

# Das Ende der Kunst?

Tragödie und Lyrik bei Hegel und Hölderlin

---

ACHIM GEISENHANSLÜKE

## 1. HEGEL, HÖLDERLIN UND DAS ENDE DER KUNST

»Das Ende der Kunst ist ein Gerücht.«<sup>1</sup> Mit dieser prägnanten Formel begegnet Eva Geulen Hegels Diktum vom Ende der Kunst. Geulen wertet die narrativen und rhetorischen Implikationen der sprachlichen Form des Gerüchts zugleich als Zeichen, dass dem Ende der Kunst nach dem Durchgang durch Hegel, Nietzsche, Benjamin, Adorno und Heidegger, so die prominenten Ansprechpartner ihrer Untersuchung, selbst ein Ende beschieden sei. Am Ende ihrer eigenen Erzählung angelangt, wendet sie sich Hölderlin zu, um einen anderen Blick auf die Tradition zu gewinnen, als Hegels Rede vom Ende der Kunst es erlaubte.

Die vorliegende Arbeit will einen ähnlichen Bogen spannen. Auch ihr Ausgangspunkt ist die Spannung, die zwischen Hegels Ästhetik und Hölderlins Poetik der Moderne besteht. Im Unterschied zu dem Beitrag Eva Geulens geht es allerdings darum, Hegels These vom Ende der Kunst positive Züge abzugewinnen. Den kritischen Gestus Geulens, der in dem Schlusssatz ihrer Untersuchung »Was bleibt, ist weitermachen«<sup>2</sup> zum Ausdruck kommt, will die Studie um die Skizze einer Poetik erweitern, deren Leitfaden gerade nicht das Weitermachen ist, sondern die poetische Zäsur, die das Alte vom Neuen scheidet und damit die Grundlagen der Moderne legt. Die leitende Prämisse der folgenden Überlegungen besteht daher auch in der These, dass Hegel mit dem Ende der Kunst eine Einsicht formuliert hat, die für die literarische Moderne konstitutiv ist. Mit der vordergründigen Wiedereinsetzung Hegels verbindet sich allerdings ein kritischer Einwand, der sich wiederum von Hölderlin her formulieren lässt. Wie die Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik deutlich macht, lässt die Verschränkung von Gattungspoetik und Geschichts-

---

1 | Eva Geulen: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel. Frankfurt/Main 2002, S. 9.

2 | Ebd., S. 188.

philosophie, in der schon Peter Szondi die eigentümliche Leistung der Hegel'schen Ästhetik erkannt hat, den Ort der modernen Literatur auf eigentümliche Weise unbestimmt. In dem Maße, in dem Hegels einseitiger Blick auf die seiner Meinung nach vorbildliche Kunst der Antike an der Eigengesetzlichkeit der Poesie in der Moderne vorbeigeht, erscheint Hölderlins Poetik als ein Korrektiv, das die negative These vom Ende der Kunst erst produktiv werden lässt. Das Ziel der folgenden Ausführungen liegt dementsprechend darin, ausgehend von der gattungspoetischen und geschichtsphilosophischen Bestimmung von Tragödie und Lyrik bei Hegel und Hölderlin einen Begriff der Poetik zur Geltung zu bringen, der die These vom Ende der Kunst ernst nimmt und es dennoch erlaubt, eine Poetik der Moderne zu entwickeln. Damit ist zugleich das methodische Vorgehen der Arbeit gekennzeichnet. In einem ersten Schritt geht es darum, Hegels These vom Ende der Kunst in einem kritischen Durchgang durch seine Ästhetik noch einmal eine bestimmte Plausibilität abzugewinnen. Die Diskussion der Verschränkung von Geschichtsphilosophie und Gattungspoetik, die Hegels Ästhetik auszeichnet, führt in einem zweiten Schritt zu einer kritischen Rekonstruktion seiner umstrittenen Lektüre der Sophokleischen *Antigone*, die zugleich zu Hölderlins Poetik als einer Alternative zu Hegels Ästhetik überleitet, in deren Zentrum die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Recht steht.

## 2. HEGELS ÄSTHETIK

Kaum eine Ästhetik scheint heute so abgewirtschaftet zu haben wie die Hegel'sche. Der Versuch, die Geschichte von Kunst und Literatur im Ganzen zu rekonstruieren und in ein in sich geschlossenes System zu bringen, muss im Rückblick als ein durch und durch vermessenes Unterfangen erscheinen, das sich eher dem Größenwahn seines Urhebers denn einer inneren Plausibilität und Logik verdankt. So widerspruchsvoll es daher auch zunächst erscheinen mag, die Frage nach der Bedeutung der Kunst in der Moderne im Anschluss an Hegels *Ästhetik* zu stellen, so unstrittig ist doch die Einsicht, dass das Recht der Kunst in der Moderne sich nur gegen Hegel behaupten kann. »Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel«,<sup>3</sup> so schon Helmut Kuhns programmatischer Titel, vollzieht sich in ausdrücklicher Abwendung vom Genius der Kunst. In der *Ästhetik* stellt Hegel einleitend fest, es

3 | Vgl. Helmut Kuhn: »Die Vollendung der klassischen Ästhetik durch Hegel«, in: Ders.: Schriften zur Ästhetik. München 1966, S. 15–144.

erscheint der Geist [in] unserer heutigen Welt, oder näher unserer Religion und unserer Vernunftbildung, als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein.<sup>4</sup>

Der Eintritt in die Moderne wird der Kunst verwehrt, da das Absolute seinen Platz nicht in der ästhetischen Anschauung, sondern in Religion und Philosophie gefunden hat. Das Reich der Kunst verweist Hegel eindeutig in die Zeit der Vergangenheit. »Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber. [...] Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig.«<sup>5</sup>

Innerhalb der von Hegel etablierten modernen Philosophie der Vernunft treten nicht nur Religion und Philosophie an die Stelle der Kunst. Auch die Möglichkeit einer Ästhetik als einem wissenschaftlichen System des Schönen leitet Hegel ganz aus dem Vergangenheitscharakter der Kunst ab.

In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. [...] Die *Wissenschaft* der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.<sup>6</sup>

Die Erkenntnis der Kunst ersetzt die Kunst. »Hegel selbst hat dieses Negative, den Vergangenheitscharakter der Kunst, ausdrücklich als Bedingung seiner Wissenschaft angesprochen«,<sup>7</sup> fasst schon Kuhn das antagonistische Verhältnis von Kunst und Wissenschaft der Kunst bei Hegel zusammen. Hegels Theorie der Moderne lässt mit der Ästhetik als der »*Philosophie der Kunst*«<sup>8</sup> die Prosa der Wissenschaft an die Stelle der Poesie treten. Die These von der Vollendung der Kunst in der antiken Klassik begründet einen Begriff der Moderne, der Kunst und Poesie keine nennenswerte Bedeutung mehr zukommen lässt. Jeder Versuch, die Funktion der Poesie in der Moderne zu bestimmen, kann sich daher nur in Abgrenzung von den klassizistischen Voraussetzungen der Hegel'schen *Ästhetik* begründen lassen.

Das Besondere der dialektischen Philosophie Hegels im allgemeinen wie seiner Ästhetik im besonderen liegt allerdings darin begründet, dass

4 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: Ders.: Werke. Redaktion Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. 20 Bde. Frankfurt/Main 1986, Bd. 13, S. 24.

5 | Ebd., S. 24f.

6 | Ebd., S. 25f.

7 | Kuhn: Die Vollendung der klassischen Ästhetik durch Hegel, S. 100.

8 | Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke, Bd. 13, S. 13.

sich ein Einwand gegen das von ihm etablierte System aus diesem selbst herleiten lässt. Darauf hat schon Rainer Wiehl hingewiesen:

Hegels Ästhetik stellt ein Paradoxon dar für jeden Versuch, sie für Fragen der modernen Kunst in der einen oder der anderen Weise zu gebrauchen. Einerseits scheint kaum irgendeine Theorie weniger geeignet als sie, die Phänomene der modernen Kunst begreifbar zu machen. Auf ihrer Grundlage scheint vielmehr das Wesentliche der modernen Kunst zum Wegwerfen bestimmt zu werden, nämlich all das, in dem keine Heilung des Zerbrochenen, keine Versöhnung des Widerstreitenden erscheint.<sup>9</sup>

Auf der anderen Seite gilt jedoch: »Aber das verführerische Paradoxon der Hegelschen Ästhetik besteht nun gerade darin, daß sie als eine ausgezeichnete Anti-Theorie in Beziehung auf die moderne Kunst sich aufdrängt.«<sup>10</sup> Die unmittelbare Konsequenz aus Wiehls kritischer Einsicht in das Paradox der Hegel'schen Ästhetik hat Dieter Henrich formuliert: »In der Ästhetik bedarf seine These vom geschichtlichen Ende der Kunst einer neuen Interpretation, welche sie aktualisiert.«<sup>11</sup> Es kann also nicht darum gehen, Hegels Ästhetik durch den Hinweis auf die falschen Grundlagen seiner These vom Ende der Kunst einfach zu verabschieden, sondern vielmehr darum, ihr gerade da eine Einsicht abzugewinnen, wo sie am meisten zu versagen scheint. Die Kritik an Hegels Wissenschaft der Kunst und dem scheinbar skandalösen Diktum vom Ende der Kunst muss sich dementsprechend aus der *Ästhetik* selbst entwickeln lassen. Ein aussichtsreicher Ausgangspunkt für eine poetologische Bestimmung der Moderne, die die philosophische These vom geschichtlichen Ende der Kunst ernst nimmt und doch zugleich in ihrem Recht einschränkt, bildet die Verknüpfung von geschichtsphilosophischen und gattungspoetischen Momenten, die im Zentrum von Hegels *Ästhetik* steht.

