

Kazimir Drilo

Länderallee 39, D-14052 Berlin,
KDrilo@aol.com

**Integration des Absoluten
in das Leben des Volkes**

**Hegels Bestimmung der Kunstreligion
in der *Phänomenologie des Geistes***

Zusammenfassung

In dem Kapitel über die Kunstreligion unterscheidet Hegel vier Weisen der Integration des Absoluten: 1. Integration durch die Götterskulptur; 2. Integration durch die Sprache, 3. Integration durch den religiösen Kultus, durch Mysterien und Feste, 4. Integration durch die höhere Sprache der Tragödie. Die Integration wird durch den Künstler hervorgebracht – der Geist ist Künstler. Es zeigt sich jedoch, daß diese Integrationsversuche scheitern. Erst der spekulativ Philosophierende wird das wirklichen, woran der Künstler gescheitert ist: die Einheit mit dem Absoluten. Die von Hegel in der Phänomenologie des Geistes dargestellte und in den verschiedenen Formen der Kunstreligion durchgeführte Integration und Aneignung des Absoluten führt zu einem Punkt, an dem das Absolute zum Verschwinden gebracht wird: Zunächst wird es zu des Menschen „Putze, Wohnung und im Schmause seines Opfers“ verwendet, dann wird das innere Wesen des Absoluten „in dem Mysterium des Brotes und Weines“ verzehrt und schließlich im Gelächter der Komödie aufgelöst. Der Künstler, der Integrator des Absoluten in das Leben des Volkes, ist letztendlich so erfolgreich, daß er das Verhältnis umkehrt: Es ist schließlich das wirkliche Selbst, das sich als Herr über das Absolute erhebt. Die Integration des Absoluten scheitert an der Hypokrisie des Kunstwerks. Der Weg, den der Künstler beschreitet, bereitet jedoch den Boden für das Aufkommen der offenbaren Religion und somit mittelbar auch für das Auftreten der spekulativen Philosophie.

Schlüsselwörter

Das Absolute, das Volk, Künstler, Integration, Geist, Kultus, Tragödie, Zerfall, Hypokrisie, Komödie

In dem Kapitel über die *Kunstreligion* unterscheidet Hegel vier Weisen der Integration des Absoluten in das Leben des Volkes: 1. Integration durch die Götterskulptur, 2. Integration durch die Sprache des Hymnus und des Epos, 3. Integration durch den religiösen Kultus, Mysterien und Feste, 4. Integration durch die *höhere Sprache* der Tragödie. Diese verschiedenen Integrationsweisen werden alle durch den *Künstler* hervorgebracht. Es wird sich jedoch zeigen, daß diese Integrationsversuche scheitern. Erst der aus der Perspektive des absoluten Wissens spekulativ Philosophierende wird das verwirklichen können, was dem Künstler verwehrt geblieben ist: die lebendige Einheit mit dem Absoluten herzustellen. Der Weg des Scheiterns, den der Künstler geht, bereitet jedoch den Boden für das Aufkommen der offenbaren Religion und somit mittelbar auch für das Auftreten der spekulativen Philosophie. Im folgenden wird das Kapitel der *Phänomenologie des Geistes*, das sich mit der

Kunstreligion beschäftigt, vor dem Hintergrund der Frage nach der Darstellung der (mangelhaften) kunstreligiösen Weisen der Integration des Absoluten in das Leben des Volkes interpretiert. Letztendlich wird es sich zeigen, daß die kunstreligiöse Integration des Absoluten an der *Hypokrisie* des Kunstwerks scheitert.

I. Der Künstler als Priester und Deuter

In seiner ersten Erscheinung im Medium des künstlerischen Werkes verkörpert sich das Absolute als ein *Ding*, das *da ist*.¹ Das künstlerische Werk – die Götterskulptur – ist die zur Anschauung gebrachte Einheit der Natur und des selbstbewußten Geistes – „der Geist ist *Künstler*“.² Das durch die Arbeit des Künstlers durchgeistigte Naturelement trägt seine ursprüngliche Natürlichkeit „als eine dunkle Erinnerung“ in sich, als die Erinnerung an den Kampf mit den alten Göttern, den Titanen, aus deren Niederlage „klare sittliche Geister der selbstbewußten Völker“ entsprungen sind.³

Das Volk schaut im sakralen Kunstwerk diese zugleich bedrohliche wie in die Kunstform gebannte Natürlichkeit an. Es beurteilt das Kunstwerk, jedoch noch auf eine oberflächliche Weise. Einerseits bringt die bewundernde Menge dem künstlerisch gestalteten Absoluten Opfer dar und verehrt es, andererseits vergleicht sie ihre Erwartungen mit dem Werk, beurteilt es und fühlt sich ihm auf diese Weise überlegen. Im Gegensatz zu dieser schwankenden Sichtweise des Volkes, die in der vorstellenden Trennung zu dem Werk bleibt, weiß sich der Künstler sowohl seinem Werk als auch der beurteilenden Menge überlegen – seinem Werk, dessen „Geburtsstätte“ und „Meister“ er ist, der Menge, weil sie, im Gegensatz zu ihm, „nicht den Schmerz seiner Bildung und Zeugung, nicht die Anstrengung seiner Arbeit“ hat.⁴ Im Spannungsfeld zwischen dem Absoluten und dem Volk erfährt sich der Künstler als *autonom*.

Die Überlegenheit des Künstlers seinem Werk gegenüber ist jedoch nicht mit der Absolutheit der angebeteten Göttergestalten zu vereinbaren. Das sakrale Kunstwerk erfordert daher ein anderes Element des Daseins des Absoluten, als das, in dem es als bloßes ‚Ding‘ anwesend ist. Dieses andere, dem Absoluten angemessene Element ist die *Sprache* des Hymnus. In ihr ist das Absolute ‚in seinem Element‘, es existiert in dem Vollzug der reinen schöpferischen Tätigkeit des Künstlers und nicht mehr als ein von ihr getrenntes ‚Ding‘. Die Sprache des Künstlers ist die der Andacht, in der der Sänger, das Volk und das Absolute eine Einheit bilden.

Im Hymnus übt der Künstler seine priesterliche Funktion aus: Er versammelt das Volk zur Andacht. Noch deutlicher zeigt sich das ‚Priesterhafte‘ des Künstlers am Beispiel des *Orakels*. Hegel nennt es die „notwendig erste Sprache“ des Gottes, denn „in seinem *Begriffe* liegt ebensowohl, daß er das Wesen der Natur als des Geistes ist und daher nicht nur natürliches sondern auch geistiges Dasein hat“.⁵ Durch diese Vermischung des Natürlichen mit dem Geistigen (diesmal im Element der Sprache und nicht mehr in einer Götterskulptur) erscheint das Orakel als die „Sprache eines fremden Selbstbewußtseins“ und entweder als trivial (da in „allgemeinen Sätzen“ ausgesprochen) oder als dunkel und erklärungsbedürftig.⁶

Die Fremdheit, Dunkelheit und Zufälligkeit des Orakelspruches betraut den Künstler mit der Aufgabe der Deutung. Im Gegensatz zu dem Volk, das an die Stelle der Zufälligkeit des Orakelspruches die eigene Besonderheit und Willkür setzt,⁷ zeichnet sich der deutende Künstler dadurch aus, daß er die *Notwendigkeit des Zufälligen* erkennt und sie bei seiner Deutung berücksichtigt.

