

Christoph Jamme (Lüneburg)

Hegels „Antigone-Deutung“

(1) *Phänomenologie des Geistes*

Hegel äußert sich vor allem an zwei Stellen über die griechische Tragödie und hier insbesondere über die *Antigone* des Sophokles: in der *Phänomenologie des Geistes* und in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*.

Das erste Werk erschien 1807, die *Vorlesungen über die Ästhetik* hielt Hegel in Berlin im ganzen vier Mal: im Wintersemester 1820/21, in den Sommersemestern 1823 und 1826, schließlich im Wintersemester 1828/29. Die spezifische Position Hegels kommt in der *Phänomenologie* besser zum Ausdruck. Auch seine Haupteinseitigkeit, nämlich nur die Kunst der Griechen zu akzeptieren (und höchstens noch Shakespeare als Annex des Sophokles).

In der *Phänomenologie* begreift Hegel die Selbstkonstitution des Wissens als eine Geschichte; es geht um den Weg des Bewusstseins vom natürlichen zum absoluten Wissen. Hegel nennt die „Phänomenologie“ auch die „Wissenschaft vom erscheinenden Wissen“. Sie untersucht den Weg des Bewusstseins vom natürlichen zum absoluten Wissen, d. h. bis zu dem Wissen, aus dem man Philosophie als Wissenschaft betreiben kann. Es beginnt mit dem unmittelbaren Wissen, der „sinnlichen Gewissheit“. Dies ist ein Wissen, das überhaupt nur aussagt, dass etwas ist (nacktes leeres „Dass“-Sein). Doch die Worte des reinen Zeigens („dieses“) sind Worte, die zu einem allgemeinen Begriff tendieren: der Gegenstand ist auch das allgemeine „dieses“. Der Gegenstand ist also die individuelle Einzelheit mit vielen allgemeinen Eigenschaften, die ihm zukommen. Das nennt Hegel „Wahrnehmung“. Ein Ding ist nur dann ein Ding, wenn es „Kraft“ (Leibniz) ist, d. h. wenn seine Individualität in die Allgemeinheit ausstrahlt und umgekehrt die Allgemeinheit zugleich in die Individualität zurückgenommen ist. Diese Struktur des Dinges, dass es nämlich Kraft ist, finden wir in einer erfüllteren Form im Leben, im Tier. Dieselbe Struktur finden wir auch im Selbstbewusstsein des Menschen. Nur unterscheidet sich das Selbstbewusstsein vom Tier dadurch, dass es weiß, welche Entelechie diese Struktur trägt (das Pferd weiß

nicht, dass es Pferd ist, sonst wäre es Mensch). In der Stufe der „Vernunft“ sucht das Selbstbewusstsein das Umfeld, die Natur, als auch vom Bewusstsein geprägt darzustellen. Der Geist, als sittlicher Geist, unterscheidet sich von der Vernunft dadurch, dass die Vernunft das Selbstbewusstsein kennt, welches in der Natur ist und die eigenen Gesetze am Werk findet, während der Geist das, was ihm als Welt begegnet, immer schon als Geist vorfindet: als Institution. Die Religion nimmt ihren Ausgangspunkt von einem wie immer gearteten Gottesbegriff. Während die Wissenschaft stets von etwas Vorfindbarem ausgeht, geht die Religion aus von einer Generalthese und unterwirft dieser dann alles, was ihr begegnet. Deshalb gibt es noch das absolute Wissen. Da die Religion mit ihrer Generaldeutung aus der alltäglichen Welt herausfällt, ist dieses absolute Wissen die Vermittlung zwischen weltlichem und religiösem Wissen.

Hegel will im Kapitel 7 der *Phänomenologie* die Leistung der Religion ermitteln, aber auch ihre Formen. Er beginnt mit der Naturreligion und hier mit der Lichtreligion. Die Lichtreligion stützt sich einerseits auf die sinnliche Gewissheit, sodann auf das Kapitel „Herrschaft und Knechtschaft“. Die Tierreligion verbindet die Kapitel Wahrnehmung und Kampf. Der Werkmeister bezieht sich auf den Verstand und die dritte Stufe des Selbstbewusstseins, die Arbeit. Die Kunstreligion hat einen Bezug zum Geist, die offenbare Religion hat ebenfalls einen Bezug zum Geist bzw. zur Selbstreflexion des Geistes. Hegel betrachtet Kunst und Religion also nicht empirisch-historisch, sondern er will, gemäß den Möglichkeiten der Metaphysik, die möglichen Formen von Religion vergegenwärtigen, und innerhalb dieser Formen gibt es dann auch das, was Hegel die „Kunstreligion“ nennt.

