neunzehnten Jahrhunderts, der das Versöhnungsdrama ausführlich behandelt, ist Moritz Carriere, der in seiner *Ästhetik* von der Tragödie, der Komödie und dem Versöhnungsdrama und in *Das Wesen und die Formen der Poesie* von dem „Schauspiel der Versöhnung oder der Freiheit“ spricht (293). Carriers Beiträge sind nicht so systematisch und hilfreich wie man es gern hätte, aber er erwähnt Beispiele des Genres bei Lessing, Goethe, Schiller und Kleist (*Das Wesen*, 291-304 und *Ästhetik*, 2, 611-16). Der Schriftsteller und Ästhetiker Adolf Zeising, der kein Hegelianer war, der aber die hegelsche Verfahrensweise kennt, bespricht etwas, was dem Versöhnungsdrama ähnelt. Die höchste Form der Tragödie ist nach ihm ein Werk, das die Endlichkeit des Endlichen insofern erkennt, als das Endliche sich selbst im Konflikt mit dem Absoluten zerstört; das Absolute betritt somit die Welt der Erscheinungen (341-47). Nachdem er sich zunächst mit *Eumenides*, *Philoktetes* und *Ödipus auf Colonus* befaßt, beschränkt Zeising jedoch seine Diskussion auf Momente der Versöhnung innerhalb der echten Tragödie, zum Beispiel auf die Rolle des Prinzen in *Romeo and Juliet* oder die Rolle von Malcolm in *Macbeth*. Er bietet weniger ein Argument für das Versöhnungsdrama an, als für ein Moment der Versöhnung in der Tragödie selbst. – Der nächste Denker, der sich Gedanken zu diesem Genre macht, wenn auch nur kurz, ist Paul Ernst, Dramatiker und Kenner des deutschen Idealismus, der von einigen seiner eigenen Werke als „Erlösungsdramen“ spricht. Paul Kluckhohn, der außerhalb der hegelschen Tradition steht, schlägt eine Typologie des Dramas vor, in der er den Begriff „Lösungsdrama“ einführt, welches er in Dramen mit äußeren Lösungen („Gnadendramen“) und inneren Lösungen („Läuterungsdramen“) unterteilt (s. bes. 247-52). Der Unterschied ist, wenn man so will, derselbe wie der der Behandlung des Iphigenie-

nem Spannungsverhältnis zu den größeren Prinzipien des hegelschen Systems stehen.

IV

Der Aspekt der hegelschen Tragödientheorie, der am häufigsten kritisiert wird, ist die Behauptung, daß die Tragödie ein Moment der Versöhnung miteinbezieht. Seine weniger bekannte Theorie der Komödie hat nicht dasselbe Maß an Kritik erlitten. Ein paralleles Moment in seiner Theorie der Komödie steht jedoch im Widerspruch zur Entwicklung der modernen Komödie und zu den meisten Theorien, die sich mit ihr beschäftigen: die miteinander in Beziehung stehenden Forderungen, daß die Komödie ein Element der Leichtigkeit beinhalte, daß der komische Held nicht an einem realen Schmerz leide und daß er sich jenseits seiner Lage befinde und daher fähig sei, über sich und seine kleinen Schwächen zu lachen (15, 518; 15, 552; 15, 569).¹² Mit der weitverbreiteten Umwandlung der modernen Komödie zur Satire und Groteske ist die Komödie Hegels Deutung der Komödie gegenüber so fremd geworden, wie die moderne Tragödie gegenüber seiner Theorie dieses Genres.

themas bei Euripides und Goethe. Während man Kluckhohn die literaturwissenschaftliche Wiederbelebung des Versöhnungsdramas zuschreiben kann, sollte man auch darauf hinweisen, daß er das Genre als nur eine weitere innerhalb einer Vielfalt von dramatischen Formen behandelte. Wir sehen in Kluckhohns ansonsten hilfreicher Analyse eine Inflation der Kategorien und finden nur wenige Versuche, die diversen Formen systematisch aufeinander zu beziehen. Vittorio Hösle hat neuerdings das Versöhnungsdrama behandelt und zwar in seiner wertvollen Analyse des griechischen Dramas, die in einer Analyse von *Philoktetes* und *Ödipus auf Colonus* gipfelt.