Die künstlerisch-priesterliche Erklärungs- und Deutungsweise erweist sich sowohl gegenüber der dunklen Sprache des Absoluten als auch gegenüber der willkürlichen Deutung des Volkes als „das Höhere“.⁸

Die Hervorbringung und Deutung des Absoluten erfährt der Künstler als die Individualisierung des zunächst noch ungestalteten, allgemeinen Wesens des Absoluten und als das Bezwingen der *positiven Macht der Allgemeinheit*, der gegenüber er sich als deren *negative Macht* erweist. Das künstlerische Gestalten und Deuten des Absoluten erfährt er als Objektivierung und als den Schmerz der Trennung von ihm, erfährt jedoch insofern eine Genugtuung, als er sich vom Absoluten zum „Gefäß seines Schmerzes erwählt“ weiß.⁹ Die künstlerische Individualisierung des Absoluten wird daher in der Andacht nicht nur als Schmerz der Trennung von der Allgemeinheit des Absoluten erfahren, sondern auch als Genuß der Wiederherstellung der Einheit, als Läuterung und Seligkeit. Die durch die kultische Andacht „gereinigte Seele“ des Künstlers wird zur „bereiteten Stätte“ für die Anwesenheit des Absoluten.¹⁰

Der Kultus der Innerlichkeit bzw. der abstrakte Kultus der Andacht ist jedoch noch nicht die „wirkliche Handlung“, in der das Absolute „zur Einzelheit“ des Lebens „heruntersteigt“.¹¹ Erst durch *das Opfer* wird der Kultus zum *wirklichen* Kultus, in dem der Opfernde das Absolute in das wirkliche Leben integriert.

Dies geschieht auf doppelte Weise: *Erstens* vollbringt der Opfernde eine Tätigkeit, die das Absolute schon „an sich“ vollzogen hatte:

„Dies hat es darin getan, daß es sich *Dasein* gegeben und zum *einzelnen Tiere* und zur *Frucht* gemacht hat.“¹²

Die Vereinzelung, Individualisierung des Absoluten ist dessen Selbstaufopferung. Diese Negativität des Absoluten erfährt der Opfernde nicht mehr als das nur negative Schicksal (als den Schmerz der Trennung), sondern als die genußvolle schöpferische Tätigkeit des Absoluten selbst. *Wirklichwerden, Individualisierung ist Genuß* – auf diese Formel können wir die von Hegel beschriebene Erfahrung der Selbstaufopferung des Absoluten bringen:

„Dieser Genuß ist die negative Macht, welche das Wesen sowie die Einzelheit aufhebt, und zugleich ist er die positive Wirklichkeit, worin das gegenständliche Dasein des Wesens in selbstbewußtes verwandelt [ist] und das Selbst das Bewußtsein seiner Einheit mit dem Wesen hat.“¹³

1
Phänomenologie des Geistes (=PhG), S. 515;
zitiert wird nach der Ausgabe Georg Wilhelm
Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geis-*
tes, in: *Werke in 20 Bänden*, neu ediert v. Eva
Moldenhauer und Karl Markus Michel, Band
3, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1976f.

2
PhG, S. 512.

3
PhG, S. 517.

4
PhG, S. 518.

5
PhG, S. 519.

6
Ebd.

7
PhG, S. 520.

8
PhG, S. 521.

9
PhG, S. 515.

10
PhG, S. 521.

11
PhG, S. 522.

12
PhG, S. 523.

13
PhG, S. 524.

Dem Opfernden wird also offenbar, daß das Aufgeben des wertvollen Besitzes die Wiederholung der negativen Bewegung des Absoluten ist, und daß in dieser Wiederholung das Absolute in selbstbewußtes Dasein – dasjenige des Opfernden – verwandelt ist.

Zweitens ist die kultische Tätigkeit des Opfern nicht mehr das Eigentum des Künstler-Priesters, sondern sie wird zum Eigentum des Volkes. Der Künstler überträgt die kultische Praxis der Freiheit, des Genusses und der Geistigkeit sowie der Verehrung Gottes aus der Sphäre seines Privatbesitzes in das alltägliche Leben des Volkes. Die Ehre Gottes wird durch die künstlerisch-priesterliche Vermittlung zur Ehre „des kunstreichen und großmütigen Volkes“.¹⁴ Nicht nur das Absolute übt eine ‚kultische Handlung‘ aus, indem es sich in die Gestalt eines Tieres oder einer Frucht individualisiert, und auch nicht nur der Künstler-Priester, der seinen wertvollen Besitz opfernd aufgibt, sondern auch das Volk. Der Kultus ist nicht mehr ein Geheimkult, sondern wird zur *fortgehenden Poesie des Lebens*.

Das sittliche Volk, das sich im Kultus der Kunstreligion mit dem Absoluten einig weiß, erkennt das Absolute als einen „freundlichen“ Gott und sich selbst als „in seiner Substanz“ von Gott anerkannt.¹⁵ Es ist die „Stätte“ der Anwesenheit des Absoluten, welches aber noch nicht in seiner ganzen Tiefe erkannt ist, und die deshalb von Hegel die „befriedigte Nacht, welche ihr Pathos unbedürftig an ihr hat“, genannt wird.¹⁶ Das „Pathos“ des Absoluten haben wir schon als den Schmerz der Individualisierung kennengelernt. In der Kunstreligion hat sich das Absolute aus seiner „reinen Wesenheit“ zum „stillen Wesen der selbstlosen Natur“ herabgesetzt.¹⁷ Indem das Volk in den *Mysterien* das Absolute in der ‚herabgesetzten‘ Form von Brot und Wein genießt, erfährt es „darin die Möglichkeit einer höheren Existenz und berührt das geistige Dasein“.¹⁸ Die Möglichkeit einer höheren Existenz in der Einheit mit dem Absoluten ist durch den „Untergang“ des Absoluten ermöglicht worden, also dadurch, daß das Absolute zum Gegenstand der Begierde geworden ist. Durch diese äußerste Erniedrigung ist das Absolute nicht nur in die äußere Natur integriert, sondern auch in „die wirkliche Gewißheit des unmittelbaren Daseins“, in die, so können wir hinzufügen, *sinnliche Gewißheit* des Menschen.¹⁹ Die Integration des Absoluten hat „die Bewegung seiner Verwirklichung durchlaufen“.²⁰ Tiefer kann das Absolute nicht mehr (herab)sinken, als daß es von Menschen gebraucht, gegessen und getrunken wird. Daß dadurch die Möglichkeit einer höheren Existenz geoffenbart wird, sei jedoch, so Hegel, erst dann möglich zu verstehen, wenn wir die spätere Stufe der offenbaren Religion und der christlich verstandenen Menschwerdung Gottes antizipieren:

