

DOI: 10.56550/d.2.1.2		Review article	
Received on: October 1, 2022	Accepted on: October 30, 2023	Published on: November 26, 2023	

Tomislav Zelić

Universität Zadar  
tzelic@unizd.hr

## **PERFORMATIVITÄT UND THEATRALITÄT DES ABSOLUTEN GEISTES IN HEGELS THEORIE DER DRAMATISCHEN POESIE IN DER MODERNE**

### **Zusammenfassung**

Im Unterschied zu der philosophischen Diskussion über Drama und Theater in der Tradition von Platon/Sokrates und Aristoteles über Rousseau und Diderot zu Artaud und Brecht, die Theatralität entweder ab- oder aufwerten, nimmt Hegel einen mittleren Standpunkt zwischen den Extremen ein. Er wertet Theatralität weder auf noch ab, sondern behauptet vielmehr, sie sei eine unverzichtbare Dimension des poetischen Dramas, das dadurch erst seine ideale und fiktive Wirklichkeit sinnlich vergegenwärtigt. Während die dramatische Poesie der Vormoderne Konflikte zwischen sittlicher Substantialität und individueller Subjektivität darzustellen und zu versöhnen vermochte, liegt die Sache in der Moderne anders. Im Zuge der fortschreitenden Entsubstantialisierung der individuellen Subjektivität tendiert das moderne Schauspiel zu reiner Theatralität und es verliert seine poetische Kraft zur geistigen Versöhnung sittlicher Konflikte.

Schlüsselwörter: G.W.F. Hegel; Theatralität; absoluter Geist; Substanz; Subjekt; Drama und Theater; Moderne

# PERFORMATIVITY AND THEATRICALITY OF THE ABSOLUTE SPIRIT IN HEGEL'S THEORY OF DRAMATIC POETRY IN MODERNITY

## Abstract

In contrast to the discussion of theater in the tradition of Western philosophy from Plato and Aristotle through Rousseau and Diderot to Artaud and Brecht, who either devalued or valorized theatricality, Hegel adopts an intermediate point of view between these two extremes. He neither devalues nor valorizes theatricality, but rather maintains that it constitutes an essential dimension of poetic drama through which it presents its ideal and fictive reality to sense perception. While in pre-modernity dramatic poetry was able to represent and reconcile the conflicts between ethical substantiality and individual subjectivity, it is a completely different matter in modernity. In the course of the progressing ethical de-substantialization of individual subjectivity, modern drama tends towards pure theatricality and loses its ability to reconcile ethical conflicts spiritually.

Keywords: G.W.F. Hegel; theatricality; absolute spirit; substance; subject; drama and theater; modernity

## 1. Performativität und Theatralität in den Sprach- und Kulturwissenschaften

Die Theorie der Theatralität geht auf die Theorie der Performativität zurück, deren erster Anstoß von dem amerikanischen Linguisten John Austin (1961) kam. Austin unterscheidet konstative und performative Sprechakte. Konstative Sprechakte stellen wirkliche Tatsachen fest. Sie haben daher einen von zwei möglichen Wahrheitswerten: wahr oder falsch. Performative Sprechakte bringen dagegen eine neue Wirklichkeit allererst hervor. Sie haben keinen Wahrheitswert. Sie verfügen jedoch über illokutionäre und perlokutionäre Kraft, d.h. der Sender verwirklicht sich selbst mittels konventioneller Versprachlichung (Illokution) und er bewirkt u.U. kausale Folgen beim Empfänger (Perlokution). In der Sprachwissenschaft unterscheidet Noam Chomsky (1965) zwischen Kompetenz als virtueller Sprachkenntnis und Performanz als aktueller Sprachgebrauch. In der Philosophie beobachtet Jacques Derrida (1972), dass performative Sprechakte lediglich als Zitat einer Konvention illokutionäre und perlokutionäre Kraft auszuüben vermögen.

In den Kulturwissenschaften der 1990er Jahre entwickelt sich der Begriff der Performativität weiter. Im Austausch mit dem angelsächsischen Sprachraum wird die zweideutige Übersetzung des englischen Verbs „to perform“ im Deutschen fruchtbar gemacht, was zugleich ausführen und aufführen bedeutet. Ausgehend von den neu entstehenden *gender studies* vertritt Judith Butler (1991) nicht nur die Position, dass performative Akte die Wirklichkeit bestimmen, sondern auch, dass die Subjekte performativer Akte als Resultat derselben anzusehen seien. Zudem konstituieren sich die Subjekte nicht nur durch performative Akte, sondern derlei Performativität etabliert sich historisch betrachtet durch die immer wieder neu inszenierten Wiederholungen desselben. Darin liegen jedoch zugleich auch subversive Potentiale, denn eine exakte Wiederholung ist ein Ding der Unmöglichkeit. Abweichende Wiederaufführungen erzeugen Verschiebungen. In den Theaterwissenschaften wird Begriff der Theatralität von dem Begriff der Performativität abstrahiert (Fischer-Lichte/Wulf 2001, Fischer-Lichte 2004, Fischer-Lichte/Wulf 2004, Bachmann-Medick 2009: 104–143, Fischer-Lichte 2012, Wirth 2016: 363–370), indem nicht nur performative Sprechakte im Besonderen, sondern performative Akte im Allgemeinen untersucht werden. Damit vollendet sich die semantische Verschiebung von der sprachlichen Ausführung zur theatralen Aufführung. Performativität bedeutet demnach, dass sich Wirklichkeit durch (Wieder-)Aufführung von historischen Konventionen konstituiert. Der aktuelle Forschungsstand findet sich in Wirth (2016: 363–370).

## 2. Theatralität bei Platon und Aristoteles

Die Theatralität dramatischer Darstellungen ist seit der griechischen Antike Diskussionsgegenstand der philosophischen Poetik. Schon Platon und Aristoteles erörtern das Problem der Theatralität und versuchen, kritische Antworten darauf zu geben. Bekanntlich lässt Platon Sokrates die Tragödiendichter aus dem Philosophenstaat verbannen (Platon 2005). Dies geschieht aus zwei Gründen. Erstens seien die Stoffe und Inhalte der Tragödie ethisch falsch in dem Maße, wie sie vorführen, dass sich Gerechtigkeit und Glückseligkeit nicht gegenseitig einschließen und nicht auseinander hervorgehen. Tragödien zeigten tragische Figuren, die ungerecht aber glücklich oder gerecht aber unglücklich seien. Zweitens kritisiert er die Form der Tragödien mit der Begründung, die sinnlichen Darstellungen der Tragödie untergraben den geistigen Sinn der Fabel. Derart enthalte die Tragödie

zumindest falsche Ansichten, wenn sie nicht schlechthin falsch sei. Obwohl die metaphysisch-kosmologische Sinnstiftung durch die Tragödie vom Standpunkt des Publikums äußerlich erfolgreich sein mag, vermittele die sinnlich vermittelte Theateraufführung der Tragödie keine Botschaft in dem strengen Sinne, dass eine erfolgreiche Botschaft bestimmt und eindeutig sei. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass die Analyse, Interpretation und Kritik der Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Tragödie bei Platon/Sokrates auf die Theatralität der Tragödie abhebt.

Im zweiten, dritten und zehnten Buch der *Politeia* werden eine allgemeine und eine besondere Kritik an der Mimesis der Natur durch die Kunst geübt. Die allgemeine Kritik im zehnten Buch verwendet die starke epistemologische und ontologische Unterscheidung zwischen Wahrheit und Falschheit einerseits, Realität und Fiktion andererseits. Diese allgemeine Kritik schießt über das Ziel hinaus, wenn es darum geht, die Frage nach dem ästhetischen und ethischen Status der Theatralität zu verhandeln. Schließlich enthalten Erziehung und Bildung zwangsläufig Fiktionalisierungen und Falsifizierungen. Die besondere Kritik der Mimesis im zweiten und dritten Buch operiert mit der vergleichsweise schwächeren sprachlichen und logischen Unterscheidung von Einheit und Vielheit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit, was für den gegenwärtigen Zweck weitaus aufschlussreicher ist. Denn Platon lässt Sokrates im dritten Buch ebenfalls die bildungsphilosophische Frage stellen, wie Staatsmänner die Wächter der Polis und deren Erzieher ausbilden sollten und ob die dramatische Poesie im Allgemeinen und die Epik und Tragödie im Besonderen nicht nur zum Zwecke der Unterhaltung, sondern auch zum Zwecke der Erziehung und Bildung dienen könnten. In diesem bildungsphilosophischen Zusammenhang lässt Platon Sokrates seine Kritik an der Mimesis in der Kunst vortragen.

