

# INHALT

VORWORT . . . . .	7
ERSTER TEIL: DAS TRAGISCHE . . . . .	9
1. Die Tragödie als Kunstwerk und ihre Erkenntnis . . . . .	11
Das tragisch wesenhafte Kunstwerk (11) – sein Inhalt: der Mensch unter der Macht von Glück und Unglück (12) – Überzeitlichkeit dieser Situation (13) – die Tragödie als poetische Vorstellungsganzheit (14) – Verwirklichung der Kunst durch künstlerische Nachahmung (15) – Schau und Gemütszustand als Zweck dieser Nachahmung (16) – die Dichtkunst als Gabe des Vorstellens und Bildens (18) – Täuschung und Rührung als Zweck des tragischen Bildens (21) – Erkenntnis der Tragödie durch Erfassung des im Empfangenden Bewirkten und des künstlerischen Bewirkungsmittels (21)	
2. Das Tragische als Inhalt einer poetischen Kunst und Erfahrung . . . . .	23
1. Das Tragische als poetisch-theatralische Schau: die sakrale Schau der Antike (25) – ihre Umwandlung in die poetisch-theatralische Schau (25) – der Mensch in Lage und Leiden als das tragische Thema (26) – Erschütterung durch die Bühnenschau (29) – das Erhellende der tragischen Schau (31) – die mimische Schau im nachantiken Europa (31) – ihre Durchformung durch die antike Tragödie (32)	
2. Die tragische, poetische Erfahrung: moderne Auffassungen des poetisch-tragischen Erlebnisses (33) – die Tragödie als stimmendes Kunstwerk (35) – tragische Lust, Trauer, Furcht, Mitleid als spezifische tragische Gestimmtheiten (37) – Demonstration des menschlichen Gelegenseins (41) – kein neues Thema im Shakespeareschen Charakterdrama (44) – Wahrung des tragischen Themas in der deutschen Tragödie (47) – Demonstration des Leidens (49) – Struktur des tragischen Leidens (50)	
3. Wesens- und Kunstverfassung der Tragödie . . . . .	53
1. Problematik des wesenhaft Dramatischen: Dramatisierung des Tragischen durch Hegel, seine Macbeth-Deutung (54) – die dramatische Handlung bei G. Freytag (56) – Fortwirkung des Freytag'schen Handlungsbegriffs (58)	
2. Das tragische Kunstwerk: Metaphysik der inneren Form (58) – der klassische Formbegriff: bewußte Formierung des tragischen Kunstwerks (60) – die Sachformungen (61) – die ein Formbedürfnis befriedigende Form (62) – Eigenbereich des Stils (63) – das tragische Kunstwerk als reines Kunstgebilde (63) – die bloße Kunstwirklichkeit des Geschehens und der Charaktere (64) – die drei Grundzwecke des tragischen Dichters: Vorstellen, Wirken, Erhellen (66)	
ZWEITER TEIL: DAS VORSTELLEN . . . . .	68
Die drei Stufen des Vorstellens: Finden, Erfinden, Darstellen (69)	
1. Das Finden . . . . .	71
Begründung der Tragödie in ihrem Stoff (71) – literarische (sinnbildliche und bildliche) Stoffe; Lebensstoffe (Historien und private Lebensgemälde) (73) – ihre Gunst und Ungunst für die tragische Geschehensdarstellung (75) – Gunst und Ungunst für tragische Personendarstellung (80)	
2. Die Vorerfindung . . . . .	85
1. Die Vorerfindung der Fabel: Schürzung des tragischen Gelegenseins (85) – das Analytische des Fabelbaus, das Synthetische der Handlungserfahrung (86) – Grundtypen des Fabelbaus: aufdeckende, entfaltende, folgernde Fabeln (88) – Problematik philosophischer Demonstrationen: Hebbel, Paul Ernst (92)	