„Noch hat sich ihm [dem Bewußtsein] also der Geist als *selbstbewußter* Geist nicht geopfert, und das Mysterium des Brotes und Weins ist noch nicht Mysterium des Fleisches und Blutes.“²¹

Wenn wir uns jetzt fragen, welche Rolle der Künstler bei der Integration des Absoluten durch Mysterien und Feste spielt, so müssen wir uns erinnern, daß diese Stufe der Kunstreligion von Hegel deshalb *das lebendige Kunstwerk* genannt wird, weil es nicht mehr, wie bisher, nur auf die vermittelnde, individuelle Tätigkeit des Künstlers bei der Integration des Absoluten ankommt, sondern vor allem auf die in der kultischen Praxis gemachten gemeinsamen Erfahrungen, die den ganzen Umkreis des Lebens eines sittlichen Volkes bestimmen. Hegel selbst zeigt das, indem er zum einen sagt, daß die Stätte des Absoluten „nicht mehr die gespannte [Individualität] des Künstlers“ sei, sondern die Mysterien;²² zum anderen, indem er das im Kultus hervorgebrachte

Werk „zwar als ein ebenso vollendetes Werk“ wie das Werk des Künstlers nennt, es jedoch, im Unterschied zum „leblosen“ Werk des Künstlers (damit ist die Bildsäule gemeint), als ein „*lebendiges Selbst*“ bezeichnet:

„Ein solcher Kultus ist das Fest, das der Mensch zu seiner eigenen Ehre sich gibt.“²³

In ihm stellt der Mensch an Stelle der Bildsäule „sich selbst als zur vollkommen freien *Bewegung* erzogene und ausgearbeitete Gestalt“, er selbst ist jetzt ein „beseeltes, lebendiges Kunstwerk“, in dem er sich „der Allgemeinheit seines menschlichen Daseins bewußt“ wird.²⁴

In den Zeiten einer noch intakten Sittlichkeit geht die Bedeutung des Künstlers zugunsten der gemeinsamen „bacchischen Begeisterung“ der Feste und Mysterien und der „schönen Körperlichkeit“ des einzelnen Athleten zurück.²⁵ Dem Künstler erwächst jedoch eine neue Aufgabe, die ihn auf eine höhere Stufe, die des geistigen Kunstwerks, erhebt. Diese neue Aufgabe entsteht aus der Unvollkommenheit der beiden Darstellungsweisen des lebendigen Kunstwerks. In ihnen ist die Einheit mit dem Absoluten zwar vorhanden, es fehlt ihr jedoch das „Gleichgewicht“: „in der bacchischen Begeisterung ist das Selbst außer sich, in der schönen Körperlichkeit aber das geistige Wesen“.²⁶ Diesen Mangel überwindet der Künstler mit den Mitteln der *Sprache*, die „das vollkommene Element“ ist, „worin die Innerlichkeit ebenso äußerlich als die Äußerlichkeit innerlich ist“.²⁷ Die Sprache des Künstlers ist jedoch nicht mehr die zufällige und einzelne des Orakels, auch nicht die „empfindende“ Sprache des Hymnus oder „das inhaltslose Stammeln der bacchischen Raserei“.²⁸ Es ist die Sprache des *Epos*.

Die Integration des Absoluten ist somit wieder auf die Sprache angewiesen, die jedoch diesmal in kultischen Praktiken des sittlichen Volkes eingebettet bleiben muß. Orakel, Hymnen, Mysterien und Feste sind für Hegel nicht nur religiöse Formen, die überwunden werden müssen, sondern vor allem Integrationsweisen des Absoluten, die der Sprache (als dem eigentlichen Element der Anwesenheit des Absoluten im Selbstbewußtsein) die *lebensweltliche Basis* geben, welche auch auf der Stufe des spekulativen Begreifens nicht verloren gehen darf. Die Sprache allein sei, so Hegel, etwas Vergängliches, sie sei nur das „verschwindende Dasein“, das „in das Selbst eingeschlossen“ bleibt.²⁹ Deshalb braucht sie *Halt*, *Dauer* und *Beständigkeit*, die sie durch die lebensweltliche Verankerung in der Kunst und der Religion erlangt.

14

Ebd.

15

PhG, S. 525.

16

PhG, S. 526.

17

Ebd.

18

Ebd.

19

PhG, S. 527.

20

PhG, S. 526.

21

PhG, S. 527.

22

PhG, S. 526.

23

PhG, S. 528.

24

PhG, S. 528f.

25

PhG, S. 528.

26

Ebd.

27

PhG, S. 529.

28

Ebd.

29

PhG, S. 521.

Am Beispiel der Kunstform des Epos zeigt Hegel den Übergang aus der ekstatischen, gemeinschaftlichen Erfahrung der Einheit in die objektivierte Einheit mit dem Absoluten, bzw. den Übergang aus der Welt der substantiellen Einfachheit in die Welt der Vorstellung. Es ist nicht mehr das Volk, das durch Mysterien und Feste die Einheit mit dem Absoluten feiert, sondern der Sänger, „der Einzelne und Wirkliche“; sein „Pathos“ ist, im Gegensatz zum kollektiven Pathos des Volkes, „nicht die betäubende Naturmacht, sondern die Mnemosyne, die Besinnung und gewordene Innerlichkeit, die Erinnerung des vorhin unmittelbaren Wesens“.³⁰

Am Beispiel der Individualität der Götter zeigt der Dichter, daß nicht nur der handelnde Held, sondern auch die Götter leiden. Ihre Trauer (ihr Pathos) ist durch ihre Ohnmacht vor dem Schicksal verursacht. Das epische Kunstwerk zeigt, daß das Selbst der Götter nicht nur in souveräner Ruhe und Schönheit besteht, sondern daß die *besonderen* Götter, wiewohl den Sterblichen überlegen, selbst keine souveränen Handlungsobjekte sind.³¹

„Sie [die Götter] sind das Allgemeine und Positive gegen das *einzelne Selbst* der Sterblichen, das nicht gegen ihre Macht aushält; aber das *allgemeine Selbst* schwebt darum über ihnen und über dieser ganzen Welt der Vorstellung, welcher der ganze Inhalt angehört, als die *begrifflose Leere* der *Notwendigkeit*, – ein Geschehen, gegen das sie sich selbstlos und trauernd verhalten, denn diese *bestimmten* Naturen finden sich nicht in dieser Reinheit.“

In der epischen Dichtung sind weder der das Volk repräsentierende Held noch die Götter vollständig aus der Unterwelt hinaufgestiegen. Die ‚Unterwelt‘ bleibt als „die begrifflose Leere der Notwendigkeit“, als blindes Schicksal erinnert und wirft unheilvoll ihren Schatten auf das Leben der Menschen und der Götter.