- 12 Durch seine Hervorhebung der Heiterkeit des Geistes fordert Hegel nicht nur, daß der komische Held in der Lage sei, über sich selbst lachen zu können (15, 552; 15, 569), sondern auch, daß er ohne Selbstzweifel sei, d.h. die „unbefangene Sicherheit der Subjektivität“ verkörpere (15, 554; vgl. die *Vorlesung über Ästhetik* von 1820/21, wo dieses Moment besonders ausgeprägt ist [330-31]). Viele Komödien haben das eine oder das andere Element: beim ersten denkt man etwa an Woody Allen, beim zweiten an Don Quixote (wie Hegel selbst betont – 14, 218). Selten ist vor allem in der Moderne die komische Figur, die beide Momente in sich beinhaltet; man denke vielleicht an manche Figuren von Nestroy oder etwa an Thomas Manns Felix Krull.

Hegel steht aber in der Tradition nicht isoliert da. Im fünften Kapitel der *Poetik* sieht Aristoteles den komischen Defekt als „nicht schmerzhaft oder destruktiv“ und fügt hinzu, daß „die komische Maske häßlich und verzerrt ist, aber sie beinhaltet keinen Schmerz“ (5, 1). Trotz Verschiebungen innerhalb des komischen Theaters teilen eine Anzahl moderner Theoretiker diese aristotelisch-hegelsche Sichtweise. Nicolai Hartmann zum Beispiel schreibt: „[...] selbstverständlich hört die Komik auf, wo ernstes Leid und bitterer Schmerz einsetzen“ (*Asthetik*, 422). Eine Gefahr der modernen Komödie ist, daß die Schwächen und Verstöße des komischen Helden so ernsthaft werden, daß sie die Grenzen des Komischen überschreiten: Schmerz und Leid stehen offen da; sogar Mord bleibt nicht mehr jenseits der Grenzen der modernen Komödie. Es mag eine Metakomödie in dem Desinteresse des Publikums für solche Werke liegen. Die Objektivität des Publikums rächt sich für die verzerrten Absichten der Autoren, die so davon besessen sind, Gattungsgrenzen zu verletzen. Keine Literatur hat diese dunkle komische Tradition stärker entwickelt als die deutsche und keine Literatur hat mehr Schwierigkeiten, das Weltpublikum vom Wert seiner komischen Tradition zu überzeugen.¹³ Die Unterschiede

13 Es gibt wohl mehrere Gründe, weshalb Deutschland eine weniger ausgeprägte und weniger erfolgreiche komische Tradition hat, als etwa Frankreich, Italien oder Spanien. Erstens gab es zunächst, als Deutschland ein Nationaltheater entwickelte, keine einheitliche Nation; und (anders als die Tragödie) setzt die Komödie meistens eine schon entwickelte Gesellschaftsstruktur voraus. Zweitens war das deutsche Drama zur Zeit der Klassik vor allem eine moralische Anstalt, und die Tragödie und das Versöhnungsdrama schienen den Autoren dieser Zeit erbaulicher als die Komödie, die damals als eine untergeordnete Gattung galt. Analog gilt drittens, daß die deutsche Literatur meistens den Anspruch erhoben hat, philosophisch zu sein, und die Komödie mag zu leicht erschienen haben. Interessant ist, daß die Österreicher, die weniger unter dem Einfluß dieses Anspruchs standen, in der Komödie eher erfolgreich waren. Österreich ist allerdings wie Frankreich, Spanien und Italien ein katholisches Land. Im Katholizismus wird das Individuum als Individuum weniger betont. Der Protestantismus, der im Gegensatz dazu die Subjektivität viel stärker in den Vordergrund rückt, ist der Komödie weniger gewogen (man denke nur an die skandinavischen Dramatiker, etwa Ibsen, wo der komische Geist vollkommen fehlt). Die ungewöhnliche Lage Großbritanniens kann man durch Aspekte der britischen Tradition erklären (die Betonung des Gemeinsamen einschließlich des *common sense*) sowie seine einzigartige Position innerhalb der protestantischen Kirchen. Nicht ohne Bedeutung in diesem Kontext ist die Erwägung, daß Shakespeare katholisch oder zum Katholizismus neigend gewesen sein mag (Raffel). Auch relevant ist die Tatsache, daß die besten komischen Dramatiker in englischer Sprache nach Shakespeare vorwiegend Anglo-