2. Die Vorerfindung der Figur: Wahl des tragischen Helden (94) – Einrichtung der Charaktere für Vorgeschichte und Fabelgestaltung (95) – Charakterfügung bei Shakespeare (96) – konfliktvolle Charaktere (98) – Funktion der Charaktere in den tragischen Geschehensmomenten (100) – Vorerfindung der Nebenfiguren (101)	
3. Die Exposition . . . . .	103
1. Die Exposition der Fabel: Exposition durch Prolog (104) – Exposition durch den Lebensvorgang (104) – Beginn des tragischen Geschehens durch Aktivierung der Lage: Veränderung der Verhältnisse, menschliche Aktion, Hinzukommen neuer Personen (105)	
2. Die Exposition der Figur: Inneres und Äußeres der Figur (108) – Charakteristik durch Sprechweise (109) – Idiom und Dialekt (113) – Charakteristik durch Sichverhalten (116) – Charakteristik durch Haltung (119) – Charakteristik durch Spiegelung einer Figur in einer anderen (120)	
4. Die Durchführung der Tragödie . . . . .	123
1. Die Durchführung der Fabel: Durchführen durch Motivieren (123) – Motivierung als Mittel zur poetischen Illusion (124) – Ziel des Motivierens: Eingängigkeit des tragischen Abschlusses (125) – Anpassung des Motivierens an die Bauformen (125) – Problematik eines psychologischen Motivierens (128) – Motivierung aller Geschehensfakten: der Raum- und Zeitverhältnisse, des Auf- und Abtretens, der Requisiten (129)	
2. Die Durchführung der Figur: Eröffnung des fühlenden Menschen (133) – die Steigerung der Zustände zum Affekt (135) – Gestaltung der Leidenschaften (136) – Gestaltung des Leidens (139)	
5. Der Abschluß der Tragödie . . . . .	147
Der Tod als das unüberholbare Ende (147) – der Freitod (150)	
6. Das Darstellen . . . . .	153
1. Grundzüge des Darstellens: das Schaubare des antiken Dramenvorgangs (153) – Darstellungsprobleme des Klassizismus (154) – die mimische Schau (155) – die realistische Schau (156) – das Requisit (158) – dogmatischer Realismus (160) – Bindung des Spiels an den Raum (162)	
2. Die Schaubarkeit der Exposition, der Durchführung, des Abschlusses: die Exposition durch Rede (164) – die Streitszene (165) – die Spielszene (165) – Schaubarmachung der Figur (167) – der schaubare Vorgang (169) – das tragische Lebensgemälde (169) – die schaubaren Gipfelszenen (173) – Erweiterung des Geschehens über die Szene hinaus durch Bericht und Aktion (174) – die Teichoskopie (175)	
<b>DRITTER TEIL: DAS WIRKEN . . . . .</b>	<b>177</b>
1. Die Wirksamkeit des Stoffes . . . . .	179
1. Die Wirksamkeit der Stoffgruppen (179)	
2. Die wirksamen Stoffstrukturen: ungewöhnliches Unglück der tragischen Person durch eigne und fremde Tat (183) – die furchterregende Situation (185) – die mitleid-erregende Situation (187) – Verständlichkeit des Charakters (188) – das Typische (189) – das Moralische (190) – der repräsentative Mensch (191) – der idealtypische Mensch, die Größe (192) – der menschliche Privatmensch (193) – der psychologisch erschlossene Mensch (193) – der mitleiderregende Mensch: Leiden des Alters, der Frau, der Jugend, des sozial Schwachen, des Kranken (194)	
2. Die Wirksamkeit des Tragödienganzes . . . . .	196
1. Die Wirksamkeit der Fabelgestaltung: Mehrung der rührenden Schicksale (196) – die tragische Logik des Lebens selbst (199) – Bedeutung der Dramenlänge (200) –	