So besitzt der epische Held zwar die „Kraft und Schönheit“ der handelnden Individualität.³² Diese kann jedoch nicht vor der ‚reinen Kraft des Negativen‘ bestehen. Andererseits haben auch die Götter ein ‚Problem‘: die Macht des Schicksals, deren Notwendigkeit auch sie nicht entkommen können. Das Werk des epischen Sängers ist die Widerspiegelung dieses Verhängnisses. Es umfaßt die Welt der Vorstellung, aus der „die reine Kraft des Negativen“ zwar ausgeschlossen ist, aber als blindes Schicksal trotzdem unheilvoll wirksam bleibt.

Die epische Sprache des Sängers müsse sich, so Hegel, in eine *höhere Sprache* verwandeln, um das Absolute in der Einheit seiner beiden wesentlichen Momente – der handelnden Individualität und der notwendigen, reinen Kraft des Negativen – darzustellen. Diese Verwandlung ist jedoch keine willkürliche Leistung des einzelnen Künstlers. Sie ist durch die „Einheit des Begriffes“ bestimmt.³³ An den beiden Extremen – der Schönheit der handelnden Individualität und der Notwendigkeit des allgemeinen Schicksals – lassen sich die beiden Eigenschaften des Absoluten ablesen, an denen der in seinem Werk ‚verschundene‘ Sänger und das Volk, in dem er lebt und dessen Lebensweise er in der Gestalt des Helden darstellt, teilnehmen. Die Wahrheit, die das Volk beim Hören des epischen Kunstwerks erfährt, ist die Wahrheit über seine eigene Natur, die sowohl die handelnde Individualität als auch die Notwendigkeit des Schicksals umfaßt. Das epische Kunstwerk und die Bewegung des Absoluten, die es widerspiegelt, ist für Hegel zwar eine noch mangelhafte Darstellung der Einheit des Göttlichen und des Menschlichen, es ist jedoch auch eine Kunstform, die das Entscheidende thematisiert und so über sich auf die höhere Kunstform der Tragödie hinausweist: auf den notwendigen und allgemeinen Zusammenhang, in dem sich der Handelnde immer schon bewegt und dem er nicht entkommen kann.

II. Das Zerfallen des tragischen Helden in den Schauspieler und seine Maske

Die andere, die „höhere Sprache“, welche „die Zerstreung der Momente der wesentlichen und handelnden Welt näher“ zusammenfaßt als es die Sprache des Epos getan hatte, sei, so Hegel, die Sprache der *Tragödie*.³⁴ „Höher“ ist die Sprache der Tragödie nicht nur, weil ihr Inhalt geeignet ist für die Exposition des Absoluten, sondern auch, weil sie den Inhalt nicht, wie das Epos, *erzählend* vermittelt, sondern ihn als den in der szenischen Aufführung von Schauspielern *angeeigneten* Inhalt *darstellt*.

Hegel ist der Überzeugung, daß die wissenschaftlich-spekulative Darstellung des philosophischen Inhalts der erzählenden Darstellungsweise überlegen ist. Dieser Unterschied hat einen geschichtlichen Vorläufer im Unterschied zwischen dem dramatischen Kunstwerks und dem erzählenden Epos. So wie es bei der Spekulation auf die Aneignung des Inhalts durch den Philosophierenden ankommt, so kommt es in der dramatischen Kunst auf die Aneignung des Inhalts durch den Schauspieler an. Das Drama sei, so Hegel in den *Vorlesungen über die Ästhetik*, „die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt“, das „der Exposition des Geistes würdige Element“, in dem „die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik“ vereinigt werde, die Handlung des Dramas entspringe „aus dem Inneren des sich durchführenden Charakters“, das Innere der Charaktere sei der „stete Bezug“ und der „Quellpunkt“ der Handlung.³⁵

Die erzählende Sprache des Epos wechselt im Drama zu einer Sprache, welche die szenische Aufführung, also die *lebendige gegenwärtige Aneignung* des Inhalts, erfordert. In dem Drama sind sowohl der Inhalt als auch die Form „zur vollendeten Totalität“ ausgebildet.³⁶ Die Tatsache, daß die Handlung des Dramas auf die Vergegenwärtigung durch die Aufführung angewiesen ist, beschreibt Hegel folgendermaßen:³⁷

„Denn die gegenwärtige Handlung gehört zwar ganz dem Inneren an und läßt sich nach dieser Seite vollständig durch das Wort ausdrücken; umgekehrt aber bewegt sich das Handeln auch zur äußeren Realität heraus und erfordert den ganzen Menschen in seinem auch leiblichen Dasein, Tun, Benehmen, in seiner körperlichen Bewegung und seinem physiognomischen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, sowohl für sich als auch in der Einwirkung des Menschen auf den Menschen und der Reaktionen, die dadurch entstehen können.“

Es ist „der ganze Mensch“ mit seinen subjektiven Zwecken und den Verwicklungen in äußere Zwänge, der „das eigentlich sinnliche Material der dramatischen Poesie ist“.³⁸ Doch auch im Drama ist, wie im Epos, „der wahrhafte Inhalt, das eigentlich Hindurchwirkende“ nicht der einzelne Mensch mit sei-

30

Ebd.

31

PhG, S. 533.

32

PhG, S. 534.

33

PhG, S. 533.

34

PhG, S. 534.

35

G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (=VÄsth), in: *Werke in 20 Bänden*, neu ediert v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Band 13–15, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1976f., S. 15, 478f.

36

VÄsth 15, S. 474.

37

VÄsth 15, S. 504 f.

