

Meiner

Niklas Hebing

Hegels Ästhetik des Komischen

HEGEL-STUDIEN BEIHEFT 63

HEGEL-STUDIEN

In Verbindung mit Walter Jaeschke und Ludwig Siep
herausgegeben von Michael Quante und Birgit Sandkaulen

Beiheft 63

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

HEGELS ÄSTHETIK DES KOMISCHEN

von
NIKLAS HEBING

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <<http://portal.dnb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-2855-0

ISBN eBook 978-3-7873-2856-7

ISSN 0440-5927

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2015. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck und Bindung: Druckhaus Nomos, Sinzheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

Einleitung	11
I. Von der Groteske zur Ironie – Feldbegrenzungen des Komischen	29
1. Erste Annäherung: Komik als Selbstverhältnis des Geistes	29
2. Verzernte Natur – Die Disqualifikation der Übertreibung und Vermischung	35
3. Verkehrte Welt – Die Disqualifikation der abstrakten Negativität	40
II. Komödie im Sittlichen – Ästhetik und Politik beim jungen Hegel	45
1. Die Entdeckung einer literarischen Tradition in den Jugendschriften	48
2. Die Geburt der Schönheit aus dem Geist des Absoluten: Die <i>Differenzschrift</i>	51
3. Denken des Schicksals im Tübinger Stift – Der Austausch mit Hölderlin und Schelling	55
4. Der <i>Naturrechtsaufsatz</i> , befragt nach seinen dramentheoretischen Momenten	59
5. Das Prinzip Sokrates	66
6. Von der Naturrechtskritik zum philosophischen Systementwurf	71
III. Maskenspiel der freien Bürger – Die Komödie in der <i>Phänomenologie des Geistes</i>	77
1. Der Weg des Bewusstseins	77
2. Poetische Zeiten, geschlossene Welt – Das Epos	82
3. Der Olymp beginnt sich zu entvölkern – Die Tragödie	86
4. Heimkehr der Götter ins menschliche Selbstbewusstsein – Gipfelpunkt Komödie	91
5. Antike Revolutionen – Der Demos erstürmt die Bühne	101
6. Wesentlichkeit und Unwesentlichkeit der freien Subjektivität	110

IV.	Der »höhere Zustand«, Exkurs zu Schiller	121
1.	Was kann eine gute Komödie eigentlich wirken?	123
2.	Die Gemütsfreiheit	126
3.	Schillers Entwurf und Hegels Einwand	132
V.	Negationen der heiteren Seele – Das Lachen in Hegels Anthropologie	141
1.	Die Verleiblichung der Empfindung	142
2.	Komik als Widerspruch. Zur Geschichte der Theorie des Lachens	148
3.	Ästhetik und Anthropologie bei Hegel und Kant	153
4.	Katharsis und Bewusstsein	162
5.	Entlastung von Fremdbestimmung als Befreiung zum Geist	169
VI.	Aristophanes in Berlin – Bekehrungen des Nichtigen in der großen Ästhetik	177
1.	Die Ausarbeitung einer Philosophie der Kunst in Vorlesungen	177
2.	Der spekulative Fächer: Drei Perspektiven der Komödientheorie	182
a)	Kernmoment der Komödie ist die Selbstvernichtung des Nichtigen	188
b)	Die Affirmation des Substantiellen durch subjektive Selbstvernichtung ist die Selbstaffirmation des Subjekts	201
c)	Die siegreiche Subjektivität überwindet den Verlust des Substantiellen	206
3.	Die menschliche Komödie – Hegels Abschaffung der Ständeklausel	216
4.	Die Vermessung einer Problematik: Wie wird Kunst wieder substantiell?	224
VII.	Bruchlinien der Subjektivität – Die römische Satire	227
1.	Hegel und Schiller. Variation und Reprise	228
2.	Der Schritt in die Entzweiung: Rom und sein Recht	231
3.	Satirische Dichtung in ihrer adäquaten Form	237
4.	Überlegungen zu einer Verteidigung des Satire-Begriffs	245
VIII.	Zur Aufführung gebrachte Partikularität – Optionen des komischen Theaters in Hegels Gegenwart	251
1.	Der Held, der nicht lachen kann – Bestimmungen des Lustspiels	255

2. Geiz, Betrug, Intrige und die klugen Hausmädchen – Über das Theater Molières	263
3. Mit Hegel im Schauspielhaus. Zur antikritischen Kritik einer Kritik	266
4. Erörterungen zum <i>Naturrechtsaufsatz</i> . Zweiter Teil	275
5. Drama oder Schauspiel als mittlere Form	286
6. Der Mensch in Raum und Zeit verinnerlicht – Übergang zur nächsten Gestalt	297
IX. Die Heiterkeit: Humor als höchste Gestalt der modernen Kunst ...	299
1. »Brasilianische Pflanzen und das alte Reichskammergericht«. An Jean Paul den Witz studieren	304
2. Die Gegenwart der Willkür – Hegel über romantische Ironie ...	320
3. Luftschiffreisen des Ich im Ich oder Humor ist keine Ironie	330
4. Die objektive Option als Überwindung: Theodor Gottlieb Hippel	347
5. Goethes <i>Divan</i> und die neue Substantialität der Dichtung	366
6. Letzte Vertiefung der letzten geschichtlichen Erscheinung	378
X. Darüber hinaus sein – Das allgemeine Wesen des Komischen	387
1. Die Kunst scheidet heiter von ihrer Vergangenheit – Endgestalten der Ästhetik	387
2. Die Abenteuer des komischen Ritters. Hegels <i>Don Quixote</i> -Rezeption	402
3. Das zerrissene Hohngelächter des Absolutismus. Anspielungen auf Diderots <i>Rameaus Neffe</i>	407
4. Tochter Thalia: Das Komische als Ende und Vollendung der Geschichte	412
Abschließende Betrachtungen	417
Literaturverzeichnis	421
1. Ausgaben der Werke und Briefe Hegels	421
2. Vorlesungsnachschriften der Studenten Hegels	423
3. Gesamtausgaben anderer Autoren	424
4. Sonstige Quellen und Forschungsliteratur	430
Personenregister	455

Meinen Eltern



Das vorliegende Buch ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner im Juni 2013 von der Fakultät für Philosophie und Erziehungswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum angenommenen und im November desselben Jahres verteidigten Dissertationsschrift. An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, denen durch ihre Unterstützung ein wesentlicher Beitrag zu ihrer Entstehung zukommt, auch wenn ich hier nur einige von ihnen nennen kann. Im Besonderen gilt ein herzlicher Dank meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Walter Jaeschke, der von Anfang an Vertrauen in mich und meine Arbeit gesetzt, mir durch die Anstellung als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Hegel-Archiv eine Promotion auch materiell ermöglicht sowie den Schreibprozess in persönlichem Dialog und Korrespondenzen interessiert, durch ernsthafte Auseinandersetzung, motivierend und mit großem Sachverstand begleitet hat. Verpflichtet fühle ich mich zudem Frau Prof. Dr. Birgit Sandkaulen, die mich vielfach freundlich unterstützt und das Zweitgutachten der Dissertation übernommen hat. Ihr und Herrn Prof. Dr. Michael Quante danke ich für die Aufnahme meiner Arbeit in die Reihe *Hegel-Studien Beihefte*.

Die hier niedergeschriebenen Gedanken sind nicht zuletzt Früchte meiner täglichen Arbeit am Hegel-Archiv; danken möchte ich daher meinen Kolleginnen und Kollegen, die nicht unwesentlich zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben, vor allem Catia Goretzki, Hannes Schüle und Annette Sell, denen ich mich freundschaftlich verbunden fühle und die mir wichtige Anstöße und Ermutigungen gaben. Danken möchte ich aber auch Lucia Eskes, Anke Fehring, Kirsten Kerkling und Frauke Peters, die jede Zeile meiner Arbeit gelesen und mir unzählige wertvolle Verbesserungsvorschläge gemacht haben. Darüber hinaus gebührt ein ganz herzlicher Dank meiner Familie, die mich in einem wichtigen Lebensabschnitt liebend begleitet hat: meinen Großeltern und meinem Bruder, vor allem meinen Eltern, denen dieses Buch gewidmet ist. Eine Arbeit wie die vorliegende hätte aber nicht verwirklicht werden können, wenn ich nicht die Unterstützung vieler Freunde und allen voran eines Menschen gehabt hätte, der die Beschwarnis, die ein langer Prozess des Lesens, Durchdenkens, Entwerfens und Schreibens bedeutet, in ernsten wie komischen Zeiten geduldig und unermüdlich mitgetragen hat. So gilt mein innigster Dank Björn, dass er mir dieser Mensch gewesen ist.