### 3. DIE VERSCHRÄNKUNG VON GESCHICHTSPHILOSOPHIE UND GATTUNGSPÖTIK BEI HEGEL

Die geschichtsphilosophische Bestimmung der Kunst steht im Mittelpunkt des zweiten Teils der *Ästhetik*, in dem Hegel den geschichtlichen Verlauf der Kunst anhand der Unterscheidung von symbolischer, klassischer und romantischer Kunstform aufzeigt. Die zeitliche Folge der

<sup>9</sup> | Rainer Wiehl: »Über den Handlungsbegriff als Kategorie der Hegelschen Ästhetik«, in: Hegel-Studien 6 (1971), S. 135–170, hier S. 136.

<sup>10</sup> | Ebd.

<sup>11</sup> | Dieter Henrich: »Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)«, in: Wolfgang Iser (Hg.): Immanente Ästhetik Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964. München 1966 (Poetik und Hermeneutik. 2), S. 11–32 u. S. 524–531, hier S. 525.

Kunstepochen stellt er als ein Suchen, Finden und Überschreiten des Schönen dar.

In dieser Weise *sucht* die symbolische Kunst jene vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die klassische in der Darstellung der substantiellen Individualität für die sinnliche Anschauung *findet* und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit *überschreitet*.<sup>12</sup>

Im Mittelpunkt der *Ästhetik* steht die Idee der Vollendung des Schönen in der klassischen Kunst der Griechen. »Das feste Rückgrat des zugleich historischen und systematischen Prinzips der Gliederung ist der Satz von der ästhetischen Vollkommenheit der Griechen«,<sup>13</sup> betont Kuhn. Die geschichtliche Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Schönen findet ihre Vollendung im Klassischen, das Hegel zufolge durch keine andere Form der Kunst mehr übertroffen werden kann. »Dadurch ward die klassische Kunst die begriffsmäßige Darstellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schöneres kann nicht sein und werden.«<sup>14</sup>

Im dritten und abschließenden Teil der *Ästhetik* ergänzt Hegel seine geschichtsphilosophische Bestimmung des Schönen durch die Darstellung des Systems der einzelnen Künste als »eine Totalität notwendiger Unterschiede der Kunst – die *besonderen Künste*«. <sup>15</sup> Die geschichtliche Entwicklung des Schönen und das System der einzelnen Künste setzt Hegel zugleich in Beziehung zueinander, indem er der symbolischen Kunst die Architektur, der klassischen die Skulptur und der romantischen Kunst Malerei und Musik zuweist.

Wenn daher die Architektur ihrem Grundcharakter nach durchweg symbolischer Art bleibt, so machen dennoch die Kunstformen des eigentlich Symbolischen, Klassischen und Romantischen in ihr das näher Bestimmende aus und sind hier von größerer Wichtigkeit als in den übrigen Künsten. Denn in der Skulptur greift das Klassische, in Musik und Malerei das Romantische so tief durch das ganze Prinzip dieser Künste hindurch, daß für die Ausbildung des Typus der anderen Kunstformen nur ein mehr oder weniger enger Spielraum übrigbleibt.<sup>16</sup>

Vor dem Hintergrund der Verknüpfung von gattungspoetischen und geschichtsphilosophischen Bestimmungen nimmt die Poesie, wie schon Hans-Georg Gadamer betont, in der *Ästhetik* »eine ausgezeichnete

12 | Hegel: Vorlesungen über die *Ästhetik* I, Werke, Bd. 13, S. 392.

13 | Kuhn: Die Vollendung der klassischen *Ästhetik* durch Hegel, S. 116.

14 | Hegel: Vorlesungen über die *Ästhetik* II, Werke, Bd. 14, S. 127f.

15 | Hegel: Vorlesungen über die *Ästhetik* I, Werke, Bd. 13, S. 103.

16 | Hegel: Vorlesungen über die *Ästhetik* II, Werke, Bd. 14, S. 271.

Stellung«<sup>17</sup> ein. Sie gilt nicht nur für die »absolute, wahrhafte Kunst des Geistes«,<sup>18</sup> die »mit dem Begriff des Kunstschönen und Kunstwerks überhaupt«<sup>19</sup> zusammenfällt. An die Stelle der geschichtlichen Entwicklung der einzelnen Künste in eine symbolische, klassische und romantische Form tritt mit der Poesie die gattungstheoretische Unterscheidung in epische, lyrische und dramatische Dichtung.

In der Poesie endlich, obschon sie am vollständigsten die ganze Stufenfolge der Kunstformen zu Kunstwerken auszuprägen vermag, werden wir die Einteilung dennoch nicht nach dem Unterschiede der symbolischen, klassischen und romantischen Poesie zu machen haben, sondern nach der für die Poesie als besonderer Kunst spezifischen Gliederung in epische, lyrische und dramatische Dichtkunst.<sup>20</sup>

Eine besondere Stelle nimmt die Poesie in Hegels System der Künste zunächst dadurch ein, dass sie die geschichtsphilosophische Unterscheidung des Symbolischen, Klassischen und Romantischen durch die gattungspoetische Unterscheidung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen abzulösen scheint. Hegels Gattungspoetik steht aber zugleich in engem Zusammenhang mit seiner Geschichtsphilosophie. Am Beispiel der griechischen Kunst verfolgt Hegel die Geschichte der Poesie anhand der gattungspoetischen Differenz von Epos, Lyrik und Tragödie. Peter Szondi zufolge »erscheint der historische Prozeß, die Abfolge der drei Kunstformen, ins Innere der Dichtung gewendet; die Poesie als die Totalität der Kunst wiederholt gleichsam die Entwicklung der Künste.«<sup>21</sup> Das Ineinandergreifen von historischem Prozess und gattungspoetischen Bestimmungen beschränkt sich in Hegels Ästhetik allerdings auf die Kunst der Antike. Im Blick auf die griechische Poesie, deren Geschichte sich ihm im Rückblick als Wechsel der Gattungen vom Epos zur Lyrik und von der Lyrik zur Tragödie entfaltet, fallen Hegel die Geschichte der Kunst und die Ausdifferenzierung der einzelnen Gattungen zusammen. Der Vollendung der Kunst im Klassischen entspricht die Vollendung der Poesie in der Tragödie als derjenigen Dichtkunst, »welche die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik in sich vereinigt.«<sup>22</sup> Die dramatische Poesie stellt Hegel daher als die Vollendung der Kunst überhaupt dar. »Das Drama muß, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach

**17** | Hans-Georg Gadamer: »Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik«, in: Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler (Hg.): Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik. Bonn 1986 (Hegel-Studien Beiheft 27), S. 213–223, hier S. 214.

**18** | Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II, Werke, Bd. 14, S. 261.

**19** | Ebd., S. 238.

**20** | Ebd., S. 271.

**21** | Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung. Frankfurt/Main 1974, S. 492.

**22** | Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, Werke, Bd. 15, S. 474.

sich zur vollendetesten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Kunst und der Poesie überhaupt angesehen werden.«<sup>23</sup>

Die These von der Vollendung der Dichtkunst in der Tragödie sieht Hegel in der *Antigone* als dem »allererhabensten, in jeder Hinsicht vortrefflichsten Kunstwerke aller Zeiten«<sup>24</sup> bestätigt.

Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt – ich kenne so ziemlich alles, und man soll es und kann es kennen – erscheint mir nach dieser Seite die *Antigone* als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.<sup>25</sup>

Die Auszeichnung der sophokleischen *Antigone* verknüpft den geschichtsphilosophischen Vorrang des Klassischen mit dem gattungspoetischen Vorrang des Tragischen. Die Vollendung der Poesie bezieht sich geschichtlich auf die Zeit der griechischen Klassik, gattungstheoretisch auf die Tragödie als die höchste Form, die der Kunst möglich ist. Hegels These vom Ende der Kunst steht demnach in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Behauptung, die sophokleische *Antigone* markiere einen Höhepunkt in der Geschichte der Poesie, der durch nichts mehr zu übertreffen sei. Im immerwährenden Streit um Antike und Moderne stellt sich Hegel ganz auf die Seite der Antike.