Zunächst unterscheidet Sokrates das erzählend berichtende von dem dramatisch darstellenden Verfahren als zwei Hauptgattungen der Poesie, wobei Lyrik ausgeklammert wird. Zudem räumt er eine dritte Mischgattung ein, die am eindruckvollsten in den Homerischen Epen verwirklicht sei. In der epischen Poesie erzählt der Dichter oder vielmehr der Rhapsode dem Publikum auf dem Forum die Geschichte über einen Helden. Das geschieht von seinem Standpunkt aus, der durch räumliche und zeitliche Distanz zu dem Erzählgegenstand gekennzeichnet ist. Die poetische Funktion beherrscht daher die mimetische Funktion der Epik, selbst wenn der Rhapsode an manchen Stellen eine Figur dramatisch darstellt, indem er in direkter oder

indirekter Rede von ihrem Standpunkt aus spricht, als ob sie für sich selbst spräche. Im Gegensatz dazu sprechen die Figuren in den dramatischen Monologen und Dialogen sowie den Botenberichten und bei der Mauerschau (Teichoskopie) von ihrem eigenen Standpunkt aus für sich selbst über sich selbst oder die anderen Figuren, die eigenen Handlungen und die der anderen Figuren (Platon: 392 c).

Auf der Grundlage dieser gattungstheoretischen Grundunterscheidung zwischen dem epischen und dramatischen Darstellungsverfahren lässt Platon Sokrates weitreichende ethische Schlussfolgerungen ziehen. Die Tragödie verwende unterschiedliche metrische und rhythmische Formen, um eine Vielheit von Figuren mit äußerst verschiedenen charakterlichen Attributen darzustellen. Zudem sei das Drama wegen der sich gegenseitig widersprechenden Perspektiven polymorph und polyvalent. Platon lässt Sokrates vor der Gefahr warnen, das Drama könne sein Publikum dazu verleiten, alle Bemühungen um die sittliche Auszeichnung des individuellen Charakters aufzugeben. Allein die Epik führe wahre Helden vor, deren individueller Charakter durch Einheit, Bestimmtheit und Eindeutigkeit gekennzeichnet sei und aus diesem Grunde als ideales Rollenvorbild für die Wächter der Polis und deren Erzieher dienen könne (Platon 396). Allein die Epik stelle sicher, dass das Publikum die eindeutige Botschaft der Geschichte empfangen. Denn *ein* Sprecher und *niemand außer ihm selbst* sei laut Sokrates fähig, die Konstitution, Darstellung und Kontrolle der geistigen und körperlichen Einheit der Individualität als Voraussetzung für die Einheit, Bestimmtheit und Eindeutigkeit der Fabel zu gewährleisten. Dem entgegen eröffne das Drama der Vielheit, Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit Tür und Tor. Um es polemisch zu formulieren, Tragödien erlauben nicht nur, ja sie fordern die Nachahmung von Individuen, die ethisch betrachtet characterschwach oder charakterlos sind bzw. die Handlungen ausführen, die zwar sittlich richtig sein mögen, aber dennoch in die Katastrophe führen. Plato lässt Sokrates Tragödien aus dem Bildungskanon verbannen, da sie Figuren darstellen, die in der Realität der Polis gefährlich werden könnten. Offensichtlich weist Platons Sokrates der Poesie nicht den Status der Fiktionalität zu, den man ihr erst seit dem Ende des 18. Jh. zuweist, was zur Überschätzung des Einflusses fiktiver Darstellung auf das Publikum führt.

Platons Schüler Aristoteles verteidigt in seiner philosophischen Poetik die dramatische Poesie gegen das Verdikt seines Lehrers, indem er einen Kompromissvorschlag unterbreitet. Dabei geht er davon aus, dass es wirksame poetische Mittel zur Eindämmung der ethischen Gefahren gebe, die,

wie er zugesteht, durchaus von der dramatischen Poesie ausgingen. Zunächst erweitert er Platons formale Unterscheidung der episch erzählenden von der dramatisch darstellenden Hauptgattung der Poesie um eine mediale Unterscheidung zwischen der dramatischen Darstellung durch den Text allein oder auf dem Theater. Zudem bestimmt er die sechs Elemente des Dramas, um sie in der Reihenfolge vom wesentlicheren zum unwesentlicheren wie folgt anzuordnen: Fabel (*mythos*), Figuren/Charaktere (*ethe*), Sprache/Rede (*lexis*), Gedanken/Absichten (*dianoia*), Spektakel (*opsis*), und Musik, Gesang und lyrische Poesie (*melopoiea*) (Aristoteles: 1450 a 14). Diese sechs Elemente lassen sich wiederum in zwei Gruppen einordnen, die sich durch das Kriterium der Unabdingbarkeit unterscheiden lassen. Da wären auf der einen Seite Fabel, Figuren/Charaktere, Sprache/Rede und Absichten/Gedanke und auf der anderen Seite Spektakel, Musik, Gesang und lyrische Poesie. Derart lassen sich die poetischen Darstellungsmittel des Dramas von dem szenischen und musikalischen Beiwerk der Theateraufführung unterscheiden.

Von diesen vier poetischen Darstellungsmitteln ist wohl der aus Sprache/Rede bestehende poetische Text, sei er geschrieben, sei er gesprochen, wiederum das allerwichtigste Mittel zur Darstellung der anderen drei, von den Figuren/Charakteren über die Gedanken und Absichten bis zu der Fabel als der geistigen Einheit des Dramas. Das audiovisuelle Spektakel ist demgegenüber bestenfalls zweitrangig, wenn nicht überflüssig. Es besteht aus den Masken, Kostümen, Requisiten einerseits, Musik, Gesang und lyrischer Poesie andererseits. Hinzu kommen seit der Aristophanischen Komödie und vor allem der modernen Schauspieltechnik Mimik, Gestik und Körperbewegungen. Die mit dem Drama verwandten Gattungen werden um Akrobatik, Tanz und Ballett ergänzt. Folgt man dieser Analyse im Anschluss an Aristoteles, dann konstituiert das audiovisuelle Spektakel und nicht der poetische Text Vielheit, Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit. Die Verschiebung des Hauptaugenmerks von der Rezeption der dramatischen Darstellung als Theateraufführung zu der Rezeption des dramatischen Textes allein stützt das Argument des aristotelischen Apologetikers gegen Platons Sokrates, wonach die ethischen Gefahren mit den angeblich gefährlichen Elemente ohnehin verschwänden, sobald das Publikum den fiktionalen Text eines Dramas lese, anstatt einer Aufführung des Dramas auf der wirklichen Theaterbühne beizuwohnen.

In der Tat ist der Text das unverzichtbare und damit das poetischste Darstellungsmittel des Dramas. Das audiovisuelle Spektakel kann man

hingegen Aristoteles folgend als ein untergeordnetes und unpoetisches Beiwerk ansehen. Im Folgenden wird sich herausstellen, dass Hegel dem ersten Punkt zwar zustimmt, dem zweiten Punkt jedoch widerspricht. Aristoteles verteidigt die philosophische Legitimität der dramatischen Poesie gegen das sokratische Verdikt, indem er bestreitet, das audiovisuelle Spektakel allein stelle, wie Plato Sokrates irrtrümlicher Weise annehmen lässt, die Fabel dar. Kurzum, Aristoteles marginalisiert Theatralität und konzentriert sich auf den poetischen Text als Lesedrama oder Kopftheater.

Bei Platon und Aristoteles impliziert die philosophische Poetik des Dramas eine ethische und bildungsphilosophische Debatte über die Gefahren der Sinnlichkeit und sinnlichen Vielheit sowie geistigen Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit im Allgemeinen und der Theatralität im Besonderen. Diese Gefahren bestehen darin, das poetische Produktions- und das ästhetische Rezeptionsverfahren möge zwar sinnlich und unterhaltsam sein, es könne jedoch zugleich bildungsphilosophisch wertlos, unsittlich und politisch gefährlich werden, denn die Pluralität der Perspektiven und der Polylog im Drama untergrabe die Einheit, Bestimmtheit und Eindeutigkeit des geistigen Sinns. Vor allem beharrt Aristoteles darauf, die Fabel gewährleiste Sinn und Bedeutung der dramatischen Darstellung und kontrolliere Vielheit, Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit. Die materielle Einheit des Textes synthetisiere die Pluralität der Charaktere, Handlungen und Perspektiven in die geistige Einheit der Fabel. Auf diese Art und Weise sei die Botschaft des Dramas von der Leserschaft zu verstehen und eindeutig auszulegen. Die Fabel stellt nämlich eine zentrale Idee dar, um die sich die dramatische Darstellung dreht. Jede Figur kommt lediglich in Hinsicht auf die Fabel zu Worte. Der durch die Fabel vermittelte Sinn verhindert, dass dramatische Darstellungen zu reiner Theatralität und sinnlosem Spiel herabfallen.