EINLEITUNG

Friedrich Engels und Ernst Bloch geben sich gleichermaßen überrascht, wie ein und derselbe Philosoph eine begrifflich hochkonzentrierte *Wissenschaft der Logik* verfassen und zugleich ästhetische Vorlesungen von unverwechselbar konkreter künstlerischer Erfahrung und Sachkenntnis halten könne.¹ Was hätten beide wohl dazu gesagt, dass die Leidenschaft dieses Philosophen zudem in besonderem Maße für die komischen Sujets der Kunst brennt? Würde es sie wundernehmen, in ihm einen glühenden Verehrer der Komödie zu entdecken, der seine Hausbibliothek mit den Werkausgaben des Aristophanes, Terenz, Molière, Beaumarchais sowie den Lustspielen Shakespeares bestückt, der im Hörsaal seinen Studenten *Don Quixote*-Apotheosen vorträgt, im Studierzimmer seine kostbare Zeit tausenden von Seiten humoristischer Romane von Swift über Jean Paul bis Theodor von Hippel schenkt sowie öffentlich das komische Theater Ernst Raupachs mit einem Bekenntnis zum Geist heiterer Unterhaltung gegen dessen Kritiker verteidigt, der die Opera buffa, die Commedia dell'arte und das Wiener Kasperletheater gerade wegen der Verbreitung ausgelassen sprühender Laune als regelmäßiger Zuschauer liebt? Wem Hegel als der blutleere Begriffsevangelist vorkommt, der mit eiserner Schreibfeder kalte Sätze der Vernunft produziert, wem unmöglich erscheint, dass Witz beweisen und sich als ein treuer Liebhaber der Muse Thalia zu erkennen geben kann, der andernorts die Philosophie in die Sphäre der »reinen Gedanken« und »Abstractionen« ohne alle »Anschauung«² führt, wer seine Auffassung zugleich aber nicht solch stereotypen Zuschreibungen zum Opfer fallen lassen will, wer immer alle Facetten, niemals nur eine zu Gesicht bekommen möchte und sich bereit zeigt, seine Erwartungen zum bloßen Vorurteil abwerten zu lassen, der möge lesen, wie sich Hegel selber als Humorist zu erkennen gibt:

Etwa im Jenaer Notizenbuch Hegels begegnet ein bissiges Urteil über die plumpe Denkform des Syllogismus: Alle »Menschen sind sterblich: Cajus ist ein Mensch; also ist er sterblich. Ich wenigstens habe nie so plattes Zeug gedacht. Es soll im Innern vorgehen, ohne daß wir Bewußtsein darüber haben. Freilich, im Innern geht viel vor, z. B. Harnbereitung und ein noch

¹ Vgl. den Brief Engels vom 1. November 1891 an Conrad Schmidt in: Marx / Engels: MEW 38, S. 203 f.; vgl. Bloch: GA 8, S. 279.

² GW 20, S. 61.

Schlimmeres, aber wenn es äußerlich wird, halten wir die Nase zu. Eben so bei solchem Schließen.«³ Ironisch rät Hegel daher an einer anderen Stelle Anfängern des formalistischen Urteilens: »*abstrakt lernt man denken* durch abstraktes Denken.«⁴ – Aber nicht allein verständige Gedankenoperationen ziehen den Spott auf sich, sondern gleichfalls sinnenfrohe Gegenstände wie die bukolische Idyllendichtung: Lustig macht sich Hegel über das Ideal naiv-dümmlicher Unschuld, den Lebensinhalt bloß darin zu erblicken, »von nichts [zu] wissen als von Essen und Trinken«, auf das »liebe[] Vieh mit dem treuen Hund den ganzen lieben Tag lang aufzupassen« und »nebenher mit so vieler Sentimentalität als möglich [...] Empfindungen zu hegen und zu pflegen«; darüber, immerzu »fromm und zahm zu sein, auf der Schalmei, der Rohrpfife usf. zu blasen oder sich etwas vorzusingen und vornehmlich einander in größter Zartheit und Unschuld liebzuhaben«, über die Ernährung ausschließlich »von Ziegenmilch, Schafmilch und zur Not höchstens von Kuhmilch«, die Frage, ob Brot eigentlich noch »recht idyllisch« sei, und die Feststellung, »Fleisch [müsse] schon eher erlaubt sein, denn ganz werden die idyllischen Schäfer und Schäferinnen ihr Vieh doch nicht den Göttern haben opfern wollen«⁵. – Doch damit nicht genug. Insbesondere in der *Phänomenologie des Geistes*, aber nicht nur dort, amüsiert sich Hegel über Lavaters Physiognomik und Galls Schädellehre; mit den Waffen der Satire und einer Fülle von »ironisch-sarkastischen Bemerkungen«⁶ bezieht er Stellung gegen den systematischen Versuch, Charakterzüge und innerpsychische Vorgänge am körperlichen Erscheinungsbild ablesen zu wollen. Über einen unzulässig und vorschnell gezogenen Kausalzusammenhang scherzt Hegel: »Krämer und Hausfrau konnten auch die Beobachtung machen, daß es immer regnet, wenn dieser Nachbar vorbeigeht, oder wenn Schweinsbraten gegessen wird.«⁷ So wie vom Mittagstisch nicht auf das Wetter zu schließen ist, müssen nicht alle Köpfe ab Hutgröße 60 in Sicherheitsverwahrung genommen werden, sobald sich mehr als ein Mörder mit beachtlichem Schädelumfang auffinden lässt. – Als verbindendes Element scheint an all diesen Passagen auf, dass das Komische Hegel zum Mittel der Polemik dient. Dieser generelle Punkt wird nicht zuletzt am angewiderten Spott deutlich, den er über den germanisierenden Nationalismus vieler seiner Zeitgenossen ausschüttet, über das »gelobte[] Land des Deutschdumms«⁸.

³ GW 5, S. 489.

⁴ GW 10,2, S. 830.

⁵ TWA 15, S. 391.

⁶ Siep (2000), S. 142.

⁷ GW 9, S. 186.

⁸ Brief Hegels vom 9. Oktober 1814 an Heinrich Paulus in: Br 2, S. 43. – Am 12. De-

Dies sind nur wenige der zahlreichen humoristischen oder satirischen Beispiele, die Hegels Sinn für Komik belegen.⁹ An ihnen wird sichtbar, dass er in seinen Schriften und Vorträgen das Komische nach dessen rhetorischen Qualitäten für argumentative Zwecke gezielt einzusetzen weiß, nicht selten mit dem Anspruch verbunden, durch Scherz, Satire, Ironie und deren tiefere Bedeutung seinen Sätzen Nachdruck zu verleihen. Doch ferner zu bezweifeln wäre, ob in den angeführten Abschnitten Näheres über das Komische an sich erfahren werden kann. Dass in ihnen allen Komik ein hervortretendes Moment ist, wird evident; reflektiert sich darin aber das Komische auch als Komisches? Anders als verneint werden kann diese Frage nicht. Demgegenüber ist es nicht das Ziel der vorliegenden Studie, den Komiker Hegel zu präsentieren, sondern vielmehr das Komische aus der Perspektive seiner Philosophie auf den Begriff zu bringen. Folglich ist es nicht dieser Pfad, der verspricht, zielführend zu sein. Der Untersuchungsgegenstand ist zunächst nicht deutlicher konturiert, als dass er das Siegel des ›Komischen bei Hegel‹ trägt; es muss näher thematisiert werden, was es bedeutet zu fragen, auf welcher unverwechselbaren Weise Hegel als spekulativer Philosoph Wesen und Wirkung des Komischen im systemischen Zusammenhang geistphilosophischer Bestimmungen ins Licht setzt. Was ist also dieses Komische, das Hegel nicht bloß zum äußerlichen Instrument der Polemik macht, sondern welches er bestrebt ist, auf den geistigen Kern freizulegen? Mit dieser Frage ist sogleich eine erste Bestimmung gegeben, die genauso schlicht wie fundamental ist:

Das Komische ist eine wesentliche Gestalt des Geistes. Im Hauptteil der Arbeit wird die These wieder aufgegriffen werden, damit sie sich vollends als

zember 1815 schreibt dessen Ehefrau Caroline Paulus an Hegel: »Es ist wahrlich kein Heil mehr von dem erzdummen Menschevolk zu erwarten, besonders seit es den salto mortale in das Deutschdumm gemacht hat«. Br 2, S. 63.

