

# Jahrbuch für Hegelforschung

Herausgegeben

von

Helmut Schneider

Band 8/9 · 2002/2003

Academia Verlag  Sankt Augustin

Mark W. Roche (Notre Dame/USA)

GRÖSSE UND GRENZEN VON HEGELS  
THEORIE DER TRAGÖDIE

In diesem Beitrag werde ich Hegels Theorie der Tragödie als die Kollision zweier gleichberechtigter Mächte bzw. Positionen kurz erläutern (I). Danach werde ich versuchen, zunächst die Vorteile (II), dann die Nachteile (III) von Hegels Theorie darzulegen.

I

Hegel betrachtet die Tragödie als die Kollision zwischen zwei Positionen, die zwar beide gerechtfertigt, jedoch auch in dem Ausmaß falsch sind, als sie die Gültigkeit der anderen Position nicht anerkennen oder ihr das Element der Wahrheit absprechen; die Kollision kann nur durch den Fall des Helden gelöst werden, in dem dadurch die Einheit wiederhergestellt und die Einseitigkeit aus der Ganzheit des ethischen Lebens vertrieben wird. Hegel schreibt: „Das ursprünglich Tragische besteht darin, daß beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen *Berechtigung* haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zweckes und Charakters nur als *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch diese ebenso sehr in *Schuld* geraten“ (15, 523).<sup>1</sup> Nach Hegel besteht die Tragödie aus dem

---

<sup>1</sup> Die meisten meiner Angaben beziehen sich auf Hothos Ausgabe der *Ästhetik*. Die neue kritische Ausgabe von Hegels *Philosophie der Kunst* wird, obwohl sie sehr wertvoll ist, jene Ausgabe nicht ersetzen können. Die kritische Ausgabe basiert nur auf den Aufzeichnungen einer einzigen Vorlesung, nämlich auf Hothos eigenen Aufzeichnungen der Vorlesung aus dem Jahr 1823, und ist somit in Reichweite und Detail sehr eingeschränkt im Vergleich zur *Ästhetik*, die auf viel mehr Material zurückgreifen kann. Hegel hielt 1818 Vorlesungen zur *Ästhetik* in Heidelberg sowie 1820/21, 1823, 1826 und 1828/29 in Berlin. Hotho legte seiner Zusammenstellung Hegels Hefte zur *Ästhetik* zugrunde, die Hegel für seine Heidelberger Vorlesung und dann für seine erste Berliner Vorlesung anfertigte und die eine Reihe von späteren Anmerkungen enthielten, die allesamt, bis auf wenige Ausnahmen, heute verloren sind. Ebenso benutzte Hotho eigene Vorlesungsnachschriften der Vorlesungen aus den Jahren

1823 und 1826 (von denen die spätere verloren ging), drei weitere Vorlesungsnachschriften der Vorlesung von 1826 (von denen zwei verloren sind) und fünf Vorlesungsnachschriften der Vorlesung von 1828/29 (von denen vier verloren sind). Hotho bearbeitete diese Materialien freilich ohne dem heutigen Standard für historisch-kritische Ausgaben Genüge zu leisten. In diesem Sinne wäre es nicht ungerechtfertigt, die größere *Ästhetik* als ein Werk von Hegel und Hotho zu betrachten. Diese Informationen sind in der Tat wichtig, wenn man bei der Auseinandersetzung mit Hegel ein primär historisches Interesse hat; wenn man aber vornehmlich an der Gültigkeit der Argumente interessiert ist, sind jene Informationen weit weniger bedeutungsvoll.

Darüber hinaus überbewertet Gethmann-Siefert, die Herausgeberin der neuen Ausgabe, einige der Unterschiede zwischen den Vorlesungsnachschriften und Hothos Zusammenstellung. Indem sie sich auf ihre eigenen Schriften bezieht und diese in mehr als 50 der 170 Fußnoten der Einleitung zitiert, argumentiert sie dafür, daß die Vorlesungsnachschriften zu erkennen geben, daß Hegel Kunstwerke bezüglich ihrer historischen Funktion und nicht bezüglich ihrer ästhetischen Qualität bewertet (CIV; vgl. CXI, CXXXVII, CXX XIX); daß Hegel mehr an der phänomenologischen Reichhaltigkeit der Kunst interessiert sei als nach dem Entwurf eines Systems, das diese Reichhaltigkeit erfassen könne (CVI-CVII; vgl. CXXXVII); und daß er die klassische Kunst nicht hervorhob (XXVI; vgl. CVII und CXXXVII). Während einige dieser Aussagen teilweise berechtigt sind, so werden sie dennoch von Gethmann-Siefert überbetont. Denn obwohl Hegel sich sehr für die Funktion der Kunst interessiert, so reflektiert er in der Vorlesungsnachschrift auch auf die ästhetische Qualität (30, 65ff, 272f, 298, 300, 305f). Durchgängig bringt er sein Interesse sowohl an der phänomenologischen Reichhaltigkeit der Kunst als auch an einer systematischen Konzeption der Kunst und der Entwicklung der Kunst zum Ausdruck, und während er eine Vielzahl künstlerischer Stile rühmt und die spezifische Form, in der die Romantik die Klassik transzendiert, anerkennt, so ist Hegels Lob der klassischen Kunst selbst in den Vorlesungsnotizen deutlich (36f, 179, 306). Im Hinblick auf die Tragödie betont Gethmann-Siefert in ihrer Diskussion der Vorlesungsnachschrift, daß die moderne Tragödie die Individualität des Helden und seine Freiheit im Gegensatz zur Komplexität der modernen Welt und der Macht des Zufalls hochhält (CX CVI-CXCVIII). Aber diese Aspekte, wenn sie denn in der Vorlesung von 1823 mehr betont werden, sind ebenfalls in der größeren Version der *Ästhetik* präsent (z.B. 13, 254f; 15, 558-569). Die Vorlesungsnachschrift ist in bezug auf die Komödie, selbst verglichen mit der Kürze der Bemerkungen in der Ausgabe von Hegel und Hotho, sehr dürftig. Es mag wohl sein, daß einige der Studien zu Hegels *Ästhetik*, die auf Hothos Ausgabe basieren, gelegentlich mehr Hothos als Hegels Gedanken erfassen; von besonderem Interesse ist z. B. Gethmann-Sieferts Diskussion der Unterschiede zwischen Hegel und Hotho in der Bewertung von Goethe und Schiller (CXC-CCXIV). Dennoch bleiben eine große Zahl jener Studien bedeutungsvoll, obwohl Gethmann-Siefert sie in ihrer mehr als 200-seitigen Einleitung ignoriert.

Da vieles von dem, was Hegel hinterlassen hat, und von dem, was Hotho zur Verfügung stand, für immer verlorengegangen ist, wäre es m.E. das Beste, einerseits weiterhin der bisherigen *Ästhetik* als einem Werk von Hegel und Hotho Aufmerksamkeit zu widmen – als einer Ausgabe, deren Reichtum von keinem anderen Dokument erreicht wird – und andererseits eine kritische Ausgabe zu erstellen, die nicht eine einzelne Aufzeichnung zu einer Vor-

Konflikt zwischen zwei hohen Werten. Was eine Einheit sein sollte, ist zweigeteilt – eine unvermeidbare Folge des Absoluten, das erst durch Individuen verwirklicht werden kann. Das Absolute muß, um offenbar zu werden, in das Besondere übergehen. Dadurch entsteht ein Konflikt innerhalb des Absoluten, der sich nur durch das Transzendieren (oder die Auslöschung) des Besonderen auflösen läßt. Das Besondere betrachtet sich selbst als das Ganze, wobei es doch nur ein Teil davon ist.

Der Held weigert sich, die Gültigkeit der anderen Position anzuerkennen, obwohl die andere Position – oder zumindest die Sphäre, die sie repräsentiert – auch ein innerer Teil des Helden ist, selbst wenn er das verneint. Dies wird besonders in Sophokles' *Antigone* deutlich. Kreon ist nicht der einzige, der eigensinnig ist; auch Antigone schafft es nicht, den legitimen Konflikt zwischen dem einen und dem anderen Guten zu erkennen und ist auf ihre Weise so hartnäckig wie ihre Nemesis, auch wenn ihre Position in gewisser Hinsicht eine tiefere Berechtigung hat. Laut Hegel erweist sich das Handeln des jeweiligen Helden nicht nur für den anderen als zerstörerisch, sondern letztlich auch als zerstörerisch für ihn selbst. Antigone ist nicht nur Familienmitglied, sie ist auch Bürgerin innerhalb des Staates; Kreon ist nicht nur ein Herrscher, er ist auch Vater und Ehemann; die tragischen Helden überschreiten „das [...] was sie ihrer eigenen Existenz gemäß ehren sollten. So lebt z.B. Antigone unter der Staatsgewalt Kreons; sie selbst ist Königstochter und Braut des Hämon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Blutes respektieren und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft. So ist beiden an ih-

---

sung ausgewertet, wie in der vorliegenden Version, sondern die mindestens eine Reihe von Aufzeichnungen pro Vorlesung, wenn verfügbar, zusammen mit zusätzlichen Materialien aus den anderen Vorlesungsnachschriften des selben Jahres in einem Apparat aufnimmt und die ferner sämtliche vorhandene Notizen von Hegel hinzuzieht. Eine derartig komplexe Manuskriptsituation könnte wohl am besten im Hypertextformat bewältigt werden. Von größter Wichtigkeit für das vorliegende Projekt ist, daß keinem Aspekt meiner Interpretation der Hegelschen Dramentheorie durch das Material der neuen Ausgabe widersprochen wird. Auch die Bemerkungen zum Drama in der Nachschrift von 1820/21 unterstützen meine Interpretation.

nen das immanent, wogegen sie sich wechselweise gebrochen, was zum Kreise ihres eigen Daseins gehört" (15, 549).<sup>2</sup>

In der Tragödie können wir die Bestimmungen dessen, was Hegel Verstand nennt, erkennen: Der Held hält an einer einseitigen Position fest, leugnet die Gültigkeit des ihm komplementären und gegensätzlichen Anderen und unterwirft sich schließlich dem größeren Verlauf der Dinge, in welchem er untergeht. Der tragische Tod ist die Wahrheit der Einseitigkeit des Helden: „Die Dialektik [...] ist dies *immanente* Hinausgehen, worin die Einseitigkeit und Beschränktheit der Verstandesbestimmungen sich als das, was sie ist, nämlich als ihre Negation darstellt. Alles Endliche ist dies, sich selbst aufzuheben" (8, 172f).