In Übereinstimmung mit Sokrates verurteilt Aristoteles reine Theatralität als sinnloses Spiel ohne die durch die Fabel gesicherte, geistige Einheit. Er stimmt mit Sokrates auch in der Hinsicht überein, ernste Gefahren drohen, sobald Theatralität über das Drama herrsche. Er zieht daraus jedoch eine andere Schlussfolgerung als Sokrates, was den philosophischen Status der dramatischen Poesie und Theatralität betrifft. Sokrates ging davon aus, dass ein der dramatischen Poesie äußerliches Mittel notwendig sei, um die von der Sinnlichkeit und Theatralität ausgehenden Gefahren für den Geist zu bannen und antwortet darauf mit der Empfehlung, man möge eine philosophisch motivierte und legitimierte, bildungsphilosophische und politische Maßnahme dagegen ergreifen. Aristoteles geht nun davon aus, dass

es nicht nur ethisch notwendig, sondern auch poetisch möglich sei, einen Ausgleich zwischen Spiel und Ernst, Theatralität und Fabel, Sinnlichkeit und Geist herzustellen. Der aus der Fabel eines Lesedramas extrapolierbare Sinn als geistiger Einheit verbanne die Gefahren der Theatralität aus der dramatischen Poesie.

Der Widerstreit zwischen den Standpunkten von Platon und Aristoteles dient als Vorlage zu den Neuauflagen dieser alten Debatte über die Theatralität der dramatischen Darstellung in der Moderne, beispielsweise zwischen Rousseau (1968) und Diderot (1964) (vgl. dazu Menke: 178). Im Gegensatz zu der antiken Konstellation zwischen Platon und Aristoteles werden die widerstreitenden Standpunkte im Zeitalter der Französischen Aufklärung zugleich stark vereinfacht und sie radikalieren sich philosophisch und politisch. Im Anschluss an Platon verteufelt Rousseau das Theater und Diderot verherrlicht es im Anschluss an Aristoteles. Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wurde diese philosophische Debatte mittelbar von der historischen Avantgarde des Theaters, namentlich Brecht und Artaud, aufgenommen und fortgeführt. Die Debatte über Theatralität bei Platon und Aristoteles hat im Grunde genommen zwei Pointen. Erstens bringt die Theatralität der dramatischen Poesie die ethische Gefahr mit sich, die Fabel könne durch reine Theatralität zersetzt werden und das Drama zum sinnlosen Spiel herabsinken. Vom Standpunkt der philosophischen Poetik besteht die dramatische Kunst darin, durch die geistige Einheit der Fabel Kontrolle über die Theatralität zu erlangen und dem Publikum derart eine eindeutige Botschaft zu übermitteln. Nimmt man die aristotelische Verteidigung der dramatischen Poesie ernst, so kann man mit Hegel zeigen, dass es möglich ist, Konflikte gerade durch Theatralität in der dramatischen Poesie darzustellen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob dasselbe auch für die ästhetische Moderne gilt.

### 3. Performativität und Theatralität bei Hegel

Nach den Vorgaben der philosophischen Debatte über Mimesis bei Platon und Aristoteles oder über das Theater bei Rousseau und Diderot könnte man sagen, dass Hegel die Theatralität der dramatischen Poesie weder verurteilt noch verharmlost, weder verwirft noch verherrlicht. Er nimmt zwar das rationalistische Verdikt des Platonismus und der Französischen Aufklärung gegen die Theatralität der dramatischen Poesie zurück, aber er unterlässt ebenso, Theatralität nach der Art von Aristoteles oder Rousseau



zu marginalisieren. Diderots Verherrlichung der Theatralität kann man mit Hegel als geistigen Irrweg der modernen Bildung ansehen (Hegel 1996a: 364ff.). Somit überwindet er die Abstraktheit der philosophischen Unterscheidung zwischen Einheit und Vielheit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit, Sinnlichkeit und Geist sowie die kunstphilosophischen Unterscheidungen zwischen Lesedrama und Bühnentheater, Text und Aufführung, Poesie und Spektakel unter der Annahme, dass die Einheit der durch die Figuren/Charaktere verkörperte geistige Individualität im Medium der dramatischen Poesie auf der Theaterbühne zwischen den beiden Seiten dieser abstrakten Unterscheidungen vermitteln. Obwohl dieser Lösungsvorschlag mit dialektischer Eleganz bestechen mag, führt er ähnliche Fragen an anderer Stelle wieder ein, wie sich noch zeigen wird. In Sinne Hegels ist festzuhalten, dass die geistige Einheit der Fabel ständig Gefahr läuft, durch die eine oder andere individuelle Handlung einer Figur untergraben zu werden, ebenso wie die Identität und Totalität eines jeden individuellen Charakters ständig Gefahr läuft, durch die Theatralität des Rollenspiels und der Schauspielkunst untergraben zu werden. Gewissermaßen übernimmt Hegel die aristotelische Ansicht, die Fabel leiste die Synthese von Theatralität und Poesie, Sinnlichkeit und Geistigkeit. Andererseits geht er über den aristotelischen Standpunkt hinaus, indem er Theatralität im Anschluss an Diderot kunstphilosophisch legitimiert und als eine unverzichtbare und unersetzbare Dimension der Aufführung der dramatischen Poesie auf der Theaterbühne bestimmt. Im Gegensatz zu Platon und Aristoteles hält er kritisch fest, „das Drama, indem es eine abgeschlossene Handlung in deren gegenwärtiger Entwicklung vorüberführt, bedürfe wesentlich einer vollständig sinnlichen Darstellung, welche sie kunstvoll erst durch die wirkliche theatralische Exekution erhält.“ (Hegel 1996b: 519) Mit kritischem Bezug auf die aristotelische Apologie des Lesedramas behauptet er, die geistige Einheit der Fabel sei außerhalb der Theatralität nicht vorgegeben, sondern sie entstehe allererst in dem und durch das sinnliche Produktionsverfahren. Zur vollen Entfaltung der Poesie bedürfe ein Drama der wirklichen Aufführung unter Zusammenarbeit einer wirklichen Schauspielertruppe auf einer wirklichen Theaterbühne in Gegenwart eines wirklichen Publikums in einem wirklichen Theater. Die beiden Seiten jener abstrakten Unterscheidungen und vor allem der zwischen dramatischer Fabel und theatralischem Spektakel bzw. Figur/Charakter und Rollenspiel/Schauspielerei können nicht auf die jeweils andere Seite reduziert werden. Sie seien laut Hegel vielmehr konstitutiv für die wahre Kunst der

dramatischen Poesie. Das Publikum erkennt, dass die Figuren/Charaktere über keinerlei objektive Kriterien verfügen, zwischen Authentizität und Maskerade zu unterscheiden. Theatralität wird somit als eine unverzichtbare Dimension der dramatischen Poesie bestimmt, wodurch sich der geistige Sinn der Fabel im Medium der Kunst allererst herstellen lässt und in sinnlicher Vergegenwärtigung und fiktiver Vorstellung erscheint. Die Marginalisierung der Mimesis im Anschluss an Aristoteles verzichtet auf Theatralität, die für die dramatische Poesie laut Hegel hingegen wesentlich sei. Die Theatralität der dramatischen Poesie stellt das Verfahren der poetischen Sinnstiftung durch die dramatische Fabel sinnlich vor Augen. Um es mit den Worten Friedrich Schlegels auszudrücken, die Aufführung der dramatischen Poesie ist dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht nur den geistigen Sinn im sinnlichen Medium des Theaters darstellt, sondern auch das poetische Verfahren der Sinnstiftung durch die Fabel sinnlich „mitdarstellt.“ Schließlich sei die Universalpoesie nicht nur empirisch bzw. nichtreflexiv, sondern auch transzendental bzw. selbstreflexiv (Schlegel: 203, vgl. Menke: 57). Hier sei am Rande vermerkt, dass es ebenfalls Friedrich Schlegel war, der jenen Paradigmenwechsel von der Ästhetik des „Naturschönen“ (Hegel 1997: 157ff.) im 18. Jahrhundert zu der Poetik der „Darstellungen des Kunstschönen“ (202ff.) im 19. Jahrhundert in der Geschichte der Kunstphilosophie, Poetik und Literaturphilosophie vorbereitet hat, den schließlich Hegel vollzogen und der sich über Schopenhauer und Nietzsche im 19. Jahrhundert bis zu Walter Benjamin und Theodor W. Adorno im 20. Jahrhundert als richtungweisend herausgestellt hat.