⁹ An einer anderen Stelle der *Vorlesungen über die Ästhetik* lässt Hotho Hegel über Karl August »Böttigers Herumtatscheln an den weichen Marmorpartien der weiblichen Götinnen« scherzen und bemerken, dies gehöre ja wohl »nicht zur Kunstbeschauung und zum Kunstgenuß«. TWA 14, S. 255. – An den zwölf heroischen Taten des Herkules wird kontrastierend hervorgehoben: »Und dabei ist er nicht eben ein moralischer Held, wie seine Geschichte mit den fünfzig Töchtern des Thespios zeigt, die in einer Nacht von ihm empfangen haben, und auch nicht vornehm, wenn wir des Augiasstalles gedenken«. TWA 13, S. 244. – Weitergehend hält Hegel in den Jenaer Notizen fest: »In Schwaben sagt man von etwas längst Geschehenem: es ist schon so lange, daß es bald nicht mehr wahr ist. So ist Christus schon so lange für unsere Sünden gestorben, daß es bald nicht mehr wahr ist.« GW 5, S. 491. – In der *Phänomenologie des Geistes* merkt er zudem an, die absolute Idee sei keineswegs so trocken und sinnfeindlich wie man annehmen könnte: »Das Wahre ist so der bachantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist«. GW 9, S. 35. – Und zum notwendigen Moment der Entfremdung und Verwirrung bei der Selbstverwirklichung des Bewusstseins wird betont: »Ein geflickter Strumpf [ist] besser als ein zerrissener; nicht so das Selbstbewußtsein.« GW 5, S. 501.

gültige bewähren kann. Zugleich ist mit diesem Geistigen aber noch mehr gesetzt: Hegel fasst die Theorie des Komischen so weit, dass Brücken zu allen Teilen seiner Philosophie des Geistes gebaut werden. Das Lachen hat in der Anthropologie als Bestandteil der Philosophie des subjektiven Geistes seinen angemessenen Platz, im absoluten Geist der Kunst wird es zu einer Gestalt ästhetischen Selbstbewusstseins entwickelt und ist demgemäß nicht minder Ausdruck des geschichtlichen Weltzustands des objektiven Geistes. – Die Ästhetik des Komischen ist folglich keine Randerscheinung der Philosophie Hegels. Ihre Bestimmungen müssen nicht vorrangig zur äußerlichen Kontextualisierung in einen größeren Zusammenhang eingeordnet werden, sondern können durch diesen überhaupt erst konsequent in tiefer erschlossenen Dimensionen begriffen werden. Dieser Zusammenhang ist die Philosophie des Geistes. Wie eine systemphilosophisch entworfene Ästhetik immer auch als Widerspiegelung des allgemeinen Ansatzes, deren Teil sie ist, verstanden zu werden vermag, geht eine Ästhetik des Komischen in der übergeordneten Kunstphilosophie auf und gewinnt ihre breite Bedeutung erst vor dem allgemeinen geistphilosophischen Hintergrund. – Vittorio Hösle schreibt in seiner Studie zu *Woody Allen*, das Komische sei unter anderem aus dem Grunde »einer der kontroversesten und faszinierendsten Gegenstände der Philosophie«, weil »bei dessen Analyse verschiedene philosophische Disziplinen zusammenarbeiten müssen – die philosophische Anthropologie, die philosophische Soziologie und die eigentliche Ästhetik«¹⁰. Von den im 20. Jahrhundert klassisch gewordenen Theorien des Komischen ist dies durchaus berücksichtigt worden: So verfasst beispielsweise Henri Bergson seine Schrift *Le rire* von 1900 als eine Verbindung aus Sozialphilosophie und Ästhetik, Sigmund Freud seine Psychoanalytik des Witzes als Verbindung aus Psychologie und Sozialtheorie sowie Helmuth Plessner seinen langen Essay *Lachen und Weinen* von 1941 als Verbindung aus Anthropologie und Soziologie. Hegel allerdings begreift bereits lange zuvor das Komische nicht bloß interdisziplinär, sondern transdisziplinär im umfassendsten Sinne, und zwar indem er die einzelnen Perspektiven in seinen Ansatz integriert und sie zugleich einer vereinzelter Disziplinarität entzieht. Er begreift das Phänomen philosophisch und handelt es auf allen drei Stufen seiner Geistphilosophie ab.

Auf der anderen Seite grenzt er das Komische wiederum strengstens auf das Gebiet des Geistes ein. Weder in der Logik noch in der Naturphilosophie soll es ihm zum Gegenstand werden. Die Gründe liegen auf der Hand: Die Logik vermag es nicht, das Komische zu einem Moment des reinen Denkens zu machen, denn ein solches ist es nicht. Um es philosophisch fassen zu

¹⁰ Hösle (2001), S. 8.

können, fehlen ihr die dazu notwendigen Voraussetzungen des Begriffs des Geistes: Endlichkeit und Geschichtlichkeit.¹¹ Welche Bedeutung diese beiden Charakteristika für das Komische besitzen, wird sich in den einzelnen Kapiteln der Untersuchung auf das Deutlichste herauszukristallisieren haben. – Ebenso findet das Komische in der Philosophie der Natur keinen geeigneten Ort: Natur als bloße »Aeußerlichkeit« und »Zufälligkeit«, die »keine Freiheit« besitzt, ist nicht an sich komisch, denn Komik als ein freies Verhältnis kann in dieser »Unvernunft der Aeußerlichkeit«¹² nirgendwo erscheinen.

¹¹ In den Nürnberger Schriften Hegels ist bis zur Veröffentlichung des ersten Buches der *Wissenschaft der Logik* noch ein gewisses Schwanken festzustellen, was im Einzelnen in einer Logik thematisiert zu werden hat. Das bezieht sich in besonderem Maße auf die 1816 publizierte *Lehre vom Begriff*: Noch in seinen Gymnasialdiktaten hatte Hegel in seiner Ideenlehre auch die »Idee des Schönen« als Bestandteil der klassischen Trias, zusammen mit den Ideen des Wahren und Guten, abgehandelt. Im Drucktext von 1816 versammelt er unter der »Idee des Erkennens« jedoch nur noch die beiden anderen Ideen; das Schöne ist gestrichen worden. Es ist plausibel, das Wahre auf einer Stufe abzuhandeln, auf welcher sich die Idee als der aus seiner Unmittelbarkeit und zu seiner Subjektivität befreite Begriff darstellt, der sich von seiner Objektivität unterscheidet und sich in diesem Unterschied zugleich als die Wahrheit im Sinne der Einheit von Begriff und Realität erweist; auch dass daher das Schöne, als sinnliches Scheinen und damit stets mit dem einen Bein im Endlichen stehend, aus dieser Sphäre ausscheiden muss. Denn das vollkommene Ideal als Identität von Begriff und Realität füllt nur einen winzigen Ausschnitt einer sich weit erstreckenden Geschichte der Kunst. Die mit Abstand längste Zeit ist dieses Schöne nur ein Suchen nach seinem adäquaten Ausdruck in der Endlichkeit. Hätte Hegel zudem das Schöne in der Idee festgeschrieben, hätte sich seine Philosophie der Kunst auf die Kategorie des Schönen festgelegt, die damit normativ für alles andere geworden wäre. Seine Philosophie der Kunst wäre damit verengt worden und hätte sich dem – allerdings nur in dieser Weise berechtigten – Klassizismusvorwurf stellen müssen; doch das will Hegel nachweislich nicht: Das Hässliche, Komische usw. sind ebenso vollgültige ästhetische Manifestationen des absoluten Geistes. Damit ist sodann verbunden, dass weder das Schöne noch das Hässliche noch das Komische zur sinnlichen Idee taugt, also kein Thema der Logik werden können. Wie hier zunächst nur angerissen werden kann, ist das Komische Resultat einer Verendlichung des Unendlichen, einer Vergegenständlichung des Absoluten in Gestalt eines endlichen Selbstbewusstseins. Nicht dass Hegel diese Endlichkeit als der reinen Idee nicht angemessen erachten würde, vielmehr lässt sie sich auf dieser Ebene der Logik noch gar nicht bestimmen. Nicht plausibel erscheint hingegen, dass die Idee des Guten in den Kontext der Ideenlehre aber sehr wohl integriert wird: Im Verbund mit weiteren Gestalten der Geistphilosophie – »Selbstbewusstsein« und eben der »Geist« selber – gerät Hegel in Schwierigkeiten, das Terrain der Logik gegen diesen Systemteil abzugrenzen. Beim Guten steht nämlich der »subjective Begriff [...] als Wirkliches, dem Wirklichen gegenüber«, und zwar sogar als »das Nichtige«. Die »praktische Idee« hat damit die nichtige »Endlichkeit« zu ihrem »Inhalt«. Nur vor diesem Hintergrund erscheint es keineswegs als selbstverständlich, dass das Schöne und das Komische in die Logik keinen Eingang finden. Die hiermit aufgeworfene Problematik der Begriffslehre kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter diskutiert werden. Vgl. GW 12, S. 173 ff., 192 ff., 231 f.; vgl. Jaeschke (2003), S. 206 f., 247 ff.