## II

Hegels Theorie der Tragödie ist neben der von Aristoteles die im Westen am meisten untersuchte und am häufigsten zitierte Theorie. Wie Leonard Moss auf beeindruckende Weise zeigt, reproduzieren sogar Interpreten, die keinen Hehl aus ihrer kritischen Haltung gegenüber Hegel machen, unbemerkt Elemente seiner Theorie der Tragödie. Worin liegt die Größe dieser Theorie?

Zunächst möchte ich den Wert einer Perspektive hervorheben, die sich auf das Kunstwerk und nicht auf seine Rezeption richtet. Die Geschichte der Philosophie der Tragödie ist von einer Überbetonung der Rezeption getrübt, einer unangemessenen Konzentration auf den (gefühlsmäßigen) Effekt der Tragödie bei gleichzeitiger Vernachlässigung tragischer Strukturen. Hegel gehört mit Schelling, Hölderlin und Szondi zu den wenigen, die einen alternativen Weg verfolgen.

Paradoxerweise gewinnt Hegel dadurch, daß er seine Aufmerksamkeit auf die Strukturen des tragischen Zusammentreffens richtet, einen neuen Blickwinkel für die traditionellen Motive von Furcht und Mitleid. Nach Hegels Meinung geht es nicht um die Furcht der Zuschauer vor dem externen Schicksal sondern um ihre Furcht vor der Dimension des Ethischen, die sich, wenn sie verletzt wird, gegen den tragischen Helden richtet (15, 525). In Hegels Betrachtung haben wir Mit-

<sup>2</sup> Die historische Rezeption der hegelschen Interpretation von *Antigone* wird bei Donougho (70-77) beschrieben.

leid mit dem Helden nicht nur, weil er leidet, sondern und vor allem weil er trotz seines Sturzes in gewisser Hinsicht recht hat. Laut Hegel fürchten wir die Macht der ethischen Substanz, die als Folge des Zusammenpralls Verletzungen erlitten hat, und wir haben Mitgefühl mit dem tragischen Helden, der, obwohl er das Absolute überschritten hat, auf diese Art gerade für das Absolute steht. Daraus folgt, daß die hegelsche Tragödie ein emotionales Element besitzt: Wir sind zwischen den Werten und dem Schicksal der jeweiligen Position hin- und hergerissen; wir identifizieren uns mit dem Charakter und seinem Handeln, spüren dabei jedoch die unabwendbare Vergeltung des Absoluten, welches die Einseitigkeit des Helden zerstört.

Zweitens wird durch die Kollision die Ambivalenz deutlich, welche im Zentrum der tragischen Verwicklung von Größe und Begrenzung steht.<sup>3</sup> Weil der tragische Held sowohl für als auch gegen das Gute eintritt, ist sein Wesen so paradox wie die Situation, in der er sich befindet: Er ist gleichzeitig großartig und fehlgeleitet; in der Tat ist die Großartigkeit gerade sein Makel, denn der Preis dafür ist die Ausschließung wichtiger Aspekte, welche ebenfalls in der Situation gefordert werden. Es überrascht nicht, daß die Zuschauer genau so sehr Bewunderung wie Verzweiflung, Vergnügen wie Schmerz, wiedergewonnene Versöhnung wie unwiederbringlichen Verlust empfinden. Das traditionelle Verständnis von *Hamartia*, das oftmals einfach nur als tragischer Fehler mißgedeutet wird, kann mit Hilfe Hegels als Unglück angemessener begriffen werden, bei welchem die Beziehung zur Größe nicht verloren geht. Der Philologe Kurt von Fritz legt nahe, *Hamartia* als Handlung zu verstehen, die einer immanenten Notwendigkeit folgend dennoch zur Katastrophe führt (3-14). Anders ausgedrückt leidet der Held wegen seiner Großartigkeit, die notwendigerweise auch das Gute verletzt, und nicht einfach nur wegen seiner Schwäche oder eines Fehlers. Hegels Theorie ist komplexer als das traditionelle Verständnis des tragischen Fehlers und auch der Gegenposition, die Größe vergöttert und den tragischen Affekt mit Bewunderung gleichsetzt: Für Hegel sind stattdessen die Großartigkeit des Helden und seine Fehler ein und dasselbe; indem er das Gute erfüllt, verletzt er es.

<sup>3</sup> Neuere Überlegungen zur zentralen Rolle von Paradox und Ambivalenz in der Tragödie sind bei Napieralski und Cole zu finden.

Drittens können wir die dramatische Intensität erkennen, welche der Tragödie in Hegels Theorie eignet. Die Kollision zwischen dem einen und dem anderen Guten ist *prinzipiell* die dramatisch gewaltigste Struktur der Tragödie. Sogar Schopenhauer, dessen Vorstellung von der Tragödie der versöhnlichen Sicht Hegels diametral entgegengesetzt ist, bevorzugt jene Form der Tragödie, die sich durch die Kollision zwischen Gutem und Gutem auszeichnet; sie ist die dramatischste und kraftvollste Form (1, 320f). Unser Verständnis eines Werkes, dem es scheinbar an Kollision mangelt, läßt sich durch eine Leseart, welche die im Werk enthaltenen Elemente der Kollision erkennt, bereichern. Eine Interpretation von Goethes *Faust*, in welcher die Momente der Kollision zwischen Faust und Mephisto hervorgehoben werden, könnte beispielsweise ein anderes und klareres Licht auf das Stück werfen als eine Interpretation, die sich ausschließlich auf den Gegensatz von Gut und Böse stützt.

Wie um die versteckte Identität der beiden Kräfte zu unterstreichen, werden die konkurrierenden Helden in der hegelschen Tragödie, trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede, oftmals als spiegelbildliche Wiedergabe des jeweils anderen dargestellt. Antigone und Kreon sind beide spekulative Figuren: Jede strebt auf eingeschränkte Weise nach Gerechtigkeit, ist dabei jeweils isoliert und unnachgiebig und ist die Ursache für den eigenen Untergang sowie für den Untergang der anderen. Eine spiegelbildliche Struktur wird auch in Shakespeares *Julius Caesar* offenbar, wo die Ähnlichkeiten zwischen Caesar und Brutus in parallelen und in aneinander angrenzenden Szenen dargestellt werden (II.1 und II.2), ebenso in Büchners *Dantons Tod*, wo sowohl Robespierre als auch Danton sich mit Christus vergleichen und sich auf diese Weise intellektuell in ihren Monologen annähern.

Viertens läßt sich in den komplexen Reaktionen eines Helden, der sich konkurrierender und gleichermaßen begründeter Forderungen bewußt ist, ein großes Maß an psychologischer Erkenntnis entdecken. Ich möchte eine Unterscheidung innerhalb der tragischen Kollision treffen, die Hegel nicht vorsieht. In einigen Tragödien wird der Konflikt zwischen guten Kräften durch zwei Personen oder Gruppen vertreten, was ich als äußerliche Kollision bezeichnen möchte; in anderen Tragödien wird dieser Konflikt im Gewissen eines einzelnen Helden bewußt gemacht und ausgetragen, was ich als innerliche Kollision bezeichnen möchte. In der äußerlichen Kollision existiert für den Helden

nur die eigene Perspektive, so daß er im Gegensatz zu den Zuschauern nicht in der Lage ist, zu erkennen, daß seine Position so ungültig wie gültig ist. Doch gibt es auch tragische Helden, die beide Seiten des Konflikts erkennen. Dadurch daß Hegel zwischen diesen beiden Formen der Kollision nicht differenziert, scheint er die Bedeutung der Rezeption überzubewerten. Für ihn sind die beiden guten Kräfte im Bewußtsein der Zuschauer vereinigt, insofern diese den Tod des Helden betrachten und die Vernichtung seines einseitigen Prinzips erkennen. Es stellt jedoch einen bedeutenden Unterschied dar, ob der Held sich der Kollision bewußt ist oder nicht; dieser Umstand wirkt sich nicht nur auf die Dramatik und die psychologische Komplexität des Stückes aus, sondern er beeinflusst auch den auf Versöhnung gerichteten Handlungsverlauf auf der Bühne.

Die äußerliche Kollision stellt die dramatischste Form der Tragödie dar. Denn wegen der Integration zweier Positionen in einer einzelnen Person mag es vorkommen, daß die innerliche Kollision weniger dramatisch wirkt (Brechts Shen Te kann zum Beispiel Shui Ta niemals auf der Bühne begegnen); andererseits neigt jedoch diese Struktur zu höherer psychologischer und intellektueller Komplexität. Sie schafft Raum für jene vielschichtigeren Charakterisierung, die Hegel am modernen Drama bewundert, und führt zu einer deutlicheren Thematisierung des tragischen Wesens, das heißt, der Verbindung zwischen Größe und Leiden des Helden. Die innerliche Kollision ist auch formal gehaltvoll, indem sie einige der rhetorisch gewaltigsten Monologe und Dialoge des Welt dramas ermöglicht hat, welche ohne das Bewußtsein über den unauflösbaren Konflikt zwischen einem Guten und einem anderen Guten nicht denkbar wären. Daß der Held seinen naiven Glauben an eine gerechte Welt aufgeben muß, indem er eines für den Erhalt des anderen zerstört, birgt außergewöhnliche psychologische Spannungen.