Die Darstellungen des Kunstschönen benötigen laut Hegel neben Fabel, Charakteren/Figuren und Sprache/Rede auch all das, was bei Aristoteles im weitesten Sinne unter Spektakel fällt: von den Masken, Kostümen und Requisiten über Gestik, Mimik, Körperhaltung und -bewegung zu Gesang, Musik und Tanz etc. Zudem lässt sich am modernen Schauspiel, im 19. Jahrhundert vor allem bei Kleist, Büchner und Grabbe und im 20. Jahrhundert bei Ibsen, Tolstoi und Brecht eine Tendenz zur Theatralisierung der dramatischen Sprache/Rede, Charaktere/Figuren, Fabeln und Handlungen beobachten.

Bekanntlich stellt Hegel poetische Kunstwerke nachdrücklich dem prosaischen Bereich der bürgerlichen Alltagswelt und Lebenspraxis sowie der akademischen Kunstphilosophie gegenüber. Auch in der Moderne werden die Gestalten des objektiven Geistes von der Familie über die bürgerliche Gesellschaft bis zum Staat von sittlichen Konflikten, oder um mit Hegel

zu sprechen, „Entzweigungen“ beherrscht. Die Darstellungen des Kunstschönen geben dem Geist Zugang zu seiner idealen Tiefenstruktur der Versöhnung seiner inneren Entzweigungen zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Stoff und Form, Gehalt und Gestaltung, individueller Subjektivität und sittlicher Substantialität hinter den flüchtigen Erscheinungen der prosaischen Welt. So lautet der normative Geltungsanspruch des absoluten Idealismus an die poetische Kunst. Laut Hegel sollte dramatische Poesie die Einheit und Totalität der Entzweigungen auf unüberbietbare Art und Weise vergegenwärtigen. Dieser absolute Wahrheitsanspruch sei der poetischen Kunst inhärent. Sie erreiche, so Hegel ausdrücklich, mit der Attischen Tragödie die „höchste Stufe der Poesie und Kunst.“ (Hegel 1996b: 474) Der Superlativ zeigt hier zugleich den teleologischen Vollendungspunkt und den antiteleologischen Wendepunkt an, an dem die poetische Kunst im Sinne des absoluten Idealismus sich selbst überwindet und auflöst.

Alles deutet darauf hin, dass die drei wesentlichen Aspekte des idealen Kunstschönen in einem Verhältnis struktureller Analogie zu den drei Hauptbestandteilen der dramatischen Poesie zu stehen scheinen (Hegel 1997: 235ff.). Das Ideal des Kunstschönen umfasst die Darstellung (1) eines idealen Individuums, dessen sittlicher Charakter durch Freiheit, Vernunft und Selbstbestimmung gekennzeichnet ist, und (2) einer idealen Handlung in einer bestimmten Situation (3) vor dem Hintergrund des allgemeinen Weltzustands. Die geistige Einheit der Fabel wird dadurch gewährleistet, dass sie nicht nur von der Exposition über Komplikation zu Klimax führen, dergestalt dass mindestens zwei einander widerstrebende, ideale Handlungen, die sittlich gerechtfertigt sind, in einen unausweichlichen sittlichen Konflikt führen, sondern auch von der Anagnorisis und Peripetie zur Katastrophe, dergestalt dass die allseitige geistige Versöhnung der Entzweigungen sinnlich anschaulich wird (202ff.). Die Darstellung sollte im strengen Gegensatz zu der prosaischen Welt der Moderne geschehen, in der durchschnittliche Individuen ebenso von sich selbst und voneinander entfremdet sind. Die Entfremdung besteht aufgrund der komplexen Strukturen der sittlichen Substanzen „Familie, Vaterland, Staat, Kirche“ (286), die der Individualität räumlich, zeitlich und logisch vorausgehen. Im Gegensatz zu den Individuen der Moderne, die in vorgegebenen sozialen Strukturen leben, sind die idealen Individuen der dramatischen Poesie vollkommen unabhängig, frei und sie bestimmen sich selbst. Sie seien vergleichbar mit den griechischen Heroen, die ihre eigenen ethischen und politischen Regeln in

Kraft setzen und ihnen freiwillig folgen (Autonomie), indem sie die Polis allererst gründen und einrichten (Souveränität) (243f.).

Der normative Geltungsanspruch der Hegelschen Kunstphilosophie wird am offensichtlichsten, zieht man in Betracht, dass sie bestimmte Kunstarten vor anderen bevorzugt. Skulpturen und Gemälde können aus strukturellen Gründen, wegen ihrer räumlichen und vor allem zeitlichen Begrenztheit, weder ideale Individualität vor dem Hintergrund des allgemeinen Weltzustands in einer bestimmten Situation noch eine ideale Handlung vollständig darstellen. Von den poetischen Kunstarten kann die lyrische Poesie ideale Individuen zwar durch ihre Leidenschaften in einer bestimmten und äußerst begrenzten Situation darstellen. In der Regel kann sie jedoch das schöne Ideal der Handlung, ganz zu schweigen von dem allgemeinen Weltzustand, aus strukturellen Gründen nicht vollständig darstellen. Die epische Poesie kann sicherlich den allgemeinen Weltzustand vollständig darstellen. Sie bevorzugt jedoch räumliche Strukturen vor zeitlichen. Folglich fehlt ihr die Darstellung der idealen Handlung oder es gibt eine ganze Reihe von miteinander unverbundenen, idealen Handlungen. Zudem stellen epische Helden kaum ideale Individuen dar, zumal sie doch stark von Naturkräften und göttlichen Eingriffen abhängen.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen der epischen und dramatischen Poesie besteht nach Hegel darin, dass die alten Kulte und Riten, als entwicklungsgeschichtliche Vorstufen der dramatischen Poesie, die animistischen Vorstellungen über die Natur, Gott, Gemeinschaft und das Leben nach dem Tod auf symbolische Art und Weise aufführen und die epische Narration lediglich aus Sprechakten besteht (Hegel 1996: 531). Folglich wohne die epische Poesie der Idealität der Sprache inne, die von der prosaischen Wirklichkeit des Alltagslebens streng abgetrennt sei. Die räumliche und zeitliche Distanz des Rhapsoden zu den Inhalten seiner epischen Erzählung sowie seine Verbindung zu den Musen der Erinnerung und des Andenkens sind für diese poetische Kunstgattung konstitutiv. Die Trennung von der praktischen Lebenswelt erlaubt keine szenische Ausmalung und nur begrenzt dramatisches und theatralisches Beiwerk zu dem idealen Sinn der Geschichte. Der allgemeine Weltzustand der epischen Poesie ist in sich geschlossen und er weist eine ebenso große Distanz zum Rhapsoden wie zu seinem Publikum auf. Der Rhapsode ist zudem lediglich ein neutrales Medium, das keine eigene Stimme erhält. Er sei, wie Hegel festhält, lediglich ein „in seinem Inhalte verschwindendes Organ.“ (Ebd.) Die Attische Tragödie verwende hingegen nicht nur „eine höhere Sprache“ (534)

als die lyrische und epische Poesie, sondern sie führe einen neuen Begriff der individuellen Subjektivität in die Geistesgeschichte der Kunst ein. „In Ansehung der Form“, erklärt Hegel, „hört die Sprache dadurch, daß sie in den Inhalte herein tritt, auf, erzählend zu sein, wie der Inhalt [aufhört, T.Z.], ein vorgestellter [zu sein]. 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.“ (Ebd.) Der poetische Dramatiker kann die Selbstreflexivität, das Selbstbewusstsein und das Selbstgefühl der idealen Subjektivität in der adäquatesten Form durch das Medium der höheren Sprache der Tragödie darstellen. Die Fabel besteht nämlich aus Sprechakten, die nicht nur konstativ sind, das heißt, sie drücken nicht nur Tatsachen aus, sondern sie sind zugleich auch performativ in dem Sinne, dass sie illokutionäre und perlokutionäre Kraft besitzen und neue Tatsachen schaffen und die Wirklichkeit verändern. Der tragische Held nimmt nicht nur einen sittlichen Standpunkt ein, indem er die höhere Sprache der Tragödie verwendet, er stellt diesen durch performative Sprechakte allererst her. Wenn zum Beispiel König Oedipus in der Exposition seiner Tragödie den Mörder seines Vaters zum Tode verurteilt, ist er sich im Moment der sprachlichen Artikulation der performativen Dimension seines Sprechakts nicht bewusst und dennoch besiegelt er damit sein tragisches Schicksal. Zweitens ist im Gegensatz zu Platon/Sokrates und Aristoteles zu betonen, dass die fiktiven Figuren/Charaktere trotz ihrer rein ästhetischen Theatralität „*wirkliche Menschen*“ (ebd.) sind, die beim dramatischen Rollenspiel Masken aufsetzen, fiktive Figuren/Charaktere verkörpern und den Text der dramatischen Poesie durch unmittelbare Sprechakte in der Gegenwart aufführen. Der zweite Punkt mag trivial erscheinen. Aber beide Punkte lassen sich unter den aristotelischen Begriff des theatralischen Spektakels (*opsis*) zusammenfassen, der Hegel zufolge, wie bereits erwähnt worden ist, von konstitutiver Bedeutung für die dramatische Poesie ist.