¹² GW 20, S. 237 f.

Auch bringt die Natur sich nicht auf die Stufe des Bewusstseins, dem das eigene Lachen über komische Verhältnisse zum endlichen Ausdruck innerseelischer Prozesse wird. Wenn die Subjektivität der Idee sich in der Natur verliert¹³, fehlt ihr diese Voraussetzung des Komischen. Weder Gesteinsformationen oder Knollengewächse noch Meerestiergehäuse können objektiv Witz oder Humor verraten. Die unförmige Languste mit dem viel zu kleinen Kopf erscheint dem Menschen vielleicht lächerlich, allerdings weder der Oktopus noch sie selber können herzlich darüber lachen; auch nicht über den Phänotyp anderer Naturgestalten. Schließlich die Hyäne oder das Pferd zeigen Verhaltensweisen, die dem Lachen sehr nahe kommen, doch handelt es sich dabei keineswegs um eine freie, selbstbewusste und spielerisch-amüsierte Haltung zum verlachten Gegenstand, sondern im Gegenteil um ihren bewusstlosen Instinkt, an den sie gebunden bleiben.¹⁴

Wohl aber innerhalb der ›zweiten Natur‹, in der zivilisierten Lebenswelt des Menschen, lässt sich wahres Lachen über Komik antreffen, über eine Komik als menschlich-geistige Objektivation. Der Philosoph Nicolai Hartmann spricht sich bereits hinreichend klar über die Unmöglichkeit, Komisches wahrzunehmen, aus, sollte man sich nicht an Gegenständen der Kunst zu einer besonderen subjektiven Auffassungsweise kulturell herangebildet haben. Er fragt daher und gibt die Antwort indirekt gleich mit: Zwar ist »auch das Leben – ohne alle Kunst – voller Komik. Nur eben: würden wir sie dort sehen ohne das Auge des Dichters?«¹⁵ Es ließe sich fragen, ob Hegels überzeugende These, das Kunstschöne sei die Voraussetzung für die Wahrnehmung des Schönen in der Natur, auch auf das Komische zuträfe. Diese Übertragung hat einiges für sich, auch wenn Hegel sie nicht explizit vornimmt: Erst das Kunstkomische – wenn diese Rede erlaubt ist – bildet das menschliche Rezeptionsvermögen und den Geist dazu heran, unmittelbare Begebenheiten in Natur und Lebenswelt als komisch wahrnehmen zu können. Kurzum könnte ein Mensch ohne eine durch Komödie, Karikatur oder Scherz vermittelte Sensibilisierung für das Komische spontan nicht über Ereignisse, Gesten oder Mimik lachen. Das Mitglied eines kulturellen Raumes, in welchem Witz und Humor keine Werte darstellen – sollte es überhaupt sinnvoll sein, ein solches Gedankenexperiment anzustellen –, in welchem es keine komischen

¹³ Vgl. hierzu die Schlusspartien der *Lehre vom Begriff der Wissenschaft der Logik*: GW 12, S. 253.

¹⁴ Vgl. zum animalischen Instinkt im Zusammenhang der Naturphilosophie Hegels die §§ 359 bis 361 der *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften* von 1830 in: GW 20, S. 358 ff.; vgl. hierzu auch Robert Musils ironisch-geistreichen Essay *Kann ein Pferd lachen?* In: Musil (1978), S. 482 f.

¹⁵ Hartmann (1953), S. 413.

Artefakte gibt und in welchem sich die Menschen bedingungslos dem Ernst und der Betretenheit verschrieben haben, würde über die Grimassen eines Clowns nicht lachen können; vielleicht müsste es im Gegenteil der Verwunderung, dem Schrecken oder gar der Furcht verfallen.

Der nähere Gegenstand und das Argument liegen somit bereits offen zu Tage: Wenn bei Hegel vom Komischen die Rede ist, ist das vom Menschen hervorgebrachte, das geistige resp. das künstlerische Komische gemeint. Kontext einer Theorie des Komischen ist bei Hegel mithin stets die Kunst. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, es manifestiere sich allein als ein solches Phänomen, wohl aber dass es als künstlerischer Ausdruck seine höchste Erscheinungsweise erreicht. Daher findet die mit Abstand umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Komischen innerhalb der Ästhetik statt; alle weiteren, systemphilosophisch vorhergehenden Bestimmungen deuten auf diesen absoluten Ausdruck voraus, gehen verhältnishaft in ihm zusammen und zeigen zugleich an, dass sie sich in dieser ihrer Wahrheit eingehender bestimmen lassen. Als ein menschlich Gemachtes und für den menschlichen Geist Gemachtes kann auch seine außerästhetische Verwirklichung wahrlich philosophisch in Beziehung auf diese höchste Weise expliziert werden. Sein voller Begriff liegt in der ästhetischen Erörterung vorgezeichnet. Eine solche einleitende Fokussierung auf die besondere Bedeutung des Komischen der Kunst für den allgemeinen Komik-Begriff ist somit nur scheinbar eine Einengung – in Wahrheit ist sie eine Erweiterung: In engster Interdependenz mit der Lebenswelt stehend gehen in der Kunst sämtliche Formen, Ausdrucksmittel, Modi und Bewusstseinsinhalte zusammen.

Carl Friedrich Flögel schreibt zu Beginn seiner einflussreichen *Geschichte der komischen Litteratur* von 1784: »Das Gebiete des Komischen ist so weitläufig [...]: die dahin gehörigen Wörter und Begriffe durchkreuzen sich auf eine verwirrte Art, die Bedeutungen, die man damit verbindet, sind oft gar widersprechend und der Analogie der Sprache nicht angemessen.«¹⁶ Was Flögel hier anspricht, stellt allgemein genommen zunächst ein Problem dar: Wer es versucht, wird scheitern, das Gebiet des Komischen in der Kunst seiner ganzen Vielseitigkeit nach zu überblicken. Nahezu unendlich ist es in seinem vollen Variationsreichtum, seinen Stoffen, Gehalten, Gestaltungsformen und Strategien, seiner beeindruckenden Anpassungsfähigkeit, und zwar vor allem dank der Eigenschaft, zum scherzenden und zugleich tiefgründigen Abbild politisch-sozialen Lebens zu erstarren, um als gedankenanregendes Faszinosum in der breiten Aufnahme wieder zu verflüssigen, sich unendlich aufzufächern in alle Facetten menschlichen Daseins und sogleich im allge-

¹⁶ Flögel (1784), S. 3 f., zit. n. Schwind (2001), S. 332.

mein nachvollziehbaren Ausdruck zur Prägnanz zusammenzuziehen, fürderhin in Interdependenz stehend zwischen eigenem Spieltrieb und allgemeinen Prozessen des Gesellschaftslebens, des Staatstreibens und den nur vermeintlich kleinlichen Privatzwecken des Einzelmenschen, was sich insgesamt – komisch aufgefasst und heiter gewendet – im geistigen Auge der Kunst konzentriert.¹⁷ Als vereinzelte, aber stark verdichtete Künstlererfahrung gelingt es dem komischen Werk in der Wahrnehmung anderer, sich zur verständigen Selbstanschauung des gesellschaftlichen Zusammenhangs der Menschen zu erheben und das Lachen zu einer subjektiv-geistigen Reaktion auf absolut-geistige Ausdrucksformen objektiv-geistiger Bewegungen, Ereignisse, Krisen und Widersprüche zu machen, zu einem individuellen Bild also für eine allgemeine Anschauung zu werden. Dieses Komische, so vielfältig auszugestalten, so vielfältig aufzufassen, ist und bleibt keine einheitlich zu bestimmende Gestaltungsweise, es ist ein heterogenes Spektrum von Einzelwerken, das mit Zuversicht wenigstens in Gattungen und ihre jeweiligen Arten und Unterarten eingeteilt werden kann.