38

VÄsth 15, S. 506.

nen besonderen Zwecken, sondern das Absolute, „das Göttliche in seiner Gemeinde als Inhalt und Zweck der menschlichen Individualität“.³⁹

Wichtig ist nun, zu verstehen, daß in Hegels Konzept die ‚äußere Realität‘ des Dramas nicht nur die ‚innerdramatische äußere Realität‘ ist, sondern vor allem das Leben des zuschauenden Volkes, also die ‚außerdramatische‘ Realität. Dieses – das Volk – soll durch Furcht und Mitleid von dem Inhalt des Dramas affiziert werden.⁴⁰ Hegels Gedanke läßt sich auch so ausdrücken: Das zuschauende Volk muß sich den Inhalt des Dramas so aneignen, daß es von ihm in Furcht und Mitleid versetzt wird. Die szenische Aufführung muß somit sowohl „in sich selber als eine lebendige Wirklichkeit von Situationen, Zuständen, Charakteren und Handlungen“ überzeugen, als auch den „lebendigen Sinn“ der Zuschauer ansprechen.⁴¹ Nur, wenn wir uns diese Identifikation der Zuschauer mit dem Inhalt des Dramas vor Augen halten, werden wir verstehen können, worin das in der *Phänomenologie* von Hegel angesprochene „Zerfallen“ des tragischen Helden in seine „Maske“ (seine Rolle) und sein „wirkliches Selbst“ (als Schauspieler) besteht.⁴²

Der Dichter „verschwindet“ in der dramatischen Dichtung (in seinem Werk), jedoch nicht nur, wie im Epos, als „Organ“ (seine Stimme), sondern als *wirklicher Mensch*.⁴³ Zu dieser Verschmelzung des Dichters mit seinem Kunstwerk bemerkt Hegel, daß in der Antike die Dichter ihre Rollen zum Teil selbst gespielt haben.⁴⁴ Die Aufgabe der Schauspielkunst sei damals eine andere als heute gewesen.⁴⁵

„In dieser Rücksicht hat der Dichter das Recht, vom Schauspieler zu fordern, daß er sich, ohne von dem Seinigen hinzuzutun, ganz in die gegebene Rolle hineindenke und sie so ausführe, wie der Dichter sie konzipiert und poetisch ausgestaltet hat. Der Schauspieler soll gleichsam das Instrument sein, auf welchem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergibt.“

Im dramatischen Werk der Griechen gibt es, so Hegel, keinen Unterschied zwischen der Sprache des Dichters und der Individualität der Schauspieler, die diese Sprache wortgetreu wiederzugeben hatten. Der Schauspieler sei „nur das geistig und leiblich lebendige Organ des Dichters“.⁴⁶ Hegel macht auf eine Ähnlichkeit zwischen der Aneignungsbewegung der Zuschauer und des Schauspielers aufmerksam: Auch der Schauspieler muß sein wirkliches Selbst mit dem Inhalt identifizieren, nicht nur, um von Furcht und Mitleid affiziert zu werden (wie der Zuschauer), sondern vor allem, um das dichterische Werk zum Leben zu erwecken. Dabei mache es keinen entscheidenden Unterschied, ob der Dichter selbst der Schauspieler ist oder nicht. Wichtig sei die Aneignung des Inhalts durch einen *wirklichen Menschen*, durch den der Inhalt des Dramas erst zu einer lebendigen Wirklichkeit werde.⁴⁷

„Der Held ist selbst der Sprechende, und die Vorstellung zeigt dem Zuhörer, der zugleich Zuschauer ist, *selbstbewußte Menschen*, die ihr Recht und ihren Zweck, die Macht und den Willen ihrer Bestimmtheit *wissen* und zu *sagen* wissen. [...] Das *Dasein* dieser Charaktere sind endlich *wirkliche Menschen*, welche die Personen der Helden anlegen und diese in wirklichem, nicht erzählendem, sondern eigenem Sprechen darstellen.“

Der Schauspieler steht nicht außerhalb seines Kunstwerks, den Inhalt erzählend, sondern hat den Inhalt in seine Subjektivität *integriert*, hat ihn sich *angeeignet*. Er spielt, so interpretieren wir Hegels Gedanken über die Rolle der Schauspielkunst, *aus dem integrierten bzw. angeeigneten Inhalt heraus*. Der Schauspieler ist der dichterischen Sprache und dem von ihm dargestellten Helden „wesentlich“, und zwar „nicht als äußerliche Bedingung“ des Dra-

mas, sondern als dem Inhalt Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit verleihendes menschliches Wesen.⁴⁸

Allerdings sei in der Schauspielkunst der Griechen, so Hegels Kritik, noch nicht „das wahre eigentliche Selbst“ verwirklicht, da die dramatische Kunst die *Differenz* zwischen dem dargestellten Inhalt und dem tatsächlichen Leben der Zuschauer (und der Schauspieler) nicht überwinden konnte.⁴⁹ Die Einheit von Darstellung und Aneignung sei nur im zeitlichen und örtlichen Rahmen des Schauspiels vollzogen, aber nicht im wirklichen Leben. Es wird sich zeigen: An diesem Mangel scheidet letztendlich die integrative Kraft der dramatischen Poesie.

Wichtig ist auch folgendes: Das *Absolute* ist in der Tragödie nicht mehr die unzusammenhängende Vielfalt der Götter oder fremdes, blindes Schicksal, so wie das im Epos noch der Fall war.⁵⁰ Es ist jetzt die *sittliche Macht*, die sich, gemäß der Entzweiung des Begriffs, in zwei ‚extreme‘, miteinander konkurrierende Mächte teilt: in das göttliche, irdische Recht des Staates und das ebenso göttliche, jedoch unterirdische Recht der Familie.⁵¹ Die Helden des Dramas sind Individuen, „welche in eine dieser Mächte ihr Bewußtsein setzten, an ihr die Bestimmtheit des Charakters haben und ihre Betätigung und Wirklichkeit ausmachen“.⁵²

Die mannigfaltige Götterwelt der epischen Vorstellung wird in der Tragödie auf „drei Wesen“ eingeschränkt. Diese „drei Wesen“ des Absoluten sind: a) die *Substanz*, welche die beiden sittlichen Mächte (die Macht der Familie und die Macht des Staates) umfaßt; b) die handelnden *wirklichen Selbstbewußtseine* bzw. „das Selbst des Heros“, das eigentlich nur als die ganze Substanz (also als Einheit der beiden sittlichen Mächte) „Dasein“ hat und „wesentlich der *ganze* Unterschied“ ist, sich jedoch, als immer noch vorstellendes Bewußtsein mit nur einer der beiden Mächte identifiziert; c) die *Notwendigkeit der Beziehung* der beiden Mächte aufeinander.⁵³

In seiner blinden Identifikation mit *einer* der beiden substantiellen Mächte verletzt der Held die andere und gibt ihr „dadurch das Recht gegen sich“.⁵⁴ Das vorstellende Bewußtsein des Helden folgt dabei „dem eigenen Wissen und verbarg sich selbst das Offenbare“, nämlich seine Einheit mit der anderen Macht.⁵⁵ Beide Mächte haben jedoch das gleiche Recht, und die sich im

39
VÄsth 15, S. 480.

40
PhG, S. 541.

41
VÄsth 15, S. 499.

42
PhG, S. 541.

43
PhG, S. 531; VÄsth 15, S. 502.

44
VÄsth 15, S. 512.

45
VÄsth 15, S. 513.

46
VÄsth 15, S. 515 f.

47
PhG, S. 534 f.

48
PhG, S. 535.

49
Ebd.

50
PhG, S. 536.

51
Ebd.

52
Ebd.

53
PhG, S. 538f.

54
PhG, S. 536.

55
Ebd.

Gegensatz zueinander und zu einer der Mächte befindenden Helden – Hegel führt als Beispiele Antigone und Kreon an – haben das gleiche Unrecht.

