

Einleitung.

In einem rasenden Fieber verschwendet

Wir töten uns alle. Wir alle, die Menschen unserer Zeit. Und das Überhandnehmen des Kokainschnupfens ist ein Symbol für die Vergiftung, der wir alle erliegen, [...] es ist der süße freiwillige Tod, den wir alle mit verschiedenen Stimmen und verschiedenen Worten herbeirufen!¹

I.

Unmut und Verlegenheit machen sich langsam im Publikumssaal der Berliner Volksbühne breit, als sich Irina Potapenko, die die Prostituierte und Praktikantin Christine spielt, in Frank Castorfs *Kokain*-Inszenierung² in einen durchsichtigen Kasten zurückzieht, zusammenkrümmt und schreit. Sie schreit nicht kurz auf, sie schreit lange. Richtig lange – zu lange für so manchen im Publikum. Christines Schrei ist eine Zumutung. Der Zuschauer, ohnehin durch Videoeinspielungen, parallel geführte Gespräche, laute Musik und das Bühnenbild von Jonathan Mee-se hoffnungslos reizüberflutet, wird mit diesem Schrei allein gelassen. Und er fühlt sich nicht wohl damit. Dass niemand so richtig weiß, wie es eigentlich genau zu diesem Schrei kam und wie lange er noch dauert, macht die Situation nicht gerade besser. Die fehlenden Informationen erleichtern das Ertragen des Schreis in keiner Weise: er wird durch die vorgebliche Kontextlosigkeit nicht lächerlich oder in seiner Wirkung gemildert. Im Gegenteil, gerade das macht ihn noch unerträglicher. Geboren wird der Schrei aus der kokainschwangeren, orgi-

1 Pitigrilli: *Kokain*. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1988, 172.

2 *Kokain* nach dem Roman von Pitigrilli hatte an der Volksbühne Berlin im Großen Haus Premiere am 31. Januar 2004 unter der Regie von Frank Castorf.

astischen Atmosphäre, die Pitigrilli in seinem Roman nachzeichnet. Als Prostituierte und, bei Castorf, Angehörige der verlorenen Generation Praktikum (wobei unklar bleibt, ob das Kokain Christine ins Praktikum getrieben hat oder umgekehrt) hat die Süchtige genügend Gründe zur Verzweiflung: Entfremdung des eigenen Körpers, Entfremdung der eigenen Arbeit, Geldnot, Verfall des gewinnbringenden Körpers, die übermächtige Kokainsucht, das ständige Ausgebeutetwerden durch die anderen. Durch die Überforderung, die der Zuschauer angesichts der parallel geführten Gespräche/Lieder/Tänze empfindet, zeichnet die Inszenierung den rauschhaften Zustand nach. Der Zuschauer kommt nicht mehr mit, kann die Zusammenhänge nicht mehr erschließen, versteht hier ein Wort und dort einen Teil, aber das Ganze bleibt rätselhaft. Der Rausch überspitzt dabei eine Erfahrung, die jeder auch im Leben macht: die stete Unverständlichkeit des Allgemeinen. Aus dieser Zerrissenheit heraus, die Pitigrillis Protagonist Tito Arnaudi als für die Kokainsüchtigen beispielhaft schildert, entsteht der Schrei von Christine.³

Die Zuschauer reagieren mit unterschiedlichen Bekundungen ihres Unwohlseins: Sie rutschen auf ihren Stühlen herum, beginnen Unterhaltungen mit dem Nebenmann, um aus der Situation zu fliehen, flüchten aus dem Saal oder beginnen aus Verlegenheit zu lachen. *Kokain* ist ohnehin harter Tobak für den Theaterbesucher und sorgt mit Kotz-, Kack- und Fickszenen für so manche erregte Saalfucht, aber der anhaltende Schrei hat die größte Wirkung. Er zieht den Zuschauer in seinen Bann, lässt seine Ohren klingeln und seinen Puls höher schlagen. Eine unerträgliche Hitze scheint plötzlich im Saal zu herrschen und die Luft erscheint noch mal stickiger als sie es noch vor fünf Minuten war. Übelkeit macht sich breit. Das Verlangen, den Schrei irgendwie zu beenden, ist fast mit Händen greifbar, weil die Situation, dieses hoffnungslose dem Schrei-Ausgeliefert-Sein, mit jeder Sekunde unerträglicher wird.

Doch warum ist dieser Schrei, der im Vergleich mit hemmungslosen Drogen- und Sexorgien ja moralisch harmlos ist, die größte Provokation in *Kokain*? Mei-

3 »Das Kokain reißt die Persönlichkeit auseinander; es verrichtet eine gewaltige, beinahe elektrolytische Arbeit der Spaltung des Gewissens. Ich glaube, daß in jedem intelligenten Menschen zwei Wesen leben, mit entgegengesetzten Anschauungen, antithetischem Geschmack; und ich glaube, daß der Mann ein Künstler ist, in dem diese beiden Wesen so deutlich voneinander getrennt sind, daß das eine das andere kritisch beurteilen kann [...]. Durch das Kokain geschieht diese Spaltung der Persönlichkeit wie eine Antipathie-Explosion: Die beiden Wesen in mir kritisieren sich, zerfressen sich gegenseitig in einer Weise, daß das Resultat mein Haß gegen mich selbst ist. Und dann beginnt man die Nutzlosigkeit von allem einzusehen.« Pitigrilli: *Kokain*, 103f.

ne Antwort: Weil er nicht nur intellektuell erfahren und erkannt, sondern auch körperlich wahrgenommen wird. Diese Erfahrung spricht den Zuschauenden so noch auf einer anderen Ebene an: Er ist nicht nur intellektuell interessiert und emotional berührt, er ist durch seinen eigenen Körper selbst betroffen – er »erfährt etwas am eigenen Leib«. Das ist das Spezifische an ästhetischer Erfahrung, wie ich zeigen möchte: sie überschreitet den Vernunftshorizont und bricht mit unserem normalen Alltagsverstehen. Im Sumpf der Reizüberflutung, der Drogen- und Sexorgien sind Handlungsstränge und Zusammenhänge in Castorfs Inszenierung nur mühevoll und erst nach einiger Zeit zu erschließen. In der Inszenierung von *Kokain* geht es nicht vorrangig um eine verstehensorientierte Darstellung, (was nicht ausschließt, dass der Zuschauer, der mit Pitigrillis Roman vertraut ist, die Zusammenhänge der Szenen versteht,) das Erlebnis selbst steht im Mittelpunkt. Ekel, Scham, Mitleid und Betroffenheit, Sehnsucht und Selbstzerstörung ziehen in ihren Bann. Spätestens aber der Schrei erlaubt keinen Rückzug mehr in die Distanz. Er berührt im buchstäblichen Sinne des Wortes. Diesen taktilen Zug der Stimme betont auch Dieter Mersch, wenn er den Hörer als nicht nur Hörenden beschreibt: »[D]er Hörer *versteht* nicht nur ein Gesprochenes im Sinne der Hermeneutik; vielmehr tritt er durch die Aufnahme und Entgegennahme der Stimme – anders als durch die Schrift – in Berührung.«⁴ Natürlich begreift sich der Zuschauer auch bei dieser Erfahrung selbst weiter als Zuschauender, er glaubt sich nicht in das Geschehen auf der Bühne involviert, aber die Erfahrung, die er im Theaterraum macht, ist zunächst für ihn selbst körperlich und damit distanzlos. Sie lässt ihn nicht kalt, er steht ihr nicht intellektuell überlegen gegenüber, weil er zunächst von ihr übermannt wird: mitgerissen in das eigene Erleben, funktionieren die üblichen Verstehensprozesse plötzlich nicht mehr und etwas anderes wird erfahrbar. *Gebannt* verfolgt er das Geschehen auf der Bühne, sein Herz schlägt im Takt zum Stück und doch weiß er sich selbst unbetroffen. Nur das Wissen darum, dass auch seine körperlich und distanzierte Reaktion, ja sogar seine intellektuelle Gebanntheit, die des Zuschauenden sind, hält ihn ja auf dem Platz, lässt ihn nicht selbst in Schreie ausbrechen. Aber das, was hier erfahren wird, hat eine übermächtige Unmittelbarkeit, die erst in der Reflexion eingeholt und aufgebrochen werden kann. Eine Distanz muss dazu erst erarbeitet werden, sie erlaubt es in einem Reflexionsprozess das Erfah-