Aufbau des Kapitels:

(1) Natürliche Religion

Hegel meint mit „natürlicher Religion“ nicht etwa die übergeschichtlichen Vernunftreligionen der Aufklärung, sondern er sieht die Religionen sich innerhalb der Geschichte entwickeln, deren erste Stufe das ist, was Hegel die „natürliche Religion“ nennt. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie Gott vorstellt in Analogie zu bestimmten natürlichen Dingen (Licht, Tier, usw.). Die Geschichte der Religion ist nicht eine individualisierende Geschichte, sondern reduzierbar auf ganz bestimmte feste Formen.

(2) Kunstreligion

Auffallend ist, dass Hegel die Welt der griechischen Kunst als „Kunstreligion“ uns vorstellt. Im Unterschied zu Winckelmann ist Hegel nicht nur an der Plastik, sondern auch an der Verinnerlichung der Plastik in der Tragödie interessiert.

(3) Offenbare Religion

Hegel spielt hier mit dem Terminus „Offenbarung“. Eigentlich ist das Christentum die „geoffenbarte“ Religion. Hegel spricht aber ausdrücklich von der „offenbaren“ Religion. Die Offenbarung hat für Hegel in ihrer Geschichte einen Abschluss erreicht und es gibt nun ein abschließendes Wissen von Gott. Hegel nennt denn ja auch die offenbare bzw. geoffenbarte Religion die „absolute“ Religion (wie er auch die griechische Kunst die „absolute“ Kunst nennt).

In der natürlichen Religion ist der Geist in der Form des Bewusstseins, in der Kunstreligion in der Form des Selbstbewusstseins und in der offenbaren Religion in der Einheit beider.

Zum Abschnitt „Die Kunstreligion“

(1) Einleitung

In Griechenland tritt die Kunst als „absolute“ Kunst auf. „Absolut“ ist für Hegel die griechische Kunstreligion deshalb, weil sie die Substanz noch einmal hervorbrachte und sie sich frei vor Augen führte (vgl. S. 514). „Substanz“ meint hier die substantielle Sittlichkeit, d. h. eine Sittlichkeit, die den Menschen unmittelbar und ohne Reflexion führt. Zur Sittlichkeit kommt es nach Hegel erst beim *freien* Volk der Griechen (im Orient gab es nur Despoten und Sklaven). Die Griechen kannten Sittlichkeit, d. h. das Leben der ganzen Polis war dadurch bestimmt, dass gewisse Sitten herrschten und dass bestimmte Götter ohne Reflexion verehrt wurden. Die Griechen waren unmittelbar erfüllt vom Göttlichen, aus dem sie leben. Jetzt kam die Kunst und stellte diese Substanz des politischen und religiösen Lebens noch mal eigens dar. Dadurch wird sie bewusst gemacht, verliert aber gleichzeitig die Unmittelbarkeit, mit der sie wirkte.

(2) Das abstrakte Kunstwerk

„Abstrakt“ wird das Kunstwerk genannt, weil es in abgezogene Einzelheiten, Extreme zerfällt: in den dinghaften Gott, die Plastik mit dem Tempel drum herum auf der einen und den Begriff, das Selbst auf der anderen Seite: die Innerlichkeit des Menschen bewegt sich zwar, aber nur so, dass der Mensch den Gott preist. Es bleibt aber beim Gegenüber von Statue und Gesang: die tönende Innerlichkeit geht nicht in die Statue selbst ein; es ist nicht so, dass der Gott selber als Innerlichkeit, als Selbst sich darstellt (wie später im Christentum). (vgl. S. 517) Der Begriff, das Selbst des Menschen schafft sich Raum in der Hymne und vorher noch im Orakel, einer Sprache, die noch nicht selbsthaft bewusst ist. Das *Orakel* regelt das Zufällige, die Dinge, die nicht allgemein sind, während die *Hymnen* die Dinge preisen, die allgemein sind, also die großen Mächte, das Gesetz. In der *Tragödie* dann herrscht kein Gegensatz mehr zwischen Ding und Selbst (Begriff), sondern das, was als Macht den Menschen bestimmt, wird verinnerlicht (so verkörpert in der „Antigone“ die Titelfigur die Familienpietät, Kreon den staatlich-politischen Geist)! Hier ist die Einheit von göttlichem und menschlichem Selbstbewusstsein in stufenweiser Annäherung erreicht.