zwischen Hegels Theorie und der modernen Komödie müssen also nicht gegen Hegel sprechen; der wahre Hegelianer möge daraufhin feststellen, dies sei „um so schlimmer für die Werke.“

Das moderne Drama konzentriert sich oft auf die Verzweiflung, welche aus einem substantiellen Konflikt entstehen kann und als tragisch dargestellt werden kann. Verzweiflung kann jedoch auch aus der Überbetonung der Subjektivität und ihrer Partikularität entstehen. Das Verweilen bei unserer eigenen beklagenswerten Endlichkeit als ein Vorwand, substanziellere Themen nicht zu beachten, ist aus Hegels Perspektive komisch. Obwohl einige Formen der Angst und der Verzweiflung zur Tragödie gehören mögen (wir könnten zum Beispiel verzweifeln, weil wir das Gute sehen, es aber nicht zu verwirklichen vermögen), würden die meisten Formen, besonders diejenigen, die sich auf die kontingenten Schwächen des Subjekts beziehen, besser in der Komödie behandelt werden als in der ernsten und düsteren Literatur der Verzweiflung. Für ein Zeitalter, das sich zu sehr mit seiner eigenen Subjektivität beschäftigt, ein Zeitalter, das allgemeingültige Normen gerne auf Besonderheit und Macht reduziert, mag die Komödie die angemessenste dramatische Gattung sein, da die Komödie diese verschiedenen Manifestationen der Endlichkeit in Frage stellt. Die Komödie erweckt mittels der Negation die Werte, die in der Tragödie angedeutet werden, als die unausgesprochenen Normen, an denen wir die Torheiten des komischen Helden messen. Hegel schreibt voller Einsicht, daß in der Komödie die reduzierte Realität „in *der* Weise zur Darstellung gebracht [wird], daß sie sich in sich selbst zerstört, damit eben in dieser Selbstzerstörung des Richtigen das Wahre sich als feste, bleibende Macht aus diesem Widerscheine zeigen könne und der Seite der Torheit und Unvernunft nicht die Kraft eines direkten Gegensatzes gegen das in sich Wahrhaftige gelassen werde“ (14, 120). Scheinbar verlorene Werte werden erkannt, nachdem wir deren Negation durchlebt haben. Die Komödie macht die Irrtümer des Zeitalters für das Publikum deutlich, sie objektiviert sie und hilft so den Bemühungen der Gesellschaft, sie zu überwinden. Die komische Negierung der verschiedenen Formen der Negativität – Genußsucht, Bedeutungslosigkeit, Frivolität, Brutalität, Monotonie – führt zur Wahrheit. Das Wissen um

Irish waren – von Congreve, Goldsmith und Sheridan bis Wilde und Shaw. Obwohl nicht katholisch, lebten sie in einer sehr katholischen Kultur.

die Fehler als Fehler befreit uns von dem Zwang, uns weiterhin zu irren.