Gerade die Bevorzugung der griechischen Tragödie am Beispiel der *Antigone* aber lässt kritische Rückfragen an Hegels *Ästhetik* zu. Der Ansatzpunkt für eine Kritik Hegels, die sich seinem System gegenüber nicht nur äußerlich verhält, liegt in der These begründet, dass sich die Verknüpfung von Geschichtsphilosophie und Gattungspoetik im Widerspruch zu den klassizistischen Voraussetzungen seiner *Ästhetik* dem eigenen Erklärungsanspruch nach auch auf die Kunst der Moderne erweitern lassen müsste. Zwar bezieht sich die Idee von der Vollendung der Poesie in der Tragödie allein auf die geschichtliche Folge von Epos, Lyrik und Tragödie in der Kunst der Antike. Offen und von Hegel in der *Ästhetik* nirgends systematisch berücksichtigt, bleibt aber die Frage, ob nicht auch eine gattungspoetische Bestimmung der Moderne denkbar wäre, die im Unterschied zur Antike nicht von dem Vorrang des Dramas auszugehen hätte. In diesem Zusammenhang deutet Hegel selbst einen Vorrang des Lyrischen in der Moderne an, der dem des Tragischen in der Antike an die Seite zu stellen wäre:

Fassen wir daher dies Verhältnis des Inhalts und der Form im Romantischen, wo es sich in seiner Eigentümlichkeit erhält, zu *einem* Worte zusammen, so können wir sagen, der Grundton des Romantischen, weil eben die immer vergrößerte Allgemeinheit und rastlos arbeitende Tiefe des Gemüts das Prinzip ausmacht, sei *musikalisch* und, mit bestimmtem Inhalte der Vorstellung, *lyrisch*. Das Lyrische ist für die romantische

23 | Ebd.

24 | Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II, Werke, Bd. 14, S. 60.

25 | Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, Werke, Bd. 15, S. 550.

Kunst gleichsam der elementarische Grundzug, ein Ton, den auch Epopöe und Drama anschlagen und der selbst die Werke der bildenden Kunst als ein allgemeiner Duft des Gemüts umhaucht, da hier Geist und Gemüt durch jedes ihrer Gebilde zum Geist und Gemüte sprechen wollen.<sup>26</sup>

Mit diesen Bemerkungen deutet Hegel an, dass der geschichtlichen Ablösung des Klassischen durch das Romantische in der Moderne eine gattungspoetische Ablösung des Tragischen durch das Lyrische korrespondiert. Zwar lässt Hegels philosophische Begrifflichkeit offen, inwiefern die überzeitliche Idee des Tragischen und die historische Gattungsform der griechischen Tragödie und entsprechend auch das Lyrische und die Lyrik eigentlich zusammenhängen. Hegels Theorie der Dichtung scheint über die klassizistischen Voraussetzungen seiner Ästhetik aber immerhin die Möglichkeit anzudeuten, eine poetologische Bestimmung der Moderne zu geben, die bei dem Zusammenhang zwischen dem Romantischen und dem Lyrischen ansetzt. Dem Vorrang der antiken Tragödie, der die Geschichte und das System der Künste in der *Ästhetik* leitet, wäre als Ausgangspunkt für eine Poetik der Moderne, die ihren Anspruch im Widerspruch zu Hegels These vom geschichtlichen Ende der Kunst vorbringt, ein Vorrang des Lyrischen beizuordnen.<sup>27</sup> Die These scheint um so mehr Evidenz für sich zu gewinnen, als sie sich an der emblematischen Figur Hölderlins bestätigen kann, und so ist es sicherlich auch kein Zufall, dass Eva Geulen am Ende ihrer Abhandlung über das Ende der Kunst als Gerücht gerade zu Hölderlin zurückkehrt. Zugleich ist an dieser Stelle jedoch Vorsicht geboten. Schon Hegels Privilegierung der griechischen Tragödie am Paradigma der *Antigone* lässt ja berechtigten Einspruch zu, und so scheint auch die aus Hegels *Ästhetik* gewonnene Gegenüberstellung von antiker Tragödie und moderner Lyrik zunächst mehr Fragen aufzuwerfen als Antworten zu geben.

Can the factual distinction between prose, poetry and the drama relevantly be extended to modernity, a notion that is not inherently bound to any particular genre? Can we find out something about the nature of modernity by relating it to lyric poetry that we can not find out in dealing with novels or plays?<sup>28</sup>

Diese kritischen Fragen stellte schon Paul de Man der Konstanzer Arbeitsgruppe »Poetik und Hermeneutik«, deren zweites Treffen sich dem Thema »Lyrik als Paradigma der Moderne« widmete. Das von de Man angesprochene Problem betrifft die Reichweite der ästhetischen Be-

**26** | Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II, Werke, Bd. 14, S. 141.

**27** | Zur Lyrik als Paradigma der Moderne vgl. den von Wolfgang Iser herausgegebenen Band von »Poetik und Hermeneutik 2« (siehe Anm. 10) sowie die kritische Replik von Paul de Man: »Lyric and Modernity«, in: Ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second Edition. Minnesota 1983, S. 166–186.

**28** | De Man: *Lyric and Modernity*, S. 167.



stimmungen Hegels. Denn die paradigmatische Bedeutung der Lyrik für die Moderne kann wohl als systeminterner Einwand gegen die Einseitigkeit von Hegels klassizistischer Ästhetik genutzt werden, jedoch kaum als positiver Ausgangspunkt für eine Poetik der Moderne gelten, die ernsthaft den Anspruch erhöhe, sich aus der Lyrik zu begründen, ohne auch Drama und Prosa zu berücksichtigen, zumal Hegel im Blick auf die geschichtliche Entwicklung des Geistes in einer viel zitierten Formel in der *Ästhetik* selbst von der »Prosa der Moderne« spricht. So schematisch bereits Hegels Bestimmung der antiken Poesie in der Unterscheidung von Epos, Lyrik und Tragödie ist, so sehr scheint die Bestimmung der Moderne unter dem Zeichen des Endes der Kunst nach einer differenzierteren Betrachtung zu verlangen, als Hegel selbst sie zu geben in der Lage ist. Um der These vom Ende der Kunst und der Bedeutung der Lyrik als Paradigma der Moderne eine gewisse Plausibilität abzugewinnen, scheint es daher sinnvoll zu sein, sich zunächst noch einmal Hegels Interpretation der *Antigone* zu versichern, um seine Privilegierung der Tragödie in einem zweiten Schritt mit Hölderlins Poetik der Moderne zu vergleichen.

#### 4. HEGELS INTERPRETATION DER ANTIGONE

In den *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* erklärt Hegel die sophokleische *Antigone* zum »absoluten Exempel der Tragödie«. <sup>29</sup> Die hervorragende Stellung der *Antigone* leitet sich aus der in der *Ästhetik* verhandelten Auszeichnung der Tragödie als der höchsten und geistigsten Form der Poesie ab. Hegels Theorie der Tragödie hat sich allerdings nicht immer an der *Antigone* ausgerichtet. Das frühe Modell des Tragischen im Jenaer Naturrechtsaufsatz ist nicht die *Antigone*, sondern die *Orestie* des Aischylos:

Das Bild dieses Trauerspiels, näher für das Sittliche bestimmt, ist der Ausgang jenes Prozesses der Eumeniden als der Mächte des Rechts, das in der Differenz ist, und Apolos, des Gottes des indifferenten Lichtes, über Orest vor der sittlichen Organisation, dem Volke Athens, – welches menschlicherweise als Areopagos Athens in die Urne beider Mächte gleiche Stimmen legt, das Nebeneinanderbestehen beider anerkennt, allein so den Streit nicht schlichtet und keine Beziehung und Verhältnis derselben bestimmt, aber göttlicherweise als die Athene Athens den durch den Gott selbst in die Differenz Verwickelten diesem ganz wiedergibt und mit der Scheidung der Mächte, die an dem Verbrecher beide teilhatten, auch die Versöhnung so vornimmt, daß die Eumeniden von diesem Volke als göttliche Mächte geehrt würden und ihren Sitz jetzt in der Stadt hätten, so daß ihre wilde Natur des Anschauens der ihrem unten in der Stadt errichteten Altare gegenüber auf der Burg hoch thronenden Athene genösse und hiedurch beruhigt wäre. <sup>30</sup>

**29** | Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* II, Werke, Bd. 17, S. 133.

**30** | Hegel: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften«, Werke, Bd. 2, S. 434–530, hier S. 495f.

In den Mittelpunkt seiner Poetik stellt Hegel im Naturrechtsaufsatz wie in den späteren Schriften den Zusammenhang von Tragödie und Sittlichkeit.

Das *Tragische*, das Hegel in der *Phänomenologie* anhand des Inhalts griechischer Tragödien der Sache nach bestimmt und das er in den *Ästhetik*-Vorlesungen zudem ausdrücklich mit diesem Terminus bezeichnet, entsteht seiner Theorie gemäß aus dem Status der Sittlichkeit eines bestimmten Weltzustandes,<sup>31</sup>

betont Klaus Düsing. Die *Orestie* versteht Hegel als »Aufführung der Tragödie im Sittlichen«,<sup>32</sup> insofern sie den Widerstreit zweier Rechtsformen, »der Eumeniden als der Mächte des Rechts, das in der Differenz ist, und Apollos, des Gottes des indifferenten Lichtes«, darstellt. Der Zusammenhang von Tragödie und Sittlichkeit in Hegels früher Rechtsphilosophie verbindet das Tragische mit der Dialektik. In der *Orestie* erkennt Hegel nicht nur das Paradigma des Tragischen, er erfasst in ihr zugleich das Vorbild für den eigenen Begriff der Dialektik. »Indem der tragische Vorgang bei Hegel als die Selbstentzweiung und Selbstversöhnung der sittlichen Natur interpretiert wird, tritt seine dialektische Struktur zum ersten Mal unmittelbar zutage.«<sup>33</sup> Der Grund für die Begründung der Dialektik durch die Tragödie liegt in der sittlichen Bedeutung des Tragischen als Prozess, der mit einer – wenn auch fragwürdigen – Versöhnung endet. Die der Dialektik eigene Prozessualität gewinnt Hegel aus der *Orestie* als dem »Bild dieses Trauerspiels«, das die Selbstentzweiung der Sittlichkeit in zwei feindliche Mächte und deren anschließende Versöhnung exemplarisch vorführt. Wie Szondi *Versuch über das Tragische* gezeigt hat, »fallen bei Hegel Tragik und Dialektik zusammen.«<sup>34</sup>

Kann sich die Theorie der Sittlichkeit im Naturrechtsaufsatz an der *Orestie* orientieren, insofern die aischyleische Trilogie sowohl die Prozessualität als auch den Versöhnungsanspruch der Dialektik verkörpert, so ändern sich mit der Auszeichnung der *Antigone* in der *Ästhetik* und den *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* die Voraussetzungen, die es Hegels Begriff der Dialektik in den frühen Schriften erlaubten, sich an der Tragödie auszurichten. Die *Antigone* verweist weder auf einen der *Orestie* vergleichbaren prozessualen Verlauf des Tragischen, der die Tragödie als

**31** | Klaus Düsing: »Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel«, in: Christoph Jamme u. Otto Pöggeler (Hg.): *Jenseits des Idealismus: Hölderlins letzte Homburger Jahre 1804–1806*. Bonn 1986, S. 55–81, hier S. 72.