Eine Vorstufe der Tragödie ist der Kult, der den Gott und den Menschen vermittelt, und zwar derart, dass z. B. im Korn, das geopfert und gegessen wird, der Mensch den Gott verehrt und zugleich den Gott sich zueignet. Das gleiche geschieht im Wein- und im Tieropfer als Vermittlung mit dem Göttervater Zeus. Aber auch der Kult tritt als etwas Drittes, wieder für sich Isoliertes neben Statue und Hymne, bleibt abstrakt.

(3) Das lebendige Kunstwerk

Das herrische Lichtwesen ist zwar die Tiefe des menschlichen Selbst, aber das Selbst geht in diesem Licht nur unter, und so ist der Mensch kein Freier, der in einem freien Volk als Freier anerkannt ist. Die Freiheit muss erst noch ins Lichtwesen selbst eingehen. Der Gott muss in das Selbst einkehren „als in seine Stätte“ (526). Der Kultus hat dieses Untergehen schon vorbereitet, aber er lebte noch aus der Spannung zwischen der steinernen Statue auf der einen und der Begeisterung des Künstlers auf der anderen Seite. Jetzt ist eine neue Vermittlung möglich und nötig. Hegel beschreibt diese Vermittlung auf eine zweifache Weise: einmal als Mysterien (eleusinische Mysterien) und zum anderen als Fest (olympisches Fest).

(4) Das geistige Kunstwerk

Das, was so „an sich“ hervorgetreten ist (als Statue, Hymne, Kult oder Mysterium), ist im geistigen Kunstwerk seinem Gehalt nach vorgestellt. Es entspringt der Erinnerung, Mnemosyne, und den Musen, Töchter der Mnemosyne. Merkwürdig ist, dass Hegel jetzt auf das *Epos* zu sprechen kommt, dass ja historisch früher noch als die Statue ist. Aber Hegel will keine historische Darstellung leisten, sondern eine systematische Rekonstruktion, und in diesem Sinne hat er Recht: Statuen, Hymnen, Kulte, Mysterien und Feste gehören in eine Religion, die kultisch gebunden ist (z. B. an einen Ort). Etwas anderes geschieht im *Epos* und in der Tragödie: sie sind ungebunden. Das *Epos* ist eingegeben von den Musen, und die Musen sind die einzigen Gottheiten, die keinen Ort haben, an dem sie kultisch verehrt werden. Sie stellen als „Verinnerlichung“, d. h. in der Erinnerung Aufbewahrtes das kultische Leben dar. Das *Epos* stellt sich das religiöse Leben frei gegenüber und setzt es um in eine freie Vorstellung, aber so, dass die allgemeinen Mächte noch dem einzelnen konkreten Menschen (Sänger) gegenüberstehen und das, was sie als Einheit zusammenfasst, als Notwendigkeit über sich haben: die olympischen Götter sind dem Schicksal unterworfen. Da sie das Schicksal nicht begreifen können, können sie sich zu ihm nur selbstlos und trauernd verhalten (Lehre von der Göttertrauer).

In der *Tragödie* tritt diese leere Notwendigkeit als entzweigendes Schicksal selbst auf die Bühne. Das Göttliche hat sich entzweit in die unterirdischen und die oberirdischen Götter, in Mutter- und Vatergottheiten, wie in der „*Orestie*“ des Äschylos (Klytemnestras Mutterstolz ist verletzt, weil Agamemnon die Tochter seinen politischen Zielen, dem Vatergott, geopfert hat). Der Vorrang der Tragödie vor dem *Epos* besteht darin, dass sie die Vielförmigkeit der Götter auf zwei Mächte reduziert und diese gegeneinander antreten lässt. Das Ende des Kampfes, Freispruch oder Tod, stellt die Einheit des Göttlichen wieder her, nimmt also die Vielgestaltigkeit wieder in die Einheit zurück. Dieses „Herrwerden“ über die individuellen Besonderheiten der Götter drückt sich so aus, dass der Mensch in der *Komödie* sich über die Götter lustig macht, und dass er in der Philosophie das Göttliche nur noch denkt als Idee des Schönen und Guten, die in der Eigenmächtigkeit des Menschen wurzelt (Sokrates). Die Götter, ehemals die Substanz des griechischen Lebens, sind keine bindende Macht mehr. Das führt zum Untergang der griechischen Sittlichkeit.