Die Ansicht, daß die Komödie die Negativität negiert, wie von Hegelianern wie Christian Weiße, Arnold Ruge und Karl Rosenkranz klar erkannt wurde, ist in Vergessenheit geraten oder von den meisten zeitgenössischen Komödientheorien abgestritten worden.¹⁴ Die Hegelianer aber haben sich sehr bemüht zu zeigen, daß die Komödie die Negativität integriert, um sie aufzuheben. Während die Tragödie Werte gutheißt, auch wenn sie begrenzt sind, macht die Komödie sich über Grenzen lustig, insofern sie von Werten abweichen. Rosenkranz sieht in der *Ästhetik des Häßlichen* das Häßliche, den ästhetischen Gegenspieler zum Bösen, als ein notwendiges, aber untergeordnetes Moment, das letztendlich in der Komödie aufgehoben wird: „Das Häßliche steht dem Bösen entgegen: es widerspricht ihm, während das Komische zugleich schön sein kann, schön nicht im Sinn des einfachen, positiv Schönen, wohl aber im Sinn der ästhetischen Harmonie, der Rückkehr aus dem Widerspruch in die Einheit. Im Komischen ist ein Häßliches als Negation des Schönen mitgesetzt, die es jedoch wiederum negiert“ (53).¹⁵ Das Häßliche ist, nach Vischers etwas früherer

14 Völlig unabhängig von der hegelianischen Tradition definiert ein scharfsinniger Literaturkritiker des zwanzigsten Jahrhunderts die Komödie als eine doppelte Negation: „Comedy, then, consists in the indirect affirmation of the ideal logical order by means of the derogation of the limited orders of actuality“ (Feibleman: *In Praise of Comedy*, 178f). Feiblemans Arbeit ist zuerst in den späten dreißiger Jahren veröffentlicht worden und scheint nicht viel Einfluß, vor allem auf die jüngeren, postmodernen Theorien der Komödie, zu haben. Für eine weitere Ausführung der Definition s. Feibleman: *Aesthetics*, 81-98. Eine interessante Facette der Ähnlichkeit mit der hegelschen Schule ist, daß Feibleman als Antiidealist die Komödie ebenfalls als ein progressives und revolutionäres Genre ansieht.

15 Für ähnliche Formulierungen s. 8-10. Weiße, einer der ersten Kritiker, der das Häßliche behandelt, spricht auch von der Komödie als „die aufgehobene Häßlichkeit, oder [...] die Wiederherstellung der Schönheit aus ihrer absoluten Negativität, welche die Häßlichkeit ist (1, 210). Meine Hauptkritik der Hegelianer bezieht sich auf deren Definition der Komödie als die Selbstaufhebung des Häßlichen: während dies einige Beispiele der Komödie abdecken mag, wie etwa die Negationskomödie, so umfaßt es sicherlich nicht die Zufallskomödie, die Reduktionskomödie oder die Rückzugskomödie, in denen wir eher die Selbstaufhebung der Besonderheit erkennen. Außerdem zeigt uns die moderne Kunst, wie das Häßliche in die Kunst integriert werden kann, ohne notwendigerweise Bestandteil des Komischen zu werden. Interessanterweise weist Desmond auf die Wichtigkeit des Häßlichen für jegliche zeitge-

Definition (1, 362), eine Erscheinung, die im Gegensatz zu einer Idee steht (wir könnten sagen ein Akt der Reduktion, der Negation oder des Rückzuges). Das Komische ist damit die formale Behandlung des Häßlichen in der Art, daß es als nichtig dargestellt wird. Um es anders auszudrücken, können wir mit Weiße sagen, daß das, was unmittelbar schön ist, niemals komisch sein kann; die Komödie setzt die Negation voraus (2, 344).

Im Gegensatz dazu mag das frühe einundzwanzigste Jahrhundert, sogar noch mehr als das frühe neunzehnte Jahrhundert, Weißes Kommentar verdienen, daß das gegenwärtige Zeitalter dazu neigt, das Häßliche mit dem Schönen gleichzusetzen (1, 175); es versäumt, das Häßliche als untergeordnet und als der Negation angemessen anzusehen.¹⁶ Weiße hat sicherlich Recht, wenn er sagt, daß die Kunst und die Ästhetik das Häßliche behandeln sollen (er fordert „aufmerksames Eingehen in den Widerspruch selbst“ 1, 176). Nur eine rein thetische Position würde das Häßliche von der Kunst ausschließen wollen, jedoch ist es eine antithetische und sich selbst aufhebende Position, die das Häßliche mit dem Schönen gleichsetzt oder jenes sogar über dieses erhebt.