**32** | Hegel: *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten*, Werke, Bd. 2, S. 495.

**33** | Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*, in: Ders.: *Schriften I*. Frankfurt/Main 1978, S. 149–260, hier S. 167. Den inneren Zusammenhang von Tragödie und Dialektik bei Hegel hat auch Michael Schulte hervorgehoben. »Hegels Konzept der Tragödie im Sinne der Versöhnung eines Konfliktes, d.h. als Aufhebung einer Differenz, entspricht der Methode seiner Dialektik.« Michael Schulte: *Die »Tragödie im Sittlichen«*. Zur Dramentheorie Hegels. München 1992, S. 241.

**34** | Szondi: *Versuch über das Tragische*, S. 167.

Vorbild der Dialektik erscheinen lässt, noch ist sie das Beispiel für einen versöhnlichen Ausgang des dargestellten Konfliktes. Gerade die Prozessualität und Versöhnung, die Hegel aus dem Tragischen am Beispiel der *Orestie* gewinnen und für den eigenen Begriff der Dialektik fruchtbar machen konnte, vermag er aus der *Antigone* selbst nicht mehr abzuleiten. Die ausgezeichnete Stellung, die Hegel der *Antigone* zuspricht, ist daher zugleich als ein Zeichen dafür zu werten, dass sich sein Begriff der Dialektik in der *Phänomenologie des Geistes* und den späteren Schriften von dem des Tragischen emanzipiert hat. Szondi schließt »auf eine verborgene Wende in Hegels Auffassung vom Tragischen«, die mit »dem Wandel, den die Bedeutung der Dialektik für Hegel erfährt«,<sup>35</sup> insgesamt zusammenhängt. Die veränderten Voraussetzungen des Verhältnisses von Tragödie und Dialektik lassen sich anhand der Interpretation der *Antigone* in der *Phänomenologie des Geistes* nachzeichnen.

Im Naturrechtsaufsatz bestimmt Hegel die *Orestie* als »Tragödie im Sittlichen«. Die *Phänomenologie des Geistes*, die die am weitesten ausgeführte Interpretation der *Antigone* vorlegt, bezieht die sophokleische Tragödie in ähnlicher Weise auf das Problem der Sittlichkeit. Im Mittelpunkt von Hegels Interpretation des Tragischen steht nicht so sehr die Frage nach einer Poetik der Tragödie, sondern die nach der Bedeutung der Kunst für die Sittlichkeit. »Das Tragische faßt er anders als Hölderlin primär ethisch auf«,<sup>36</sup> stellt Klaus Düsing fest. Die Frage nach der Bedeutung der Kunst in der Moderne verweist daher allgemein auf das den Bereich der Ästhetik übergreifende Problem des Zusammenhangs von Kunst und Sittlichkeit in Hegels System der Philosophie.

Die Stellung der *Antigone* in der *Phänomenologie des Geistes* entspricht dem von Hegel postulierten Zusammenhang von Kunst und Sittlichkeit. Die Diskussion der Tragödie setzt im Kontext der im Geistkapitel der *Phänomenologie* entwickelten Theorie der Sittlichkeit ein. Wie Hegels Unterscheidung von antiker und moderner Sittlichkeit betont, ist der sittliche Geist der Antike, bevor sich die moderne Sittlichkeit im Prinzip der Subjektivität verwirklicht, durch den Untergang des Selbstbewusstseins in der Einheit der sittlichen Substanz geprägt.

In der Tat aber ist die sittliche Substanz durch diese Bewegung zum *wirklichen Selbstbewußtsein* geworden oder *dieses* Selbst zum *Anundfürsich*-seienden; aber darin ist eben die Sittlichkeit zugrunde gegangen.<sup>37</sup>

In Hegels Augen zeigt die antike Tragödie exemplarisch den dialektischen Prozess einer Verwirklichung der Sittlichkeit, die den Untergang des Selbstbewusstseins als Rückgang in die ungeschiedene Form der sittlichen Substantialität bedeutet. Die komplexe Dialektik von Verwirklichung

35 | Ebd., S. 172f.

36 | Düsing: Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel, S. 81f.

37 | Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Werke, Bd. 3, S. 328.

und Untergang der Sittlichkeit im Selbstbewusstsein stellt Hegel auch in den Mittelpunkt seiner Interpretation der *Antigone*.

Entscheidend für den Zusammenhang von Sittlichkeit und Kunst in der *Phänomenologie des Geistes* ist Rainer Wiehl zufolge der Begriff der »Handlung«,<sup>38</sup> insofern diese eine Trennung von sittlicher Substanz und Bewusstsein vollzieht, die in der Tragödie anschaulich dargestellt wird. Den Gegensatz von Substanz und Bewusstsein in der griechischen Form der Sittlichkeit differenziert Hegel weiter aus, indem er die durch die Handlung bewirkte Trennung sowohl auf die Seite der Substanz als auch auf die des Bewusstseins bezieht. Während die Substanz als »allgemeines Wesen und Zweck« sich in einer Form der Selbstentzweiung als »der *ver-einzelten* Wirklichkeit«<sup>39</sup> gegenübertritt, teilt sich das Bewusstsein »in ein menschliches und [ein] göttliches Gesetz«,<sup>40</sup> wobei die Unterscheidung des menschlichen und des göttlichen Gesetzes von Anfang an auf den Konflikt zwischen Kreon und Antigone ausgerichtet ist. Hegels Theorie der Entzweiung des sittlichen Geistes in zwei sich feindlich gegenüberstehende Mächte zufolge verkörpert Antigone das göttliche Gesetz der »*Familie*«,<sup>41</sup> Kreon hingegen das menschliche Gesetz der »*Staatsmacht*«. <sup>42</sup>

Die Tragödie zeigt Hegel zufolge die Selbstentzweiung des Sittlichen im Konflikt zwischen dem göttlichen und dem menschlichen Gesetz auf, indem sie das Familiengesetz der Antigone, das Bestattungsgebot des Bruders, mit dem Staatsgesetz Kreons, dem Bestattungsverbot für Polyneikes, in Kollision geraten lässt. Im Mittelpunkt von Hegels Interpretation der *Antigone* in der *Phänomenologie des Geistes* steht die These von der Gleichberechtigung der von Kreon und Antigone verkörperten sittlichen Mächte, die sich darin zeigt, dass »beide Seiten denselben Untergang erfahren«. <sup>43</sup> Die umstrittene These, in Kreon und Antigone stünden sich zwei gleichberechtigte sittliche Mächte gegenüber,<sup>44</sup> versucht Hegel zu stützen, indem er zeigt, dass Antigones und Kreons Untergang wechselseitig aufeinander bezogen sind. Im Vergleich zum *Ödipus* schätzt er die *Antigone* höher ein, da diese durch die bewusste Einsicht in ihr Tun die substantielle Einheit von Wissen und Wirklichkeit ausdrückt und, wie Hegel meint, implizit die eigene Bestrafung durch die ihr gegenüberstehende Macht des Staates fordert.

**38** | Ebd., S. 327.

**39** | Ebd.

**40** | Ebd., S. 328.

**41** | Ebd., S. 330.

**42** | Ebd.

**43** | Ebd., S. 349.

**44** | Vgl. kritisch zu Hegel Martha Nussbaum: *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge 1986, S. 67ff. »Berühmt und ein Stein des Anstoßes ist, daß Hegel diese These mit der Sophokleischen *Antigone* verbindet, von einer Schuld Antigones und entsprechend von einer Berechtigung der Position Kreons spricht«, betont auch Schulte: *Die »Tragödie im Sittlichen«*, S. 11.