Daher meint Herbert Mainusch zum Komischen, zu diesem Januskopf, diesem Segen und zugleich Fluch für die theoretische Durchdringung, es berge alles andere als leicht zu bewältigende Schwierigkeiten; denn wer die Tradition kunstphilosophisch erarbeiten möchte, »erstickt sehr bald in einer riesigen Woge des Geschriebenen, die sich seit der Antike immer höher auftürmt«¹⁸. Im Angesicht dieser hereinbrechenden Woge, sobald man sich auf das offene Meer begibt, fragt sich, wie zu verhindern ist, in ihrem Sog unterzugehen. Die Antwort liegt im Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie verborgen: Es ist insbesondere der eigentümliche ästhetische Ansatz Hegels und seine Positionierung innerhalb der Theoriegeschichte, die helfen können, über die Woge hinweg einigermaßen sicher zu navigieren. Der Grund dafür ist ein zweifacher: Zum einen ist das Komische bei Hegel keine abstrakte überzeitliche Kategorie der Kunstphilosophie. Er widmet sich ihm gerade nicht im ersten Hauptteil seiner *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, so wie er es bezogen auf den allgemeinen Begriff des Schönen bzw. Kunstschönen tut. Nicht als einheitlicher Begriff wird es abgehandelt, sondern immer ganz konkret in seinen Verwirklichungen besonderer Gattungen und ihrer jeweiligen Einzelwerke. Bezogen auf diese Gestalten der Kunstphilosophie gibt Hegel präzise an, was für ihn komisch ist. Zum anderen hegt er dabei aber nicht den uneinholbaren Anspruch, die gesamte europäische Kunstgeschichte auf ihre konkreten komischen Gestalten zu durchfors-

¹⁷ Vgl. hierzu auch Heise (1966), S. 8.

¹⁸ Mainusch (1990), S. VII.

ten und in den Blick zu nehmen; er greift stattdessen immerhin eine ganze Reihe repräsentativer Werke, Dichter und Gattungstraditionen heraus, um an ihnen, auf das Wesentliche verdichtet und Bezugspunkte untereinander zur Sichtung bringend, einen philosophischen Begriff des Komischen aufscheinen zu lassen, der sich erst in der Abhandlung aller einzelner Genera und ihrer besonderen Manifestationen sukzessive entwickeln lässt. Zu fragen wäre sodann, welche Genera es bei Hegel sind, denen das Komische als gemeinsames Moment eignet.

Bedeutsam hinsichtlich dieser Frage ist indes der Befund, dass Hegels Ästhetik des Komischen eine in ihr nicht explizit genannte, aber in den Ausführungen stets präsenste Beobachtung zu Grunde liegt: nämlich dass Komik dominant und nach ihrer höchsten geistigen Bestimmung realisiert allein in der Dichtung vorkommt. Wird erneut Nicolai Hartmann zu Rate gezogen, dürfte sie sich bestätigen lassen: »Wohl kennt auch die Zeichen- und Malkunst es – man denke an die Karikatur –, aber eine größere Rolle spielt es dort nicht. Der Musik und der Architektur ist es ganz wesensfremd; nur in die Programmusik stiehlt es sich manchmal ein – durch Vermittelung des Wortes, dessen Begleitung die Musik ist.«¹⁹ Zwar begegnen in der neuzeitlichen Malerei Motive des Komischen – etwa Caspar Netschers *Ein Maskenscherz* oder *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* Pieter Bruegels des Älteren –, doch diese Bilder zielen weit weniger darauf ab, selber Lachen zu verbreiten, als vielmehr heitere Szenen fröhlicher oder ausgelassen scherzender Menschen abzubilden. In Festen, Umzügen, Karneval- und Jahrmarktszenen stellen die Maler Stimmungen als auf dem Tableau anschaulich werdende Wirkungen dar, ohne den Betrachter notwendig in dieselben versetzen zu können oder zu wollen. Angesichts dieses Umstands ist es plausibel, dass sich Hegel zur näheren Erörterung des Komischen in erster Reihe auf einzelne Formen und exemplarische Werke der Poesie beschränkt; nur ganz am Rande nimmt er es in der nachchristlichen Malerei wahr. Tiefere Relevanz besitzt diese Kunst für den Begriff des Komischen aber nicht.

Für die Dichtung als Königsdisziplin des Komischen gilt daher zu untersuchen, wie es sich in ihr geschichtlich entfaltet und sein Wesen zur Erscheinung bringt. Wenn Hegel innerhalb der Geschichte des Geistes den Einsatzpunkt mit der antiken attischen Komödie identifiziert, soll damit nicht

¹⁹ Hartmann (1953), S. 412. – William Hogarth arbeitet darüber hinaus immerhin am Tanz Formen eines komischen Ausdrucks heraus. Die Lächerlichkeit dieser Bewegungen führt er zurück auf die Entfernung des künstlerischen Ausdrucks vom Ideal der Schönheitslinie, d. h. auf die geradlinige Steifheit oder übermäßige Krümmung. Die Schönheitslinie ist ihm schlechthin das Grundprinzip schöner Darstellung und somit der Hauptaspekt seiner kunsttheoretischen Erörterungen. Vgl. Hogarth (2008), S. 185 ff. 200 ff.

gesagt sein, vorher habe es in der Kunst noch keine komischen Manifestationen gegeben; z. B. die Epen Homers oder die noch früheren Epigramme, mit denen er sich ebenfalls auseinandersetzt, dürfen dahingehend nicht verschwiegen werden. Sehr wohl drückt sich mit dieser Sonderrolle der Komödie aber aus, dass mit ihr erstmals Spott, Scherz, ausgelassene Heiterkeit und Selbstironie zu den vorzüglichen Ausdrucksmitteln des dichterischen Kunstwerks werden. Ihr prototypischer Rang und ihre Stellung als substantielles Komisches liefern Hegel den Bezugspunkt für jede weitere Auseinandersetzung mit den geschichtlich vorherigen, noch nicht voll entfalteten komischen Formen sowie vor allem mit den späteren, modernen Gattungen, die ebenfalls komödiantische Facetten besitzen.²⁰ Auf diese Weise ist der Begriff der alten Komödie ein konkretes Substitut für eine offen gelassene abstrakte Definition des Komischen. ›Komisch‹ und ›Komödie‹ fallen damit begrifflich keineswegs zusammen, wesentliche Bestimmungen für das Weitere lassen sich Hegel zufolge jedoch aus der antiken Gattung ableiten. Zugleich verweist er mit dieser Vorgehensweise indirekt auf den Wortursprung des Adjektivs ›komisch‹ in der griechischen Komödie.²¹ Das hat näher erläutert zu werden.

Der österreichische Schriftsteller Ignaz Jeitteles führt in seinem *Aesthetischen Lexikon* von 1839 an, weil »die Darstellung der Lust und Fröhlichkeit wegen des Lächerlichen [...] in dieser dramatischen Form am lebendigsten versinnlicht werden konnte«²², sei die Komödie quasi Inbegriff, Sinnbild und Wiege des komischen Modus der Kunst überhaupt. Denn die Komödie kann als die erste ausgemacht lächerliche, scherzende, eben komische Gattung bezeichnet werden, die im alten Athen mit dem Selbstbewusstsein auftrat, zu einem festen Programmpunkt im Anschluss an eine zur Aufführung gebrachte Tragödiendrilogie zu werden und vor Publikum sämtliche Angelegenheiten der öffentlichen Sache zu verspotten.²³ Wer sich einen Eindruck

²⁰ Die Komödie nicht als irgendeine dichterische Gattung des Komischen zu begreifen, sondern als dessen »*paradigmatische Struktur*«, deckt sich durchaus mit Ergebnissen der modernen Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Vgl. Ekmann (1981), S. 19.