Wie diese Kritiker zeigen, kann die klassische Ästhetik sich mit dem Häßlichen, dem Zusammenhangslosen und dem Asymmetrischen befassen; und sie behandelt diese negativen Kategorien konsequenter als viele moderne und postmoderne ästhetische Theorien, indem sie sich mit ihnen als negative Kategorien befaßt.¹⁷ Das Komische ist nicht die Negation der Substanz sondern die Negation der Negation der Substanz oder die Negation des Häßlichen als die Reduktion der Wahrheit. In der Komödie lachen wir über sich selbst widersprechende Positionen; wir erkennen sie nicht als die letzte Wahrheit an. Indem die Komödie die Nichtigkeit von dem zeigt, was ungültig und wertlos

nössische Reflektion über die Relevanz von Hegels Ästhetik hin, obwohl ihm diese meist vergessenen Hegelianer nicht geläufig zu sein scheinen.

16 Für eine Beschreibung des „Wohlgefallen am Häßlichen“, die auch heute Relevanz hat, s. Rosenkranz, 52. Eine moderne Sammlung zur Ästhetik des Häßlichen findet man in Jauß.

17 In einem Zeitalter, in dem das Schöne definiert wird als das, was entfremdet, und in einem Zeitalter, in dem die Entfremdung das herrschende Kennzeichen der Kunst geworden ist, kann man wohl folgern, daß das, was sich wirklich entfremden müßte, das Harmonische wäre.

ist, löscht sie nicht aus, was substantiell ist. Rosenkranz behandelt Obszönitäten zum Beispiel als Bestandteil der komischen Sphäre (235-46); eine Funktion des Komischen ist, sie in ihrer Absurdität darzustellen und sie als solche zu negieren: „Diese ganze Region der sexuellen Gemeinheit kann nur durch die Komik ästhetisch befreit werden“ (246). Die Darstellung der Obszönitäten dient indirekt einem moralischen Zweck. Dies ist zum Beispiel der Fall bei Aristophanes und Ben Johnson, welche Meister der *reductio ad absurdum* sind. Wir erkennen in ihren Darstellungen die bloße Erscheinung der Freiheit, das heißt, der negativen Freiheit der Libertinage und die bloße Erscheinung von wahrer Subjektivität, das heißt, die Selbstsicherheit ohne wahre Intersubjektivität. Wie Weiße andeutet, reintegriert eine Betonung der Rezeption des Publikums, dessen Erkenntnis der Negation der Negation, wahre Subjektivität in das Ideal, wenn falsche Subjektivität oder das bloße Erscheinen wahrer Subjektivität lächerlich gemacht oder ausgelöscht wird (1, 227).

Als eine Negation der Negativität hinterläßt die Komödie die Zuschauer ohne feste Orientierung, ohne Artikulation von Normen (nur einem Verspotten ihrer gegenwärtigen Auffassungen); sie ist deshalb ganz besonders destabilisierend: sobald die Subjektivität erreicht wird, kann man nicht mehr zur Einfachheit der Objektivität zurückkehren. Röscher deckt dieses Prinzip als das Paradox der aristophanischen Komödien auf, welche die Subjektivität verspottet, die sich von der objektiven Sittlichkeit befreit hat. Seine Komödien wollen dem Zuschauer ein Bewußtsein dieses Übergangs vermitteln; folglich setzt die Komödie voraus, was sie zu negieren strebt, nämlich die Subjektivität (365-77; vgl. Hegel 15, 555). Im Grunde macht dieses Paradox aus dem größten komischen Künstler eine tragische Figur. Das *Erkennen* des Feindes als Feind setzt die Niederlage des naiven Ethos voraus.