4 Dieter Mersch: »Präsenz und Ethizität der Stimme«; in: Doris Kolesch/Sibylle Krämer: *Stimme*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 211-236, 212. Anmerkung zur Zitierweise in der ganzen Arbeit: Ich zitiere originalgetreu, auch Kursivierungen im Original werden übernommen. Wenn ich etwas an einem Zitat verändere oder hinzufüge, kennzeichne ich die Veränderung durch eckige Klammern.

rene im steten Bewusstsein der Mangelhaftigkeit von Sprache in Worte zu fassen und sich darüber auszutauschen.

Dabei liegt der Schrei selbst vor dem Spracherwerb: lange bevor diese Fähigkeit richtig ausgebildet ist, können Babys sich nur mittels Schreien ausdrücken. Doch der Schrei steht nicht nur für die Geburt des Menschen, er steht auch beispielhaft für die Grundsteinlegung zum Subjekt-Sein – dazu, sich von der Gemeinschaft als Individuum mit eigenen Bedürfnissen und Ansprüchen abzugrenzen. Wenn der Schrei des Kindes die erste Kommunikation ist, ist der Schrei des Sprechenden ein Rücktritt aus der Kommunikation. Beim Schrei, im Gegensatz zum Ruf, überschlägt sich die Stimme, sie wird übersteuert, verliert ihren Halt, ihren Grundton. Der Schrei »bricht hervor«, er ist wesentlich unkontrolliert, »übermannt« den Schreienden, verdreht und übersteigert seine eigentliche Stimme. Mich interessiert dabei nicht das geschrieene Wort, das im Streit den anderen übertönen soll oder das auf der Straße in Parolen auf sich aufmerksam machen will. Mich interessiert der wortlose Schrei, der vor der Sprache da ist und dort wieder auftaucht, wo die Sprache ihre Grenzen erreicht hat. Dieser Schrei findet sich in vielen Kunstwerken und gewinnt im gegenwärtigen Theater gerade eine besondere Bedeutung. Die Frage, wie die Stimme mit anderen Sinnesorganen und Wahrnehmungsvollzügen interagiert, stellt dabei Doris Kolesch.⁵ Sie vertritt die These, dass das Hören der Stimme wesentlich das Auge bei der Betrachtung des Kunstwerks unterstützt und leitet. Das Ohr steht dabei dem Auge gleichberechtigt gegenüber und ist ihm nicht nachgeordnet. Stimme wird nach Kolesch nicht »bloß als Verstärkung, als Unterstreichung des Visuellen« eingesetzt und ist kein »sekundäres Moment«.⁶ Dieses Vorurteil, so Kolesch weiter, bezieht sich sowohl auf die Videokunst als auch auf das Theater.⁷ Es ver-

5 Doris Kolesch: »Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst«; in: Doris Kolesch/ Sibylle Krämer: *Stimme*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 40-64.

6 Ebd. 45.

7 »Der Begriff Theater stammt vom griechischen *theatron* ab und bezeichnet ursprünglich den Ort, auf dem und von dem aus geschaut wird. Auch wenn sich die Bedeutung von Theater im Laufe der Zeit vom Ort des Sehens, als dem Zuschauerraum, hin zur Bühne als dem Ort, an dem sich etwas zeigt und wo es etwas zu sehen gibt, verschoben hat, bleibt doch die *thea* im Sinne des Anblicks und der Anschauung hervorgehoben. Wir gehen ins Theater, um uns ein Stück, eine Inszenierung, vielleicht auch eine besonders beeindruckende Schauspielerin oder einen faszinierenden Schauspieler anzusehen. Insofern scheinen sich Theater- und Videokunst insgesamt in die abendländi-

kennt aber eine Entwicklung besonders der gegenwärtigen Kunst, in der die Stimme eine Aufwertung erfahren hat: sie ist eigenständig geworden und hat eine eigenständige Bedeutung bekommen. War sie ehemals die Trägerin einer Erzählung, dann das Medium, in dem der Einzelne sich expressiv ausdrücken konnte und schließlich das Mittel, in dem sich das psychologisierte Subjekt erklären konnte, wird sie nun »zum Medium und Material eines situativen, ereignishaften und atmosphärischen Geschehens.«⁸ Die Stimme dient nicht mehr nur dazu, zu sprechen, sondern wird als »Klang- und Lautmaterial« entfaltet:⁹ »Sinn- und Bedeutungsdimensionen werden polyglossal disseminiert, während gleichzeitig die Leiblichkeit des Sprechens im Atmen, Stöhnen, Flüstern und Schreien vorgeführt wird.«¹⁰ Auch in Castorfs *Kokain* verliert die Stimme im Überschlag des Schreis an Erklärungspotential oder Narration. Lauter und leiser werdend vibriert sich der Schrei seinen Weg ins Publikum, das stimmliche Spiel variiert bis zur Heiserkeit, bis zur Atemlosigkeit. Das Bild, das sich dem Zuschauer während dieser Zeit bietet, ist monoton. Der zusammengekrümmte Frauenkörper verharrt in seiner Position. Die einzige Bewegung in ihm ist die der Stimme. Der Schrei strengt den Körper an, verlangt ihm alles ab, lässt keinen Raum für irgendeine andere Bewegung, genauso wie er keinen Raum für einen Gedanken oder eine Empfindung als die des Schreis lässt. Hier steht nicht der Dialog im Mittelpunkt, sondern der »Polylog aus dem Körper herausgeschleuderter, subjektloser Sprech- und Schreitiraden.«¹¹ Verloren ist das Subjekt, das sich selbst erklärt und sich selbst versteht, verloren ist das Subjekt, das sich anderen verständlich macht und von ihnen verstanden wird: hier geht es um eine nicht-sprachliche, nicht-vernünftige, oder, wie Hans-Thies Lehmann es formulieren würde, postdramatische Erfahrung. Es geht nicht um das, was gesagt wird,

sche Privilegierung des Auges und des Blicks zu fügen, die schon mit Platons Auszeichnung des Visuellen als Medium und Modell von Erkenntnis einsetzt.« Ebd. 45f.

8 Ebd. 48.

9 Diese Aufwertung der Stimme passiert nicht erst in der gegenwärtigen Theater- und Videokunst, sondern setzt spätestens mit dem Dada Anfang des 20. Jahrhunderts ein – vgl. dazu: Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. – Berlin: Akademie Verlag 2001. Dass aber die Stimme selbst schon in den antiken Inszenierungen eine große Rolle gespielt hat, zeigt Hellmut Flashar in seiner Beschreibung des antiken Theaters – vgl.: Hellmut Flashar: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. – München: Beck 2000.