die suggestiv einheitliche Geschehensentfaltung, Einheit von Ort und Zeit (203) – die Akte als Spannungsbögen (205) – verschiedene Ansprüche der Stoffgruppen (206)	
2. Die Wirksamkeit der Figur: Suggestion der Darstellung (208) – Darstellung des Bedeutenden (208) – Individualisierung der Typen: Grillparzer, Ibsen (209) – die charakterisierende und charakteristische Sprache (210) – Ausdrucksbeschränkung im Realismus (213) – Ausdruckssteigerung im Naturalismus und Expressionismus (214)	
3. Die Exposition . . . . .	215
Die Exposition: ihre Klarheit (215) – ihre Eingängigkeit (216) – Rede als Gestaltung (216) – Verbergen des Unwahrscheinlichen in den Expositionsteil (217) – Gedrungtheit (219) – das Furchterregende, die vorgreifenden Motive (220) – das Mitleiderregende (223)	
4. Die Durchführung . . . . .	224
1. Die Durchführung der Fabel: der furcht- und mitleiderregende Zusammenhang (224) – das schrittweise Wirken, Wechsel der Stimmung (225) – die furchterregenden Geschehensmomente (225) – die furchterregende Ausmalung der Momente, Shakespeares Romeo und Julia (226) – die Zuspitzung Schillers (229) – die Furchtsituation bei Ibsen, G. Hauptmann (230) – Verhältnis der Situationen zum tragischen Ganzen (231) – die Fügungen in den verschiedenen Bauformen (233) – Bauformen des Expressionismus (237) – das Dramatische als Künstelement: voranschreitende Motive, das Gegeneinander, das Retardieren, der dramatische Stil (238)	
2. Die Durchführung der Figur: Stärke des pathetischen Ausdrucks (244) – Häufung der pathetischen Szenen, Shakespeares Richard III. (245) – besonnenes Ausmalen der Zustände (246) – das Pathetische im Realismus (248) – Ausdrucksgipfel bei G. Hauptmann (250)	
5. Das Darstellen . . . . .	252
Befriedigung des Schaubedürfnisses (252) – Darstellungsmittel der antiken Bühne (253) – Darstellungsmittel der Kastenbühne (253) – tragische Stimmung des Bühnenbildes (254) – die dynamische Stilisierung des Expressionismus (255)	
VIERTER TEIL: DAS ERHELLEN . . . . .	257
Das Erhellende der Tragödie (259) – die erhellende Erkenntnis der Tragödie (259)	
1. Das Erhellen durch Zustand und Schau . . . . .	260
1. Die tragische Reinigung: Erhebung in der tragischen Lust (260) – Gewinn der Erfahrung des Schicksalhaften, menschlich eingeweihter Haltung (261) – Grenzen des ästhetischen Erfahrens, Goethe (263)	
2. Die tragische Handlung und die Grade ihres Erhellenden: Unreflektiertheit des ästhetischen Erfahrens, der jeweils partikulare Fall (263) – Bedürfnis nach Seinspositivität (264) – bloße Faktizität des realistischen tragischen Vorgangs, Lessing (265) – Demonstration tragischer Fatalität (266) – Erhellendes in der realistischen Tragödie (266) – erhellende poetische Vorstellungen: Götter, Geister usf. (267) – poetischer Gebrauch der christlichen Vorstellungswelt (269) – religiöse Verbindlichkeit des Erhellenden in der antiken Tragödie, seine Schranken (271) – die erhellende christliche Tragödie, Lessings Nathan, Goethes Faust, die spezifisch christliche Tragödie (273) – die moderne Verdunkelung, G. Hauptmann (277)	
3. Erhellen durch die Schau der tragischen Figur: der Mensch als der physisch Bedingte (279) – intellektuelle Bedingtheit (280) – Bedingtheit im Gebrauch des Intellekts (281) – das Sittliche (282) – Vollkommenheit als tragische Qualität: Schönheit, Kraft usf. (285) – erhellendes Erfahren des tragischen Helden (285) – Verzweiflung, Zerrüttung (286) – Selbstwahrung der Person im Sterben (287) – Wahrung der sittlichen	

- und göttlichen Wirklichkeit (288) – Aussöhnung mit dem Göttlichen (288) – Erhebung ins Übersinnliche (289) – der Tod als Befreiung vom beschränkten Dasein (290)
2. Die erhellende Schau und Rede . . . . . 293  
 Besinnung des Chors und der Person im antiken Drama (293) – Allgemeinheit der erhellenden Rede (294) – gleiches Verfahren Schillers in der Braut von Messina (295) – Goethes Natürliche Tochter als erhellende Demonstration menschlichen Gelegenseins (299) – Hybris der selbstmächtigen Persönlichkeit (300) – chorische Rede bei Shakespeare: Fluch und Vergeltung (301) – erhellende Auftritte in Schillers Wallenstein (305) – erhellende Rede bei Kleist (306) – bei Lessing (308) – bei G. Hauptmann (309) – bei Georg Kaiser, Die Koralle (310)
3. Erfassung des Tragischen durch den Dichter . . . . . 311  
 Besinnung auf die tragische Kunst in der Antike (311) – Übernahme dieser Kunst im Humanismus (311) – Neubesinnung auf die Tragödie, Lessing (311) – Goethe über tragische Seinslagen (312) – die Philosophie des Tragischen in der Romantik (313) – der Dichter als Organ des werdenden Seins (313) – der Dichter im Positivismus als ursprünglicher Aufdecker von Wirklichkeit (314) – der Dichter als Erfahrer und Erleider tragischer Kulturkonstellationen (315)
4. Das Erhellen der Tragödie durch die Philosophie . . . . . 317  
 Herrschaft der kritischen Ontologie bis um 1800 (317) – Fichtes Deduktion der Freiheit aus dem Sein als Freiheit (317) – die philosophische Deduktion der Tragödie durch Friedrich Schlegel (319) – die Tragödie als Ausdruck einer tragischen Kultursituation (320) – das Tragische als Trennung von Mensch und Sein (320) – das Tragische eins mit dem modernen Seinsproblem, als eine zu überwindende Kulturkrise (321) – das Tragische als Seinszustand und dessen Überwindung bei Hegel (322) – das Tragische und seine Überwindung bei Schopenhauer (322) – das Tragische als eine nur menschliche Auffassung von der Wirklichkeit im Positivismus (323) – das Tragische als Krisenerlebnis des säkularisierten Menschen, B. v. Wiese (325) – das Tragische als geschichtlich gewordene, festzuhaltende Situation der Erkenntnis, Jaspers (325) – Verknennung der Tragödie durch die moderne Philosophie (327) – Abhängigkeit der Wissenschaft von den spekulativen Prämissen der Philosophie (328) – Notwendigkeit einer prämissenlosen Empirie (329)