Dennoch besteht die Gefahr, daß sich der Held einfach zwischen den beiden Polen hin und her bewegt, was die Entschlossenheit und Einheit des Charakters zerstören kann, und daß diese Unentschiedenheit und nicht die Substanz der Pole zum Wesen des Kunstwerkes erhoben wird. Hegel schreibt in bezug auf zeitgenössische Interpretationen Shakespeares: „Jetzt jedoch machen sie auch Shakespeares Charaktere gespenstig und meinen, daß diese Nichtigkeit und Halbheit im Schwanken und Übergehen, daß diese Quatschlichkeit eben für sich

interessieren müsse. Das Ideale aber besteht darin, daß die Idee *wirklich* ist, und zu dieser Wirklichkeit gehört der Mensch als Subjekt und dadurch als sich festes Eins" (13, 316).<sup>4</sup> Hegel besteht auf der Unterscheidung zwischen Charakteren, die zögern, weil sie verwirrt, schwach, oder ohne Identität sind und solchen, die einen wahren und unauflösliehen Wertekonflikt erkennen: „Anders schon ist es, wenn einem für sich selbst sicheren Charakter zwei entgegengesetzte Lebenssphären, Pflichten, usw. gleich heilig erscheinen und er sich dennoch mit Ausschluß der anderen auf die *eine* Seite zu stellen genötigt sieht. Dann nämlich ist das Schwanken nur ein Übergang und macht nicht den Nerv des Charakters selbst aus" (15, 563). Der schlimmste Fall tritt ein, wenn der Dramatiker anzudeuten versucht, „kein Charakter sei in sich fest und seiner selbst sicher" (15, 563).

Nach Hegels Ansicht trifft das nicht auf Shakespeares Charaktere zu. Macbeth ist seinem Ziel schonungslos ergeben: „Anfangs schwankt er, dann aber streckt er die Hand nach der Krone aus, begeht Mord, um sie zu erlangen und sie zu behaupten, stürmt er durch alle Grausamkeiten fort. Diese rücksichtslose Festigkeit, die Identität des Menschen mit sich und seinem nur aus ihm selber hervorgehenden Zweck gibt ihm ein wesentliches Interesse. Nicht die Achtung vor der Heiligkeit seiner Majestät, nicht der Wahnsinn seiner Frau, nicht der Abfall der Vasallen, nicht das hereinstürzende Verderben, nichts macht ihn wankend, – himmlische und menschliche Rechte, vor nichts tritt er zurück in sich, sondern beharrt" (14, 200f). Nicht nur mit dem Blick auf Macbeth, Othello oder Richard III sagt Hegel später: „Gerade Shakespeare gibt uns, jener Darstellung schwankender und zwiespältiger Charaktere gegenüber, die schönsten Beispiele von in sich festen und konsequenten Gestalten, die sich eben durch dieses entschiedene Festhalten an sich selbst und ihren Zwecken ins Verderben bringen. Nicht sittlich berechtigt, sondern nur von der formalen Notwendigkeit ihrer Individualität getragen, lassen sie sich zu ihrer Tat durch die äußeren Umstände locken oder stürzen sich blind hinein und halten in der Stärke ihres Willens darin aus, selbst wenn sie jetzt nun auch, was sie

4 Die gründlichste Studie über Hegel und Shakespeare, auch wenn sie an einer Überfülle an Zitaten und Paraphrasen leidet, ist die von Wolff. Lesenswert sind auch die Shakespeare-Interpretationen Bradleys, die sich teilweise auf hegelianische Erwägungen stützen. Ferner stammt aus Bradleys Feder eine der besten Einführungen in Hegels Tragödientheorie.

tun, nur aus Not vollführen, um sich gegen andere zu behaupten, oder weil sie nun einmal dahin gekommen, wohin sie gekommen sind" (15, 564; cf. 200-02). Hamlet ist das kontroverseste Beispiel. Wenn man Hamlets Mangel an Willenskraft als die einfache Unfähigkeit zu handeln deutet und auf diese Weise in den Rang des Tragischen erheben wollte, so verwandelte man die Tragödie in bloßes Leiden. Die scheinbare Schwäche Hamlets entspringt eher der Energie seines Denkens, welches den Konflikt zwischen dem emotionalen Bedürfnis, angesichts von Korruption und Verfall zu handeln, und den unmoralischen Aspekten dieses beabsichtigten Handelns erkennt. Weil er idealistisch, gewissenhaft und sensibel ist, zögert er, zu dem Verfall und der Perversion seiner Zeit beizutragen; zunächst aber muß er den Wert abwägen, der darin liegt, Gerechtigkeit und Ordnung durch Mord und Verrat wiederherzustellen. Daher zögert er, angeekelt von der Welt, doch von seinem Gewissen gequält und innerlich erschöpft.

Fünftens sehen wir mit Hilfe des hegelschen Modells wie die Tragödie sowie ein großer Teil der Kunst auch eine proleptische Funktion hat: Indem sie die Grenzfälle der Ethik darstellt, bringt sie nicht nur das Gute zum Vorschein, sondern wirft auch Konflikte auf, die daraufhin zu philosophischer Reflexion über das Gute anregen.<sup>5</sup> Jede Form der hegelschen Tragödie schließt Alternativen ein; der Held der innerlichen Kollision weiß um diese Alternativen. Seine Entscheidung trifft er nach einem Abwägungsprozeß, der zur vollen Entwicklung des Bewußtseins, zur Gewichtung von Zweck und Mittel, von Pflichten und Verpflichtungen, kurz zur Integration aller konkurrierenden Ansprüche führt. Traditionelle Definitionen der Tragödie betonen oftmals die Rolle von Wissen und Selbsterkenntnis; diese Aspekte werden in der Tragödie der (innerlichen) Kollision am weitesten fortentwickelt.

Für Hegel ist das tragische Schicksal rational: Die Vernunft erlaubt es den Individuen nicht, in ihrer Einseitigkeit zu verharren. Da für jeden Standpunkt die Relation zu dem anderen konstituierend wirkt, führt die Auslöschung des einen zur Zerstörung des anderen. Für den

5 Die moralische Kollision, eine Problemstellung, die in letzter Zeit einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, hat von den Darstellungen, die aus der Literatur stammen, profitiert. Vgl. zum Beispiel Gowans, dessen Werk eine Auswahl von Essays enthält, sowie die Werke von Cunningham and Morris.

Menschen ist das Ergebnis der Tod, doch das absolute Ziel ist die Wiedereinsetzung ethischen Gehalts. Diese Einheit bedeutet für Hegel die Katharsis der Tragödie, die sich im Bewußtsein der Zuschauer abspielt, während diese die Überlegenheit der Ganzheit des ethischen Lebens erkennen und Zeugen dessen werden, wie sie von der Einseitigkeit befreit wird.<sup>6</sup> Somit ist die Katharsis für Hegel ein Akt des Erkennens; Tragödien ermöglichen uns das Verständnis von der Unhaltbarkeit einseitiger Positionen.

Sechstens erkennen wir die Nützlichkeit der Theorie Hegels für eine Geschichtsphilosophie, die die Bedeutung von Paradigmenwechseln betont. Hegels Theorie der Tragödie handelt nicht nur von Konflikten, sondern auch von der Dynamik historischer Veränderungen. Die Tragödie tritt selten in einem höchstgradig geordneten Universum auf, wie etwa im christlichen Mittelalter, als das Leiden vollständig rationalisiert wurde, oder in einer Zeit wie der unsrigen, die der Vorstellung des Absoluten anscheinend verlustig gegangen ist (Überschreitungen ethischer Normen existieren nicht mehr und Leid ist nicht mehr zu erklären). Das Aufkommen von Tragödien ist wahrscheinlicher unter den Bedingungen partieller Ordnung und partieller Ordnungslosigkeit, einer Übergangsphase zwischen Paradigmen, und dabei entsteht oftmals eine Kollision.

Gerade weil Tragödien der Kollision häufig während Paradigmenwechseln auftreten, erkennen wir die Relevanz der hegelschen Tragödie für das historische Drama. Dieser Aspekt wurde im neunzehnten Jahrhundert, teilweise unter dem Einfluß Hegels, von Hebbel entwickelt, der den Zusammenprall von Werten aufzeigt, wo die eine Norm von einer anderen verdrängt und ersetzt wird. Oft erscheint ein zur Selbstaufopferung bereiter Held, bevor sich ein neues Paradigma etabliert hat, und kollidiert mit der Tradition, oder ein eigensinniger Held hält noch an seiner Haltung fest, lange nachdem eine neue Norm sich

6 Israel Knox übersieht das Element der Kritik in der hegelschen Sichtweise, daß jede Position einseitig ist, wenn er behauptet, Hegels Tragödientheorie rechtfertige „the socio-political and historico-cultural *status quo*“ (109). Wenn sowohl das Individuum als auch die Institution untergraben wird, folgt daraus im Gegensatz zu Knox nicht, daß das Individuum verloren ist, während „the majesty and sovereignty of the institution remain sacred and inviolable“ (110). Michael Schulte neigt ebenso zu einer einseitigen Interpretation Hegels in diese Richtung.

durchgesetzt hat. Beide Elemente sind in Schillers *Don Carlos* gegenwärtig.

Und schließlich, während Aristoteles sowie gewisse Formaltheoretiker vom Anfang dieses Jahrhunderts ahistorische Theorien von der Tragödie entwickeln und während moderne Kritiker jegliches überzeitliche Konzept des Genres bestreiten (Koelb), ist sich Hegel beider bewußt; er entwickelt eine allgemeingültige Definition, deutet jedoch zumindest eine bedeutsame Verschiebung in ihrer Artikulation an, eben den Unterschied zwischen der alten und der modernen Tragödie.<sup>7</sup>

### III

Gegen Hegels Theorie der Tragödie ist eine Anzahl von Kritikpunkten vorgebracht worden, von denen einige berechtigt, andere jedoch weniger sind. Einen bescheidenen Kritikpunkt habe ich bereits angeführt, nämlich daß Hegel es versäumt, zwischen der Kollision zwischen Individuen und der Kollision im Individuum zu unterscheiden. In Wahrheit ist dies weniger eine Kritik an Hegel als ein Versuch weiterzuentwickeln, was Hegel schon vorgezeichnet hat, denn die Unterscheidung zwischen äußerlicher und innerlicher Kollision enthält gewisse Parallelen mit Hegels Darstellung der Unterschiede zwischen alter und moderner Tragödie.