Obwohl Hegel die Trias der poetischen Aspekte des schönen Kunstideals in Analogie zu der Trias der dramatischen Poesie bestimmt, behauptet er auch, die geistige Versöhnung der Entzweiungen in Familie, bürgerlicher Gesellschaft und Staat im Medium der Kunst sei mit dem absoluten Ideal des Kunstschönen im strengen Sinne unvereinbar. Die dramatische Poesie im Allgemeinen und die Attische Tragödie im Besonderen erreicht zwar die adäquateste Form der Darstellung des Kunstschönen in dem Maße, wie die Handlungsfügung die ersten beiden Aspekte des schönen Ideals

offensichtlich erfüllt, das heißt, die Darstellung des allgemeinen Weltzustands und ideale Handlungen idealer Individuen, aber sie stoße damit zugleich an ihre Grenzen und kündige die Überwindung der Darstellung des Kunstschönen auf dem Boden der Kunst in Richtung auf die anderen beiden Gestalten des absoluten Geistes an, namentlich die Religion und Philosophie (Menke: 178ff. Vgl. Hamacher: 121-155). Die Attische Tragödie vergegenwärtigt lediglich die metaphysisch-kosmologischen Vorstellungen der philosophischen Kunstreligion, den griechischen Schicksalsglauben, in sinnlicher Gestalt und mittels empfindsamer Vorstellungen, ohne sie auf den Begriff des philosophischen Denkens zu bringen. Obwohl die dramatische Poesie im Allgemeinen und die Attische Tragödie im Besonderen laut Hegel als die adäquateste Form der idealen Darstellung des Kunstschönen gelten kann, weist sie einen weiteren entscheidenden und unausweichlichen Mangel auf. Allein schon die Darstellung des tragischen Helden, der sich in sittliche Konflikte verwickelt sieht, verletzt das absolute Ideal des Kunstschönen (Menke: 202ff.). „Diese ernsthaften Situationen führen jedoch eine eigentümliche Schwierigkeit mit sich, die schon in ihrem Begriffe liegt. Sie beruhen auf Verletzungen und treiben Verhältnisse hervor, die nicht fortbestehen können, sondern eine umgestaltende Abhilfe notwendig machen. Nun liegt aber die Schönheit des Ideals gerade in seiner ungetrübten Einigkeit, Ruhe und Vollendung in sich selbst. Die Kollision stört diese Harmonie und setzt das in sich einige Ideal in Dissonanz und Gegensatz. Durch die Darstellung solcher Verletzung wird daher das Ideal selbst verletzt“ (Hegel 1997: 267f.). Es besteht schließlich ein wesentlicher Unterschied in der angenommenen Strukturanalogie zwischen dem Ideal des Kunstschönen und der sinnlichen Darstellung in der Attischen Tragödie. Überschattet wird das Ideal des Kunstschönen in der dramatischen Poesie durch die Darstellung sittlicher Konflikte, die als solche hässlich sind. Für die Tragödie läßt Hegel dank deren „höherer Sprache“ zwar eine Ausnahme gelten, allerdings führt die Darstellung der sittlichen Konflikte auch epische Momente wie Botenbericht und Mauerschau in die Tragödie ein. Das wahrhaft poetische Drama vermag laut Hegel selbst noch die Hässlichkeit der sittlichen Entzweigungen kunstvoll integrieren: „Die Poesie hat deshalb das Recht, nach innen fast bis zur äußersten Qual der Verzweiflung und im Äußeren bis Häßlichkeit als solcher fortzugehen.“ (268)

Die dramatische Darstellung idealer Individuen und deren idealer Handlungen vor dem Hintergrund des allgemeinen Weltzustandes führt an die Grenzen der Poesie. Das liegt zunächst an der Subjektivität der individuellen

Charaktere, die Hegel zufolge jeweils durch einen besonderen sittlichen Zweck bestimmt sind. Diese philosophische Ansicht nimmt an, die subjektiven Charaktere seien in die Gemeinschaft der Polis derart integriert, dass keinerlei selbstreflexive Distanz der dramatischen Figuren zu den von ihnen verkörperten sittlichen Substanzen angenommen werden kann. Dennoch führt in der Attischen Tragödie gerade die individuelle Absicht, allgemein sittliche Zwecke zu verwirklichen, notwendigerweise zu Kollisionen. Die geistesgeschichtliche Erscheinung der autonomen Individualität in der dramatischen Poesie, beispielsweise in der geistigen Gestalt der Antigone und des Kreon, ist der Grund für die tragische Kollision. Die einseitige Wahl eines besonderen und zugleich allgemeingültigen sittlichen Zwecks beinhaltet notwendigerweise die Ablehnung oder Verletzung eines anderen besonderen und ebenso allgemeingültigen sittlichen Zwecks. Man könnte die Attische Tragödie daher als Geburtsstätte der individuellen Subjektivität deuten (Menke: 156ff.). Die poetische Darstellung der idealen Individualität bereitet die Ausbildung des philosophischen Begriffs dieser geistigen Gestalt aus. Hegel sieht sie am adäquatesten von Goethes Iphigenie verkörpert. Allerdings unterschlägt er dabei den wesentlichen Beitrag, den Iphigenies Gegen- und Mitspieler Thoas leistet (vgl. Adorno). Solche ideale Charaktere vollziehen eine doppelte Versöhnung durch die vertikale Integration der sittlichen Substanz in die subjektiven Zwecke eines idealen Individuums und seiner idealen Handlungen und die horizontale Integration einer Vielheit von potentiell kollidierenden sittlichen Substanzen, im Falle von Antigone und Kreon etwa Familie und Staat. Das geistige Ideal der individuellen Handlung, das der Darstellung im poetischen Drama am würdigsten wäre, müsste eine solche doppelte Versöhnung der individuellen Subjektivität und der sittlichen Substantialität zur sinnlichen Anschauung bringen. Es ist jedoch äußerst schwierig, wenn nicht gänzlich unmöglich, die doppelte geistige Versöhnung zur sinnlichen Anschauung zu bringen.

Hegel unterscheidet die dramatische Poesie nach insgesamt drei Hauptgattungen. Neben die Tragödie und Komödie stellt er das moderne Schauspiel, das weder tragisch noch komisch bzw. tragisch und komisch zugleich oder tragikomisch wirkt. Während sittliche Substanzen in der Tragödie Vorrang vor der individuellen Subjektivität haben, ist es in der Komödie umgekehrt. Dort hat die individuelle Subjektivität Vorrang vor den sittlichen Substanzen. Gleichberechtigung zwischen individueller Subjektivität und sittlichen Substanzen besteht insbesondere im modernen Schauspiel. Man denke wiederum vor allem an Kleist, Büchner und Grabbe. Allerdings findet

sich in keinem der drei Hauptgattungen die geistige Versöhnung, sei es die vertikale zwischen individuellen Subjekten und sittlichen Substanzen, sei es die horizontale zwischen individuellen Subjekten (Intersubjektivität) oder sittlichen Substanzen, sinnlich dargestellt. Im Zuge der fortschreitenden Individualisierung, Pluralisierung und Entsubstantialisierung der Subjektivität sowie der Komplexitätssteigerung der Familie, bürgerlichen Gesellschaft und des Staates in der Moderne tendiert das moderne Schauspiel zur realistischen Reproduktion der prosaischen Alltagswelt, wodurch es sich immer weniger als ein ideales Reich des Geistes zur poetischen Darstellung des Kunstschönen davon abzusetzen vermag (Szondi: 14-19). Hegel zufolge scheint es so, als ob sich die Poesie des idealen Kunstschönen selbst in einen tragischen Konflikt verwickelt, der schließlich zum Ende der schönen Kunst in der Moderne führt. Im Grunde genommen befinden sich die Individuen in einem Dauerkonflikt zwischen den sittlichen Substanzen. Dieses Resultat kündigt sich bereits in der geistesgeschichtlichen Entwicklung der dramatischen Poesie in der klassischen Kunstform an. Denn die strukturelle Asymmetrie zwischen dem schönen Ideal und der dramatischen Poesie unter dem dritten Aspekt der doppelten Versöhnung ist unleugbar für die Tragödie und Komödie, ganz zu schweigen von dem modernen Schauspiel, das in der Moderne weitestgehend sittlich entsubstantialisiert ist, ebenso wie die bürgerliche Gesellschaft im Begriff ist, ihre sittliche Substantialität zu eskamotieren. Die Komödie kann zwar die geistige Versöhnung zwischen den entzweiten individuellen Subjekten im Happy End sinnlich vergegenwärtigen. Der springende Punkt ist Hegel zufolge jedoch, dass komische Subjektivität sittliche Substanzen ohnehin nicht ernst nimmt. Komische Charaktere/Figuren reflektieren darauf, dass sie dramatisches Rollenspiel und theatralisches Schauspiel betreiben. Somit integrieren sie das Moment der Theatralität in die dramatische Darstellung. Das dramatische Verfahren der Parabase, das in der Gattungsgeschichte der Komödie seit Aristophanes Verwendung findet und vor allem von der deutschen Frühromantik, namentlich in der philosophischen Poetik F. Schlegels und der romantischen Komödie Tiecks entfaltet und entwickelt worden ist, markiert den ironischen Moment der selbstreflexiven Subjektivität auf die eigene Theatralität im Drama. In diesem Zusammenhang heißt es bei Hegel: „Das Selbst, hier in seiner Bedeutung als Wirkliches auftretend, spielt es mit der Maske, die es einmal anlegt, um seine Person zu sein; aber aus diesem Scheine tut es sich ebenso bald wieder in seiner eigenen Nacktheit und Gewöhnlichkeit