²¹ Vgl. Adelung (1796), Sp. 1695 f.; Schwind (2001), S. 332 f.

²² Jeitteles (1839), S. 402.

²³ Vgl. die Verse 220–224 aus der Schrift des Horaz *De arte poetica*, wo er in seine Dichtungslehre auch eine Erzählung einfügt, wie die alte Komödie aus den Satyrspielen der Tragödie entstanden sei: Der Tragödiendichter integrierte den abschließenden komischen Gesang in seinen Tragödien-Zyklus, um mit den ›Lockmitteln‹ des Lachens und der Neuigkeit das Publikum für sein Stück einnehmen zu können, das sich trunken vom Gottesdienst in einem ausgelassenen und gesetzlosen Zustand befand: »Carmines qui tragico vilem certavit ob hircum, mox etiam agrestis satyros nudavit et asper incolumni gravitate iocum temptavit eo quod inlecebris erat et grata novitate morandus spectator functusque sacris et potus et exlex.« In den Versen 281–284 führt Horaz schließlich aus, wie aus diesem Tragödiennachspiel schließlich die Komödie entstand. Als Gattung der oftmals scho-

von den Problemen verschaffen will, für andere Gattungen dieser Zeit des Aristophanes eine klar umrissene Definition zu geben, der lese das vierte Buch der aristotelischen *Poetik*, wo zwar vom ›*iambeion*‹ als dem angemessenen Spottvers die Rede ist, der jedoch, was kein Geheimnis ist, schon damals nicht ausschließlich für die scherzende Poesie verwendet wurde; genauso wie Aristoteles zur Tragödie zwar das komische Gegenstück terminologisch zu benennen vermag, nicht aber zum Epos.²⁴ Die Komödie ist ihm das eindeutig bestimmbare Genre: eine dramatische Dichtung, die schlechtere und gewöhnliche Menschen nachahmt und dabei Lachen hervorruft. Auch dass Aristoteles bereits darauf verweist, andere komische Gattungen als die Komödie seien schlecht überliefert, lässt Rückschlüsse auf den Stellenwert zu, der ihnen in seiner Gegenwart zukam. – Dass ›komisch‹ eine Ableitung aus der antiken Gattungsbezeichnung ist, beweist sich auch durch das erste Auftreten dieses Wortes im deutschen Sprachraum: Als Übersetzung der lateinischen Wendung ›*comicus poeta*‹ taucht es erstmals in »der Comisch poet« einer Terenz-Übersetzung aus dem Jahre 1499 auf, so dass sich der Begriff rasch allgemein ausweiten kann zur Bedeutung ›der Komödie angehörig‹.²⁵ Erst allmählich überträgt er sich zuerst auf andere literarische und überhaupt künstlerische Gattungen und schließlich von der Kunst auf Alltagssprachliche Zusammenhänge. Weil ›das Komische‹ dabei allerdings immer mehr zu einem Allgemeinbegriff erweitert wird, verlangt es im Deutschen danach, unterteilt und klassifiziert zu werden, in das Lächerliche, Satirische, Scherzhafte, Groteske, Witzige usw., aber auch in teilweise diesen Unterarten zugeordnete Gattungsbezeichnungen: Komödie, Schwank, Posse, Satire, groteske oder humoristische Dichtung.

Vor diesem begriffsgeschichtlichen Hintergrund vermag als schlüssig erwiesen zu werden, warum es Hegel nicht darauf ankommt, das Komische als von den einzelnen Formen losgelöste und überzeitliche Kategorie zu bestimmen. Der Pluralität und Heterogenität der komischen Phänomene dürfte dieses Unternehmen unmöglich gerecht werden können. Er behan-

nungslosen Kritik an den öffentlichen Angelegenheiten, insbesondere vom Chor in der Parabase als einem festen Bestandteil aller Stücke vorgebracht, wurde ihr mehrmals das Recht freier Meinungsäußerung entzogen, von 439 bis 437 im Samischen Aufstand sowie um 415 im Peloponnesischen Krieg: »*Successit vetus his comoedia, non sine multa laude; sed in vitium libertas excidit et vim dignam lege regi: lex est accepta chorusque turpiter obticuit sublato iure nocendi.*«

²⁴ Aristoteles gibt lediglich an, wie sich die *Ilias* und *Odysee* zur Tragödie verhalte, so verhalte sich Homers komisches Epos *Margites*, das nicht überliefert ist, zur Komödie. Im Unterschied zu dieser lassen sich weder eine Bezeichnung noch näher umrissene Definitionen zur lyrischen oder epischen Dichtung angeben. Vgl. Aristoteles (1982), S. 9 ff.

²⁵ Vgl. hierzu und zum Folgenden Schwind (2001), S. 337 ff.

delt es in seiner Ästhetik stets konkret und wirklich, immerzu verwirklicht zur Gestalt, zunächst als antike Komödie und von dieser sodann fortgehend zur Satire, die ihren Ursprung im Römischen Reich hat, weiter zum modernen bürgerlichen Lustspiel Molières, Shakespeares und anderer, zur humoristischen Literatur Jean Pauls, Hippels und Goethes sowie nicht zuletzt zu einer für Hegel vorklassischen und dennoch ebenso auf die alte Komödie verwiesenen Tradition, nämlich derjenigen des Epigramms. – Zunächst mag es scheinen, als würde Hegel diese verstreuten Phänomene aus der Kunstgeschichte aufgreifen und nacheinander abhandeln. Trotz aller Verschiedenartigkeit der einzelnen Gestaltungen gleitet seine Deutung nicht in Beliebigkeit ab; seine Reflexionen zerfasern nicht zu losen Einzelbeobachtungen. Nicht zuletzt finden sich alle Differenzierungen untereinander in der wesentlichen Bestimmung zusammengefasst, die von der besagten alten Komödie mit Orientierungsfunktion vorgegeben wird: nämlich dass das Komische stets Lachen erregt. An diesem Lachen beweist sich in Hegels Ästhetik der tiefere philosophische Kontext. Für die vorliegende Untersuchung ist daher in den Kapiteln zu den verschiedenen Formen des Komischen nachzuweisen, dass Hegel eine Verbindung zum Lachen der alten Komödie herstellt, welche weiteren Bestimmungen es sind, die einen solchen Zusammenhang aufweisen, und auf welche Art und Weise die modernere Gestalt in diesem Rückbezug jeweils individuell ausgedeutet wird. Weil das Lachen das Komische als Komisches auszeichnet, ist ebenfalls zu beleuchten, wie dieses als menschlicher Ausdruck, als eine äußerliche Mitteilung des subjektiven Geistes in Hegels Anthropologie aufgefasst wird. In der vorliegenden Studie wird dem Lachen in den *Vorlesungen über den subjektiven Geist* somit ein eigenes Kapitel gewidmet werden.

Doch bevor in den einzelnen Kapiteln des sich anschließenden Hauptteils die verschiedenen Gestalten des Komischen und ihre geistphilosophischen Kontexte abgesprochen und Hegels Auseinandersetzungen mit ihnen ab ovo aufgearbeitet werden, wäre zu fragen, in welchen zeitgenössischen Diskurs sich dieses Unternehmen einschreibt. Eingedenk der mannigfachen und komplexen Aspekte, in Abhängigkeit von zentralen Themen des Ansatzes insgesamt, demonstriert sich in der Überschau ein Paradoxon der bisherigen Forschung: Grosso modo wird in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Hegels Ästhetik nicht bestritten, dass er sich mit dem Komischen in sämtlichen seiner Formen geistphilosophisch auseinandersetzt – systematisch untersucht hat diesen aber offenbar für nicht diskussionswürdig erachteten Gegenstand bisher niemand. Es ist nicht zulässig, diese bedauerliche Vernachlässigung – wie es bezüglich sämtlicher Unzufriedenheit bereiten-der Aspekte der Kunstphilosophie Hegels und ihrer Erforschung mittlerweile