Eine heftigere Kritik hingegen hat Hegels Behauptung erfahren, daß beide Protagonisten in der Tragödie gleichermaßen im Recht seien. Ich gestehe ein, daß diese Kritik Gültigkeit besitzt; Hegel kann unmöglich recht haben, wenn er sagt, daß jegliche tragische Kollision Pole *gleichen* Wertes zum Inhalt hat; dies wird schon deutlich in den Problemen, die Altphilologen in Hegels ansonsten magistraler Deutung von *Antigone* entdeckt haben. Nichtsdestoweniger behält Hegel recht, wenn wir ihn dahingehend verstehen, daß der Konflikt in den *besten* Tragödien gleichwertig ist. In Stücken mit ungleichwertigen Positionen verringert sich die Intensität des Tragischen. In allen gro-

7 Zur Erläuterung von Hegels Unterscheidung zwischen klassischer und moderner Tragödie s. Menke. Zu Hegels Kritik an der modernen Tragödie s. Fan 146-57.

ßen Dramen der Kollision aber begegnen wir zwei gleichartig durch Berechtigung und Statur gekennzeichneten Charakteren oder Kräften.<sup>8</sup>

Noch weiter gehend als Hegel möchte ich zwei Formen der Kollision vorstellen, in welchen die Pole nicht gleichgewichtig sind. Ich will sie als Tragödie der Selbstaufopferung und als Tragödie des Eigensinns bezeichnen. Die Tragödie der Selbstaufopferung ist eine Kollision nicht zwischen zwei guten Kräften sondern zwischen Gut und Böse, wobei der Held für das Gute kämpft, wohlwissend, daß er dafür zu leiden hat. Um einen Wert aufrechtzuerhalten, muß manchmal ein Träger dieses Wertes untergehen. Man denke etwa an Gryphius' *Catharina von Georgien* und *Papinianus* oder an Eliots *Mord im Dom* und Millers *Hexenjagd*. Die Tragödie der Selbstaufopferung ist die edelste und didaktischste Untergattung der Tragödie, obwohl sie wegen ihrer Einfachheit und der Unzweideutigkeit des Konfliktes die dramatisch schwächste ist.

Zu einer Tragödie der Selbstaufopferung kommt es, wenn der Held sich dem Universellen unterordnet; er findet seine Erfüllung im konsequenten Festhalten am Allgemeinen, eine Konsequenz, die bis in den Tod führt. Obwohl der Held stirbt, bleibt das Prinzip seines Lebens erhalten. Von der Selbstaufopferungstragödie läßt sich sagen, daß sie im Prinzip weniger die Ausnahme darstellt, die zwangsläufig in den Tod führt, als eine allgemeingültige Haltung, welche, wenn sie

<sup>8</sup> Kritik an Hegel erwuchs auch aus der Überlegung, daß eine jede Kollision durch die Ungerechtigkeit einer einzelnen Handlung herbeibeschworen werden muß; folglich sind beide Haltungen nicht gleichermaßen gerechtfertigt (Bungay 152 und 167f). Die Schuld liegt auf einer der beiden Seiten. Dies mag bei einer äußerlichen Kollision häufig der Fall sein (so daß man Hegel widersprechend vielmehr von einem gewissen Grad an Güte auf jeder Seite sprechen muß und nicht von einer Gleichwertigkeit der beiden Positionen), doch ist klarzustellen, daß die Transgression, die die tragische Kollision herbeiruft, nicht unter den beiden Polen der Kollision zusammengefaßt werden muß. Das bedeutet, eine Gestalt mag sich so benehmen, daß eine Kollision daraus entsteht, doch funktionieren die beiden Pole der Kollision unabhängig vom Reiz, dem sie ihre offene Existenz verdanken. In Hitchcocks *I Confess* findet die Kollision beispielsweise nicht zwischen Logan und Keller, dem anfänglichen Täter der Überschreitung, statt, sondern zwischen Logans Verlangen nach Gerechtigkeit und seinem Festhalten an der Unverletzlichkeit des Beichtgeheimnisses. Die Kollision entsteht aus einem Akt der Überschreitung, der Akt selbst jedoch berührt nicht die beiden Pole der Kollision; gleich, welchen Weg Logan einschlägt, sein Handeln wird zugleich gerecht und ungerecht sein.

sie von allen eingenommen würde und die Norm darstellte, stattdessen zur Versöhnung führen würde. Im idealen Fall treiben Helden der Selbstaufopferung Übergänge in der Geschichte voran, auch wenn sie für die Übergänge mit ihrem Leben bezahlen.<sup>9</sup> Der andere, oftmals der Staat, hält an einem Prinzip aus der Vergangenheit fest, ist dabei jedoch Träger der Macht, während der tragische Held für die Zukunft eintritt. Die Helden der Selbstaufopferung stehen für die Wahrheiten, die noch zu jung sind, um eine Mehrheit für sich beanspruchen zu können; erst nach dem Opfer des Helden ändert sich die Situation. Hegel sagt dazu: „Das ist die Stellung der Heroen in der Weltgeschichte überhaupt; durch sie geht neue Welt auf. Dieses neue Prinzip ist in Widerspruch mit dem bisherigen, erscheint als auflösend; die Heroen erscheinen also als gewaltsam, die Gesetze verletzend. Sie finden individuell ihren Untergang; aber dieses Prinzip dringt selbst, wenngleich in anderer Gestalt, durch und untergräbt das vorhandene“ (18, 515).

Der Inhalt dieser Position sollte für viele oder für alle verwirklicht werden und wird es schließlich auch; sie wird zum Teil des allgemeinen Bewußtseins innerhalb des neuen Paradigmas. Was jedoch nicht verallgemeinert werden kann, ist die Willensstärke des Helden. Diese Willenskraft sowie das Vorausgehen des Helden begründet das Moment der Größe. Dieses Moment kann nicht nur nicht verallgemeinert werden; vielmehr bedarf es gar nicht der Verallgemeinerung, denn die neue Norm wird auf eine Weise verankert, die das *Kämpfen* für diese Norm schließlich überflüssig macht. Die Wahrheit der heldenhaften Selbstaufopferung besteht in gewissem Maße in der Überwindung der Notwendigkeit von Heldenhaftigkeit.

Die Größe der Selbstaufopferung besteht in ihrer moralischen Legitimität, ihre künstlerische Hauptschwäche in der Einfachheit des Konflikts. Der eindeutige Kontrast zwischen Gut und Böse schmälert oftmals die potentielle Reichhaltigkeit eines Werkes, da dadurch komplexe Probleme fast auf eine Schwarz-weiß-Tafel reduziert werden. Es überrascht nicht, daß unter den Tragödien des größten Dramatikers aller Zeiten, Shakespeare, nicht eine einzige Tragödie der Selbstaufop-

<sup>9</sup> Oft sind Frauen die Helden einer tragischen Selbstaufopferung. Dies kommt teilweise daher, daß man traditionell der Ansicht war, daß die Frauensphäre privat, während die Männersphäre öffentlich sei; Frauen werden somit auf dem Altar der Politik geopfert.



ferung zu finden ist; seine dramatische Empfindungsgabe war zu intensiv, sein Sinn für das Ethische zu komplex. Die Zuschauer haben uneingeschränktes Mitleid für den sich selbst aufopfernden Helden (niemand ist sich der Komplexität der Handlung oder der moralischen Entscheidung bewußt) und eindeutige Verachtung für den Feind (ein Bewußtsein des Guten, das sich manchmal hinter der Fassade des Bösen verbirgt, findet nicht statt). Hochhuths *Der Stellvertreter*, ein Werk, das von vielen für die einzige Tragödie in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts gehalten wird, leidet an dem offensichtlich bösen Wesen des Antagonisten, in diesem Fall des Papstes. Es ist ein bewundernswertes und gutes Werk, aber kein großartiges. Englands bedeutendste Nachkriegstragödie, Robert Bolts *Ein Mensch für alle Jahreszeiten*, ein Stück über Sir Thomas More, ist ebenfalls eine edle jedoch undramatische Tragödie der Selbstaufopferung.

Die Tragödie des Eigensinns ist vom ethischen Standpunkt aus weniger hochstehend als die Tragödie der Selbstaufopferung, dafür allerdings formal und in den meisten Fällen auch dramatisch reichhaltiger. Zwar nimmt der Held hier eine moralisch unhaltbare Haltung ein, legt aber dennoch Sekundärtugenden oder formale Tugenden wie Tapferkeit, Gehorsam oder Ehrgeiz an den Tag. Eigensinn – oder milder ausgedrückt, Standhaftigkeit – ist ein Element, das zu einer jeden Tragödie gehört.<sup>10</sup> Die Größe des tragischen Helden der Eigensinnstragödie liegt in der Beständigkeit, mit der er auf seiner Haltung beharrt, selbst wenn sie falsch und einseitig ist. Der Held gibt nicht nach; er besitzt weder die Fähigkeit noch das Interesse daran, Mäßigung zu finden oder einen Kompromiß zu erreichen. Ibsens Brand verkündet: „Ich verlange alles oder nichts. / Keine halben Sachen“ (II. Akt).

Der eigensinnige Held zeigt keine Zeichen von Anpassung; seine Kraft und Ausdauer wirken beeindruckend oder sogar inspirierend. Äußere Kräfte – im Fall des *Ajax* das Drängen Takmessas und des Chores – haben keine große Wirkung auf den Helden. Eigensinnige Helden halten nicht inne und gehen keine Kompromisse ein; sie brauchen nur die Konsequenzen ihres Fortschreitens anzunehmen. Ajax

10 Daß Standhaftigkeit, Entschlossenheit und Unnachgiebigkeit auch zu jenen tragischen Helden gehören, die nicht dem Subgenre des Eigensinns zuzuordnen sind, hat Bernhard Knox, zumindest für die Stücke des Sophokles, in seinem Werk *The Sophoclean Hero* überzeugend dargestellt (1-61).

strebt nach einer Welt, die sich nach seinen eigenen Gesetzen richtet, und ist dafür bereit, sich selbst und andere zu zerstören. Er kann nicht in einer Welt existieren, die sein Maß an Festigkeit und Absolutheit nicht besitzt. Medea würde, nüchtern betrachtet, besser davonkommen, wenn sie ihre Wut bezähmte, doch bleibt sie standhaft in ihrem Haß, konsequent in ihrem Verlangen nach Rache. Coriolanus hätte durch Anpassungsfähigkeit die Gunst aller Römer gewinnen können, vielleicht einfach, indem er sich milde gezeigt hätte, doch weigert er sich, seine Prinzipien und seine Entschlossenheit aufzugeben, da dies sein Stolz nicht erlaubt.