hervor, die es von dem eigentlichen Selbst, dem Schauspieler, sowie von dem Zuschauer nicht unterschieden zu sein zeigt.“ (Hegel 1996a: 542)

Der Schauspieler tritt in diesem ironischen Moment aus seiner Rolle und richtet sich mit seinen ironischen Kommentaren über die von ihm gespielte Rolle im Drama oder eine wirkliche Person unmittelbar an das Publikum im Theater. Mit der selbstreflexiven Technik der Parabase wird Theatralität zur inneren Struktur des Dramas erhoben. Die performative Selbstreflexion seiner dramatischen Form wird selbst zur Form. Die deutsche Frühromantik hat bekanntlich die Ironie zur poetischen Hauptform für alle literarischen und nichtliterarischen Kunstgattungen erhoben. In jedem Fall lässt die Komödie von der Antike bis zur Romantik laut Hegel die sinnliche Vergegenwärtigung der vertikalen Versöhnung von individueller Subjektivität und sittlicher Substantialität aus notwendigen gattungspoetischen Gründen vermissen. Wenn überhaupt, dann ist die Versöhnung lediglich einseitig. Sie bestätigt entweder keine der sittlichen Substanzen in ihrer objektiven Allgemeingültigkeit oder keiner der subjektiven Charaktere der komischen Subjekte macht sich eine sittliche Substanz zu ihrem individuellen Zweck, selbst wenn die Versöhnung offenbar allein dadurch intersubjektiv zu sein scheint, dass sich die individuellen Subjekte miteinander, das ideale Publikum inbegriffen, in eine Gemeinschaft gleichberechtigter Mitglieder vereinen. Daher lässt sich grundsätzlich ausschließen, dass komische Figuren ideale Charaktere verkörpern können. Ganz im Gegenteil wirkt das Dramenpersonal der Komödie immer dann komisch, wenn es sich den Anschein verleiht, dem schönen Ideal des sittlich substantiellen Charakters zu entsprechen, während es sich in Wahrheit doch gerade im sittlichen Sinne substanz- und charakterlos verhält.

Die Tragödie sieht zwar die geistige Versöhnung sittlicher Substanzen vor, aber die tragische Versöhnung setzt die Vernichtung der individuellen Subjektivität voraus oder sie wird nicht sinnlich vergegenwärtigt. Folgt man Hegels Lesart der Sophokleischen Antigone, so wird die geistige Versöhnung der gleichberechtigten sittlichen Substanzen, in diesem Falle der durch Kreon verkörperte Staat und die durch Antigone vertretene Familie, nicht sinnlich vergegenwärtigt. Weder ideale Charaktere noch ideale Handlungen vollziehen die geistige Versöhnung im sprachlichen der poetischen Kunst oder sinnlichen Medium des Theaters. Zudem wird der ideale Charakter Antigone am Ende des Stücks individuell vernichtet. Somit lässt die Tragödie das schöne Ideal der vertikalen Versöhnung der individuellen Subjekte mit den sittlichen Substanzen vermissen. Wenn überhaupt eine geistige

Versöhnung der sittlichen Substanzen stattfindet, dann ist sie zwar objektiv, sei es empfindsam vorstellig, sei es durch begriffliches Denken verwirklicht, aber sie wird nicht durch ein individuelles Subjekt getragen. Die Versöhnung der Entzweiung der sittlichen Substanzen kann als geistiger Zweck der tragischen Poesie nicht in der Gestalt des Charakters oder der Handlung einer Dramenfigur sinnlich vergegenwärtigt werden. Sie wird lediglich um den Preis der Zerstörung der individuellen Subjekte angedeutet. Auch die Tragödie vergegenwärtigt die doppelte Versöhnung aus gattungspoetischen Gründen nicht sinnlich anschaulich. Die dramatische Poesie ist der künstlerischen Darstellung des schönen Ideals daher nicht fähig, jedenfalls nicht dergestalt, dass die poetische Komposition der dramatischen Elemente die absolute Einheit und Totalität des schönen Ideals als der doppelten Versöhnung der Entzweiungen zwischen individueller Subjektivität und allgemein sittlicher Substantialität sinnlich vergegenwärtigt. Mit anderen Worten, die dramatische Poesie bietet stets nur eine einseitige geistige Versöhnung. Entweder versöhnt die Tragödie die sittlichen Substanzen oder die Komödie versöhnt die individuellen Subjekte.

In der philosophischen Bildungsgeschichte der absoluten Subjektivität nach Hegel bildet die Attische Tragödie eine Gestalt des Geistes in dem beschränkten Sinn, dass sich der Begriff der Theatralität des absoluten Geistes aus den dramatischen Strukturen der Tragödie und Komödie theoretisch extrapolieren lässt. Das philosophische Erkenntnisinteresse der absoluten Subjektivität treibt die sokratische Selbstreflexion über die Grenzen der poetischen Kunst hinaus. Vom Standpunkt der Kunst- und Literaturgeschichte aus betrachtet, könnte man sagen, die dramatische Poesie mache mit der Tragödie einen Schritt auf dem Boden der Kunst über die Kunst hinaus. Im Hinblick auf den Fortschritt von der Tragödie zur Komödie in der Geschichte der dramatischen Poesie lobt Hegel die komische Subjektivität für die Beendigung der Angst vor dem Tode durch die Steigerung des subjektiven Selbstbewusstseins, das notwendig ist für die vollständige Meisterschaft über die objektive Realität (Hegel 1996a: 543ff.). Dieser Triumph der komischen Subjektivität über die objektive Realität war nicht von langer Dauer und erreichte in der spätrömischen Satire ihren Höhepunkt. Sobald das Christentum die Weltbühne betrat, sah sich die philosophische Subjektivität mit der Bedrohung ihrer Existenz durch den individuellen Tod konfrontiert, was in der Kunst- und Literaturgeschichte zum Gegenstand der Darstellung in der nachklassischen Romantik wurde.