Die Lösung des tragischen Konflikts besteht „in dem gegenseitigen Untergange beider Mächte und der selbstbewußten Charaktere“.⁵⁶ Die so erreichte Versöhnung wird durch die „Vergessenheit“ erkaufte, durch die „Freisprechung“ vom Verbrechen und die „sühnende Beruhigung“.⁵⁷ Durch diese scheinbare Konfliktlösung kommt es jedoch nicht zur Einsicht der handelnden Charaktere in die substantielle, *wirkliche* und *lebendige* Einheit der beiden Momente des Absoluten, sondern nur zu ihrer Beruhigung und Neutralisierung in der „Ruhe des Ganzen“, der „unbewegte[n] Einheit des Schicksals“ und damit in der „Untätigkeit und Unlebendigkeit der Familie und der Regierung“.⁵⁸ Es kommt also nicht zur lebendigen Integration des Absoluten in das Denken und Handeln der Helden, sondern zur erneuten Abstraktion der sich widersprechenden Momente in ein undefiniertes ‚ruhiges‘ Ganzes. Der Konflikt bleibt unaufgelöst, die Versöhnung ist nur scheinbar; es bleibt eine für den Zuschauer unbefriedigte Trauer übrig.

Den in der Tragödie dargestellten Inhalt charakterisiert Hegel folgendermaßen: In ihm werden zwar die epischen „wesenlosen Vorstellungen“ von der ungebundenen Mannigfaltigkeit der Götter und der Blindheit des Schicksals durch die „von dem Begriffe“ beherrschte Einteilung der Substanz in zwei konkurrierende Mächte ersetzt. Die Götterwelt wird so auf zwei Prinzipien vereinfacht und das handelnde Selbstbewußtsein wird zum „absoluten Charakter“, der den Konflikt der Mächte in sich austrägt. Die handelnde Individualität geht jedoch in der vernünftigen sittlichen Notwendigkeit *unter*, erkennt sich somit *nicht* in der Einheit mit der absoluten Substanz. Die Integration des Absoluten findet auf der inhaltlichen Ebene des tragischen Kunstwerks somit *nicht* statt. Das wirkliche Selbstbewußtsein erkennt sich noch nicht als „die geistige Einheit, worin alles zurückgeht“, es unterscheidet sich selbst noch von der göttlichen Substanz und dem Schicksal.⁵⁹ Die „drei Wesen“ der dramatischen Handlung – die Substanz, das wirkliche Selbstbewußtsein und die Beziehung beider – werden nicht in ihrer Einheit erkannt.

Das Scheitern der inhaltlichen Lösung des tragischen Konflikts (die unaufgelöste Versöhnung) ist jedoch nicht der *eigentliche* Gegenstand von Hegels Interesse an der dramatischen Kunstform. Hegels Pointe wird deutlich, wenn er zeigt, daß vor den Augen der Zuschauer der Held „in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und das wirkliche Selbst“ „zerfällt“.⁶⁰ Den Gedanken des *Zerfallens* der dramatischen Einheit von Darstellung (Inhalt des Dramas) und Aneignung bzw. Integration (durch den Schauspieler *und* durch die Zuschauer) können wir als den für unsere Interpretation zentralen Punkt festhalten: Dem tragischen Helden gelingt es nicht, sich als die *eigentliche* geistige Einheit, als „die negative Macht, die Einheit des Zeus, des *substantiellen* Wesens und der *abstrakten* Notwendigkeit“, den Zuschauern zu erkennen zu geben. Die Zuschauer erkennen vielmehr die „Hypokrisie“ des dramatischen Kunstwerks: die wahre Vereinigung ist in ihm „noch nicht vorhanden“, sie ist „eine äußerliche, eine *Hypokrisie*; der Held, der vor dem Zuschauer auftritt, zerfällt in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und das wirkliche Selbst“.⁶¹

Das tragische Drama führt somit zu einem wesentlichen Erkenntnisgewinn: Zu der Erkenntnis, daß der Untergang des Individuums nur scheinbar ist, denn der wirkliche Mensch (der Schauspieler) bleibt in ihm bestehen. Der Schauspieler „zerfällt“ in seine Rolle (seine „Maske“ bzw. „Person“) und sein wirkliches Selbst, welches vom vorgestellten tragischen Untergang unberührt

bleibt. Den dargestellten Untergang erfahren die Zuschauer als Schauspieler, sogar als Heuchelei. Den Zuschauern fällt es ‚wie Schuppen von den Augen‘: Der Dichter (der Schauspieler) ist der Herr des Dramas, er ist zwar so ‚wie wir‘ auch, ein wirkliches Selbst, und er ist trotzdem der Meister über das Schicksal. Sie fragen sich: Sind auch wir, die Zuschauer, ‚Herren‘ über das Schicksal, über die Götter und die sittlichen Mächte? Sie erkennen: Es besteht ein fundamentaler Unterschied zwischen der ‚bloß gespielten‘ und der *tatsächlich vollzogenen* Integration des Absoluten.

Wir wollen festhalten, daß nach Hegels Auffassung die Erkenntnis, daß das wirkliche Selbst die Wahrheit der Substanz und des Schicksals ist, nicht in erster Linie über den Inhalt der Tragödie (die „Versöhnung“), sondern vor allem über das *Zerfallen* der Einheit von Darstellung und Aneignung, von Schauspieler und Maske gewonnen wird. Dieser Erkenntnisgewinn ist jedoch nur in Zeiten möglich, in denen es zu einer Identifizierung der Zuschauer mit dem Inhalt des Dramas kommt. Nur dann kann auch der ‚Schock‘ der Einsicht, daß sich das wirkliche Selbst im Untergang erhält und sich sogar als der Herr des Handelns zeigt, eintreten. Wenn die Zuschauer von vornherein die Handlung ‚nur als ein Spiel‘ betrachtet hätten, käme es nicht zu dem „Zerfallen“ des Helden in die Maske und das wirkliche Selbst. Das Zerfallen wäre nicht eine Folge, sondern die Voraussetzung des Dramas. Das sei jedoch, so Hegel, bei der Tragödie als einer Form der *Kunstreligion* nicht der Fall: In ihr identifizieren sich die Zuschauer, so wie der Schauspieler, mit dem dargestellten Inhalt, so wie sie sich auch mit dem Inhalt der kultischen Feier, der Mysterien und der Feste identifiziert haben. Nur vor dem Hintergrund dieser vorhergehenden Identifikation kann es zur Erfahrung des Zerfallens kommen.