Trotz der Gefahr der Desorientierung ist die Komödie der Zeit angemessen und sie ist der Tragödie insofern überlegen, als die Tragödie unverständlich für ein Publikum sein mag, das an allgemeingültigen Werte nur noch zweifeln kann.¹⁸ Die *reductio ad absurdum* des anti-

¹⁸ Erich Segal hat neuerlich den Tod der Komödie beklagt. Dieser Tod gehe aus der Überbetonung des Intellekts und aus der Auslöschung des Happy Ends hervor, aber diese Momente tauchen in der komischen Tradition oft auf und sind also weder notwendige noch ausreichende Bedingungen für den Tod der

thetischen komischen Genres stellt für das Publikum die Absurdität eines Eintauchens in die Endlichkeit, die Partikularität und die Negativität zur Schau. Wenn aber eine Intersubjektivitätskomödie Momente des früheren, expliziter negativen Untergenres enthält, so mag sie auch in der Lage sein, ein zeitgenössisches Publikum zu erreichen und wäre in der Tat vorzuziehen, da es das Publikum mit einer spekulativen Bejahung zurückläßt und nicht nur mit einer dialektischen Negation der Negativität.

Obgleich ich Hegels sehr pädagogisch orientierte Betonung des Positiven einerseits unterstütze, will ich andererseits anerkennen, daß es in der Moderne eine Entwicklung gibt, die nicht bei Hegel angelegt ist, die aber ein Moment der Wahrheit beinhaltet. Die Komödie wird nämlich in der Moderne als Befreiung von einer erdrückenden Objektivität empfunden, wie wir dies bei Bergson und vor allem bei Bakhtin beobachten können. Hegel, der Aristophanes bevorzugt, hebt die Wiederherstellung der traditionellen Objektivität hervor, aber wir dürfen nicht vergessen, daß es auch die Rolle der Komödie sein kann, uns vom Zwang der falschen Objektivität – und nicht nur von der falschen Subjektivität – zu befreien. Was traditionell und gemeinsam ist, mag von der Wahrheit weit entfernt sein. Hegel ist in seiner Theorie der Komödie der Moderne weithin überlegen, was allerdings nicht ausschließt, daß seine Theorie in mancher Hinsicht durch immanente Kritik sowie neuere Überlegungen bereichert und ergänzt werden kann.¹⁹

Literatur

- Aristoteles: *Poetik*. Übers. von Michael Fuhrmann. Stuttgart 1982.
 Axelos, Christos: „Zu Hegels Interpretation der Tragödie“. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 19 (1965), 655-67.
 Calarco, N. Joseph: *Tragic Being*. Apollo and Dionysus in Western Drama. Minneapolis 1968.

Kömodie. Dazu gibt es viele Gegenbeispiele von hervorragenden modernen Komödien, nicht nur im Theater, sondern auch im Bereich des Films.

¹⁹ Danken möchte ich Christian Spahn und Albert Wimmer, die manche stilistische Verbesserungen vorgeschlagen haben.