10 Doris Kolesch: »Wer sehen will, muss hören«, 48.

11 Ebd., 49. Kolesch schreibt hier allerdings nicht über Castorf, sondern über die Inszenierungen seines Volksbühnenkollegen René Pollesch.

sondern um den Augenblick, in dem die Stimme sich erhebt: »Ein Körper exponiert sich, leidet. Der Klagelaut, den er von sich gibt, pflanzt sich fort und trifft den Zuschauer als Klangwelle, tangential, mit körperloser Kraft.«¹² Der Zuschauer kann sich dem nicht entziehen, wird gezwungenermaßen zum Zeugen dessen, was auf der Bühne passiert.

Sicherlich erreicht Sprache ihre Grenzen auch, wenn es um Freude und Glück geht, sicherlich gibt es Glücks- und Freudengeschrei, Siegestaumel und Juchzen. Diese schönen und fröhlichen Aspekte des Stimmspektrums sollen in dieser Arbeit allerdings nicht im Mittelpunkt stehen – mich interessieren Schreie aus Verzweiflung, vor Schmerzen, vor Entsetzen, vor Einsamkeit, vor Verlorenheit. Denn diese Schreie beinhalten gleichermaßen Anklagen und Aufgeben. In ihnen liegt die Abgrenzung des Einzelnen gegen die Gemeinschaft – nicht im freudigen Ausruf. In ihnen ist die Vernunft gescheitert, sie sind a-verbal und a-vernünftig. Der schreiende Mensch hat keine Worte und keine Lösung, ein Ausweg zeigt sich ihm nicht mehr. Wer bis zum Hals in Leid und Verzweiflung steckt, der schreit. Wer nicht weiter weiß und von niemandem mehr Hilfe erwartet, der schreit. Während des Schreiens öffnet sich der Mensch auf eine einmalige und berührende Weise: Er zeigt sich sowohl in seiner ganzen Hilflosigkeit, als auch in seinem ganzen Aufbegehren dagegen. Er ist so nah wie nie zuvor und gleichzeitig in unantastbare Ferne gerückt. Er berührt und ist im selben Augenblick selbst unberührbar. Oft ist ein Schrei beredter als eine Erklärung, da er zwar nicht die Gründe für die Situation liefert, dem Gegenüber aber einen einzigartigen Einblick in den Menschen selbst gewährt – einen Einblick, der tiefer ist, als ihn jede Erklärung ermöglichen könnte. Der Schreiende ist nackt, er verbirgt nichts mehr, er will nichts mehr darstellen, nichts mehr aufrechterhalten, nicht mehr in einer bestimmten Weise erscheinen. Ihm ist es egal, was die anderen von ihm denken, er ist an einer Grenze angekommen, die nur selten im Leben überschritten wird. Die üblichen Höflichkeits- und Contenanceregeln verlieren angesichts seiner Situation jede Gültigkeit, er handelt nicht mehr nach Verstandes- oder Vernunftleitlinien. Diese Grenzerfahrung drückt sich aus im Schrei und teilt sich den anderen mit: die Erfahrung des Schreis wird aber damit nicht etwa zu einer Sache, bei der man sich erst in einem empathischen Akt mühevoll in den Anderen einfühlen muss. Im Gegenteil: Der Schrei hat etwas Gewaltiges und Gewalttätiges: er »ergreift« im wahrsten Sinne des Wortes, denn er geht durch »Mark und Bein«, er »erschüttert in den Grundfesten«, »dreht einem den Magen um«: Der Schrei gewährt eine non-verbale Erkenntnis. Das Leid

12 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. – Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, 128, Anmerkung zum Theater Klaus Michael Grubers.

des anderen wird in ihm körperlich für sein Gegenüber fühlbar, die Situation wird für den Außenstehenden so auf eine besondere Weise erfahrbar: Er gewinnt eine Erkenntnis, die nicht auf Argumenten und Erklärungen beruht, nicht auf Beobachtung und Einfühlung, sondern auf einem intuitiven Verständnis, das ausgelöst wird durch das eigene Erleben. Intuitiv wird hier etwas erkannt, das rational zunächst unzugänglich ist.

Ein Einwand gegen mein Plädoyer für den Schrei und die intuitive Erkenntnis könnte wie folgt lauten: Sicher geht der Schrei durch Mark und Bein, sicher drückt er unaussprechliches Leid aus, aber dabei gibt es nichts zu verstehen: Der Schreiende ist ein Fall für den Seelsorger, für den Arzt, er hat die Sphäre unserer gemeinsamen Interaktion durchbrochen und für eine Zeit verlassen. Diese Einstellung kann ich nicht gelten lassen, weil sich der Schreiende zwar aus der Kommunikation zurückgezogen hat – aber eben zurückgezogen in einen viel interessanteren und essentielleren Teil des Lebens – den eben, den man nicht unmittelbar aussprechen kann. Die Leid-Erfahrung gehört mit einer schrecklichen Unbedingtheit zum menschlichen Leben dazu, sie kann nicht ausgespart und an den Rand gedrängt werden. Sie ist auch kein Randphänomen, sondern allgegenwärtig. Sie wird nur abgeschoben und totgeschwiegen, weil sie sich aus den normalen Kommunikationsspielräumen und Vernunftregeln zurückzieht. Mir ist es dabei, als stähle sich das Leben selbst davon. Denn das Lebendig-Sein spürt man in Extremsituationen nun mal am meisten: Wenn man die Geburt eines Kindes erlebt und vor Erschöpfung und Glück keinen Satz mehr herausbekommt oder wenn man den Tod eines geliebten Menschen akzeptieren muss und vor Trauer und Einsamkeit nicht mehr weiter weiß. Das Leben hält viele solcher Momente bereit: Der erste Kuss, den Mann fürs Leben finden, eine Leidenschaft entdecken, eine Krankheit bekommen, eine wichtige berufliche Entscheidung treffen müssen. Bei all diesen Gelegenheiten fehlen die Worte, bei vielen dieser Gelegenheiten sitzt einem der Schrei in der Kehle, ob er stumm bleibt oder sich Luft macht. Doch genau diese Momente spart man aus, wenn man den Schrei ausspart. Ein Begriff des Subjekts, der all das nicht berücksichtigt, geht voll am Menschen vorbei, weil er all das, was ihn bewegt und ausmacht, ihm allein überlässt – und ihn sich so in der Begriffslosigkeit verlieren lässt. Damit schafft man Einsamkeit und Krankheit, damit schafft man das Anormale, das Totgeschwiegene überall dort, wo eigentlich nur das ganz normale Leben ist. Man weist die Schuld an Unangepasstheit dem Individuum zu, ohne vom Subjekt aus über die Strukturen, die das Leid des Individuums bedingen, nachzudenken, sie zu hinterfragen. Ein Subjektbegriff, der diesen nicht-sprachlichen, nicht-vernünftigen Teil mit einbezieht, ist notwendig, weil nur er es erlaubt, dass Subjekt im richtigen Licht zu sehen: als eines, das ins Leben gestellt ist. Die

größten Herausforderungen, die ihm hier begegnen, sind dabei keine Mathematikaufgaben, keine Denkaufgaben, keine rationalen Entscheidungen. Die größten Herausforderungen, die einem Subjekt in seinem Leben begegnen, sind: Angst und Panik zu bewältigen, mit Leid umzugehen, mit Glück umzugehen, nach einem guten Leben zu streben. Wenn wir über das Subjekt reden, müssen wir über ein Subjekt reden, dessen größtes Problem es nicht ist, das Hartz-IV Formular auszufüllen, sondern dessen größtes Problem es ist, sich nicht der Angst und Hoffnungslosigkeit hinzugeben, nie mehr die eigene Situation ändern zu können. Die größte Herausforderung ist es, souverän die Angst, die die Ungewissheit macht, zu meistern oder, zu Zeiten, zu handeln.