Aber das sittliche Bewußtsein ist vollständiger, seine Schuld reiner, wenn es das Gesetz und die Macht *vorher kennt*, der es gegenübertritt, sie für Gewalt und Unrecht, für eine sittliche Zufälligkeit nimmt und wissentlich, wie Antigone, das Verbrechen begeht. Die vollbrachte Tat verkehrt seine Ansicht; die *Vollbringung* spricht es selbst aus, daß, was *sittlich* ist, *wirklich* sein müsse; denn die *Wirklichkeit* des Zwecks ist der Zweck des Handelns. Das Handeln spricht gerade die *Einheit* der *Wirklichkeit* und der *Substanz* aus, es spricht aus, daß die Wirklichkeit dem Wesen nicht zufällig ist, sondern mit ihm im Bunde keinem gegeben wird, das nicht wahres Recht ist. Das sittliche Bewußtsein muß sein Entgegengesetztes um dieser Wirklichkeit willen und um seines Tuns willen als die seinige, es muß seine Schuld anerkennen;

*weil wir leiden, anerkennen wir, daß wir gefehlt.*<sup>45</sup>

Im Zentrum von Hegels Deutung der Tragödie steht »das Skandalon«,<sup>46</sup> so Michael Schulte, dass Antigone durch den bewussten Verstoß gegen das von Kreon erlassene Verbot der Bestattung ihre Schuld anerkenne und somit ihre Bestrafung selbst fordere. Hegels dialektischer Bestimmung des Verhältnisses von menschlichem und göttlichem Gesetz zufolge zeigt sich die Schuld Antigones darin, dass sie Kreons Gesetz vom Standpunkt des wissenden Bewusstseins zwar ablehnt, sein Verbot und damit das Gesetz, das sich durch das Verbot konstituiert, jedoch gleichzeitig verwirklicht. Die Tragödie des Sophokles zeugt damit in ausgezeichneter Weise von dem Auseinandertreten von Substanz und Bewusstsein, in dem die *Phänomenologie des Geistes* das Wesen der griechischen Welt der Sittlichkeit erkennt. Antigones Tat bedeutet für Hegel nicht nur die Verwirklichung des göttlichen Gesetzes durch die Bestattung des Bruders, sondern ebenso die Bestätigung des menschlichen Rechts Kreons, gegen das sie wissentlich verstoßen hat. Die Tragödie der Antigone beruht darauf, dass sich an ihr durch ihre eigene Tat das Gesetz verwirklicht, dessen Gültigkeit sie gleichzeitig bestreitet. Dass die sittlichen Mächte der Familie und des Staates, die sich in der Tragödie unversöhnlich gegenüberstehen, gleichberechtigt sind, folgert Hegel aus der Tatsache, dass sich in gleicher Weise wie an Antigone das Recht Kreons an Kreon das Gesetz Antigones vollzieht.

Sie hat aber dabei die Gewißheit, daß diejenige Individualität, deren Pathos diese entgegengesetzte Macht ist, *nicht mehr Übel erleidet, als sie zugefügt*. Die Bewegung der sittlichen Mächte gegeneinander und der sie in Leben und Handlung setzenden Individualitäten hat nur darin ihr wahres Ende erreicht, daß beide Seiten denselben Untergang erfahren. Denn keine der beiden Mächte hat etwas vor der andern voraus, um *wesentlicheres* Moment der Substanz zu sein.<sup>47</sup>

45 | Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Werke, Bd. 3, S. 348.

46 | Schulte: *Die »Tragödie im Sittlichen«*, S. 368.

47 | Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Werke, Bd. 3, S. 349.

Bestätigt Antigones wissentlicher Verstoß gegen das Bestattungsverbot zugleich das Gesetz des Staates, das nach der Tat strafend über sie richtet, so erfährt Kreon umgekehrt im Tod seiner Familie, im Selbstmord Hämons und Eurydikes, die Verwirklichung des von ihm bestrittenen göttlichen Gesetzes. Die Einseitigkeit, in der einheitlichen Struktur der sittlichen Substanz gründende Zusammengehörigkeit von göttlichem und menschlichem Gesetz, zeigt sich daran, dass Antigone und Kreon am jeweils anderen ihrer selbst scheitern. In dem wechselseitigen Verweisungszusammenhang der Schuld Kreons und Antigones bestätigt die Rückführung der unterschiedenen Gesetze auf ihr jeweils anderes zugleich die ursprüngliche Einheit der Substantialität, aus der sie hervorgegangen sind. In Hegels Augen verkörpert die *Antigone* die Vollendung der Tragödie und zugleich die Vollendung der griechischen Form der Sittlichkeit, insofern sie in der Darstellung der Gleichberechtigung der sittlichen Mächte im wechselseitigen Untergang der handelnden Individuen die Substantialität der Sittlichkeit ausdrückt, die erst durch das moderne Prinzip der Subjektivität, das zwischen Bewusstsein und Handlung zu unterscheiden weiß, überwunden wird.

Aus dem Gegensatz von antiker und moderner Sittlichkeit ergibt sich zugleich eine unterschiedliche Bestimmung der Funktion der Kunst in Antike und Moderne. Die Überwindung der antiken Form der Sittlichkeit im modernen Prinzip der Subjektivität, die Hegels Theorie beabsichtigt und die ihn zugleich dazu zwingt, über die Tragödie hinauszugehen, knüpft an das Beispiel der *Antigone* an. Denn in dem Maße, in dem Antigone, wie Hegel meint, ihre Schuld anerkennt, verwirklicht sie das Recht des Staates, an das Hegel seine eigene Theorie der modernen Sittlichkeit anschließt. Im Schritt von der Familie zur bürgerlichen Gesellschaft bis zum Staat in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* ist »der Staat überhaupt vielmehr das *Erste*, innerhalb dessen sich erst die Familie zur bürgerlichen Gesellschaft ausbildet.«<sup>48</sup> Während die *Phänomenologie des Geistes* die Macht der Familie und die des Staates in einen unversöhnlichen Widerstreit stellt, lässt Hegel in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* das Gesetz der Familie in dem des Staates sukzessiv aufgehen. Die Rechtsphilosophie orientiert sich an dem Prinzip des Staates als einer Verwirklichung der Sittlichkeit, die der dem griechischen Geist eigentümlichen Trennung von Wissen und Handeln überlegen sei. »Der Staat ist die Wirklichkeit der sittlichen Idee – der sittliche Geist, als der *offenbare*, sich selbst deutliche, substantielle Wille, der sich denkt und weiß und das, was er weiß und insofern er es weiß, vollführt.«<sup>49</sup> Die Familie, die »als die *unmittelbare Substantialität* des Geistes seine sich *empfindende* Einheit, die *Liebe*, zu ihrer Bestimmung«<sup>50</sup> hat, sieht Hegel durch den Staat als

48 | Hegel: *Grundlinien zur Philosophie des Rechts*, Werke, Bd. 7, S. 398.

49 | Ebd.

50 | Ebd., S. 307.

»die Wirklichkeit des substantiellen *Willens*, die er in dem zu seiner Allgemeinheit erhobenen besonderen *Selbstbewußtsein* hat«,<sup>51</sup> überwunden.

Hegels Intention, die in der Tragödie dargestellte substantielle Sittlichkeit durch das im Staat verwirklichte Prinzip der freien Subjektivität zu überwinden, lässt sich vor diesem Hintergrund auf die Theorie der Tragödie in der *Phänomenologie des Geistes* zurück beziehen. Nicht nur orientiert sich das Prinzip der modernen Sittlichkeit im Staat einseitig am menschlichen Gesetz Kreons in der *Antigone*. Wie zu vermuten ist, geht die Einseitigkeit von Hegels Bestimmung der modernen Sittlichkeit auf das Problem der Versöhnung der entzweiten Formen des Sittlichen zurück, die von der *Antigone* im Gegensatz zur *Orestie* nicht zu denken ist. Der wechselseitige Untergang von Kreon und Antigone lässt im Unterschied zu der ebenfalls bereits prekären Vermittlung zwischen Apoll und den Eumeniden in der *Orestie* schlechterdings gar keine Versöhnung zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Gesetz zu. Indem Hegels Theorie der Moderne aber einseitig an das menschliche Gesetz anknüpft, ohne den Gegensatz der sittlichen Mächte auf versöhnliche Weise auflösen zu können, bleibt der von ihm festgestellte Konflikt zwischen zwei sich widerstreitenden Mächten auch für die Moderne erhalten. Er offenbart sich an der doppelten Bestimmung, die die moderne Subjektivität im Auseinandertreten von Ästhetik und Rechtsphilosophie erfährt. »Ist nun aber die innere Subjektivität der eigentliche Quell der Lyrik«,<sup>52</sup> wie Hegel in der *Ästhetik* bemerkt, so steht der subjektiv-lyrischen Innerlichkeit die objektive Verwirklichung der Subjektivität im Staat gegenüber. Die eigentümliche Position der Moderne im Vergleich zur Antike zeigt sich nicht an zwei unterschiedenen und gleichberechtigten Formen der Sittlichkeit, sondern an dem unaufgelösten Verhältnis von ästhetisch und rechtlich bestimmter Subjektivität in Hegels Theorie der Moderne. Im Auseinandertreten von Ästhetik und Rechtsphilosophie, das gerade die These vom Ende der Kunst markiert, lässt Hegel zwei miteinander rivalisierende Formen der Subjektivität aus dem Streit zwischen Kreon und Antigone hervortreten, ein ästhetisch bestimmtes Subjekt, das sich auf die Autonomie der Kunst beruft und den Konflikt mit dem Recht nicht scheut, und ein sittlich bestimmtes Subjekt, das sich auf das unbedingte Recht des Staates beruft. Im Unterschied zur Übereinstimmung von Tragödie und Sittlichkeit in der Antike tritt in der Moderne die Partikularität der Kunst, die sich Hegels eigenen Bestimmungen zufolge vor allem in der Lyrik zeigt, in Widerstreit zu dem Rechtssystem der Philosophie, das sich in der Wirklichkeit des Staates zu vollenden sucht. Hegels Anspruch, im Staat, der »das an und für sich *Vernünftige*«<sup>53</sup> verkörpert, die absolute Grundlage für die Verwirklichung der freien Subjektivität in der Moderne zu finden, widerspricht die Kunst, indem sie einen Anspruch auf Autonomie einklagt,

51 | Ebd., S. 399.