Wie bereits erwähnt, vollzieht Hegel einen für die moderne Kunstphilosophie entscheidenden Paradigmenwechsel. Die idealistische und kritische Ästhetik der Aufklärung von Baumgarten, Wolff bis Kant beschäftigt sich vorrangig mit der Analyse der sinnlichen Wahrnehmung (*aisthesis*) des Naturschönen. Daher stammt auch die Bezeichnung für die philosophische Teildisziplin Ästhetik. Dem entgegen lenkt Hegel die Aufmerksamkeit auf die Herstellung von schönen Kunstwerken (*poiesis*) im Anschluss an die transzendente Reflexion von empirischen Objekten bei Kant. Im Unterschied zu Kant, der die transzendentalen Bedingungen der Möglichkeit zu empirischen Urteilen untersucht, wendet Hegel, wie bereits Friedrich Schlegel vor ihm Kants schematische Analyse der transzendentalen Bedingungen der Möglichkeit auf die poetische Produktion von Kunstwerken und die Theorie der Kunstformen und Kunstgattungen an. Dadurch kommt der Künstler als poetischer Produzent und das Kunstwerk als poetisches Produkt in den Blick. Die Theatralität des absoluten Geistes in der dramatischen Poesie mag vom äußeren Standpunkt der philosophischen Abstraktion und Kritik unwesentlich erscheinen. Sie ist jedoch vom inneren Standpunkt der poetischen Produktion und Rezeption wesentlich für die dramatische Kunst, selbst wenn das Publikum oder im Sinne von Aristoteles die Leserschaft von ihr absehen mag. Die Identifikation mit den Dramenfiguren hindert das Publikum daran, die beiden Standpunkte der Doppelgestalt des Individuums, das als realer Schauspieler eine fiktive Dramenfigur verkörpert, zusammenzubringen. Hegel beschreibt diese Bifurkation mit dem Begriff der „Hypokrisie“ wie folgt: „der Held, der vor dem Zuschauer auftritt, zerfällt in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und das wirkliche Selbst.“ (Hegel 1996a: 541) Der klassische Held ist im Wesentlichen eine Doppelfigur. Indem er im theatralischen Schauspiel eine dramatische Rolle ausfüllt, setzt er sich aus der fiktiven Dramenfigur und dem realen Schauspieler auf der Theaterbühne zusammen. Folglich geht das individuelle Subjekt der Moderne auf ironische Distanz zu sich selbst und anderen individuellen Subjekten sowie zu den sittlichen Substanzen von der Familie über die bürgerliche Gesellschaft bis hin zum Staat. Die Genesis der Freiheit, Vernunft und Selbstbestimmung verdankt sich einer neuartigen geistigen Selbsterfahrung der individuellen Subjektivität und einer neuartigen Gestalt der dramatischen Darstellung von individuellem Charakter und individueller Handlung. Die dramatische Poesie beruht auf dieser neuartigen Selbsterfahrung der individuellen Subjektivität. Sie macht zwar einen ersten Schritt in Richtung zur absoluten Subjektivität, sie konstituiert jedoch das

wahre Subjekt noch nicht vollständig. Die unhintergehbare Unterscheidung zwischen der Theatralität des absoluten Geistes in der dramatischen Poesie und dem schönen Ideal der doppelten geistigen Versöhnung durch die sittlichen Zwecke und Leidenschaften des individuellen Charakters und dessen individueller Handlung verzögert die Genese der philosophischen Subjektivität. Die dramatische Poesie kann diese geistige Entzweiung nicht versöhnen. Paradoxerweise muss sie zwar aus philosophischen Gründen über sich selbst hinausgehen, aber sie kann dies aus poetischen Gründen nicht vollbringen. Einerseits deutet dies darauf hin, dass die dramatische Poesie als höchste Gestalt der Kunst aus gattungspoetischen und strukturellen sowie philosophischen Gründen unvermeidbare Defizite aufweist. Andererseits deutet dies darauf hin, dass sich die poetische Struktur, der philosophische Status und die geistige bzw. soziale und kulturelle Funktion der Kunst in der Moderne radikal verändert haben.

#### 4. Performativität und Theatralität in der Moderne

Die dramatische Poesie (Tragödie und Komödie) ist sinnliche Darstellung des idealen Kunstschönen, denen paradoxerweise die doppelte geistige Versöhnung ebenso notwendig wie unmöglich ist. Sie kann das Ideal des Kunstschönen nicht sinnlich vergegenwärtigen. Die *geistige* Versöhnung der Entzweiungen in der Moderne durch religiöse Gefühle und Vorstellungen oder philosophische Gedanken über die dramatische Poesie ist notwendigerweise *unsichtbar*. Sie ist kein Gegenstand der Kunst, die im Medium des sprachlichen Ausdrucks, der sinnlichen Wahrnehmung oder empfindsamen Vorstellung anschaulich Gestalt annehmen. Sie ist Gegenstand der empfindsamen Vorstellungen und des begrifflichen Denkens der Philosophie. Anstatt den hegelianischen Idealismus abzulehnen, könnte man im Anschluss an Hegel sagen, die idealistische Kunstphilosophie erreiche in der Moderne wie die Kunst ihren Höhepunkt. Es wäre eine cartesianische Binsenwahrheit, zu behaupten, dass die Kunst das Ideal des Schönen wegen ihrer Beschränktheit auf sinnliche Wahrnehmungen und empfindsamen Vorstellungen nicht vollständig vergegenwärtigen kann oder dass die Kunst die doppelte geistige Versöhnung der individuellen Subjektivität und sittlichen Substantialität wegen ihrer räumlichen und zeitlichen Begrenztheit nicht vollständig vergegenwärtigen kann. Es ist eine hegelianische Binsenwahrheit, dass die *geistige* Versöhnung von Entzweiungen nicht im Medium

der *sinnlichen* Wahrnehmung und der *empfindsamen* Vorstellungen dargestellt werden kann. Das Ende der Kunst ist kein historischer Endpunkt. Es ist vielmehr ein logischer Grenz- oder Wendepunkt, an dem die Kunst über sich selbst hinausweist, über ihre sinnliche und empfindsame Gestalt hinaus in Richtung des philosophischen Begriffs, ohne diesen zu entfalten. Darin liegt die Pointe der Hegelschen Auffassung der Kunst als einer Gestalt des absoluten Geistes neben der Religion und Philosophie. In der Moderne ist die poetische Kunst kein wirkungsmächtiges Medium zur geistigen Versöhnung der sich immer weiter vertiefenden Entzweigungen in der prosaischen Welt.

Aus Hegels Sicht steht die Kunstphilosophie nach dem Ende der schönen Kunst der Poesie vor dem Dilemma zwischen zwei gleichermaßen unhaltbaren Alternativen wählen zu müssen. Entweder man verzichtet in Hinblick auf die moderne Kunst auf die historisch-systematische Voraussetzung der Hegelschen Philosophie, sie erhebe als eine der drei Gestalten des absoluten Geistes bei der sinnlichen und imaginativen Darstellung der wesentlichen Substanz des absoluten Geistes inhärent absolute Wahrheitsansprüche oder die Kunst sinkt von einer Gestalt des absoluten zu einer des objektiven Geistes herab. Aufgrund der Ablehnung der starken Metaphysik des absoluten Idealismus könnte man meinen, das moderne Schauspiel könne sich nun der heitereren Seite des Lebens zuwenden und Darstellungen des Kunstschönen in einem weniger emphatischen Sinne als dem des absoluten Idealismus liefern. Das moderne Schauspiel könne auf den ohnehin uneinlösbaren Anspruch auf die sinnliche Darstellung und die geistige Versöhnung der Entzweigungen verzichten und alle Erfahrungen von Negativität in der Moderne von der Theaterbühne verbannen. In diesem Falle würde sie lediglich theatralische Zeichen ohne die Bestimmung von Sinn und Bedeutung erfinden, beispielsweise als dekoratives Ornament der idyllischen Komödie oder formale Arabesken der reinen Theatralität wie im postdramatischen Theater (vgl. Lehmann). Andernfalls bestünde hinzunehmend die Möglichkeit, dass das moderne Schauspiel seine geistige Funktion der sinnlichen Darstellung des Kunstschönen um die sinnliche Darstellung des Hässlichen und Negativen der Entzweigungen in der prosaischen Welt erweitert, wie es u.a. bei Kleist, Büchner und Grabbe oder im Naturalismus und Expressionismus geschehen ist. Einher damit geht der Verzicht auf den Anspruch, die geistige Versöhnung der Entzweigungen in Familie, bürgerlicher Gesellschaft und Staat sinnlich zu veranschaulichen. Wie bereits erwähnt, lässt die Tragödie Darstellungen des Hässlichen und der Negativität der Entzweigungen

in der prosaischen Welt der Moderne durchaus zu. Im Gegensatz zur Tragödie drängt das moderne Schauspiel jedoch nicht auf die dialektische Synthese der geistigen Versöhnung von Konflikten. In dieser Konstellation zwischen prosaischer Welt und poetischer Kunst stellt sich das Hegelsche Ideal des Kunstschönen im Allgemeinen und der dramatischen Poesie im Besonderen als unzeitgemäß heraus, was schließlich eine Neudefinition der wesentlichen Strukturen des absoluten Geistes erfordern würde. Der hegelianische Kunstphilosoph sieht in der nichtschönen und hässlichen Kunst einen Widerspruch in sich. Beharrt man in einer von hässlichen Entzweigungen geprägten Gesellschaft auf der Schönheit von Kunstdarstellungen, so tendiert man laut der kritischen Theorie zur ästhetischen Ideologie und unkritischen Affirmation der modernen Unsittlichkeit. Die nachhegelianische Kunstphilosophie müsste eine Kritik an den Darstellungen des Kunstschönen und deren Anspruch auf geistige Versöhnung formulieren und die Frage nach den Aussichten auf eine nichtschöne und hässliche und dennoch poetische Kunst stellen. Es stellt sich dabei die Frage, ob das moderne Schauspiel dem philosophischen Denken im Sinne Hegels zum Zweck der Analyse, Interpretation und Kritik der Entzweigungen in der Moderne nicht ohnehin unterlegen ist. Im Sinne der idealistischen Kunstphilosophie wären beide Alternativen geistlos. Aus der Sicht der modernen Kunst ist die idealistische Kunstphilosophie antimodern.