II.

Zur Jahrhundertwende zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert kommt die Frage nach dem Subjekt neu auf. Was soll mit dem Begriff bezeichnet werden, wogegen grenzt er sich ab, was schließt er ein, das sind die Fragen der modernen Philosophie. Heißt Subjekt bis dorthin als sub-jectum das Zugrundeliegende im Sinne von Substanz, heißt es ab hier: das Streben, dieses Zugrundeliegende in sich selbst zu setzen oder zu sehen oder zumindest die Frage danach zu stellen, ob das Subjekt seinen Grund in sich selbst hat.¹³ Diese Änderung des Selbstverständnisses markiert einen Wandel in der Beziehung zwischen dem Einzelnen und den Vielen: in der Antike versteht sich das Subjekt in einem ganz anderen Kontext als in der Moderne: es versteht sich vor dem Hintergrund der gemeinschaftlich geteilten Staats- und Gesellschaftsform. Dieses Fundament ist der Boden für seine Individualität, sie ist der Bezugspunkt seines Lebens und seiner Reflexion. Dieser Bezugspunkt verschiebt sich in der Moderne hin zum Subjekt selbst: die Beziehung zu sich steht im Mittelpunkt, es lernt, »ich« zu sagen, und damit sich zu meinen. Der Streit ist nun, wie dieses Ich zu verstehen ist: in der idealistischen Perspektive lernt das Subjekt sich als denk- und handlungsfähige Einheit zu verstehen, wenn es Ich sagt. Es hat ein Selbstbewusstsein, es versteht die Welt um sich herum und kann sich in ihr zurechtfinden. Das Subjekt wird hier zum Träger von Wissen und Erkenntnis, es handelt souverän und eigenverantwortlich in einer Welt, die ihm vertraut ist und die es sich durch seine Vernunftleistung angeeignet hat.

13 Vgl.: Christoph Menke: »Subjekt, Subjektivität«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 5. – Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, 734-787.

Dem steht die romantische Auffassung von Subjektivität gegenüber, die den Grund des Subjekts ausschließlich in ihm selbst sieht: es erschafft sich in der Kunst aus sich selbst heraus. Dabei begreift es sich wesentlich als unergründlich, als unausschöpfbar und als unerklärlich. Das romantische Subjekt ist unendlich, tief, dunkel, unklar, unvollendet. Es hat eine ewige Sehnsucht und leidet an einem ewigen Leiden, die es in der Kunst und in der Liebe zu stillen versucht, ohne dass es ihm jemals gelänge. Der Blick des romantischen Subjekts geht auf sich selbst, es sieht sich selbst als Subjekt und nimmt Kunst und Welt subjektiv wahr. In dieser produktiven Unergründlichkeit liegt damit gleichzeitig eine erschöpfende Unkommunizierbarkeit.

Beide Modelle geben keine Antwort auf das Problem, das in der Moderne auftaucht: wir haben es hier mit einem Subjekt zu tun, das *auf sich gestellt* in der Welt steht. Es hat begriffen, dass es sich im Aufgehen in der Gemeinschaft, wie sie bisher war, nicht erschöpfen kann. Diese Verschiebung in der Wahrnehmung, so Hans-Thies Lehmann, entsteht in der antiken Tragödie durch eine Unrechtserfahrung: Wenn die antiken Helden unschuldig schuldig werden, erkennen sie, dass ihnen in ihrer Bestrafung durch menschliches oder göttliches Gericht kein Recht widerfährt. Im griechischen Theater der Antike, so Lehmann, hat das Individuum zum ersten Mal seine Stimme erhoben und ist damit sichtbar und hörbar geworden. Lehmann liest die Tragödie dabei nicht als künstlerische Form, die den Mythos neben dem Epos wiedergibt, sondern als Auseinandersetzung mit ihm. Das Individuum tritt in einen Diskurs. Die Tragödie wird so zu einem Perspektivenwechsel: weg von der Perspektive auf das Allgemeine, auf den zyklisch organisierten Kosmos: hin zum Individuum. Paradigmatisch dafür sind die vielen Klagelaute und Schreie in den griechischen Tragödien. Sie markieren die Hinwendung zum individuellen Leid, die Präsenz der Stimme zeigt, »daß es dem tragischen Diskurs darum geht, die ›metaphysischen‹ Themen des Leidens und der Angst mit aller Macht, die dem sinnlichen Diskurs des Theaters innewohnt, *an den Körper* zurückzubinden.«¹⁴ Das Subjekt steht nun zum ersten Mal unverwoben in seinen Kontext da, »der schutzlose Körper, isoliert und preisgegeben, auf der Bühne zur Schau gestellt« (TuM, 40): angesichts seiner »gewinnt die Stimme als Indiz einer aus dem mythischen Kosmos sich isolierenden menschlichen Identität neues Gewicht« (ebd.). In der Tragödie, das ist Lehmanns These, sehen wir die Geburt des Subjekts. Allerdings keines Subjekts, das mit sich identisch ist, sondern eines zerrissenen Subjekts: »In einer komple-

14 Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. – Stuttgart: Metzler 1991, 40 – im Folgenden mit Sigle TuM und Seitenzahl im Text zitiert.

xen Verbindung von Strukturen manifestiert die Stimme, die im *Raum* des Bühnenspiels, an den *Körper* gebunden, *anderen Stimmen* kontrastierend, vor *Zeugen* laut wird, einen Knotenpunkt subjektiver Erfahrung, besser: Erfahrung des Subjekts.« (TuM, 50) Lehmann kritisiert damit die Vereinnahmung des Subjektbegriffs durch andere Begriffe, wie etwa »mit dem Begriff der Person, des Ich, der Identität – Vermischungen, die problematisch sind, weil sub-jectum auf eine ganz andere Dimension der Selbsterfahrung zielt als die der scheinbar identischen Einheit des Individuums als Person.« (ebd.) Lehmanns Argumentation zufolge entdeckt sich das Subjekt zwar in der Tragödie *als* Subjekt, aber nicht als Ich oder als autonom Entscheidendes, denn nicht auf der Entscheidung liegt der Nachdruck, sondern auf der Entscheidungs-Situation: sie wird der Anlass für die Darstellung einer anderen Realität (vgl.: TuM, 91). Lehmann liefert damit eine sehr schöne Beschreibung der Situation Antigones: Sie entscheidet sich zwar, aber die Entscheidung selbst ist nicht das Wesentliche. Das Wesentliche, das, was die antike Sittlichkeit, die Gemeinschaft, in der Antigone lebt, zerstört, ist nicht Antigones Entscheidung, sondern das Aufkommen der Situation, in der Antigone sich entscheiden muss: die Erfahrung der Ohnmacht steht im Zentrum der Tragödie.¹⁵ Für Lehmann bezeichnet damit der Begriff Subjekt eine Erfahrung von Unsicherheit, Ohnmacht und Unidentität: Das Subjekt ist mehr eine Frage als eine Antwort.