- Carriere, Mortiz: *Aesthetik*. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst. 2 Bde. Leipzig 1885.
- Das Wesen und die Formen der Poesie*. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen und der Kunst. Mit literarhistorischen Erläuterungen. Leipzig 1854.
- Desmond, William: *Art and the Absolute*. A Study of Hegel's Aesthetics. Albany 1986.
- Ernst, Paul: „Tragödie und Erlösungsdrama“. In: *Die neue Literatur* 33 (1932), 337-41.
- Feibleman, James: *Aesthetics*. A Study of the Fine Arts in Theory and Practice. New York 1949.
- In Praise of Comedy*. A Study in Its Theory and Practice. New York 1962.
- Galle, Roland: *Tragödie und Aufklärung*. Zum Funktionswandel des Tragischen zwischen Racine und Büchner. Stuttgart 1976.
- Gellrich, Michelle: *Tragedy and Theory*. The Problem of Conflict Since Aristotle. Princeton 1988.
- Gearhart, Suzanne: *The Interrupted Dialectic*. Philosophy, Psychoanalysis, and Their Tragic Other. Baltimore 1992.
- Greiner, Bernhard: *Die Komödie*. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992.
- Hartmann, Eduard von: *Aesthetik*. 2 Bde. Leipzig [1887].
- Hartmann, Nicolai: *Aesthetik*. Berlin 1953.
- Die Philosophie des deutschen Idealismus*. II. Teil: Hegel. Berlin 1929.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesung über Ästhetik*. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. Hrsg. von Helmut Schneider. Frankfurt 1995.
- Werke in zwanzig Bänden*. Hrsg. von Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. Frankfurt 1978.
- Hösle, Vittorio: *Hegels System*. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität. 2 Bde. Hamburg 1987.
- Die Vollendung der Tragödie im Spätwerk des Sophokles*. Ästhetisch-historische Bemerkungen zur Struktur der attischen Tragödie. Stuttgart-Bad Cannstatt 1984.
- Jauß, Hans Robert (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste*. Grenzphänomene des Ästhetischen (= *Poetik und Hermeneutik* 3). München 1968.

- Kaufmann, Walter: „Hegel: Contribution and Calamity”. In: *From Shakespeare to Existentialism*. New York 1960, 163-74.
Hegel: Reinterpretation, Texts, and Commentary. New York 1965.
- Kluckhohn, Paul: „Die Arten des Dramas”. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 19 (1941), 241-68.
- Koelb, Clayton: „‘Tragedy’ as an Evaluative Term”. In: *Comparative Literature Studies* 11 (1974), 69-84.
- Koepsel, Werner: *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*. Bonn 1975.
- Merlan, Philip: „Ist die ‘These-Antithese-Synthese’ Formel unhegellisch?” In: *Archiv für Geschichte der Philosophie* 53 (1971), 35-40.
- Michelet, Carl Ludwig: *Geschichte der letzten Systeme der Philosophie in Deutschland von Kant bis Hegel*. Bd. 2. Berlin 1838.
Das System der Philosophie als exacter Wissenschaft enthaltend Logik, Natur- und Geistesphilosophie. 3 Bde. 1876-78. Brussels 1968.
- Molière: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Georges Couton. 2 Bde. Paris 1971.
- Moss, Leonard: „The Unrecognized Influence of Hegel’s Theory of Tragedy.” In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (1969-70), 91-97.
- Mueller, Gustav E.: „The Hegel Legend of ‘Thesis-Antithesis-Synthesis’”. In: *Journal of the History of Ideas* 19 (1958), 411-14.
- Paolucci, Anne: „Hegel’s Theory of Comedy”. In: *Comedy. New Perspectives*. Hrsg. von Maurice Charney. New York 1978, 89-108.
- Paolucci, Anne and Henry: „Introduction”. In: *Hegel on Tragedy*. New York 1962, XI-XXXI.
- Paolucci, Henry: „The Poetics of Aristotle and Hegel”. In: *Review of National Literatures* 1 (1970), 165-213.
- Roche, Mark W.: „Rezension” von: Bernhard Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen 1992. In: *Colloquia Germanica* 28 (1995), 377-79.
Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel. Albany 1998.
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*. 1853. Darmstadt 1979.