Die Rolle, die Hegel dabei dem Volk (und dem Chor) zuspricht, ist auf den ersten Blick nicht eindeutig. Das Volk wird in der Tragödie zwar einerseits vom Zentrum des Geschehens an den Rand gedrängt. Es ist nicht mehr im Helden repräsentiert, sondern in dem noch auf dem Standpunkt der „ersten vorstellenden Sprache und ihres selbstlosen, auseinandergelassenen Inhalts“ verbliebenen Chore.⁶² Andererseits steht das Volk – und somit der Chor – im Zentrum des Geschehens. Das angestrebte, jedoch in der Tragödie nicht erreichte Ziel ist ja die gelungene Integration des Absoluten in das Leben des einzelnen Selbstbewußtseins (des Helden) und des Volkes (des Chores).

⁵⁶
PhG, S. 539.

⁵⁷
PhG, S. 540.

⁵⁸
Ebd.

⁵⁹
PhG, S. 541.

⁶⁰
Ebd.

⁶¹
Ebd. Zur „Hypokrisie“ des Kunstwerks vgl. Josef Schmidt, ‚Geist‘, ‚Religion‘ und ‚absolutes Wissen‘. Ein Kommentar zu den drei gleichnamigen Kapiteln aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart / Berlin / Köln 1997, S. 384: Das Drama „ist arrangiertes Spiel, von Menschen hervorgebracht

und durchgeführt. Autor, Schauspieler und Publikum sind die aktiven Träger, die gemeinsamen Schöpfer des Stückes und seiner Aktualisierung. Sie sind also in einem entscheidenden Sinn das produzierende und bewegende Schicksal der dramatischen Personen. Diese Einheit der kreativen Subjektivität mit dem höheren Schicksal, die der Tragödie wesentlich ist, muß freilich erkannt und zugegeben werden und muß selbst nochmals künstlerisch erscheinen. Andernfalls wird die dramatische Darbietung zur Verschleierung, die ‚Vorstellung‘ zur ‚Verstellung‘, entsprechend der (griechischen) Doppelbedeutung des Wortes ‚Hypokrisie‘ als Schauspielkunst und Heuchelei.“

⁶²
PhG, S. 535.

Einen Hinweis auf die zentrale Bedeutung des Chores in der Tragödie enthält Hegels Formulierung: Das *Volk* ist im „*Chore des Alters*“ repräsentiert, als der „allgemeine Boden, worauf die Bewegung dieser aus dem Begriffe erzeugten Gestalten vorgeht“.⁶³ ‚Worauf‘ bedeutet hier, daß sich die Bewegung der Tragödie auf den Erkenntnisgewinn des Chores (und damit des zuschauenden Volkes) richtet. Die Handlung der Tragödie wendet sich gegen das falsche Bewußtsein des Volkes, das sie durch Erzeugung von Furcht und Mitleid erziehen will. Eben dieses falsche Bewußtsein repräsentiert der Chor.

Die nicht gelungene Integration des Absoluten ermöglicht es dem zuschauenden Volk, neben der Erfahrung von Furcht und Mitleid die Hypokrisie der tragischen Konfliktlösung zu erkennen. Hegel beschreibt damit einen *zweiten* Perspektivwechsel. Der erste bestand darin, daß der Schauspieler nicht den Inhalt seiner Kunst erzählte (so wie der epische Dichter), sondern ‚aus dem angeeigneten Inhalt heraus‘ agierte, ihm durch sein wirkliches Selbst Leben und Gegenwart gab. Der zweite Perspektivwechsel besteht nun darin, daß der Held von dem zuschauenden Volk als ein wirklicher Mensch erkannt wird, der sich auch im Untergang erhält. Es ist dieser Blick (die Perspektive) der Zuschauer, der für Hegel wichtig ist: Indem die Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle so aufgelöst wird, daß der wirkliche Mensch als Herr und Meister des ‚gespielten‘ Dramas offenbar wird, kommt es zu der Auflösung der Identifikation des Volkes mit dem Inhalt (der angestrebten Einheit und Versöhnung) und mit dem Chor, seinem eigenen falschen Bewußtsein.

Das Bewegungsprinzip der Tragödie bildet somit die *Interaktion zwischen dem Zuschauer, dem Chor und dem Schauspieler-Dichter*. Das zuschauende Volk wird nicht nur in Furcht und Mitleid belehrt, sondern erkennt auch den Unterschied zwischen dem *wirklichen* Selbst des Schauspielers und der *unwirklichen* dramatischen Einheit mit dem Absoluten. Diese Unwirklichkeit wird *als Unwirklichkeit* dem zuschauenden Volk bewußt. Es erkennt, daß die bloß fingierte Integration eine mangelhafte Integration ist. Auf dieser Erkenntnis der Unwirklichkeit der ‚bloß gespielten‘ Integration des Absoluten baut Hegel seine Bestimmung der Kunstform *Komödie* auf.

III. Schluß

In der Komödie ist die fremde Macht des Schicksals mit dem wirklichen Selbstbewußtsein nicht nur theoretisch (in dem gespielten Inhalt des Dramas), sondern auch praktisch (in dem seine Individualität behauptenden Schauspieler) versöhnt. Das „einzelne Selbst“ erkennt sich als diejenige „negative Kraft“, die es früher als das Schicksal mißverstanden hatte, es „erhält sich“ in der Negativität, ist auch in ihr „bei sich“ und ist sich selbst „die einzige Wirklichkeit“.⁶⁴ Der Schauspieler läßt in der Komödie also *die Maske fallen*, wodurch das *wirkliche Selbst* zum Vorschein kommt. Dieses wirkliche Selbst „fällt mit seiner Person zusammen, so wie der Zuschauer in dem, was ihm vorgestellt wird, vollkommen zu Hause ist und sich selbst spielen sieht“.⁶⁵ Indem sie sich über das Absolute stellen, werden der Schauspieler und der Zuschauer zu Komplizen. Ihre Macht über das Absolute erfahren die Zuschauer als

„... die Rückkehr alles Allgemeinen in die Gewißheit seiner selbst, die hierdurch diese vollkommene Furcht- und Wesenlosigkeit alles Fremden und ein Wohlsein und Sichwohlseinlassen des Bewußtseins ist, wie sich außer dieser Komödie keines mehr findet“.⁶⁶

Mit der Darstellung der Integration des Absoluten in die wirkliche Subjektivität hat sich die „Religion der Kunst“ in der Komödie „vollendet und ist vollkommen in sich zurückgegangen“.⁶⁷ Die Fremdheit des Absoluten, so wie sie

in der Bildsäule, der lebendigen und schönen Körperlichkeit, dem Inhalt des Epos und der Tragödie, im Kultus und den Mysterien zu erfahren war, ist in der Komödie „verloren“; in der Komödie kommt uns „in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individuen der Sieg ihrer dennoch sicher in sich dastehenden Subjektivität zur Anschauung“.⁶⁸