üblich ist – auf das Konto des Ästhetik-Herausgebers Heinrich Gustav Hotho zu buchen, denn die Edition der Vorlesungen im Rahmen der *Freundesvereinsausgabe* räumt dem Komischen fraglos einen breiten, wenn nicht gar breiteren Raum als die Nachschriften ein. Lässt sich das Komische aber wie bereits festgestellt nur als Manifestation in sämtlichen kunstgeschichtlichen Abschnitten nehmen, kann es nicht jenseits der gängigen Forschungsfelder erschlossen werden. Umso erstaunlicher ist daher die fehlende Notiznahme, wenn berücksichtigt wird, dass etwa schwerpunktmäßig verfolgte Problemstellungen wie die sogenannte ›These vom Ende der Kunst‹ ein enges Verhältnis mit ihm eingehen: Es ist ausgerechnet die Komödie, mit welcher die klassische Kunst ihr ›Happy End‹ einläutet und postfinal zu ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht wieder zurückkehren wird. Ebenso Hegels Begriff des Tragischen – hier wäre als prominentes Beispiel die inflationäre Forschung zur *Antigone* zu nennen – ist ein Theoriestück, das die Komödie nicht bloß als erwähnenswerte Randerscheinung, sondern als mindestens gleichrangige Schwester der Tragödie an die Seite gestellt bekommt. Keinesfalls zu unterschätzen ist außerdem die Bedeutung komischer Formen innerhalb der Hegelschen Wesensbestimmung der zeitgenössischen Dichtung, die als Thematisierung der Frage nach der künstlerischen Modernität seit dem frühen Hegelianismus ein Schwergewicht des Interesses ist. – In den bisherigen Untersuchungen wird dieses mit populären Fragestellungen eng verbundene Komische aber weithin verschwiegen oder in selteneren Fällen der Vollständigkeit halber zwar in ein oder zwei Sätzen erwähnt, um es daraufhin aber sofort wieder fallen zu lassen.

Generell gilt zu konstatieren, dass das Komische bei Hegel noch nicht zum systematischen Leitbegriff einer wissenschaftlichen Untersuchung gemacht worden ist. Höchst verwunderlich ist auch das Versäumnis, seiner Realisierung als einzelne dichterische Formen im Ganzen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken. Damit ist die Frage nach vorhergehenden Studien, die sich bereits mit dem Thema dieser Arbeit beschäftigt haben, sogleich erschöpfend beantwortet; denn mehr als eine Leerstelle lässt sich diesbezüglich nicht notieren. Daneben sind wohl einigen Teilaspekten der Fragestellung Aufsätze oder kleinere Kapitel in Monographien zu benachbarten Themen zugedacht; doch selbst punktuell reiht sich hier Desiderat an Desiderat: Zur Komödientheorie im *Naturrechtsaufsatz* Hegels ist die Forschung ausgesprochen schmal²⁶ – das Gleiche gilt für diejenige zur Komödie in der *Phänomenologie des Geistes*²⁷ bzw. zu Hegels Humor-Be-

²⁶ Vgl. Rosenzweig (1920); Schulte (1992); Schulte (1993); Kraft (2011).

²⁷ Vgl. Schulte (1993); Hamacher (2000); Kraft (2011).

griff²⁸. Ein nahezu unbestelltes Feld ist Hegels Lehre von der Satire²⁹; und von den Reflexionen zur Komödie in der *Raupach-Rezension* ist erst vor kurzem Notiz genommen worden.³⁰ Darüber hinaus ist die Auseinandersetzung mit dem Lachen im Rahmen der Anthropologie nach Kenntnis des Verfassers bisher noch gar nicht Gegenstand einer eigenen Abhandlung geworden. Die wohl gründlichste Bearbeitung hingegen dürfte die Rolle der antiken Komödie innerhalb der *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* erlebt haben, nicht allein in Verbindung mit anderen, größtenteils schwerpunktmäßig behandelten Fragen oder Themen³¹, sondern in drei Aufsätzen auch im Zentrum des Interesses stehend.³² Diese Ausführungen sind jedoch insofern problematisch, als dass sie sich zu nah an der spekulativen Kunstphilosophie orientieren oder aber sich zu weit von ihr weg aufhalten; will sagen: dass sie entweder Fragestellungen verfolgen, die abseits der eigentlichen Ästhetik Hegels ihren Schwerpunkt finden, oder aber letztlich in der oberflächlichen Betrachtung verweilen, da sie in ihrer engen Verhaftung am sekundär überlieferten gesprochenen Worte Hegels eher selten über eine bloße Zusammenfassung des Inhalts hinausgelangen.³³ Etwa Mark W. Roche geht in *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel* von 1998 zwar von Hegels Ansatz, wie er sich in Hothos Edition präsentiert, aus, ist in seinem Buch aber weniger an der systematischen Bedeutung des Komischen im Allgemeinen oder der Komödie im Besonderen für eine spekulative Kunstphilosophie und auch nicht am philosophischen Ansatz Hegels

²⁸ Vgl. Hartmann (1963); Preisendanz (1963); Henrich (2003b); im Speziellen zu Hegel und Jean Pauls Dichtung vgl. Menges (2002); Vieweg (2005).

²⁹ Vgl. Baum (1959); Lukács (1971).

³⁰ Vgl. Kraft (2010); Kraft (2011).

³¹ Vgl. Pöggeler (1956); Grimm (1982); Schulte (1992); Gamm (1994); Roche (1998); Roche (2002/03); Gethmann-Siefert (2005b).

³² Vgl. Heise (1966); Paolucci (1978); Schneider (1998a).

³³ Ein Sonderfall stellt diesbezüglich Heise (1966) dar, der Hegels Berliner Komödientheorie vor dem Hintergrund marxistischer Ästhetik aspektreich diskutiert und dabei zum unbefriedigenden Ergebnis gelangt, »Hegels Klassizismus« (S. 27) erkenne die alte Komödie des Aristophanes als Höhepunkt des Komischen überhaupt und könne demgemäß moderne Formen des Komischen nur noch grämlich abwerten. In seiner Beschränkung auf eine Analyse des antiken Genres zeichnet Heise den Ästhetiker Hegel dann vor allem als versessenen Versöhnungsdenker, der die Dialektik des Widerspruchs verfehle und somit nicht zu den wahren sozialen Antagonismen vordringe. Der weitaus größere Teil seines Aufsatzes ist daher der Demonstration gewidmet, wie erst von Marx, Brecht und Lukács ausgehend eine brauchbare Theorie des Komischen zu entwickeln sei, die alle Fehler Hegels zu vermeiden trachte. Dass Hegel von einer solchen politischen Ästhetik, die Heise zu belegen trachtet, gar nicht so weit entfernt ist, wird sich im Darstellungs- und Argumentationszusammenhang der vorliegenden Arbeit zusätzlich zu zeigen haben. Vgl. hierzu auch Hebing (2015), passim.

überhaupt interessiert, als vielmehr im Anschluss an eine textnahe Vergewärtigung der Gattungsklassifikation an der Möglichkeit einer eigenen Ausarbeitung unter der Frage nach der Anschlussfähigkeit Hegels für die zeitgenössische Deutung von Einzelwerken aus Bühnenliteratur und Film.

Das allgemeine Urteil über eine für die Zwecke dieser Arbeit eher unergiebigem Forschung trifft allerdings keineswegs auf die Monographie von Michael Schulte *Die »Tragödie im Sittlichen«. Zur Dramentheorie Hegels* von 1992 zu, welche mit Abstand die gründlichste und brauchbarste Auseinandersetzung mit Hegels Komödientheorie darstellt, wenngleich ihr Hauptaugenmerk auf die Tragödie gerichtet ist.³⁴ An entsprechenden Stellen in den Kapiteln über die alte Komödie wird auf die wertvollen Erkenntnisse Schultes hingewiesen werden. – Bedauerlicherweise nimmt dagegen kein einziger der bisherigen Texte eine allgemeine und synoptische Perspektive ein; sie widmen sich jeweils nur einem Ausschnitt: der Komödie oder der Satire oder dem Lustspiel oder dem Humor. Zumindest partiell stellt hier der aufschlussreiche Aufsatz Dieter Henrichs *Zerfall und Zukunft. Hegels Theoreme über das Ende der Kunst* aus dem Jahre 2003 eine Ausnahme dar, der zwar sein Erkenntnisinteresse in der Problemstellung ästhetischer Modernität ausmacht, in der Erarbeitung des Humorbegriffs Hegels aber wenigstens eine Parallele zur Theorie der Komödie herstellt und relevante Thesen zu diesem Verhältnis entwickelt.