52 | Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, Werke, Bd. 15, S. 249.

53 | Hegel: Grundlinien zur Philosophie des Rechts, Werke, Bd. 7, S. 399.

der dem absoluten Recht des Staates zuwiderläuft. Hegels Affirmation des Wirklichen im Staat, der ihm »das sittliche Ganze, die Verwirklichung der Freiheit«<sup>54</sup> ist, wird von der Souveränität der modernen Kunst, die ihr Reich jenseits der Gesetze der Sittlichkeit zu errichten sucht, tendenziell unterlaufen.<sup>55</sup> Gerade vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob sich aus Hölderlins Poetik, die sich in ganz ähnlicher Weise wie Hegels Ästhetik mit der antiken Tragödie und dem Paradigma der *Antigone* auseinandersetzt, nicht eine alternative Bestimmung der Moderne gewinnen lässt, die auf veränderten gattungspoetischen Voraussetzungen beruht und den gleichen Prozess aus einer anderen Perspektive beleuchtet, um der Kunst ihr Recht wieder zu geben.

## 5. HÖLDERLINS POETIK

Die paradigmatische Bedeutung der Lyrik in der Moderne, die Hegel in der *Ästhetik* andeutet, scheint sich in ausgezeichneter Weise bei Hölderlin zu bestätigen, und das um so mehr, als der Dichter Hölderlin selbst wie schon Hegel ausdrücklich auf den geschichtsphilosophischen Wechsel von Tragödie und Lyrik eingeht. Wie Hegels Theorie der Sittlichkeit ergibt sich Hölderlins Poetik zu wesentlichen Teilen aus der Beschäftigung mit der griechischen Tragödie. Hölderlins Auseinandersetzung mit Sophokles entspringt allerdings einer anderen Fragestellung als Hegels Deutung der *Antigone* in der *Phänomenologie des Geistes*.<sup>56</sup> Während Hegel eine philosophische Theorie der Tragödie im Zusammenhang mit dem Problem der Sittlichkeit zu entwickeln sucht, fragt Hölderlin nach deren »poëtischer Logik«,<sup>57</sup> um aus dem »gesetzliche[n] Kalkul«<sup>58</sup> der attischen Tragödie zugleich die Regeln moderner Poesie abzuleiten.

Es wird gut seyn, um den Dichtern, auch bei uns, eine bürgerliche Existenz zu sichern, wenn man die Poësie, auch bei uns, den Unterschied der Zeiten und Verfassungen abgerechnet, zur μηχανη der Alten erhebt.«<sup>59</sup>

Hölderlins Versuch, ausgehend von den Anmerkungen zum *Ödipus* und der *Antigone* auch der modernen Poesie eine feste Regel zu geben und

54 | Ebd., S. 403.

55 | Vgl. Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt/Main 1991, S. 9f.

56 | Zur vieldiskutierten Frage nach Hegel und Hölderlin vgl. Dieter Henrich: »Hegel und Hölderlin«, in: Ders.: *Hegel im Kontext*. Frankfurt/Main 1971, S. 9–40.

57 | Friedrich Hölderlin: »Anmerkungen zur Antigonä«, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Frankfurter Ausgabe. 20 Bde. Hg. v. Dieter E. Sattler. Basel, Frankfurt/Main 1975–2008, Bd. 16, S. 411.

58 | Hölderlin: »Anmerkungen zum Oedipus«, *Sämtliche Werke*, Bd. 16, S. 249.

59 | Ebd.



sie so »zur *μηχανή* der Alten« zu erheben, weist über Sophokles hinaus auf seine Unterscheidung von antiker und moderner, von griechischer und hesperischer Dichtung. Die Auseinandersetzung mit dem Tragischen ist zugleich der Grund für einen geschichtsphilosophischen Entwurf, der aus dem Geist der Antike heraus die Gesetze der modernen Dichtung zu bestimmen sucht. Wie Peter Szondi gezeigt hat, lässt sich Hölderlins Poetik in ausgezeichneter Weise mit Hegels Theorie der Kunst vergleichen, da er wie dieser die geschichtsphilosophische Betrachtung der Kunst mit Fragen der Gattungspoetik verbindet. Im Anschluss an die Interpretation Szondis, die »Hölderlins Gattungspoetik als Geschichtsphilosophie«<sup>60</sup> begreift, lässt sich daher auch die aus Hegels Ästhetik kritisch gewonnene These von der paradigmatischen Bedeutung der Lyrik für die Moderne in ihrer positiven Ausformung diskutieren.

Im Mittelpunkt von Hölderlins geschichtsphilosophischer Poetik steht die Unterscheidung von griechischer und hesperischer Dichtung, die ihrerseits auf die im *Grund zum Empedokles* verhandelte Differenz zwischen dem Aorgischen und dem Organischen, zwischen Natur und Kunst, verweist.<sup>61</sup> Das Wesen der griechischen und der hesperischen Poesie leitet Hölderlin aus dem je unterschiedlichen Verhältnis der unbegrenzten Natur zu der in der anschaulichen Darstellung nach endlicher Begrenzung suchenden Kunst ab. Hölderlins dialektischer Bestimmung des Verhältnisses von Natur und Kunst zufolge verwirklicht sich der griechische Geist, dem die aorgische Natur ursprünglich ist, in seinem Gegensatz, im organischen Kunstwerk, während das Hesperische in umgekehrter Weise von der künstlerischen Darstellungsgabe ausgeht, um sich im aorgischen Naturgang zu vollenden.

Deswegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angebohren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische Junonische *Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen.<sup>62</sup>

Hölderlins Dialektik von Fremdem und Eigenem zufolge verwirklicht sich der griechische Geist, dessen Ursprung im heiligen Pathos, im Feuer des Himmels liegt, in der dem hesperischen Geist ursprünglichen Darstellungsgabe, in der Nüchternheit der Erde, das Hesperische jedoch umgekehrt im griechischen Pathos.

Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel. Eben deswegen werden diese eher in schöner

60 | Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie I, S. 379.

61 | Hölderlin: »Grund zum Empedokles«, Sämtliche Werke, Bd. 13, S. 844ff.

62 | Hölderlin: An Casimir Ulrich Böhlendorff, 4. Dezember 1801, Sämtliche Werke, Bd. 19, S. 492.

Leidenschaft, die du dir auch erhalten hast, als in jener homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgabe zu *übertreffen* sein.<sup>63</sup>

Das chiasmische Verhältnis von griechischer und moderner Dichtung bei Hölderlin hat Klaus Düsing zusammengefasst.

Die Griechen gehen aus von aorgischer, ungebundener Unendlichkeit, die ihnen natürlich ist, und schaffen in der Kunst Selbstgestaltung und Selbstbegrenzung, so daß sie sich darin als etwas Bestimmtes erfassen können. Die Hesperier, so wird man Hölderlins schwierige Hinweise wohl ausdeuten müssen, gehen aus von künstlich gewordener, unlebendiger Begrenztheit und verfestigter Gesetzmäßigkeit als ihrem Ursprünglichen; sie streben im Vertrauen auf die Natur oder den ›Naturgang‹ aus der erstarrten Begrenztheit heraus ins aorgische Unendliche.<sup>64</sup>

In den *Anmerkungen zur Antigonä* nimmt Hölderlin die dialektische Bestimmung des Verhältnisses von aorgischer Natur und organischem Kunstwerk wieder auf und bezieht sie in geschichtsphilosophischer Hinsicht auf den Wechsel von der griechischen zur hesperischen Dichtkunst.

Für uns, da wir unter dem eigentlicheren Zeus stehen, der nicht nur zwischen dieser Erde und der wilden Welt der Todten *inne hält*, sondern den ewig menschenfeindlichen Naturgang, auf seinem Wege in die andere Welt, *entschiedener zur Erde zwinget*, und da diß die wesentlichen und vaterländischen Vorstellungen groß ändert, und unsere Dichtkunst vaterländisch seyn muß, so daß ihre Stoffe nach unserer Weltansicht gewählt sind, und ihre Vorstellungen vaterländisch, verändern sich die griechischen Vorstellungen in sofern, als ihre Haupttendenz ist, sich fassen zu können, weil darin ihre Schwäche lag, da hingegen die Haupttendenz in den Vorstellungsarten unserer Zeit ist, etwas treffen zu können, da das Schicksallose, das *δυσμορον*, unsere Schwäche ist.<sup>65</sup>

Die Gegensätzlichkeit von antiker und moderner Poesie bezieht Hölderlin auf die spekulative Idee einer abendländischen Wendung, in der sich das Verhältnis von aorgischer Natur und organischer Kunst umkehrt. War für das Griechische die ungebundene Natur der Ursprung, der in der Kunst durch »die Haupttendenz, sich fassen zu können«, ausgeglichen wurde, so vollzieht sich in den »Tragödien der Zeitenwende«,<sup>66</sup> so Düsing, ein geschichtsphilosophischer Umschlag, der den Gang vom Aorgischen ins Organische in der griechischen Poesie durch die entgegengesetzte Bewegung vom Organischen ins Aorgische in der hesperischen Dichtung ersetzt.