Hegels Darstellung des Weges der Integration des Absoluten in das Leben des Volkes läßt jedoch folgende Frage aufkommen: Wie ‚teuer‘ ist am Ende diese Integration erkauf? Ist die Integration des Absoluten, so wie sie in der *Komödie* dargestellt wird, nicht eigentlich die ‚Vernichtung‘ des Absoluten? Die von Hegel in der *Phänomenologie* dargestellte und in den verschiedenen Formen der Kunstreligion durchgeführte stufenweise Integration und Aneignung des Absoluten führt zu dem Punkt, an dem das Absolute zum Verschwinden gebracht wird: Zunächst wird es „in Ansehung des Natürlichen“ „zu seinem [des Menschen] Putze, Wohnung usf. und im Schmause seines Opfers“ verwendet, dann wird das „innere Wesen“ des Absoluten „in dem Mysterium des Brotes und Weines“ verzehrt und schließlich im Gelächter der Komödie aufgelöst.⁶⁹ Der Künstler, der *Integrator* des Absoluten in das Leben des Volkes, ist letztendlich so ‚erfolgreich‘, daß er das Verhältnis umkehrt: Es ist schließlich das wirkliche Selbst, das sich als der Herr über das Absolute erhebt.

Die Komödie markiert den Endpunkt und den Wendepunkt der gescheiterten kunstreligiösen Integrationsweisen des Absoluten. Es ist eine „neue Welt“, in der es zu der gelungenen Integration des Absoluten in das Leben der ‚wirklichen Selbstbewußtseine‘ kommen wird. Das ist für Hegel die *christliche* Welt. Die offenbare Religion baut jedoch auf den Erfahrungen der Kunstreligion auf. Zu diesen Erfahrungen gehört es z.B., daß das Absolute nicht nur das Subjektive und Geistige ist, sondern auch etwas, das man *gemeinschaftlich* und *sinnlich* erfahren muß, daß es eine kultische Dimension hat und vor allem: daß die Einheit mit dem Absoluten nicht fingiert sein darf, sondern tatsächlich vollzogen sein muß. Zu diesen Erfahrungen gehört auch die Erinnerung daran, daß in einer unversöhnten Welt, in der es zum Zerfallen des Menschen mit dem Absoluten gekommen ist, das tragische, blinde Schicksal als eine Götter und Menschen bedrohende Macht im Hintergrund lauert.

Das Subjekt (der Künstler) hat auf dem Höhepunkt seiner kunstreligiösen Integrationsweisen sich selbst und das Volk nicht nur zum Absoluten, sondern sogar *über* das Absolute erhoben. Wie ist aus dieser äußersten Entfremdung des Subjekts vom Absoluten dessen Integration noch zu vollziehen? In dem Kapitel *Die offenbare Religion* wird gezeigt, daß die Möglichkeit der Integration gewährleistet ist durch die Initiative des Absoluten, sich in einer konkreten historischen Gestalt – dem *Mittler* – zu verwirklichen. Durch die Menschwerdung, den Tod und die Auferstehung des Mittlers wissen wir, so Hegel, daß die Einheit mit dem Absoluten keine unerfüllte Sehnsucht bleiben muß, sondern daß sie in der christlichen Gemeinde verwirklicht ist. Erst auf diesem Boden wird auch der spekulativ Philosophierende das verwirklichen

63
Ebd.

64
PhG, S. 544.

65
Ebd.

66
Ebd.

67
Ebd.

68
VÄsth 15, S. 527.

69
PhG, S. 542.

können, woran der Künstler gescheitert ist: die vollständige, gemeinschaftliche, philosophisch-kultische und *nicht fingierte* Integration und Aneignung des Absoluten.

Kazimir Drilo

**The Integration of the Absolute
in the Life of the People**

**Hegel's Definition of the Religion of Art
in the *Phenomenology of Spirit***

Summary

In the chapter about the religion of art Hegel differentiates between four ways of integrating the Absolute: 1. integration through statues of gods, 2. integration through language, 3. integration through a religious cult, mysteries and festivities, 4. integration through the higher language of tragedy. Integration is conducted by the artist – the spirit is an artist. Still, it was demonstrated that these attempts of integration fail. Only one using speculative philosophy can succeed where the artist cannot: unity with the Absolute. Integration, which was presented by Hegel in the Phenomenology of Spirit, and translated through different forms of the religion of art and the appropriation of the Absolute, leads to a point where the Absolute vanishes: at first the man uses it as a “cleaner, a house and in the feast of its victim“. Then, the inner being of the Absolute is consummated “in the mystery of bread of wine” and, finally, annihilated in the laughter of a comedy. The artist, an integrator of the Absolute in the life of the people, is at last so successful that the relationship is reversed: it is, finally, the true selfness, which rises as the master over the Absolute. The integration of the Absolute fails due to the hypocrisy of the artist's work. The road the artist walks on, prepares the ground for uncovering an obvious religion and, thus, indirectly, for an appearance of speculative philosophy.

Key words

Absolute, people, artist, integration, spirit, cult, tragedy, dissolution, hypocrisy, comedy

Kazimir Drilo

**Intégration de l'absolu
dans la vie du peuple**

**La détermination de la religion de l'art par Hegel
dans la *Phénoménologie de l'Esprit***

Résumé

Dans le chapitre sur l'art de la religion, Hegel différencie quatre façons d'intégrer l'absolu: 1. l'intégration par les statues des dieux, 2. l'intégration par la langue, 3. l'intégration par le culte de la religion, les mystères et les festivités, 4. l'intégration par le langage supérieur de la tragédie. L'intégration est menée par l'artiste – l'esprit, c'est l'artiste. Pourtant, il s'avère que ces tentatives d'intégration échouent. Ce n'est que la personne qui philosophera de manière spéculative qui réalisera ce qui ne réussit pas à l'artiste: l'unification avec l'absolu. L'intégration, que Hegel a présenté dans Phénoménologie de l'Esprit et qui s'est réalisée sous diverses formes de l'art de la religion, et l'appropriation de l'absolu mènent à la disparition de l'absolu: cela est d'abord utile à l'homme comme « une femme de ménage, un appartement et le banquet de sa victime ». Ensuite, l'être intérieur de l'absolu consomme « dans le mystère du pain et du vin », pour finalement s'annuler dans le rire de la comédie. L'artiste, l'intégrateur de l'absolu dans la vie du peuple, réussit finalement si bien qu'il inverse le rapport: c'est, enfin, un soi vrai qui s'élève, tel un maître, au-dessus de l'absolu. L'intégration de l'absolu échoue lors de l'hypocrisie de l'œuvre d'art. Le chemin emprunté par l'artiste prépare le terrain pour la découverte d'une religion visible, et, indirectement, pour un retrait de la philosophie spéculative.

Mots-clés

Absolu, peuple, artiste, intégration, esprit, culte, tragédie, désagrégation, hypocrisie, comédie