[In der *Phänomenologie* gibt es noch ein Kapitel mit dem Titel „Der wahre Geist. Die Sittlichkeit“ (S. 327 ff.), dessen Architektur durch die Interpretation der „Antigone“ bestimmt wird. Angesichts der vorangegangenen emphatischen Ableitung der Sittlichkeit aus der Kritik der gesetzprüfenden Vernunft bei Kant scheint es so, als wolle Hegel in diesem Kapitel am Beispiel der Tragödie eine antikantianische Begründung der Ethik entwickeln. Doch Hegel begreift das Scheitern des Helden in der Tragödie letztlich als das Scheitern eine Ethik, die auf einer unmittelbaren Verschmelzung von sittlichem Gebot und sittlicher Praxis (Gesetz) beruht. Hegel entwickelt die Widersprüche sittlichen Handelns auf doppelte Weise: im Abschnitt b. des Geist-Kapitels („Die sittliche Handlung. Das menschliche und göttliche Wissen, die Schuld und das Schicksal“) entwirft er erstens eine Theorie der Tragödie, in der es ihm darauf ankommt, nicht nur die Widersprüche der griechischen Tragödie, sondern jedes Sinnzusammenhangs tragischen Handelns, ja des Handelns überhaupt aufzuzeigen, und er verbindet zweitens diese allgemeine Analyse tragischen Handelns, die formelle Seite des Widerstreits, mit den tragischen Kollisionen der *Antigone* und des *Ödipus tyrannos*. Hegels allgemeine Tragödientheorie ist in diesem Zusammenhang Teil eines geschichtsphilosophischen Entwurfes (die Auflösung der griechischen Sittlichkeit) und ein rechtsphilosophisches Modell: Hegel analysiert in ihr am Beispiel zentraler Probleme der Tragödie und Tragödientheorie überhaupt (Schuld, Handlungsdetermination und Zufall, wissentliche und unwissentliche Rechtsverletzung, Versöhnung) das *Verhältnis von bloßgesetztem Recht und Gesetz und der Wirklichkeit des Rechts und Gesetzes* und strebt in ihr eine präzise Beschreibung des Gesetzes-Begriffs an. In einem weiteren Sinne ist seine allgemeine Tragödientheorie eine Theorie des Handelns als Grenzsituation und zugleich eine Theorie, in der Handeln überhaupt, ganz im Sinne des Äschyläischen „Wer gehandelt hat, leidet“, damit zu tun hat, was der Mensch ist und welche Rolle er in der Welt spielt. Es geht um die Beziehungen zwischen tragischem Handeln und der Möglichkeit und Unmöglichkeit des Handelns überhaupt, ein Zusammenhang, in dem das Problem der Theodizee gegenwärtig ist. Hegels Dramentheorie ist also Handlungstheorie vor einem religionsphilosophischen Hintergrund.]

II. *Vorlesungen über die Ästhetik*

Hegel legt der Dreiteilung der literarischen Gattungen die Gliederungsprinzipien Subjektivität und Objektivität zugrunde. Deren Umfang fasst Hegel soweit, dass gleichermaßen literarische Formbestimmtheiten wie kunstgeschichtliche Epochen unter ihn fallen. Hinsichtlich der inhaltlichen Seite, des jeweils allgemeinen Bodens von Weltzustand und