In ähnlicher Weise wie in Hegels Theorie der Tragödie kommt der *Antigone* in Bezug auf die Idee einer abendländischen Wende, in der sich

63 | Ebd.

64 | Düsing: Die Theorie der Tragödie bei Hegel und Hölderlin, S. 66.

65 | Hölderlin: Anmerkungen zur Antigonä, Sämtliche Werke, Bd. 16, S. 418.

66 | Düsing: Die Theorie der Tragödie bei Hegel und Hölderlin, S. 61.

das Verhältnis von Natur und Kunst umkehrt, daher eine ausgezeichnete Stelle zu. So betont schon Lawrence Ryan, es sei

nicht recht erkannt worden, daß für Hölderlin die *Antigone* einen nicht minder exemplarischen Charakter trägt, allerdings in einem anderen Sinne: nicht als vorbildlich gelungene Ausprägung des tragischen Gleichgewichts, sondern als Umbruch in der Geschichte der Tragödie und somit der Literatur überhaupt: als Umschlagspunkt in der Entwicklung vom Griechischen zum Hesperischen.<sup>67</sup>

Der *Antigone* kommt für Hölderlin eine besondere Bedeutung zu, da sie zeigt, »wie es vom griechischen zum hesperischen geht«<sup>68</sup> und so den geschichtsphilosophischen Umschlag von der griechischen zur hesperischen Dichtung in der Umkehrung des Verhältnisses von aorgischer Natur und organischer Kunst vollzieht.

Einen geschichtlichen Umschlag bedeutet die Tragödie des Sophokles, die, wie Ryan hervorhebt, darin über den *Ödipus* hinausgeht,<sup>69</sup> in der Vollendung des Tragischen als Verwirklichung des Gottes im Menschen. Die ausgezeichnete Stellung der *Antigone* resultiert aus der spekulativ-religiösen Einsicht Hölderlins, in der Tragödie fasse sich der unendliche Geist des Gottes im endlichen Geist des Menschen. Wie Meta Corssen dargelegt hat, beruht Hölderlins Verständnis des Tragischen auf der Idee einer Begegnung von Gott und Mensch. »Der Wesensgrund der Tragödie ist für Hölderlin, wie er im Schlußteil der beiden Kommentare erklärt, die Begegnung zwischen Gott und dem Menschen.«<sup>70</sup> Während Hegel die Tragödie als den Widerstreit zweier sittlicher Mächte begreift und den Konflikt zwischen Antigone und Kreon in den Mittelpunkt seiner Interpretation stellt, gewinnt Hölderlin seinen Begriff des Tragischen aus der Gegenüberstellung von Mensch und Gott, aus dem Verhältnis von Antigone zu dem Gott, von dem sie in Hölderlins bewusst verfremdender Übersetzung als »mein Zeus«<sup>71</sup> berichtet.

Die tragische Darstellung beruht, wie in den Anmerkungen zum *Ödipus* angedeutet ist, darauf, daß der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (denn der Gott eines

**67** | Lawrence Ryan: »Hölderlins Antigone«, in: Christoph Jamme u. Otto Pöggeler (Hg.): *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre 1804–1806*. Bonn 1986, S. 103–121, hier S. 103.

**68** | Hölderlin: *Anmerkungen zur Antigonä, Sämtliche Werke*, Bd. 16, S. 414.

**69** | »In wesentlicher Beziehung weist nun die *Antigonae* nach Hölderlins Auslegung über das im *Oedipus* gestaltete Antik-Tragische hinaus.« Ryan: *Hölderlins Antigone*, S. 108.

**70** | Meta Corssen: »Die Tragödie als Begegnung zwischen Gott und Mensch. Hölderlins Sophoklesdeutung«, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 3 (1948/49), S. 139–187, hier S. 141.

**71** | Auf die philologisch kaum haltbare Übersetzung Hölderlins hat früh bereits Wolfgang Binder hingewiesen. Vgl. Wolfgang Binder: »Hölderlin und Sophokles«, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 16 (1969/70), S. 19–37, hier S. 36.

Apostels ist mittelbarer, ist höchster Verstand in höchstem Geiste), daß die *unendliche* Begeisterung *unendlich*, das heißt in Gegensätzen, im Bewußtseyn, welches das Bewußtseyn aufhebt, heilig sich scheidend, sich faßt und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist.<sup>72</sup>

Im Mittelpunkt von Hölderlins Deutung der Tragödie steht das Problem der Vereinigung von Mensch und Gott. Am Beispiel der *Antigone* beschreibt er, »wie in der Tragödie der Gott unmittelbar wirklich wird.«<sup>73</sup> Zeigt sich in der Tragödie einerseits die unmittelbare Wirklichkeit des Gottes, so nimmt die »*unendliche* Begeisterung« durch die Gegenwart des Gottes, der »ganz Eines mit dem Menschen« ist, für den Menschen die »Gestalt des Todes« an. Die Verwirklichung des Gottes im Menschen bedeutet jedoch nicht nur die Vollendung des Tragischen. Sie markiert zugleich jenen geschichtlichen Wendepunkt, der den Weg vom Griechischen zum Hesperischen bestimmt. Denn indem die *Antigone* exemplarisch vorführt, wie sich das Göttliche im Menschen verwirklicht, vollendet sie in einer nicht mehr zu überbietenden Weise den Gang von der aorgischen Natur in die organische Kunst in der griechischen Poesie. Wie Hölderlins späte Hymnen zeigen, stellt die hesperische Kunst in umgekehrter Weise die vom Menschen ausgehende Erinnerung an das Göttliche in den Mittelpunkt der Dichtung. An die Stelle der tragischen Begegnung von Gott und Mensch tritt in Hölderlins Lyrik eine Theorie der Erinnerung, die ihren Ausgang von der Erkenntnis nimmt, dass die in der antiken Tragödie dargestellte Präsenz des Göttlichen in der modernen Poesie nicht mehr herzustellen ist, ohne dass dies allerdings von vorneherein als ein Mangel zu begreifen sei, wie es bei Hegel der Fall ist. Aus der spekulativen Einsicht in die unwiederbringlich verlorene Gegenwart der griechischen Götter entwickelt Hölderlin vielmehr einen neuen Begriff der Poetik, in dessen Mittelpunkt nicht mehr die Tragödie, sondern die Lyrik zu stehen scheint.

Hölderlins gattungspoetische Überlegungen zum »Wechsel der Töne«<sup>74</sup> geben in diesem Zusammenhang zugleich ein differenzierteres Bild, als es Hegels Verschränkung von Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie in der Ästhetik leisten konnte. Auf den ersten Blick lässt sich der geschichtsphilosophische Wandel von der antiken zur modernen hesperischen Dichtung zugleich als gattungspoetischer Umschlag deuten, der von der Tragödie zur Lyrik führt. Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne stellt nun aber die unterschiedlichen Gattungen zugleich in ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis zueinander, demzufolge sich das Tragische im Lyrischen, das Lyrische im Epischen und das Epische im Tragischen vollendet.

72 | Hölderlin: Anmerkungen zur *Antigone*, Sämtliche Werke, Bd. 16, S. 417.

73 | Corssen: *Die Tragödie als Begegnung zwischen Mensch und Gott*, S. 147.

74 | Vgl. Lawrence Ryan: *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*. Stuttgart 1960.

Der tragische Dichter tut wohl, den lyrischen, der lyrische den epischen, der epische den tragischen zu studieren. Denn im tragischen liegt die Vollendung des epischen, im lyrischen die Vollendung des tragischen, im epischen die Vollendung des lyrischen.<sup>75</sup>

Indem Hölderlin das Tragische als Vollendung des Epischen, das Lyrische als Vollendung des Tragischen und das Epische als Vollendung des Lyrischen darstellt, trägt er die Möglichkeit einer geschichtsphilosophischen Bestimmung der Kunst in die Gattungspoetik ein, die sich zugleich in seiner eigenen Werkgeschichte zu bestätigen scheint. Im Zeichen der Verknüpfung von Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie bei Hölderlin entspricht dem Schritt von der Antike zur Moderne die Ablösung der griechischen Tragödie durch die hesperische Lyrik. So bezeichnet Hölderlin die *Antigone* im Vergleich zum tragischen Stil des *Ödipus* auch als im »Stil lyrisch«,<sup>76</sup> da sich in ihr bereits der hesperische Geist der Moderne zeigt, der sein eigenes Werk bestimmt. Wie Peter Szondi herausgestellt hat, konstituiert sich Hölderlins späte Lyrik geradezu aus der Einsicht in das Scheitern der Tragödie in der Moderne.