Nicht als Frage aber als Suche beschreibt Karl-Heinz Bohrer das ästhetische Subjekt, dessen Geburtstunde er in der Romantik sieht.¹⁶ In Abgrenzung zum traditionell rationalistisch orientierten Subjektbegriff entwickelt Bohrer ein Bild von einem ewig sehnsuchtsvollen, hingebungsvollen und desorientierten Subjekt, das sich gerade darin vom sozialen Subjekt unterscheidet, dass es keine einheitliche Identität hat, sondern sich in einem fortwährenden, künstlerischen Prozess immer wieder neu und anders entwirft. Es will dabei nicht authentisch sein, weil es ein authentisches Subjekt hier nicht geben kann. Es ist nicht interessiert an Selbsterhaltung, es sucht keine Erfüllung in der Gesellschaft, sondern in der Kunst. Das kann eben auch den Freitod beinhalten. Bohrers ästhetische Subjektivität hat keinen Lebensplan, es wehrt sich gegen rationale Vereinnahmungen durch die bestehenden gesellschaftlichen Strukturen. Das ästhetische Subjekt ist kein Vernunft- und Handlungssubjekt. Es ist durch und durch künstlerisch, geht auf in der Selbstbeobachtung und Selbstentblößung, kreiert ein neues Ich in

15 Im *Antigone*-Kapitel dazu mehr.

16 Karl-Heinz Bohrer: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, 11. Im Folgenden im Text mit rB und Seitenangabe zitiert.

der gnadenlosen Selbstsezierung, aber auch dieses Ich wird keinen Bestand haben, wird keine Identität schaffen. (vgl.: rB, 13) Diese Selbstbeziehung ist »radikal« (rB, 72) und ausschließlich mit Hilfe der Vermittlung einer ästhetischen Theorie möglich. Das ästhetische Subjekt versteht sich nicht mehr im Rückbezug auf eine gemeinschaftlich geteilte Lebensform, auf seine Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft oder zu einem Staat, sondern ist nur mit sich selbst beschäftigt. Es kann seinen Schmerz nicht in der Beziehung auf das Allgemeine versöhnen: »Unversöhnt bleibt der Schmerz, die Trauer, entweder das Krankheitssyndrom des Individuums, oder es kommt zur Ablösung vom Ich im Sinne der Transformation in die imaginative Sprache« (rB, 265). Bohrer beschreibt das ästhetische Subjekt dabei als verfremdet: das Ich, mit dem es sich beschäftigt, wird für es zu einem Objekt, mit dem es spielt – es schreibt es um, interpretiert es neu: es erfindet es im künstlerischen Schaffensprozess. Damit wird das ästhetische Subjekt zu einem, das selbst nichts über sich weiß und außer sich selbst geraten kann. Es erlebt »Augenblicke ohne Zukunftskonzept, ohne Selbstbewußtsein« (rB, 228), es verschließt sich zur »poetischen Existenz« (rB, 258) und ist nicht länger Teil der Welt.

Bohlers Diagnose beschreibt die romantischen Dichter Kleist, Günderrode und Brentano und ihre Weltflucht in die Literatur. Er beschreibt damit Menschen, die sich eine neue Subjektivität außerhalb der Gesellschaft, in der sie nicht bestehen konnten, sondern gelitten haben, weil ihre Überschüssigkeit hier keinen Platz fand, die Strukturen ihnen keinen Raum für eine Verwirklichung gegeben haben, geschaffen haben. Die ästhetische Subjektivität zerstört sich durch ihr mangelndes Interesse an Authentizität und Selbsterhaltung selbst und das führt, wie Blumenberg bemerkt, »zu einer eigentümlichen Übersetzung in die Selbsterzeugung«.¹⁷

Auf ganz andere Weise verbunden ist die Theorie des Subjekts mit der Theorie der Kunst bei Dieter Henrich. Er schafft kein rein ästhetisches Subjekt, sondern ein Subjekt, das in seinem Lebensvollzug die Kunst braucht. Der Begriff, von dem Henrich dabei ausgeht, unterscheidet sich stark von Bohrer's, nimmt aber das Subjekt als Frage und als ortloses, wie es bei Lehmann schon aufgeschienen ist, wieder auf. Subjektivität erklärt Henrich aus zwei Komponenten: Er charakterisiert das Selbstbewusstsein oder das Wissen von sich selbst als das, was den Menschen als Subjekt ausmacht. In einem zweiten Schritt zeigt Henrich, dass sich an das Wissen von sich ein Prozess der Selbstverständigung

17 Hans Blumenberg: »Selbsterhaltung und Beharrung. Zur Konstitution neuzeitlicher Rationalität«; in: Hans Ebeling (Hg.): *Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne.* – Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, 198.

notwendig anschließt. Dieser Prozess findet unter der Bedingung »unaufhebbarer Ungewissheit«¹⁸ statt. Die Ungewissheit basiert darauf, dass es weder eine adäquate Beschreibung der Verfassung des Wissens gibt, noch ein Grund benannt werden kann, aus dem Subjekte hervortreten. Damit ist das Subjekt in seinem Lebensvollzug unter die Aufgabe gestellt, sich ohne Erkenntnis über den eigenen Ort und Status seiner selbst zu vergewissern und zu einer Klarheit zu gelangen. Aus dieser Ungewissheit heraus entfaltet sich im Leben des Subjekts eine Dynamik, die sein Leben mitbestimmt. Diese Dynamik, die eine Grundverfassung des Subjekts ist und ihm objektiv zukommt, nennt Henrich Subjektivität. Verbunden ist sie mit der Kunst essentiell dadurch, dass Henrich Kunstwerken eine Verständigungsleistung zuschreibt, die er als »Lebensgeltung und Lebensbedeutung« (KuL, 344) begreift.

Subjektivität versteht Henrich dabei nicht als Selbstdistanz zum eigenen Leben. Im Gegenteil, Subjektivität ist für ihn eben kein Bruch im Vollzug, keine Hemmung, keine zurückgebeugte Selbstreflexion, sondern selbst Teil des Lebensvollzugs: Subjektivität ist die Dynamik, die die Grundbestimmung des Lebens ist. Damit ist Subjektivität wesentlich als Prozess zu verstehen, als ein Prozess, der vom Wissen über sich selbst ausgeht. Dieses Wissen von sich selbst ist nicht zu erwerben: »Dies Wissen kommt auf und tritt ein.« (KuL, 33) Es ist ein elementares Wissen, das uns konstituiert, weil es Wissen »von uns *als* von uns selbst« (KuL, 34) ist. In diesem lebendigen Vollzug werden nun zu der Grundtatsache, dass das Subjekt im Wissen von sich steht, Einstellungen erprobt und gewonnen, durch die sich auch die Weltbeziehung verändert. Dieser Vollzug ist ein *bewusstes* Leben, nicht im Sinne von reflexiv, sondern in Anbetracht dessen, dass sich dieses bewusste Leben selbst vollzieht und sich über alles, was daraus folgt, Rechenschaft ablegen kann und muss. Henrich beschreibt dabei das Subjekt als eines, das nach einer Einheit sucht, ohne dabei zu einem klaren Einheits-sinn zu gelangen: »Die Verständigung der Subjektivität über sich geschieht aus der Orientierung auf einen in sich einheitlichen, alle Gestalten des subjektiven Lebens aus sich heraus generierenden Prozeß«. (KuL, 25) Unser Leben ist uns damit »selbst erschlossen« (KuL, 27) und »selbst überantwortet« (ebd.), das Wissen über uns selbst erlaubt uns, dass unser Leben uns nicht *geschieht*, sondern wir es *führen*. Wenn diese Selbstverständigung gelingt, »wird sich die Subjektivität selbst, samt ihrem eigenen Gang als in ein Gründendes einbegriffen verstehen, aus dem sich für sie die Bewandnis ihres bewußten Lebens herleitet.«

18 Dieter Henrich: *Versuch über Kunst und Leben*. – München/Wien: Carl Hanser Verlag 2001, 343. Im Folgenden im Text zitiert mit KuL und Seitenangabe.