Weltanschauung, ordnet Hegel jeder Gattung ein bestimmtes Prinzip zu. Das *Epos* verbirgt das Prinzip der Objektivität, die *Lyrik* das der Subjektivität und das *Drama* ist die Synthese von Subjektivität und Objektivität. Dem Drama misst Hegel in seiner Kunstphilosophie eine einzigartige Stellung bei: es erhält im System der Künste den letzten und damit obersten Rang. In der Aufführung des Dramas, der Notwendigkeit von Schauspielern, kurz, in der theatralischen Kunst erkennt Hegel eine Wiedergewinnung plastischer ästhetischer Sinnlichkeit, die in modifizierter Form kennzeichnend war für Architektur, Skulptur und Malerei. Die „vollendeteste Totalität“ des Dramas findet in Hegels Text ferner insofern einen Niederschlag, als Hegel Grundfragen der Kunst: geschichtliche und gesellschaftliche Bezüge, Absolutheit und Autonomie des Kunstwerks, dessen kommunikative Funktion usw. noch einmal aufgreift und somit das Kapitel „Die dramatische Poesie“ zu einem kurzen Abriss seiner gesamten Kunstphilosophie ausweitet. Das dramatische Prinzip entwickelt Hegel als Synthese des epischen und lyrischen Prinzips. Im Drama vereint sich nach Hegel die epische Objektivität, die als Darstellung eines umfassenden Weltzustandes begriffen war, mit der lyrischen Subjektivität, die als Ausdruck einer innerlich ergriffenen Situation entfaltet wurde, zur höheren Einheit. Dem Drama gelingt dies, da es nach Hegel als einzige poetische Gattung eine Handlung *als* Handlung gestaltet.

Die Form des dramatischen Kunstwerks untersucht Hegel unter den Aspekten: Einheit, Entfaltungsweise und Außenseite. Hegel geht zur näheren Erläuterung der *Einheit* des dramatischen Werkes auf die traditionelle Lehre von der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung ein. Die Einheit des Ortes und die Einheit der Zeit lässt Hegel als Vorschrift nicht gelten. Die Einheit der Handlung erscheint ihm hingegen als der Logik der dramatischen Form selbst zugehörig und deshalb als ein „wahrhaft unverletzliches Gesetz“ (S. 520).

Bei der Bestimmung der dramatischen *Entfaltungsweise* sieht Hegel „den eigentlich dramatischen Verlauf“ als „die stete Fortbewegung zur Endkatastrophe“. Die dramatische Poesie unterteilt Hegel, darin ganz der Tradition folgend, in: Tragödie, Komödie und Drama im engeren Sinn oder auch Schauspiel. Auffallend ist, dass Hegel die Prinzipien des Tragischen und Komischen in seiner Ästhetik erst an so später Stelle einführt und nahezu ausschließlich an der dramatischen Poesie demonstriert. Hegel gibt nur einen ungefähren Hinweis darauf, dass es sich bei beiden Bestimmungen eigentlich um Grundverhältnisse des Kunstschönen überhaupt handelt, die damit nicht nur allen literarischen Gattungen,

sondern auch allen anderen Künsten zugrunde liegen: „In dem nun ... das Tragische ... über die anderen Künste vielfach ausdehnt.“ (S. 526) Hegels Fassung des Tragischen und Komischen lässt jedoch eine zweifelsfreie Rekonstruktion dieser Prinzipien in anderen Künsten kaum zu.

Hegel bindet beide Bestimmungen unlösbar an die zeitliche Verlaufsform der dramatischen Poesie. Das *Prinzip des Tragischen* etwa: die sittliche Macht, die sich durch Eintritt in die Realität in unterschiedliche Seiten besondert, die beide für sich gleichberechtigt dastehen und trotzdem in Konflikt geraten, um eben dieser Einseitigkeit wegen zugrunde zu gehen und somit die „ewige Gerechtigkeit“ wieder herzustellen, dieser ganze Ablauf der tragischen Kollision lässt sich schwerlich in einem einzigen überschaubaren Gemälde wiederfinden. Ebenso verhält es sich mit dem Prinzip des *Komischen*. Auch hier lassen sich das „komische Umschlagen“ oder der schließliche Sieg der Subjektivität kaum anders als Prozess darstellen. „In der Tragödie zerstören die Individuen sich durch die Einseitigkeit ihres gediegenen Wollens und Charakters, oder sie müssen resignierend das in sich aufnehmen, dem sie in substantieller Weise sich selbst entgegensetzen; 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.“

Das Schauspiel, dem Hegel auch Satyrspiel und Tragikomödie zurechnet, entfaltet Hegel als „Mitte“ zwischen Tragödie und Komödie. In der Entwicklungsgeschichte der dramatischen Poesie lässt Hegel das Schauspiel fast gänzlich unberücksichtigt. Von Bedeutung ist ihm nur der Unterschied von antiker und moderner Tragödie und antiker und moderner Komödie.