Von allen poetischen Kunstgattungen taugt das moderne Schauspiel neben dem Roman als „der modernen bürgerliche[n] Epopoe“ (Hegel 1996b: 392f.) trotz aller Mängel und Schwächen wohl am besten zur sinnlichen Darstellung der Entzweigungen in der Moderne, gerade weil sie an der Grenze zwischen der Poesie der schönen Kunst und der Prosa der hässlichen Welt stehen. Die Gattungsgeschichte der klassischen Tragödie von Sophokles bis Schiller zeigt, dass die Tragödie von der inneren Spannung zwischen der notwendigen Darstellung der hässlichen Kollisionen zwischen den sittlichen Zwecken von Individuen und dem Ideal der Schönheit als doppelter geistiger Versöhnung der Entzweigungen bestimmt wird. Er lässt sich zwar durch eine autologische Wendung lösen, indem man die Unterscheidung zwischen Schönheit und Hässlichkeit auf der Seite der Schönheit wieder einschreibt. Derart vergegenwärtigt die Kombination des sinnlich Schönen und Hässlichen das geistige Ideal der Schönheit wiederum nicht sinnlich. Die idealistischen Darstellungen des Kunstschönen in der Tragödie verstricken sich in einer Metatragödie, denn sie beanspruchen zwar die geistige Versöhnung der Entzweigungen, können sie aber nicht im Medium

der sinnlichen Wahrnehmung und der empfindsamen Vorstellungen leisten. Der absolute Idealismus setzt dementsprechend Kunst und Philosophie in ein Verhältnis der gegenseitigen Ausschließlichkeit. Allein die Philosophie leistet mit der Arbeit des Begriffs durch das Denken nicht nur ernste Kritik an der Kunst, sondern auch die geistige Versöhnung durch Kunst. Im Gegensatz zu den Dichterdenkern der Weimarer Klassik und Romantik, namentlich F. Schiller und F. Schlegel, die lediglich ein philosophisches Programm der poetischen Kunst formulieren, stellt sich Hegel auf den Standpunkt der Wissenschaft, um eine philosophische Interpretation der Kunst zu leisten. Schließlich lässt die schöne Kunst im systematischen Zusammenhang des absoluten Geistes, ganz zu schweigen von der modernen Kunst, die aus diesem Zusammenhang heraus fällt und sich, um mit Hegel zu sprechen, unter die Gestalten des objektiven Geistes einreihet, ohnehin keine geistige Versöhnung erwarten. Diese leistet laut Hegel allein das philosophische Denken. Hegels Kunstphilosophie orientiert sich retrospektiv. Im Zuge der um 1800 einsetzenden Emanzipation der modernen Kunst von allen nichtkünstlerischen Zwecken, seien sie religiös, moralisch, philosophisch oder wirtschaftlich, was die Frühromantik registriert und worauf sie mit Innovation und Kreativität zu antworten versucht, eröffnet sich eine schier unbegrenzte Vielfalt an Stoffen und Gestaltungsweisen in der Kunst. Zudem wird die geistige Funktion der Kunst, den allgemeinen Weltzustand darzustellen, ja der Weltbezug der Kunst als solcher, zumindest relativiert, wenn nicht aufgegeben. Das Verhältnis von Kunst, Religion, Philosophie und Wissenschaft wird durch strukturelle und funktionale Differenzierung bestimmt. Es bestehen keine Hierarchien. Es gibt keine Übernahme- oder Ersatzmöglichkeiten. Das ist auch nicht notwendig, solange die gegenseitige Irritation durch strukturelle und funktionale Differenzierung anhält. In Folge der Evolution der modernen Kunst hat das platonisch-sokratische Verdikt gegen die dramatische Poesie ihre Dringlichkeit, ja ihren Sinn verloren.

Hegels philosophische Theorie der dramatischen Poesie ist gegenüber Platons Sokrates und Aristoteles plausibel vor dem Hintergrund, dass sie die Aufmerksamkeit auf die äußere Beobachtung und innere Selbstbeobachtung der Theateraufführung als poetischer Produktion durch das Publikum und die Schauspieler lenkt. Dadurch stellt sich Theatralität als eine unverzichtbare Dimension der dramatischen Poesie heraus, die sich dann zum freien Spiel der Ironie im modernen Schauspiel erweitert. Die philosophische Abstraktion der Theatralität aus der inneren Struktur der

dramatischen Poesie ist die Bedingung der Möglichkeit zur poetischen Selbsterkenntnis des absoluten Geistes im Theater.

Vor die Alternativen der moralischen Verurteilung bzw. Verteufelung oder künstlerischen Verharmlosung und Verherrlichung der Theatralität gestellt, entscheidet sich Hegel gegen beide, ihm gelingt es jedoch aus strukturellen Gründen nicht, zwischen beiden dialektischen Extremen dialektisch zu vermitteln. Als Epiphänomen der Produktion von poetischen Dramen auf der Theaterbühne mag sich Theatralität des absoluten Geistes als eine unverzichtbare Dimension der dramatischen Poesie erkennen lassen. Trotzdem stehen klassische Tragödie und Komödie sowie das moderne Schauspiel vor einem unlösbaren Dilemma. Das Spannungsverhältnis zwischen Theatralität und Poesie des absoluten Geistes, dramatischem Rollenspiel und theatralischem Schauspiel einerseits und der Einheit der Fabel andererseits ist und bleibt unlösbar. Entweder das moderne Schauspiel verschreibt sich der reinen Theatralität und dem selbstreferentiellen und ironischen Spiel als Selbstzweck, was, wie beispielsweise in Artauds Theater der Grausamkeit oder andere Vertreter der historischen Avantgarde sowie im postdramatischen Theater, die geistige Einheit der Fabel zerstört oder die Vierte Wand der illusionistischen Theaterbühne durchstößt, oder aber es überlastet sich selber, wie im Falle des politischen Theaters im Allgemeinen und Brechts epischem Theater oder dem neoavantgardistischen Dokumentartheater der Nachkriegszeit im Besonderen, mit unerfüllbaren Aufgaben der Gesellschaftskritik, die im Grunde genommen kunstfremd sind. Jene führen zur Geistlosigkeit, diese zur Überlastung der Kunst mit unerfüllbaren Aufgaben. In beiden Fällen treibt es den absoluten Geist aus dem Reich der idealen Kunst.

## Literatur

- Adorno, T.W. (1974): *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Aristoteles (2009): *Poetik*. Berlin: Akademieverlag.
- Artaud, A. (2010): *Das Theater und sein Double*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Austin, J. (1961): *How to Do Things with Words*. Cambridge M.A.: Harvard University Press.
- Bachmann-Medick, D. (2009): „Performative Turn.. In dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 104–143.
- Brecht, B. (2001): *Schriften zum Theater*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.



- Büchner, G. (2015): *Werke und Briefe*. München: dtv.
- Butler, J. (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.
- Chomsky, N. (1965): *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge M.A.: MIT Press 1965.
- Derrida, J. (1972): „Signatur Ereignis Kontext“. In ders.: *Limited Inc.* Wien: Passagen [2001], 15–45.
- Diderot, D. (1964): *Das Paradox über den Schauspieler*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, E./Wulf, Ch. (2001) (Hg.): *Theorien des Performativen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Fischer-Lichte, E. (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, E./Wulf, Ch. (2004) (Hg.): *Praktiken des Performativen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Fischer-Lichte, E. (2004): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke.
- Fischer-Lichte, E. (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Grabbe, Ch. D. (1975): *Werke*. München: Hanser.
- Hamacher, W. (1999): „Das Ende der Kunst mit der Maske.“ In Bohrer, K.H. (Hg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 121-155.
- Hegel, G.W.F. (1996a): *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1997): *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1999): *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1996b): *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Kleist, H. von (2001): *Sämtliche Werke und Briefe*. München: dtv.
- Lehmann, H.-T. (1999): *Das postdramatische Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren.
- Menke, Ch. (1996): *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Platon (2005): *Politeia*. Berlin: Akademieverlag.
- Rousseau, J.J. (1968): *Politics and the Arts: Letter to M. D'Alembert on the Theatre*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Schlegel, F. (1967): *Charakteristiken und Kritik I. 1796-1801*. München: Ferdinand Schöningh.

- Szondi, P. (1963): *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Wirth, U. (2002) (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Wirth, U. (2016): „Performativität und Theatralität.“ In ders. (Hg.): *Sprache – Kultur – Kommunikation*. Berlin: de Gruyter, 363–370.