(KuL, 131) In diesem Gang ergeben sich Konflikte zwischen den verschiedenen Weisen des Sich-Verstehens, die die Subjektivität aushalten und lösen muss.

Nun greifen in den Prozess der Subjektivität auf verschiedene Weisen Weltbeziehungen und Weltverstehen ein. Das Subjekt macht sich Bild und Ordnung von der Welt, in der es lebt, und geht damit gleichzeitig in Distanz zu ihr, insofern es sich als Teil der Welt auch in Korrelation dazu sieht und setzt: »Die Welt, die in der unübersichtlichen Polymorphie ihrer Gehalte dem erkundenden Denken schon als solche eine unabweisbare Verstehensaufgabe stellt, ist dennoch nur als eine *Korrelationswelt* zu denken.« (KuL, 45) Durch seine Körperlichkeit ist das Subjekt Teil der Korrelationswelt, auch Teil der Anordnung in der Korrelationswelt. Dennoch ist es ihm nicht möglich, seinen Ort in ihr aus ihr heraus zu bestimmen: In der Korrelationswelt gibt es eben nur eine Anordnung, wie zum Beispiel den stetigen Wechsel der Jahreszeiten, aber keine Fügung, keine »harmonische Zuordnung« (KuL, 67). Beschreibt das Subjekt die Welt aber als Möglichkeit der Selbstbeschreibung, dann denkt es sie als *Integrationswelt*, die nicht entdeckt wird, sondern entworfen: sie ist denkbar nur als »Prozeßwelt« (KuL, 45), in der der Prozess des Lebens selbst seinen Platz findet. In der Integrationswelt entwirft sich also das Leben, um »sich von ihr her verständigt über sich selbst vollziehen zu können.« (KuL, 46) Kunstwerke nun lassen solche Integrationswelten gleichermaßen aufgehen, wie sie aus ihnen selbst hervorgehen. Sie haben deshalb eine Resonanz in der Subjektivität, sie ermöglichen Erfahrungen: »insofern sie nämlich die Tendenzen der Bewegung, die in der Verfassung ihres bewußten Lebens angelegt sind, in sich selbst aufnimmt und ihnen zu einer Vergewärtigung in einer klaren, durchgebildeten, zu sich selbst befreiten Gestalt verhilft.« (KuL, 46f.) In dieser durch die Kunst geschaffenen Integrationswelt bekommt die Subjektivität die Möglichkeit, ihren Ort zu bestimmen und sich die Bewandnis ihres Lebens in einem Ganzen zu vergewärtigen. Die Dynamik der Verlaufsform unseres Lebens, die Konflikte zwischen den verschiedenen möglichen Selbstverständigungen, werden von der Kunst aufgenommen, »so daß wir in ihren Werken unsere eigene Lebensbewegung wiedererkennen und uns so zu uns selbst befreit finden können.« (KuL, 131) Henrich vertritt damit einen Begriff von Subjektivität, der sich nicht mehr an Einheitlichkeit und Identität orientiert, aber stark ausgerichtet ist auf die Vernunft und ihre Vermögen. Er begreift das Subjekt immer als eines, das nach Einheitlichkeit und Weltverstehen strebt und dementsprechende Entwürfe von sich und der Welt produziert oder rezipiert. Der Kunst traut er in dieser Hinsicht eine besondere Verständigungsleistung zu, weil in ihr nicht nur das Verstehen auf eine besondere Weise vollzogen wird (durch bestimmte rationale Weltent-

würfe), sondern im Betrachten auch eine Betroffenheit¹⁹ entstehen kann. Diese Betroffenheit resultiert dabei aus verschiedenen Erfahrungen der Distanz (Distanz zum Selbstverhältnis oder zum Weltverstehen)²⁰ und bezieht sich auf eine intellektuelle Erkenntnis. Auch wenn Henrich also abrückt von einem traditionellen Verständnis des Vernunftsubjekts als identisch mit sich, hält er fest an einem Begriff von Subjektivität, der sich selbst in seinem Betroffen-Sein auf die Vernunft bezieht.

Vorherrschend in der zeitgenössischen philosophischen Diskussion ist so immer noch ein Bild von Subjektivität, das das Subjekt entweder als vernünftige Einheit, oder als Vernünftiges, das nach einer Einheit strebt, zeigt. Vorherrschend ist damit eine Perspektive – und ein Selbstbild – das vorrangig vernünftig ist. Die oben beschriebene Erfahrung des Schreis im Theater lässt sich mit diesem Bild aber nicht erklären. Als zu subjektiv fällt sie aus den üblichen Deutungsmustern raus. Erst recht, wenn der Schrei so kontextlos und postdramatisch daher kommt. Die zeitgenössische Kunst wendet sich häufig nicht mehr als erstes an die Vernunft. Verstehensleistungen sind nur nebenbei gefragt, die Erfahrung steht im Mittelpunkt. Um diese ästhetische Erfahrung fassen zu können, brauchen wir einen Subjektbegriff, der neben der vernünftigen Erkenntnis auch die intuitive Erkenntnis zulässt. Ansonsten nehmen wir uns die Möglichkeit, unseren Kunstgenuss in Worte zu fassen und damit das zu verpassen, was wir in der Kunst über uns selbst erfahren können. Der romantische Subjektbegriff ist dabei keine Alternative zum vernünftigen. Hier bleibt das Subjekt in seiner eigenen Subjektivität gefangen, ihm fehlen die Strukturen, um das Erlebte zu kommunizieren und zu teilen. Beide Begriffe können damit zwei wesentliche Bestandteile des menschlichen Lebens nicht einbinden: erstens die Grenzerfahrung, die der Schreiende im Schrei für andere zugänglich ausdrückt und zweitens den Zugang zum anderen zum Zeitpunkt größten Leides. Damit gehen diese philosophischen Theorien des Subjekts am Menschen vorbei, indem sie ihn gerade in elementaren menschlichen Situationen allein und unbezeichnet lassen.

III.

In meiner Arbeit möchte ich zeigen, dass ein Subjektbegriff möglich ist, der nicht nur basiert auf den vernünftigen Fähigkeiten des Subjekts, sondern auch die Fähigkeit des intuitiven Erkennens einschließt. Ein umfassender Begriff von Subjektivität muss die besondere Objektivität der intuitiven Erkenntnis mit ein-