Obwohl Hegel die Tragödie des Eigensinns als solche nicht identifiziert, ist er gegenüber der „Größe des Geistes“, die man in einem Charakter wie Macbeth findet, nicht blind (13, 538), und er bietet eine kenntnisreiche Beschreibung dessen an, was zur erfolgreichen ästhetischen Darstellung des Kriminellen notwendig ist: „Hier vor allem muß daher wenigstens die formelle Größe des Charakters und Macht der Subjektivität gefordert werden, alles Negative auszuhalten und ohne Verleugnung ihrer Taten, und ohne in sich zertrümmert zu sein, ihr Los dahinnehmen zu können“ (15, 537).<sup>11</sup> Wie wichtig auch immer des Helden Überschreitung der Gerechtigkeit sein mag, sie bleibt für die Zuschauer weniger bedeutend als die Größe, die in der formalen Tugendhaftigkeit des Helden liegt. Julius Hermann von Kirchmann bemerkt über tragische Helden, die zwar Leidenschaft vermitteln, aber nicht in einer hegelschen Kollision verwickelt sind: „Es ist bei ihnen keine Kollision von Pflichten; sie verletzen mehr oder weniger geradezu das sittliche Gebot; allein ihre Leidenschaft ist so in das Übermenschliche oder ihre Person so in das Erhabene gesteigert, daß das sittliche Urteil sich nicht geltend macht und der Zuschauer nur von der Erhabenheit der Erscheinung erfaßt wird“ (1, 310).

Eine Form des tragischen Eigensinns kommt dem Konzept der tragischen Kollision besonders nahe. Ich denke hier an eine spezielle Erscheinung dessen, was gewöhnlich Charaktertragödie genannt wird. Der Zusammenstoß findet in diesem Fall nicht zwischen zwei gerecht-

11 Die Kritiker, die am ehesten etwas derartiges wie die Tragödie des Eigensinns ausmachen, sind Friedrich Theodor Vischer mit seinem Versuch über „Das Erhabene des bösen Willens“ (1, 276-81) und Volkelt in seiner Analyse über „Das Tragische des Verbrechens“ (*Ästhetik*, 182-95).

fertigten Werten, sondern zwischen zwei formalen Tugenden statt. Es entsteht eine Asymmetrie, wobei die eine Tugend kultiviert wird, während die andere vernachlässigt wird. Auch hier ist die Kollision in Wahrheit Eigensinn, das heißt, die unangemessene Erhöhung einer Sekundärtugend; der Held verkörpert eine besondere Größe, eine formale Tugend im Übermaß, gleichzeitig besitzt er eine Schwäche, eine andere vernachlässigte Tugend. Coriolanus ist beispielsweise ein großartiger Kämpfer, gleichzeitig jedoch unfähig zum friedlichen Kompromiß. Goethes Egmont legt Ehrlichkeit, Offenheit und Vertrauen an den Tag, ist sich aber der Notwendigkeit von Vorsicht und Berechnung nicht bewußt. Dr. Stockmann in Ibsens *Ein Menschenfeind* vertritt die Tugenden der Wahrheit, Ehrlichkeit und Furchtlosigkeit auf Kosten von Pragmatismus, Zurückhaltung und überlegtem Handeln und stellt damit ebenso eine Variante des eigensinnigen Helden dar. Wenn Gregers Werlé in Ibsens *Die Wildente* Ehrlichkeit der Sensibilität voranstellt, wird auch er zum tragischen Helden des Eigensinns, der eine formale Tugend auf Kosten einer anderen verherrlicht. Gerade in diesen Fällen steht die Größe in einer dialektischen Beziehung zum traditionellen Konzept des tragischen Fehltritts. Der Held gewinnt seine Größe aus der Verleugnung einer entgegengesetzten Tugend, worin zugleich der Makel des Helden begründet liegt.

Die hauptsächliche Schwäche des Eigensinns ist die Reduzierung der Tragödie auf eine formale Größe: Der Held nimmt eine unhaltbare Haltung ein und ist deshalb auf Ebene des Inhalts kaum mehr bewundernswert. Da Schönheit die Einheit von Form und Inhalt voraussetzt, weicht die Tragödie des Eigensinns, wie auch die Tragödie der Selbstaufopferung, wenn auch jene aus anderen Gründen, von diesem Ideal ab. (Der Unterschied liegt in der jeweiligen Vernachlässigung, in der Selbstaufopferung der Form und in dem Eigensinn des Inhalts.)

Darüberhinaus erscheint das Leiden des Helden in der Tragödie der Selbstaufopferung zwar als konsequentes, jedoch nicht als verdientes Ergebnis. Andererseits stimmt in der Tragödie des Eigensinns der Untergang des Helden mit dem Verlangen des Publikums nach poetischer Gerechtigkeit überein und widersetzt sich damit der für die Tragödie wesentlichen Inkongruenz. Was bleiben muß, ist der Sinn für die Größe des Helden, die, wenn auch verdorben, so doch in gewisser Hinsicht bewundernswert ist. Die Gefahr besteht darin, daß das Leiden des Helden all zu gerecht erscheint. Wir reagieren dann nicht auf

tragische Inkongruenz, sondern auf die Symmetrie der Gerechtigkeit. Daher wäre es kaum gerechtfertigt, Bidermanns *Cenodoxus* tragisch zu nennen. Der Künstler kann sich gegen diese Gefahr schützen, indem er die formalen Sekundärtugenden des Helden hervorhebt, seine Vitalität, seine Genialität und sein Beharrungsvermögen, und indem er den Untergang des Helden mit diesen Tugenden verkoppelt und nicht von einer Fehlleistung abhängig macht. Darüberhinaus hat selbst der erfolgreichste tragische Held des Eigensinns einen Funken an Güte und Legitimität. Das mag daher rühren, daß dem Helden unverdientes Unrecht angetan wird, daß der Held sich auf ein gerechtfertigtes Telos beruft, oder daß Alternativen gegeneinander abgewägt werden.

Noch einmal soll hier die Sprache auf *Antigone* kommen. Hegel betrachtet *Antigone* als paradigmatische Tragödie der Kollision. Dieser Sichtweise wurden vielfach Einwände entgegengehalten; wenn wir, wie Vittorio Hösle vorschlägt (97), in dem Stück jedoch nicht den Konflikt zwischen Antigone und Kreon, sondern den zwischen Antigone und der Institution des Staates sehen, so ließe sich das Stück in modifizierten hegelianischen Begriffen verstehen. Antigones Widerstand gegen den Staat gründet sich auf ihrem Festhalten am Gesetz der Familie; indem sie jedoch dieses Gesetz befolgt, übertritt sie das des Staates. Die spezielle Gesetzgebung Kreons mag ungerecht sein (es handelt sich nicht um festgeschriebenes Recht, vielmehr regiert er per Erlaß) trotzdem gehört es zur Idee des Staates, daß seine Gesetze gerecht sind und daß sie befolgt werden müssen.<sup>12</sup> Kreons Erlasse sind schlechtes Recht, so daß Gesetz und Gerechtigkeit nicht übereinstimmen. Der Staat ist hier somit nur formal vorhanden; inhaltlich gesehen ist er verwerflich. Antigones Widerstand ist gerecht und wird daher zur Selbstaufopferung; gleichzeitig prallt sie mit dem Staat zusammen, ihr Handeln wird zur Kollision, auch wenn der Staat von einem Herrscher geschwächt wird, dessen Position unhaltbar ist – Kreon repräsentiert Eigensinn.

Selbstaufopferung und Eigensinn, wie auch das Leidensdrama – ein Genre, in dem sich das Leid unabhängig von der Größe abspielt – können als unzureichende Formen des hegelischen Modells betrachtet

12 Vgl. Hegel: „Und das erste Prinzip eines Staates überhaupt ist, daß es keine höhere Vernunft, Gewissen, Rechtschaffenheit, wie man will, gibt als das, was der Staat für Recht erkennt“ (18, 510).

werden. In einer Tragödie der Kollision stellt der eine Held das Recht seiner Position meistens dadurch zur Schau, in dem er sein Leben dafür opfert; ein anderer ist in seinem Eigensinn nicht zum Kompromiß bereit, selbst wenn die Beschränktheit der eigenen Position offensichtlich ist; als Folge einer solchen Kollision müssen unschuldige Personen leiden. In ihrer Autonomie weisen die Formen Mängel auf. Sie stellen individuelle Momente als absolut dar: Inhalt geht auf Kosten von Komplexität, Form auf Kosten von Inhalt und Leiden auf Kosten von Konflikt und Größe. Was sie in bezug auf die Konzentration gewinnen, verlieren sie in bezug auf die Ganzheit. Die größten Tragödien integrieren alle Elemente: das ethisch Gute, die formale Stärke, die Komplexität, das Bewußtsein und das Leiden.