- Rötscher, H. Theodor: *Aristophanes und sein Zeitalter*. Eine philologisch-philosophische Abhandlung zur Altertumsforschung. Berlin 1827.
- Ruge, Arnold: *Neue Vorschule der Ästhetik*. Das Komische mit einem komischen Anhang. 1837. Hildesheim 1975.
- Schneider, Helmut: „Hegels Theorie der Komik und die Auflösung der Kunst“. In: *Jahrbuch für Hegelforschung* 1 (1995), 81-110.
- Schulte, Michael: *Die 'Tragödie im Sittlichen'*. Zur Dramentheorie Hegels. München 1992.
- Schultz, Werner: „Die Bedeutung des Tragischen für das Verstehen der Geschichte bei Hegel und Goethe“. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 38 (1956), 92-115.
- Segal, Erich: *The Death of Comedy*. Cambridge 2001.
- Szondi, Peter: „Hegels Lehre von der Dichtung“. In: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Hrsg. von Senta Metz and Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt 1974, 267-511.
- Vico, Giambattista: *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*. Übers. von Vittorio Hösle und Christoph Jermann. Hamburg 1990.
- Vischer, Friederich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Hrsg. von Robert Vischer. 6 Bde. 1846-1857. Hildesheim 1975.
- Watson, Shawn: „Shakespeare's Problem Comedies: An Hegelian Approach to Genre“. In: *Drama and Philosophy*. Hrsg. von James Redmond. Cambridge 1990, 61-71.
- Weiß, Christian Hermann: *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. 1830. Hildesheim 1966.
- Wood, Allen W.: „Editor's Introduction“. In: G.W.F. Hegel: *Elements of the Philosophy of Right*. Cambridge 1991, VII-XXXII.
- Zeising, Adolf: *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt 1855.

INHALT

Editionen

- Helmuth Kreysing
Boris Uexkülls Aufzeichnungen zur Naturphilosophie Hegels 3

Aufsätze

Zu Hegels Ästhetik

- Isak Winkel Holm
Tragödie und Tribunal. Zur Sprache des Tragödienhelden
in der *Phänomenologie des Geistes* 15

- Evangelia Sembou
Antigone and Lysistrata in G.W.F. Hegel's
Phenomenology of Spirit 31

- Mark W. Roche
– Größe und Grenzen von Hegels Theorie der Tragödie 53
– Hegels Theorie der Komödie im Kontext hegelianischer
und moderner Überlegungen zur Komödie 83

- Giacomo Rinaldi
Musik und Philosophie im Ausgang von Hegel 109

* * *

- Karol Bal
Hegel und die Kriegsproblematik 119

- Kenneth R. Westphal
– Analytischer Gehalt und zeitgenössische Bedeutung
der Hegelschen Kritik des unmittelbaren Wissens.
Eine Übersicht 129
– Die Vielseitigkeit der Auseinandersetzung Hegels mit
dem Skeptizismus in der *Phänomenologie des Geistes* 145

Renate Wahsner
„An seinen Werkzeugen besitzt der Mensch die Macht
über die äußere Natur ...“. Hegels Rezeption des
τέχνη-Begriffs in seiner *Logik* 173

Horst-Heino v. Borzeszkowski / Renate Wahsner
Infinitesimalkalkül und neuzeitlicher Bewegungsbegriff
oder: Prozeß als Größe 197

Milan Sobotka
Der böhmische Anteil am slawischen Hegelianismus.
Zur Ausgabe des Hauptwerks von Franz Thomas Bratranek 273

Berichte und Mitteilungen

Karol Bal zum 70. Geburtstag 293

Norbert Waszek
Saint-Simonismus und Hegelianismus
Arbeitstagung am DHI Paris, 11.-13.12.2002 295

Cinzia Ferrini
Valerio Verra (1928-2001) 301

Rezensionen

G.W.F. Hegel: *Schriften und Entwürfe (1799-1808)*.
Unter Mitarbeit von Theodor Ebert. Hrsg. von Manfred Baum
und Kurt Rainer Meist. Hamburg 1998 (M. Bienenstock) 307

G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Logik*. Berlin 1831.
Nachgeschrieben von Karl Hegel. Hrsg. von U. Rameil
unter Mitarbeit von H.-C. Lucas. Hamburg 2001 (G. Rinaldi) 311

G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Natur*.
Berlin 1819/20. Nachgeschrieben von Johann Rudolf Ringier.
Hrsg. von Martin Bondeli und Hoo Nam Seelmann.
Hamburg 2002 (R. Wahsner) 321

Verzeichnis der Mitarbeiter 329