19 Vgl.: KuL, 181.

20 Vgl.: KuL, 191f.

beziehen, da sie sowohl eine angemessenere Beschreibung menschlichen Lebens liefert, als auch die menschliche Fähigkeit der Erkenntnis durch einfache Erfahrung beschreibt: wenn ich jemanden weinen sehe, weiß ich, dass es ihm nicht gut geht, ich muss dazu nichts verstanden haben. Subjekt-Sein heißt demnach nicht nur, vernünftig zu sein, sondern auch, ganz verschieden geartete Erkenntnisse durch Erfahrungen sammeln zu können. Dass dieser Aspekt nicht einbezogen ist in die Subjekttheorien, ist umso verwunderlicher, als das Subjekt, das Erkenntnis durch Erfahrung sammelt, in der positiven Wissenschaft seit Jahrhunderten maßgeblich ist. Die gewöhnliche Argumentation für die Unterscheidung von: erstens: ein Wissenschaftlerteam macht jahrelange Erhebungen und Untersuchungen und kommt auf Basis der dadurch gewonnenen Erkenntnisse zu einem erläuterbaren Schluss und: zweitens: ich erfahre das Leid des Anderen in seinem Schrei, scheint dabei zunächst einleuchtend zu sein: Die Ergebnisse des Wissenschaftlerteams, kann sich jeder erklären lassen und sie verstehen – damit sind sie eine objektive Tatsache. Wie das Leid des Anderen aber erfahren wird, lässt sich ungleich schwerer vergleichen, da diese Erfahrung nicht auf die gleiche Weise sichtbar wird wie der zu Boden fallende Stein, sondern von den Erfahrenden erst mühsam umgesetzt werden muss in Sprache, um – was für die Objektivität unverzichtbar ist – vergleichbar zu werden. Doch dieses Vergleichbar-Werden ist möglich: ein Medium dafür ist die Kunst.²¹ Hier werden Erfahrungen gemacht, die hinterher – oder auch schon währenddessen – reflektiert und rezipiert werden können: Das Unsagbare wird darstellbar und im Reflexionsprozess dann elaborierbar – und damit objektiv. Über Kunst lässt sich streiten: das ist der beste Beweis für die Objektivität dieser Art Erfahrung.

Das wohl berühmteste Beispiel für den Streit um den Schrei in der Kunst ist dabei die Laokoonskulptur. Hat der in Marmor gehauene trojanische Priester den Mund zum Schrei geöffnet oder seufzt er nur?: Das ist die leitende Frage in der Rezeptionsgeschichte der Marmorgruppe. Winckelmann, Lessing und Hegel sind sich in Bezug auf die Antwort einig: Laokoon schreit nicht. Doch ihre Begründungen sind unterschiedlich. Im ersten Kapitel setze ich mich deshalb mit den

21 Bei Schmerztherapien wird deutlich, wie schwierig es ist, den Schmerz mitzuteilen. Möglichkeiten der Mitteilung konnte man in der Ausstellung Schmerz/Pain (einer Zusammenarbeit der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin und des Berliner Medizinhistorischen Museums der Charité) im Frühjahr und Sommer 2007 sehen. Schmerzpatienten sind hier aufgefordert worden, in die Skizze eines menschlichen Körpers ihren Schmerz einzuzeichnen. Die sehr unterschiedlichen Bilder waren ein beeindruckender Teil der Ausstellung.

drei Interpretationen der Skulptur auseinander und versuche ihre Unterschiedlichkeit für meine Fragestellung fruchtbar zu machen.

Laokoon schreit nicht, argumentiert Winckelmann, weil er den Schmerz aushält und sich damit über ihn zur Freiheit erhebt. Laokoon schreit nicht, sagt Lessing, weil die Skulptur nicht das angemessene künstlerische Medium ist, um einen Schrei darzustellen ohne ihn lächerlich erscheinen zu lassen. Laokoon schreit nicht, meint schließlich Hegel, weil er so eingebunden ist in seine Gemeinschaft, dass er gegen die Ungerechtigkeit seines Schicksals gar nicht aufbegehren kann, ja, sie noch nicht einmal wirklich beklagen kann.

Unterschiedlicher könnten die drei Deutungen der Skulptur kaum sein – in allen dreien sind ästhetische und ethische Komponenten verbunden – alle drei setzen einen bestimmten Begriff von Subjektivität voraus, der Ethik und Ästhetik prägt. Winckelmann und Lessing sind dabei sensibler für die Schmerz- und Leiderfahrung, die die Laokoongruppe kennzeichnet, als Hegel es ist. Dadurch decken sie eine Seite des Menschen auf, die notwendig zu einem angemessenen Subjektbegriff dazugehört. Während es für Winckelmanns Argumentation wichtig ist, den Schmerz darzustellen, um seine Überwindung umso beispielhafter erscheinen zu lassen, muss bei Lessing der Schmerz nicht mehr überwunden werden, da er zum menschlichen Helden dazugehört, ihn sogar ausmacht. Beide betonen damit die Erfahrung des Leides bei der Betrachtung der Gruppe, die für den Rezipienten zu einem Erlebnis wird, das sein Verhalten (bei beiden Autoren freilich lehrhaft) verändern soll. Für Hegel hingegen steht die Erfahrung, die bei der Betrachtung der Skulptur gemacht wird, im Hintergrund. Für ihn steht Kunst immer in ihrer Zeit und hat damit auch ihre Beschränkung in ihrer Zeit. Hegel kann Laokoon nicht hier und heute sehen und rezipieren, da Laokoon zu einer längst vergangenen Epoche gehört, in der er gefangen ist und bleibt. Diese Sichtweise begründet sich nun nicht etwa darin, dass Hegel Wissen für die Betrachtung voraussetzt, sondern dass er jede Kunst einer bestimmten Zeit zuordnet. Die Skulptur, als schönste Kunst, hat dabei ihren Platz in der griechischen Antike, da sie einzig und allein hier ihre Entfaltung und Blüte finden konnte. Kunst bringt hier zwar Leid zum Ausdruck und ist damit eine Befreiung, weil sie dem Menschen, mag er selbst noch so tief im Leid verstrickt sein, doch die Darstellung desselben und damit die Erhebung im Geiste über das Leid ermöglicht, sie bleibt hier aber unindividuell – genau das ist das Geheimnis ihrer Schönheit.²²

22 Welche Bedeutung die Frage nach der Stellung der Erfahrung des Schönen auch bei Kant hat, macht Andrea Kern deutlich. Während sie zeigt, dass die Lust am Urteil über das Schöne bei Kant zum einen darauf beruht, dass es eine Lust am Spiel der Erkenntnisvermögen überhaupt ist, eine Lust also, die sich »reflektierend auf die Form

Bei Hegel kann die Kunst nur die unterste Stufe von Erkenntnis erreichen, da sie zu sinnlich ist, um vernünftig zu sein. Dabei ist gerade die von Hegel diagnostizierte Schwäche ihre Stärke. Denn Kunst kann all das ausdrücken, wofür Argumente und Worte nicht reichen, was aber doch wesentlich zum menschlichen Leben dazugehört. Das Fesselnde an Hegels Laokoon-Deutung ist aber die Entdeckung, dass Laokoon in eine Gemeinschaft eingebunden ist, die ihn als Individuum substantiell ausmacht. Damit ist Laokoon kein Subjekt – er spricht nicht für sich selbst, er spricht für und aus der Gemeinschaft heraus. Nur mit der substantiellen Individualität ist die Gemeinschaft intakt.