Selbstaufopferung erreicht ihren Höhepunkt, wenn sie an die Kollision grenzt, wenn sie als Konflikt zwischen guten Kräften auftritt (das Leben des Helden oder sein Wohl versus sein Handeln für die gute Sache). Auf ähnliche Weise entwickelt die Eigensinnstragödie ihr größtes Potential, wenn sie zur Kollision hinführt, das heißt, zum Konflikt zwischen Güte und Sekundärtugenden oder im besonderen Fall zur Erhöhung einer Tugend auf Kosten einer anderen. Obwohl Selbstaufopferung und Eigensinn sich von der Kollision unterscheiden, entfalten jene sich in der Kollision am vollständigsten. Darüberhinaus treten sowohl Selbstaufopferung als auch Eigensinn besonders häufig und mit ausgeprägterer Dramatik in Zeiten des Konflikts in Erscheinung, also während sich die Paradigmen verändern, was zum Teil durch die tragischen Helden beschleunigt oder verzögert wird. Jene Helden, die ihrer Zeit voraus sind, was besonders für Helden der Selbstaufopferung zutrifft, geraten fast zwangsläufig in Wertkonflikte. Gelegentlich verfolgt der Verkünder des Neuen seine Ziele ohne Rücksicht auf die Werte der Gegenwart, oder er untergräbt seine eigene Position und verkörpert auf diese Weise Eigensinn. Meistens jedoch hält der eigensinnige Held an der Beständigkeit oder den formalen Tugenden der Vergangenheit fest und wird von historischen Entwicklungen zermahlen, die sich seiner Kontrolle entziehen. Umgekehrt läßt sich sagen, daß gewisse Beispiele der Kollision untergeordnete Elemente der Selbstaufopferung und des Eigensinnes enthalten. Dem Anspruch auf gleichberechtigte Begründungen wird dann am besten durch das Anerkennen von ungleichen Kollisionen (Selbstaufop-

ferung und Eigensinn) erfüllt sowie durch das Erkennen der Tugenden einer solchen Tragödie, welche die Konfliktparteien ausgleicht.

Die zweite wichtige Kritik an Hegels Theorie richtet sich gegen dessen Beharren auf einem Element der Harmonie in der Tragödie, was dem modernen Bestehen auf unauslöschliches und nicht zu erleichterndes Leiden ein Greuel ist. Ludwig Marcuse etwa hebt das moderne Drama, das er „die tragische Tragödie“ nennt, hervor, worin dem Leiden keine Bedeutung, kein Kontext, keine Vernunft gegeben wird: „Die absolute Tragik der tragischen Tragödie ist das Leid ohne Sinn“ (17f). Marcuse beschließt seine Definition dieser Tragödie mit den Worten: „Die moderne Tragödie ist nur noch ein Schrei der Kreatur; nicht Überwindung, nicht Abschwächung des Leids: nur Verdichtung und Formulierung, als letzte, einzig noch mögliche Reaktion“ (20). Tragödie wird auf Leiden reduziert – ohne Bezug auf Größe, auf Kausalität, auf ihre Stellung innerhalb eines übergeordneten Zusammenhangs. Indem sie weder eine höhere Ordnungsstruktur noch das Absolute, das dem Leiden Bedeutung geben könnte, anerkennen, erhöhen viele zeitgenössische Tragödientheorien, so auch Marcuses und eine Fülle gegenwärtiger „Tragödien,“ das Leiden und die irrationalen, chaotischen und oftmals willkürlichen Kräfte, welche das Leid hervorrufen. Das Leid bestimmt alles in der Tragödie.

Hegel betont in seiner Analyse weder das Leiden des Helden, noch sein Ertragen des Leidens,<sup>13</sup> sondern dessen Beziehung zum Absoluten. Wie bereits oben dargestellt, liegt das Wesen der Tragödie für ihn im strukturellen Konflikt und nicht im Effekt des Leidens. Kritiker der hegelschen Theorie setzen gelegentlich die Tragödie mit dem Leiden gleich und betrachten auf diese Art die Tragödie unabhängig von der Großartigkeit. In dieser Frage vertrete ich Hegels Seite. Es ist offensichtlich, daß nicht alles Leid seinen Ursprung in der Größe des Helden hat, noch haben alle Helden zu leiden (in diesem Sinne ist Nikolai Tscheryschewskijs Kritik an Hegel, nämlich daß das Leid oftmals kontingent sei, übermäßig einfältig [127-41, 222, 255]). Daß so manches Leiden mit Größe einhergeht und daß einige Formen der Größe das Leid mit sich bringen, ist wohl das zutreffendere Argument; diese dialektische Sphäre definiert das Tragische. Tschernyschewskijs Ar-

13 Das Ertragen des Leidens übersieht Hegel nicht (vgl. beispielsweise 13, 536), doch er betont es nicht, im Gegensatz zu den Stoikern oder Schiller.

gument deutet lediglich darauf hin, daß in der Tragödie die Sphäre des Ästhetischen nicht erschöpfend behandelt wird: Leid ohne Größe wird im allgemeinen im (nicht tragischen) Leidensdrama oder in der Komödie thematisiert und Größe ohne Leid führt zum Versöhnungsdrama.

Dessen ungeachtet, und hier setzt mein vierter Kritikpunkt ein, hätte Hegel die Tragödie schärfer vom Versöhnungsdrama absetzen können, ein Genre, das das große Interesse von Hegelianern wie Carl Ludwig Michelet und Moritz Carriere fand. Einige der Widersprüche in Hegels Abhandlung über das Drama sind direkt in dessen Versäumnis begründet, die beiden Genres adäquat zu differenzieren. Obwohl eine Verbindung zwischen Katharsis und Versöhnung besteht (Peter Alexander benutzt „reconciliation,“ oder „Versöhnung,“ sogar als Übersetzung für den griechischen Begriff [85]), existiert ein bedeutender Unterschied zwischen der Tragödie und dem Versöhnungsdrama, nämlich der, ob die Versöhnung in der Rezeption, also im Bewußtsein des Publikums, oder im Objekt, das heißt, im Handlungsverlauf selbst, stattfindet. Hegel kommt in diesem Zusammenhang auf Aeschylus' *Eumenides*, Sophokles' *Philoktetes* sowie Goethes Werk *Iphigenie auf Tauris* zu sprechen, welches er sogar insofern über die griechischen Stücke erhebt, als dessen harmonische Auflösung unzweideutig organisch ist, da sie aus der Handlung des Stückes heraus zustandekommt. In seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* kehrt Hegel zur Erhebung der Entschlossenheit zurück und fordert erneut die Transzendenz der Tragödie: „Die höhere Versöhnung wäre, daß *im Subjekt* die Gesinnung der Einseitigkeit aufgehoben würde – das Bewußtsein seines Unrechts – und daß es sich in seinem Gemüt seines Unrechts abtut“ (17, 134). In der hegelschen Sichtweise stellt die Tragödie die Transzendenz einseitiger Positionen durch den Tod dar und leistet somit die „objektive Versöhnung“. Im Gegensatz dazu führt das Versöhnungsdrama einen Bewußtseinswandel vor; die sich widerstreitenden Kräfte ziehen sich zurück und führen so die subjektive oder „innerliche Aussöhnung“ herbei (15, 550f).

Daß ein nicht dualistisch denkender Philosoph wie Hegel eine dritte, synthetische Form des Dramas bekundet, liegt auf der Hand; um so mehr, wenn man berücksichtigt, daß Hegel die Kunst immer in Verbindung mit dem Spekulativen betrachtet. So stellt er zum Beispiel die These auf, daß die Entweder-Oder-Mentalität des Verstandes nicht in der Lage ist, die Einheit in der Kunst zu erfassen (13, 152) und daß

das poetische im Kontrast zum prosaischen Bewußtsein das literarische Gegenstück zum Spekulativen darstellt (15, 240-45). Leider entwickelt Hegel seine knappen Hinweise zum Versöhnungsdrama nicht weiter und wenn er auf dieses zurückgreift, sind seine Bemerkungen ebenso abwertend wie lobend. Die Form ist „von weniger durchgreifender Wichtigkeit“ (15, 531). Sie läuft Gefahr, die volle Entfaltung eines Konfliktes zu verhindern (15, 533). Der Held, der seine Haltung ändert, mag charakterlich schwach erscheinen (15, 550). Solche Veränderungen sind geneigt, Entschiedenheit und Pathos seiner Haltung abzuschwächen (15, 568). Schließlich sind harmonische Lösungen häufig unverdient (15, 569). Die meisten dieser Elemente können zur Schwächung des Versöhnungsdramas beitragen, doch müssen sie nicht prinzipiell mit jenem einhergehen. Hegel selbst erscheint unentschlossen, welche dieser Eigenschaften kontingent und welche notwendig sind. Hätte er das Versöhnungsdrama gründlicher untersucht und den Unterschied zwischen jenem und der Tragödie deutlicher herausgestellt, hätte er sich möglicherweise nicht zur Überbetonung des versöhnlichen Elements in der Tragödie bewegen lassen.<sup>14</sup>

Trotz Leid und Tod, so Hegel, führt uns die Tragödie Versöhnung und Harmonie vor Augen.<sup>15</sup> Bis zu einem gewissen Grad haben dieje-

14 Laut Bremer ist Hegels Tragödientheorie am stärksten durch Aeschylus' *Orestia* beeinflusst, dem Prototyp der griechischen Tragödie als Versöhnung; dieses allein überlebt als die vollständige Artikulation dessen, was die griechische Tragödie schließlich stets zum Inhalt hatte: ein abschließendes oder versöhnendes Element.

15 Näheres zum letzten Kritikpunkt bei Volkelt: *Ästhetik* (98f) und *System* (306); Dixon (160-69); Lucas (42-45); Greene (96); Wellek (2, 333); Pöggeler und Michel (157); Kurrik (249f); Draper (32); Wittkowski und Nussbaum (67-69); Oudemans und Lardinois (116); Gellrich (XII-XIII, 32f und 69-71); und May (58). Die Kritik ist im allgemeinen moderner Natur. Im neunzehnten Jahrhundert war das hegelsche Konzept von einem Moment der Versöhnung in der Tragödie so verbreitet, daß Adolf Zeising, ein Ästhetiker, der selbst kein Hegelianer war, die Tragödie als das synthetischste Genre der Kunst betrachtete (135). Eine moderne Interpretation der Tragödie ist jedoch selten, wie etwa die von Weisberger, der wie auch Hegel einen „sense of assurance, achieved through suffering, of rational order“ sieht (266), oder Krüger, der argumentiert, daß jede wahre Tragödie „im Grunde versöhnlich“ endet (15). Einer der wenigen, der Hegels Idee der Versöhnung in der modernen Hegel-Literatur verteidigt, ist Schlunk (63-65), der betont, daß das Element der Versöhnung nicht unvermittelt in der Handlung enthalten ist, sondern in der Reflektion des Publikums, welche die Handlung begleitet und in sich arbeiten läßt. S. dazu auch Sengle, dessen gesamte Aufmerksamkeit sich auf die Ver-

nigen recht, die Hegels Überidealisierung der Tragödie kritisieren: Das Genre ist durch die harmonische Auflösung noch nicht ausgeschöpft; die Tragödie weist auch auf die zwangsläufigen Kalamitäten hin, die als Folgeerscheinungen auftreten, wenn Tugenden in einer bösen oder komplexen Welt zur Erscheinung kommen. Andererseits ist es gleichermaßen einseitig zu behaupten, daß die Tragödie uns ausschließlich Zerstörung, Unsicherheit und Unheil vorführe und daß jegliche versteckte Vision von Größe, Harmonie oder Hoffnung dem Geist der Tragödie ein Greuel sei, wie einige zeitgenössische Kritiker meinen. Die Tragödie ist zu facettenreich und komplex für eine Entweder-Oder-Rezeption.<sup>16</sup>