So muss insgesamt als Status Quo eine breite Lücke festgestellt werden, in welche die vorliegende Studie stößt. Hegels Ästhetik des Komischen auf die Spur zu kommen, sie aus dem Schatten zu ziehen und in den Fokus zu rücken, bedeutet, an das Unterfangen den Appell zu richten, alle geschichtlichen Gestalten zum Behufe der vollständigen, systematischen Erörterung und Diskussion in den Blick zu nehmen und ihr Wesen durch ihre Abgrenzung gegeneinander zu erschließen. Weil sie allesamt stets »die adäquatesten Ausdrücke« der »konkreten gesellschaftlichen, historischen Situationen«³⁵ sind,

³⁴ Bis auf Schulte entzieht sich die Forschung zur Dramentheorie Hegels der Auseinandersetzung mit der Komödie. In nahezu modellhafter Deutlichkeit artikuliert sich in Schlunk (1936) die verbreitete Haltung, diesen Teil der Ästhetik getrost überspringen zu können, da Hegel angeblich »diese Form der Zufälligkeit und Verkehrtheit nicht in dem gleichen Maße nahe stehen kann, wie die strenge und paradoxe Form des Tragischen«; ihre Rolle als »Uebergang der Kunst in ein anderes Gebiet« und überhaupt »Ende der Kunst« (S. 66) wird für ihn überraschenderweise gerade nicht zum Signal, sich notwendig damit auseinandersetzen zu müssen, sondern im Gegenteil zum Argument für ihre Vernachlässigung. Die fehlende Notiznahme geht bei anderen Interpreten Hegels sogar soweit, dass das Hervorbrechen der Individualität aus dem Tragischen ohne Nennung der komischen Gattung behandelt wird. Vgl. dazu beispielhaft Foster (1929), S. 55 f.

³⁵ Georg Lukács arbeitet in seinem Aufsatz *Hegels Ästhetik* insbesondere dieses Verhältnis der Kunst zu ihrem soziopolitischen Hintergrund heraus. Vgl. Lukács: W 10, S. 127.

ist diese Unterscheidbarkeit eng auf die Sphäre der Geschichte des objektiven Geistes bezogen. Zum Aufbau von Darstellung und Argumentation im sich anschließenden Hauptteil wird sodann einsichtig, dass er der Architektur des geschichtsphilosophischen Teils der Hegelschen Ästhetik zu folgen hat, wie sie in den Berliner Vorlesungen vorgegeben ist, wenngleich einige größere Anbauten und kleinere Umbauten von Nöten sein werden. Weil das Bauwerk sich jedoch im Fortgang der näheren Ausbestimmung sukzessive im Prozess der Errichtung befindet, kann es erst am Schluss und in Form seiner Betrachtungen als ein vollständig verwirklichtes Gebäude betrachtet werden. Die Architektur aber, wie Hegel sie in seiner Ästhetik auseinandersetzt, ist zunächst »die einfachste Weise des Seins«³⁶; als ein Bauplan kann sie einfürend einer ersten Orientierung dienen, ohne unzulässig vorzugreifen. Ob sich tatsächlich vom Ende her die Architektur der geschichtlichen Entfaltung des Komischen nicht als ein Setzkasten herausstellt, dem sich als äußerlich Gesetztes alle Inhalte gewaltsam einzupassen haben, sondern notwendig und organisch aus den Inhalten erwächst, wird erst am Ende zu beurteilen sein.

Wanderungen an einem vergessenen Ort in Hegels Philosophie beginnen zunächst mit dieser ersten Orientierung; sie finden ihren Anfangspunkt in der Abgrenzung gegen verwandte Kategorien der Ästhetik, so vor allem gegen das Groteske und die Ironie, um die Beschränkung auf die benannten Gestalten alte Komödie, Satire, modernes Lustspiel und Humor in gebotener Kürze zu rechtfertigen. Daraufhin wird diese Reihe mit der Komödie als ihre wesentliche Form begonnen werden: Das komische Theater der Griechen ist allerdings nicht bloß der geschichtsphilosophische Anfangs- und Bezugspunkt, sondern ebenso auf Hegels Denkweg die erste Gestalt des Komischen in der Kunst, mit welcher er sich schon in jungen Jahren beschäftigt. Ein entwicklungsgeschichtlicher Teil zur Deutung der alten Komödie im Rahmen der fortschreitenden Ausarbeitung einer eigenen Position der Ästhetik wird somit folgen. Nach Auseinandersetzung der rechtsphilosophisch begründeten Komödientheorie im *Naturrechtsaufsatz* sowie ihrer reiferen Entfaltung in der *Phänomenologie des Geistes* wird darauf einzugehen sein, welcher Ansatz in der zeitgenössischen Debatte hinter Hegels Überlegungen steht, ohne dass er ihn selber kenntlich macht oder dies von der Forschung bisher wahrgenommen wurde: An einem Exkurs zu Schillers Ästhetik bezeugt sich Hegels Hochachtung vor der Gattung Komödie in enger Verbindung mit der Position des philosophierenden Dichters. Da bereits für dieses wesentliche Theoriestück die Lehre vom Lachen in den *Vorlesungen über die Philosophie des subjektiven Geistes* von weitreichender Bedeutung ist, schließen sich hier

³⁶ Hotho (1823), S. 445.

sogleich längere Erörterungen an. Ausgestattet mit diesem Rüstzeug aspektreicher Einzelbestimmungen wird es in den Berliner *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* möglich, einen weiten Bogen zu schlagen. Hierfür wird die Theorie der alten Komödie aus früheren Schriften aufgegriffen und zur ersten Gestalt einer Entwicklung gemacht, die von Satire, modernem Lustspiel und Humordichtung fortgesetzt werden muss: als die benannte philosophisch durchdrungene Geschichte der komischen Formen. Die Darstellung ist dann mit der letzten Gestalt, dem Humor, abgeschlossen. Als letzter Schritt terminiert dieser Aufriss im Zusammennehmen einiger seiner Teilergebnisse zur vertieften Reflexion über die Frage nach der Geschichtlichkeit des Komischen. Dies ist das letzte Kapitel der Untersuchung. Die Schlussbetrachtungen beanspruchen, ein endgültiges Fazit zu ziehen, und kommen dabei wieder auf den Anfang zurück.

Doch zwischen diesem Anfang und diesem Ende verläuft ein langer Pfad. Sich auf Hegels Gedanken zum Komischen im systemischen Kontext einzulassen, sie herauszuarbeiten, zu deuten, zu diskutieren sowie vor allem in der philosophischen und poetologischen Debatte der Gegenwart Hegels zu verorten, sind die Bedingungen, um zum profunden Zusammenhang aller Einzelbestimmungen vordringen zu können. Nicht allein der Nachweis ist das Entscheidende, dass und in welcher Weise Hegel sich auf das tiefere Wesen der Komödie eingelassen hat, auch nicht allein darum, dass er von diesem Ertrag fortgeht, weitere komische Gestalten nach ihrem geistigen Kern zu befragen – auf diesen Operationen aufbauend hat eine systematische Arbeit über das Komische bei Hegel vor allem aufzuzeigen, welche Bedeutung ihm in einer spekulativen Ästhetik für die Selbstbewusstwerdung des Geistes als geschichtlicher Prozess zukommt. – Die fundamentale Voraussetzung zu alledem ist jedoch die Recherche: Die Fülle an auffindbaren relevanten Stellen in Hegels Gesamtwerk – sowohl kleinere Abschnitte als auch große Kapitel in Gänze – bezeugt eine Rolle des Komischen für dieses philosophische Nachdenken über Kunst, das nicht bloß ein nebensächliches und getrost zu ignorierendes ist.³⁷ Daher könnte dieselbe Aufforderung auch an das Unternehmen des sich anschließenden Hauptteils der Untersuchung ergehen, welche Scarpia im ersten Akt von Giacomo Puccinis Oper *Tosca* an seinen Vertrauten richtet: »E tu va, fruga ogni angolo, raccogli ogni traccia!« Im Weiteren wird jeder Winkel durchsucht, jede Spur verfolgt werden, um ans Ziel zu kommen, das Komische ausgehend von Hegels Philosophie zu bestimmen.

³⁷ Anne Paolucci bemerkt daher etwas über die Komödie, das durchaus auf den Vollbegriff des Komischen schlechthin übertragen werden kann: »An initial difficulty in studying Hegel's view on comedy lies in the fact that he traces, defines, and circles back to his subject in many different passages of many works.« Paolucci (1978), S. 91.