Im zweiten Teil der Arbeit zerbricht diese Gemeinschaft. Beispielhaft dafür ist der Streit zwischen Antigone und Kreon, die beide ein sittliches Prinzip ihrer Gemeinschaft verkörpern und sie durch ihren Widerstreit notwendig zerstören. In Antigones Klagegeschrei, das sie von sich gibt, als sie zu ihrer Hinrichtungsstätte geführt wird, liegt die Geburt des Subjekts: Das Individuum lehnt sich auf gegen die Gemeinschaft, weil ihm in ihr und durch sie Unrecht geschieht. In Hegels Werk gibt es zwei *Antigone*-Interpretationen: Eine frühe in der *Phänomenologie des Geistes*, in der er für die endgültig zerbrochene Sittlichkeit argumentiert, und eine späte in den *Vorlesungen über Ästhetik*, in der er die Sittlichkeit durch Antigones Tod wieder versöhnt. Hegel immanently untersuche ich mithilfe der *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, wie es zu dieser Umdeutung der sophokleischen Tragödie kommt. Meine These ist dabei, dass Hegel die Umdeutung braucht, um die künstliche Sittlichkeit in seiner Staatstheorie zu rechtfertigen. Ich werde jedoch zeigen, dass auch in der künstlichen Sittlichkeit des Staates nicht ausreichend Platz für das Subjekt bleibt, sondern im Endeffekt nicht mehr gefordert wird als eine substantielle Individualität, wie Hegel sie längst überwunden haben will. Wenn der Staatsbürger aber nicht mehr ist als diese substantielle Individualität, dann befreit ihn der Staat auch nicht zur Partizipation am absoluten Geist – damit bleibt er im hegelschen Staat letztendlich unfrei. Ein Subjekt, das wirklich in seine Freiheit gestellt ist, muss anders ausse-

unseres Erkennens« (12) bezieht, wird zum anderen klar, dass sich das Urteil über das Schöne nicht hierin erschöpft, sondern der Betrachtende gleichzeitig »die Bedeutung des schönen Gegenstandes« (13) versteht. Diese zwei Modelle, die sich beide bei Kant finden, löst Kern durch eine Umdeutung der kantischen Begriffe auf: Sie zeigt, dass die ästhetische Erfahrung zwar eine autonome Erfahrung ist, aber deswegen nicht neben unserem alltäglichen Verstehen steht, sondern sich auf diese Verständnisform bezieht und deren Gegenstände noch einmal in einer anderen Perspektive, im ästhetischen Spiel, verständlich werden lässt. Vgl.: Andrea Kern: *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

hen, als das, was Hegel zeichnet. Dazu benötigen wir wesentlich einen anderen Begriff von Subjektivität, einen, der von der Voraussetzung der zerbrochenbleibenden Sittlichkeit ausgeht und nicht annimmt, dass diese durch eine künstliche Konstruktion vollkommen ersetzbar wird. Nach dem Verlust der absoluten gemeinsamen Werte kann das Subjekt nicht mehr unbedarft aus einem allgemeingültigen Wertepool schöpfen, um seine Handlungen und sein Leben zu gestalten: Es muss sich als in eine unergründliche Welt Gestelltes sehen lernen und aus dieser Unergründlichkeit heraus handeln lernen.

Aus dieser steten Ungewissheit heraus entwirft sich der Mensch nun in seinen Entscheidungen in die Welt hinein, er »setzt« sich, wie Hegel es formuliert. Während dieses Setzen bei Hegel aber immer als Schöpfen aus einer allgemeinen Sittlichkeit stattfindet, muss das Subjekt richtiger als auf sich selbst Gestelltes begriffen werden, das sich vor dem Hintergrund einer Sittlichkeit »setzt«, die es selbst nicht mehr als allgemeingültig und handlungsweisend begreift, weil es den Bruch in der Sittlichkeit mitdenkt. Die Aufgabe, sich selbst zu gestalten, das eigene Leben zu führen, ist erwachsen aus dem Wegfall der absoluten gemeinsamen Wertebasis und stellt neue Anforderungen, von denen der Mensch naturgemäß überfordert ist. Diese wesentliche und ständige Überforderung macht sich Luft im Schrei. Wird diese Überforderung nun ästhetisch erfahrbar, gewinnt sie durch die Art ihrer Darstellung an Mitteilbarkeit und verliert damit einen Teil ihres Schreckens. Kunst ist so eine Weise, sich ein Stückweit aus dem Leiden an der Überforderung zu befreien, indem dieses Leiden überhaupt thematisiert wird. In der künstlerischen Darstellung gewinnt es eine Form, über die man reden kann: der unaussprechliche Überschuss wird so greifbarer, auch wenn er sich immer wieder dem endgültigen Verstehen entzieht, neue Formen annimmt oder die alten in neuen Blickwinkeln erscheinen lässt.

Während die *Antigone*-Interpretation den Mittelpunkt des zweiten Kapitels bildet, steht ihr im dritten Kapitel Lessings *Philoktet*-Interpretation als hegelexterne Kritik gegenüber: Mithilfe Lessings möchte ich zeigen, dass Kunst nicht dort aufhört, wo Hegel sie in den *Vorlesungen über Ästhetik* stehen lässt, sondern, mit einem anderen Begriff von Subjektivität, weit darüber hinaus geht. Denn Lessings menschlicher Held, für den ich den schreienden Philoktet als Beispiel nehme, verkörpert eine ganz andere Heldenhaftigkeit, als sie Hegel in seiner Ästhetik beschreibt. Hier sehen wir einen Gescheiterten, einen Fehlerhaften, einen Menschen, der aufbegehrt gegen das ihm von den Göttern zugedachte Schicksal (jedenfalls zunächst – auch er fügt sich hinterher in die Fügung), der damit schon viel mehr Eigenschaften eines angemessenen und interessanten Begriffs von Subjektivität erfüllt, als es Antigone getan hat. Lessings menschlicher Held liefert aber nicht nur einen Grundstein, um Kritik an Hegels Subjektbegriff

zu üben, er weist auch auf ein Theatererlebnis hin, das Hegel nicht für möglich hält.

Angeschlossen an das Lessing-Kapitel ist eines, das sich mit der Krise des Helden beschäftigt. Philoktet hat zwar eine Krise, ist aber als Begriff in keiner. Der philoktetische Held ist ganz, was er sein soll: einsam, standhaft, tugendhaft, ein bisschen wütend, ein bisschen beängstigend, aber alles in allem rechtschaffen und vertrauenswürdig. Er ist gern ein Held, auch wenn viel dranhängt. Ihm entgegen tritt in diesem Kapitel Kleists Prinz von Homburg. Der ist tatsächlich ein Held in der Krise: einer, der nicht weiß, ob er Held sein soll oder will. Einer, der es als schwierig und als belastend empfindet, Held zu sein und heldenhaft zu handeln. Einer, dem die Sprache ein Stück weit entgleitet, einer, der sich nicht erklärt. Einer, der sein Held-Sein als Zumutung empfindet.

Im Ausblick tritt ein zeitgenössischer Held auf die Bühne. Hippolytus in Sarah Kanes *Phaedra's Love* könnte dabei unheldischer nicht sein. Er ist ein gelangweiltes Riesenbaby, zu lethargisch für die Krise, zu gleichgültig für die Anteilnahme, zu unlebendig für den Schrei. Der ist hier verloren gegangen und hinterlässt eine fühlbare Leerstelle. Damit wird eines überdeutlich: der Schrei selbst ist eine Leistung.²³

23 Für Betreuung und Begleitung der Doktorarbeit möchte ich mich zu allererst bei Christoph Menke bedanken. Mein herzlicher Dank gilt ebenfalls Dieter Mersch, Andrea Kern, Brigitte Hilmer, Hans-Peter Krüger und Alfons Glück, sowie den Kolloquien um Christoph Menke und Brigitte Hilmer, die die Entstehung der Arbeit in den vergangenen Jahren kritisch begleitet haben. Das Korrekturlesen war sicherlich nicht einfach, mein Dank dafür gilt Regina König-Wittrin. Ebenfalls für Korrekturen, besonders aber für Beratung, Ermutigung und Ablenkung bin ich Gesine und Björn Sydow verpflichtet. Nicht zuletzt gilt mein Dank auch meinen Kollegen in den Hörfunkredaktionen, die stets geduldig und verständnisvoll auf Aufschübe und Absagen von Aufträgen zugunsten der Dissertation reagiert haben.