Eine andere Version dieser Kritik mag den Standpunkt einnehmen, daß sich das Universum Hegels, in welchem allen Konflikten prinzipiell eine Lösung offensteht, nicht mit der Tragödie vereinbaren läßt. Warum wird die Wirklichkeit der Tragödie nicht von der Möglichkeit des Versöhnungsdramas eliminiert? Sind, wie Otto Pöggeler meint, Hegels dialektisch-teleologische Reflexionen am Ende nicht inkompatibel mit der Tragödie? Hegel selbst wirft diese Frage nicht auf, doch scheint sein Hinweis, daß die beiden guten Pole in der Tragödie die *gleiche* Berechtigung haben, im Widerspruch zum versöhnlichen Geist seiner eigenen Philosophie zu stehen. Darauf läßt sich wie folgt antworten: Erstens, so Hegel, gelangt schon in der Tragödie ein Element der Versöhnung an die Oberfläche – auch wenn diese Versöhnung nicht ohne Preis ist (der Tod des Helden) und im allgemeinen nur dem Publikum offenbar wird. Zweitens besteht in vielen Fällen

---

söhnung im Anschluß an die Katastrophe richtet, und Ellis-Fermor, der feststellt, daß die Tragödie ein Element von „affirmation“ oder „balance“ verlangt (139; vgl. 127-47). Die Ansicht eines Zeitgenossen Hegels, in gewisser Hinsicht eines antiphilosophischen Geistes, wird dabei oftmals übersehen – besonders von jenen Kritikern, die Hegel wegen einer Übersystematisierung der Kunst anklagen – es ist Goethe, der schreibt: „eine Söhnung, eine Lösung ist zum Abschluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll“ (12, 343). Schließlich sprechen auch Dilthey und Scheler von der Notwendigkeit sowohl von Leid als auch von Versöhnung in der Tragödie; vgl. Dilthey (162f) und Scheler (292).

16 Unter den modernen Hegel-Kritikern bietet Jaspers eine ausgeglichene Sicht, indem er feststellt, daß Hegel die Tragödie übertrieben harmonisch macht (79), aber dennoch auch die Gültigkeit der hegelschen Definition von Tragödie als Kollision anerkennt (57, 95) und auf geschickte Art und Weise die anti-hegelsche Meinung entkräftet, daß es nichts außer Tragödie gibt und daß in der Tragödie nichts als Unklarheit und Verzweiflung herrscht.

die Möglichkeit zur Überwindung der Tragödie; unter anderen Bedingungen oder aus der Perspektive des Allgemeinen sind viele Konflikte prinzipiell lösbar. Selbst der Konflikt zweier Werte kann häufig durch das Argument aufgelöst werden, daß ein Wert zugunsten eines anderen verletzt werden kann und sogar *soll*, wenn dieser Wert höher einzustufen ist und dessen Weiterexistenz von der Verletzung des geringeren Gutes abhängt. Hegel unterscheidet sich in dieser Hinsicht von Kant, wenn er von einem „*Notrecht* (nicht als Billigkeit, sondern als Recht)“ spricht (7, 240).<sup>17</sup> So gesehen kann die Tragödie überwunden werden, doch ist damit das Bild noch nicht erschöpft.

In einigen Fällen ist die Tragödie nicht nur möglich, sondern *unvermeidlich*. Das heißt, selbst wenn es möglich ist, die moralische Preisgabe eines Gutes zugunsten eines höheren Gutes zu rechtfertigen, findet noch immer eine Transgression des Guten statt. Eine solche Überschreitung ist tragisch, selbst wenn sie gerechtfertigt werden kann, selbst wenn sie unabwendbar ist, selbst wenn nur durch sie die Erhaltung des höheren Gutes erreicht werden kann. Es ist notwendig zu erkennen, welche Rolle die Kontingenz für Hegel spielt. Selbst wenn das tragische Versagen aus der Perspektive des Allgemeinen häufig zu überwinden ist, so ist eine solche Überwindung aus der Perspektive des Konkreten selten. Hinzu kommt, daß das Allgemeine nur im Besonderen, nur in der Geschichte verwirklicht werden kann; für die Verwirklichung des Geistes in der Geschichte ist die Tragödie unabdingbar. Hegel würde hier Hölderlins anregender Reflexion zustimmen, daß das Allgemeine erst durch das Besondere zu sich gelangt, und zwar durch Aufopferung. Wenn der Held mit einer Kollision zweier Werte konfrontiert wird, entscheidet er sich nicht einfach nur für den höheren Wert und ist dann mit seiner Entscheidung zufried-

---

17 Kant verweigert die Anerkennung der Existenz eines tragischen Konflikts: „Ein *Widerstreit der Pflichten* (*collisio officiorum*, s. *obligationum*) würde das Verhältnis derselben sein, durch welches eine derselben die andere (ganz oder zum Teil) aufhöbe. – Da aber Pflicht und Verbindlichkeit überhaupt Begriffe sind, welche die objektive praktische *Notwendigkeit* gewisser Handlungen ausdrücken und zwei einander entgegengesetzte Regeln nicht zugleich notwendig sein können, sondern, wenn nach einer derselben zu handeln es Pflicht ist, so ist nach der entgegengesetzten zu handeln nicht allein keine Pflicht, sondern sogar pflichtwidrig: so ist eine *Kollision von Pflichten* und *Verbindlichkeit* gar nicht denkbar (*obligationes non colliduntur*)“ (*Die Metaphysik der Sitten*, 8, 330). S. dazu auch sein Essay „Über ein vermeintes Recht, aus Menschenliebe zu lügen“ (8, 637-43).

den, sondern er spürt auch die Aufgabe des geringeren, gleichwohl weiterhin guten Wertes. Er trifft seine Entscheidung mit Bedauern und Trauer, obgleich sie notwendig ist. Herzog Ernst in Hebbels *Agnes Bernauer* weiß, wie er zu handeln hat, doch bleiben seine Schuldgefühle bestehen. Selbst wenn wir Geschichte im allgemeinen als Fortschritt begreifen, gibt es doch zu jeder Zeit sowohl individuelle Konflikte, die zu Tragik führen, als auch weiter angelegte Konflikte, Paradigmenwechsel, die zwangsläufig Kollisionen nach sich ziehen.

Ferner existieren auch solche Konflikte, bei denen keine Aufhebung im Sinne Hegels irgendwo in Sicht wäre (zum Beispiel gewisse Leben-versus-Leben Kollisionen, oder der unerwartete Konflikt zwischen zwei wesentlichen Versprechen). Keine Rangordnung der Werte kann hier das Dilemma des Helden lösen. Die Art der Krise sperrt sich einer systematischen Problemlösung. Was, zum Beispiel, ist in einem Konflikt zwischen Freiheit und Leben der höhere Wert? Die Antwort ist nicht eindeutig, denn während Freiheit die Bedeutung des Lebens ist, ist das Leben die Voraussetzung für die Freiheit. Konflikte dieser beiden Werte sind vielfach nicht aufzuheben. Das Versöhnungsdrama ist daher eher dazu geeignet, die Tragödie zu ergänzen, nicht jedoch dazu, sie zu ersetzen. Wie Martha Nussbaum in *The Fragility of Goodness* überzeugend feststellt, erlauben es uns die Umstände nicht immer, ethische Konflikte in den Zustand der Harmonie zu überführen.<sup>18</sup> Im Gegensatz zu Dürrenmatt könnte man sagen, daß die Komplexität des modernen Lebens und dessen Unvorhersehbarkeiten die Wahrscheinlichkeit neuer moralischer Dilemmata nur erhöhen und somit auch die der Tragödie, vorausgesetzt, daß man feste moralische Werte annimmt. Solche tragischen Kollisionen und Begegnungen hinterlassen uns weniger ein Konzept der Versöhnung als eine Übersättigung von Dissonanz, die am Ende jedoch nicht zu Verzweiflung oder Absurdität führen muß. Hegel richtet seine Aufmerksamkeit nicht immer in ausreichender Weise auf das Element des unaufhebba- ren Leides in der Tragödie.

Ein ungerechtfertigter Einwand gegen Hegels Tragödientheorie ist die Behauptung, wie sie zum Beispiel von Johannes Volkelt (28-32,

300) aufgestellt wird, daß die Tragödie Individuen, aber keine metaphysischen Ideen darstelle. Das eine schließt das andere nicht aus. Natürlich ist es möglich, das Metaphysische auf Kosten des Psychologischen hervorzuheben, doch ist das keineswegs das notwendige Ergebnis einer hegelschen Zugangsweise. In seiner Vorlesung über Hegel erwähnt Peter Szondi mit Bewunderung „die außerordentliche Fähigkeit seines Denkens, in der abstrakten Begriffsdiagnostik das Konkreteste nicht etwa aufzulösen, sondern allererst durchsichtig zu machen“ (445).