In der dichterischen Praxis entspricht dieser Lösung einerseits der Verzicht auf die Vollendung des klassizistischen Dramas *Der Tod des Empedokles*, das sowohl qua Drama wie auch ob seines Klassizismus als der geschichtsphilosophischen Legitimität bar begriffen worden sein muß, andererseits die Schaffung eines hymnischen Stils, in welchem die Konzeption der lyrischen Dichtart wie des hesperischen Stils Wirklichkeit wird.<sup>77</sup>

Im Unterschied zu Hegels Ästhetik, die der Aufeinanderfolge von Epos, Lyrik und Tragödie in der griechischen Dichtung an den Leitfiguren Homer, Pindar und Sophokles nachgebildet ist, deutet sich Szondi zufolge bei Hölderlin im Schritt vom *Empedokles* zu den späten Hymnen die bereits diskutierte Ablösung der Tragödie durch die Lyrik an. »Die Erkenntnis der Homburger Zeit bedeutet, daß – wenn man einen Vers des *Empedokles* abwandeln darf – es die Zeit des Epos nicht mehr ist, sondern die Zeit der Lyrik«,<sup>78</sup> fasst Szondi die geschichtsphilosophischen und gattungspoetischen Implikation von Hölderlins Lehre der Dichtungsarten zusammen. In ähnlicher Weise betont Lacoue-Labarthe, es sei »tout autant indispensable de reconnaître que le lyrisme [...] est, aux yeux de Hölderlin, le genre

**75** | Hölderlin: »Das untergehende Vaterland...«, Sämtliche Werke, Bd. 14, S. 172.

**76** | Hölderlin: »Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...«, Sämtliche Werke, Bd. 14, S. 186.

**77** | Peter Szondi: »Hölderlin-Studien«, in: Ders.: Schriften I. Frankfurt/Main 1978, S. 261–418, hier S. 372f.

**78** | Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie II. Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 3. Hg. v. Wolfgang Fietkau. Frankfurt/Main 1974, S. 182.

moderne par excellence«.79 Vor dem Hintergrund der einleitenden Ausführungen zu Hegel scheint Hölderlin insofern eine andere Position zu verkörpern, als er zum einen den in Hegels Ästhetik nur angedeuteten Zusammenhang von Moderne und Lyrik im Rahmen einer Poetik als Theorie und Praxis der Dichtung umsetzt, zum anderen den Antagonismus von Kunst und Recht, der sich aus Hegels These vom Ende der Kunst ableiten lässt, aus der Perspektive der Kunst gestaltet. Wo Hegel sich mit dem Ende der Kunst ganz auf die Seite des modernen Rechts stellt, da orientiert sich Hölderlins Poetik der Moderne ganz an der Kunst, um von ihr zugleich politische Forderungen zu erheben. Vor diesem Hintergrund stellen sich aber zugleich kritische Fragen, die Hegels These vom Ende der Kunst wie das Verhältnis von Ästhetik und Recht und von Tragödie und Lyrik bei Hegel und Hölderlin gleichermaßen betreffen.

## 6. NOCH EINMAL: HEGEL UND HÖLDERLIN

Den Ausgangspunkt der hier entfaltenen Überlegungen bildete Hegels These vom Ende der Kunst, die weder als bloßes Gerücht noch als Verbot moderner Kunst verstanden werden sollte, sondern als die zunächst durchaus berechtigte Einsicht in die Partikularität moderner Kunst. Das eigentliche Problem, das sich in Hegels Ästhetik zeigt, ist demzufolge nicht das Ende der Kunst, sondern das damit verbundene Auseinandertreten von Kunst und Recht in der Moderne. Der doppelte Herrschaftsanspruch, den Hegel als Ästhetiker und Rechtsphilosoph über die Kunst behauptet, zeigt sich besonders deutlich in seiner Interpretation der *Antigone* als der Vollendung der Dichtung in der antiken Form der Tragödie und dem symbolischen Untergang des griechischen Rechtssystems. Indem Hegel aus der griechischen Tragödie zugleich die Geburt des modernen Rechts herleiten will, lässt er eine ästhetische Bestimmung der Moderne offen, die ihren Ausgangspunkt nicht vom Recht, sondern von der Kunst selbst nimmt. Hölderlin scheint dagegen genau der Denker zu sein, der die Lücke des Ästhetischen in Hegels System konsequent ausnutzt, um eine Poetik zu entwickeln, die zugleich die Grundlage einer eigenen Politik der Moderne wäre. Das Problem, das sich mit Hölderlins Lyrik öffnet, liegt aus Hegels Sicht wiederum in der unhintergehbaren Partikularität der modernen Kunst begründet: Eine Form der Dichtung, die wie Hölderlins späte Hymnen als Einspruch gegen falsche Versöhnungsleistungen und als poetische wie politische Unterbrechung des Bestehenden zu verstehen ist, liefert sich in ihrem Anspruch auf Souveränität selbst der Partikularität aus, die sie bestreiten möchte. Was Hegels Ästhetik jedoch nicht mit bedenkt, ist die Möglichkeit, dass die Dichtung das eigene Zerbrechen

79 | Philippe Lacoue-Labarthe: »La césure du spéculatif«, in: Friedrich Hölderlin: *L'Antigone de Sophocle*. Hg. v. Philippe Lacoue-Labarthe. Paris 1978, S. 183–223, hier S. 190.

an der Partikularität in die Reflexion mit einbezieht und in der Form des Gedichtes selbst nachvollzieht. Hölderlins Poetik markiert insofern den Einsatzpunkt moderner Dichtung, als sie sich aus jener Spannung von Kunst und Recht herleitet, die Hegel aufgelöst zu haben glaubte, ohne jedoch die spezifisch modernen Bedingungen dichterischen Sprechens zu berücksichtigen. In Hölderlins eigener Darstellung erscheint die Lyrik zwar in der Tat als ein Paradigma der Moderne, welches die Tragödie ablöst. Die Verschränkung von Geschichtsphilosophie und Gattungspoetik, die Hegel und Hölderlin verbindet, kann jedoch nicht einfach unhinterfragt als Ausgangspunkt einer Poetik der Moderne gelten, die heute noch Anspruch auf Gültigkeit verkörpert. Zwar kann sie dazu beitragen, Hölderlins spezifische Position innerhalb der Moderne zu verorten. Die kritische Analyse muss sich aber zugleich von den idealistischen Vorgaben der Ästhetik lösen, um das Diktum vom Ende der Kunst als Einsicht in die Partikularität moderner Dichtung ernst nehmen zu können. Die Aufgabe der Poetik liegt daher weniger darin, die Lyrik gattungspoetisch als Paradigma der Moderne zur Geltung zu bringen, als vielmehr darin, ausgehend von der Spannung zwischen Partikularität und Souveränität der Dichtung in der Moderne die Verschränkung von Ästhetik und Recht zur Darstellung zu bringen, die schon Hölderlins Dichtung auszeichnet und so zu einem Neubeginn werden lässt, dessen Name Moderne lautet.

## LITERATUR

- Binder, Wolfgang: »Hölderlin und Sophokles«, in: Hölderlin-Jahrbuch 16 (1969/70), S. 19–37.
- Corssen, Meta: »Die Tragödie als Begegnung zwischen Gott und Mensch. Hölderlins Sophoklesdeutung«, in: Hölderlin-Jahrbuch 3 (1948/49), S. 139–187.
- De Man, Paul: »Lyric and Modernity«, in: Ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second Edition. Minnesota 1983, S. 166–186.
- Düsing, Klaus: »Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel«, in: Christoph Jamme u. Otto Pöggeler (Hg.): *Jenseits des Idealismus: Hölderlins letzte Homburger Jahre 1804–1806*. Bonn 1986, S. 55–81.
- Gadamer, Hans-Georg: »Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik«, in: Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler (Hg.): *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Bonn 1986 (Hegel-Studien Beiheft 27), S. 213–223.
- Geulen, Eva: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt/Main 2002.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke*. Redaktion Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. 20 Bde. Frankfurt/Main 1986.
- Henrich, Dieter: »Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)«, in: Wolfgang Iser (Hg.): Im-

- manente Ästhetik Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964. München 1966 (Poetik und Hermeneutik. 2), S. 11–32 u. S. 524–531.
- Henrich, Dieter: »Hegel und Hölderlin«, in: Ders.: Hegel im Kontext. Frankfurt/Main 1971, S. 9–40.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. 20 Bde. Hg. v. Dieter E. Sattler. Basel, Frankfurt/Main 1975–2008.
- Kuhn, Helmut: »Die Vollendung der klassischen Ästhetik durch Hegel«, in: Ders.: Schriften zur Ästhetik. München 1966, S. 15–144.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: »La césure du spéculatif«, in: Hölderlin, Friedrich: L'Antigone de Sophocle. Hg. v. Philippe Lacoue-Labarthe. Paris 1978, S. 183–223.
- Menke, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt/Main 1991.
- Nussbaum, Martha: The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. Cambridge 1986.
- Ryan, Lawrence: Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne. Stuttgart 1960.
- Ryan, Lawrence: »Hölderlins Antigone«, in: Christoph Jamme u. Otto Pöggeler (Hg.): Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre 1804–1806. Bonn 1986, S. 103–121.
- Schulte, Michael: Die »Tragödie im Sittlichen«. Zur Dramentheorie Hegels. München 1992.
- Szondi, Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie II. Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 3. Hg. v. Wolfgang Ietkau. Frankfurt/Main 1974.
- Szondi, Peter: Versuch über das Tragische, in: Ders.: Schriften I. Frankfurt/Main 1978, S. 149–260.
- Szondi, Peter: »Hölderlin-Studien«, in: Ders.: Schriften I. Frankfurt/Main 1978, S. 261–418.
- Wiehl, Rainer: »Über den Handlungsbegriff als Kategorie der Hegelschen Ästhetik«, in: Hegel-Studien 6 (1971), S. 135–170.