Die tragische Kollision läuft Gefahr, übertrieben schematisch und allegorisch zu sein, ein abstraktes Abwiegen und Vermessen von Position x in Beziehung zu Position y. Wenn Kunst sich durch ihre materielle Konkretheit und durch ihre sinnliche Äußerlichkeit definiert, durch welche sie sich von der Philosophie abhebt, und durch ihre Ganzheitlichkeit und Harmonie, die sie mit der Philosophie gemeinsam hat, so sollte der Künstler lebendige, differenzierte und konkrete Gestalten auf die Bühne bringen. Der Künstler, der Abstraktionen auf die Bühne bringt, sei es Corneille, Racine oder Ernst, kommt dem ästhetischen Ideal nicht besonders nahe. Die besten Tragödien gehen dieser Gefahr aus dem Weg, indem sie Charakter und Konflikt gemeinsam in den Mittelpunkt stellen; indem sie starke und doch komplexe Individuen zeigen und indem sie den Konflikt nicht nur komplex und vielschichtig in seinen Verzweigungen und Konsequenzen, sondern auch verbindlich und existenziell austragen. Autoren, die diesen Grad der Tragödie erreichen, können meist tatsächlich auf ein befriedigtes Publikum zählen. Grillparzer, um ein Beispiel zu nennen, ist sicher ein vielfältigerer Dramatiker als Hebbel, obgleich Grillparzers Dramen auf wenig schematische Weise die Kollisionstragödie verkörpern. Dies hängt mit der größeren Komplexität von Grillparzers Denken sowie mit Elementen zusammen, die die Makrostruktur des Dramas übersteigen, etwa die Sprache und die Entwicklung von Charakteren. Niemand würde behaupten wollen, um andere Beispiele zu nennen, daß es *Oedipus Rex*, *Hamlet* oder *Penthesilea* an Differenziertheit der Personen, der Feinheit und der Komplexität mangelt, der unlösba- ren Fragen und Unvermeidbarkeit des Leides, kurz gesagt der Rätselhaftigkeit und der Bewunderung, Elemente, die Kritiker wie Allan Thompson und Norman Berlin zutreffend als wesentlich für die Tra-

<sup>18</sup> Nussbaum zitiert diese Auffassung als eine offensichtliche Widerlegung Hegels (167-79), doch die Möglichkeit einer Versöhnung bedeutet nicht, daß diese auch in jedem Fall realisierbar sei.

gödie ansehen. Die Allegorie ist eine potentielle Beeinträchtigung, doch keinesfalls eine notwendige Folge einer hegelschen Tragödie.

Schließlich wurde behauptet, die hegelsche Tragödientheorie sei nur für eine Handvoll von Stücken von Interesse. So brilliant, wie sie sei, scheine Hegels Typologie der Tragödie alle, mit Ausnahme von ungefähr einem Dutzend Weltragödien, auszuschließen. Wahre Hegelianer mögen daraufhin feststellen, daß dies „um so schlimmer für die Werke“ sei, und in der Tat hätten sie recht, so zu argumentieren, denn Hegels Typologie kann, da sie deduktiver Art ist, von einzelnen dramatischen Werken nicht außer Kraft gesetzt werden. Wenn ein Drama gemeinhin als Tragödie bezeichnet wird, ist das noch kein Grund, daß es auch tatsächlich eine Tragödie darstellt und daß diese Bezeichnung berechtigt ist. Konsens und Gewohnheit sind für Hegel keine Quelle der Legitimierung. Dennoch weisen Selbstaufopferung und Eigensinn, wenn man so will, modifizierte Versionen der hegelschen Kollision, darauf hin, daß andere Formen der Tragödie existieren, auch wenn es diesen nicht gelingt, die Höhe des hegelschen Modells zu erreichen.<sup>19</sup>

#### Literatur

- Alexander, Peter: *Hamlet: Father and Son*. Oxford 1955.  
 Berlin, Norman: *The Secret Cause: A Discussion of Tragedy*. Amherst 1981.  
 Bradley, A.C.: „Hegel's Theory of Tragedy“. In: *Hibbert Journal* 2 (1903-04), 662-80.  
*Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London 1966.  
 Bremer, Dieter: „Hegel und Aischylos“. In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert and Otto Pöggeler. *Hegel Studien*. Beiheft 27. Bonn 1986, 225-44.

<sup>19</sup> Eine ausführlichere Diskussion der Tragödie, einschließlich weiterer Sekundärliteratur, befindet sich in meinem Buch *Tragedy and Comedy*. An dieser Stelle möchte ich Christian Spahn und Albert Wimmer, die manche stilistische Verbesserungen vorgeschlagen haben, danken.

- Bungay, Stephen: *Beauty and Truth*. A Study of Hegel's Aesthetics. Oxford 1984.  
 Carriere, Moritz: *Asthetik*. 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.  
 Cole, Susan Letzler: *The Absent One*. Mourning Ritual, Tragedy, and the Performance of Ambivalence. University Park 1985.  
 Cunningham, Anthony P.: „The Moral Importance of Dirty Hands“. In: *The Journal of Value Inquiry* 26 (1992), 239-50.  
 Dilthey, Wilhelm: „Die Einbildungskraft des Dichters: Bausteine für eine Poetik“. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. Leipzig 1924.  
 Dixon, Macneile W.: *Tragedy*. London 1924.  
 Donougho, Martin: „The Woman in White: On the Reception of Hegel's *Antigone*“. In: *The Owl of Minerva* 21 (1989), 65-89.  
 Draper, R.P.: „Introduction“. In: *Tragedy*. Developments in Criticism. Hrsg. von R.P. Draper. London 1980, 11-38.  
 Ellis-Fermor, Una: *The Frontiers of Drama*. New York 1946.  
 Fan, Changyang: *Sittlichkeit und Tragik*. Zu Hegels *Antigone*-Deutung. Bonn 1998.  
 Fritz, Kurt von: *Antike und moderne Tragödie*. Neun Abhandlungen. Berlin 1962.  
 Gellrich, Michelle: *Tragedy and Theory*. The Problem of Conflict since Aristotle. Princeton 1988.  
 Goethe, Johann Wolfgang: *Werke*. Hrsg. von Erich Trunz. 14 Bde. München 1974.  
 Gowans, Christopher [Hrsg.]: *Moral Dilemmas*. New York 1987.  
 Greene, William Chase: *Moirai*. Fate, Good, and Evil in Greek Thought. New York 1944.  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesung über Ästhetik*. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. Hrsg. von Helmut Schneider. Frankfurt 1995.  
*Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg 1998.  
*Werke in zwanzig Bänden*. Hrsg. von Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. Frankfurt 1978.

- Hölsle, Vittorio: *Die Vollendung der Tragödie im Spätwerk des Sophokles*. Ästhetisch-historische Bemerkungen zur Struktur der attischen Tragödie. Stuttgart-Bad Cannstatt 1984.
- Jaspers, Karl: *Tragedy is not Enough*. Übers. von Harald A.T. Reiche, Harry T. Moore und Karl W. Deutsch. Boston 1952.
- Kant, Immanuel: *Werkausgabe*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 12 Bde. Frankfurt 1968.
- Kirchmann, Julius Hermann von: *Ästhetik auf realistischer Grundlage*. 2 Bde. Berlin 1868.
- Knox, Bernard M.W.: *The Heroic Temper*. Studies in Sophoclean Tragedy. Berkeley 1964.
- Knox, Israel: *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*. New York 1936.
- Koelb, Clayton: „The Problem of ‘Tragedy’ as a Genre”. In: *Genre* 8 (1975), 248-66.
- Krüger, Manfred: *Wandlungen des Tragischen*. Drama und Initiation. Stuttgart 1973.
- Kurrik, Maire Jaanus: *Literature and Negation*. New York 1979.
- Lucas, F.L.: *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics*. New York 1928.
- Marcuse, Ludwig: *Die Welt der Tragödie*. Berlin 1923.
- Menke, Christoph: *Tragödie im Sittlichen*. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel. Frankfurt 1996.
- 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.
- Morris, Michael K.: „Moral Conflict and Ordinary Emotional Experience”. In: *Journal of Value Inquiry* 26 (1992), 223-38.
- Moss, Leonard: „The Unrecognized Influence of Hegel's Theory of Tragedy”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (1969-70), 91-97.
- Napieralski, Edmund A.: „The Tragic Knot: Paradox in the Experience of Tragedy”. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1972), 441-49.
- Nussbaum, Martha C.: *The Fragility of Goodness*. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. Cambridge 1986.

- Oudemans, Th.C.W. and A.P.M.H. Lardinois: *Tragic Ambiguity*. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone. Leiden 1987.
- Pöggeler, Otto: „Hegel und die griechische Tragödie”. In: *Heidelberger Hegel-Tage 1962*. Hrsg. von Hans-Georg Gadamer. *Hegel-Studien*. Beiheft 1. Bonn 1964, 285-305.
- Roche, Mark W.: *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*. Albany 1998.
- Scheler, Max: „Zum Phänomen des Tragischen”. In: *Abhandlungen und Aufsätze*. Bd. 1, 275-315. Leipzig 1915.
- Schlunk, Wolfgang: „Hegels Theorie des Dramas”. Diss. Tübingen 1936.
- Schopenhauer, Arthur: *Zürcher Ausgabe*. Werke in zehn Bänden. Zürich 1977.
- Schulte, Michael: *Die „Tragödie im Sittlichen”*. Zur Dramentheorie Hegels. München 1992.
- Sengle, Friedrich: „Vom Absoluten in der Tragödie”. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 20 (1942), 265-72.
- Szondi, Peter: „Hegels Lehre von der Dichtung”. In: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Hrsg. von Senta Metz and Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt 1974, 267-511.
- Thompson, Alan Reynolds: „Melodrama and Tragedy”. In: *PMLA* 43 (1928), 810-35.
- Tschernyschewskij, Nikolai Gaurilowitsch: *Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit*. 1853. Berlin 1954.
- Vickers, Brian: *Towards Greek Tragedy*. Drama, Myth, Society. London 1973.
- Volkelt, Johannes Immanuel: *Ästhetik des Tragischen*. München 1897.
- Weisinger, Herbert: *Tragedy and the Paradox of the Fortunate Fall*. East Lansing 1953.
- Wellek, René: *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. The Romantic Age. New Haven 1955.
- Wittkowski, Wolfgang: „Die Aufspaltung Gottes oder das Ende der deutschen Tragödie bei Hebbel und Büchner”. In: *Sprachkunst* 13 (1982), 231-43.
- Wolff, Emil: „Hegel und Shakespeare”. In: *Vom Geist der Dichtung*. Festschrift für Robert Petsch. Hrsg. von Fritz Martini. Hamburg 1949, 120-79.