

Zusammengefasst

Ich bin vielreich,
Niemandwer kann mich pflücken;

Oder meine Gaben tragen
Heim.¹

In der *Hamburgischen Dramaturgie* zeichnet Lessing eine Dramenkonzeption, in deren Mittelpunkt mit Mitleid, Furcht und menschlichem Helden drei Begriffe stehen, die er anlehnt an die aristotelische *Poetik*, aber auf deren Basis eigenständig entwickelt. Der menschliche Held, so zeigt Lessing am Beispiel des Philoktets, soll dem Zuschauer ähnlich sein: er soll ebenbürtig erscheinen und eben deshalb vorbildlich. Durch seine Menschlichkeit beeindrucken seine moralische Größe, seine sittliche Standhaftigkeit mehr, als es die eines Gottes könnten.

Der Zuschauer bei Lessing soll jedoch nicht nur gebannt das Geschehen auf der Bühne verfolgen. Er soll dadurch geläutert, ja gebessert werden. Im Theater, sagt Lessing, können wir lernen, gute Menschen zu werden. Dieses Lernen erfolgt nicht nur an der Vorbildlichkeit des Helden, die wir erkennen und verstehen, sondern es beinhaltet gleichzeitig eine emotionale Schulung. Die Affekte Furcht und Mitleid werden in der Katharsis, die, wie ich gezeigt habe, keine überzeugende Interpretation des aristotelischen Begriffs bieten kann, gereinigt und auf ein, so Lessing, gesundes Maß gebracht. Der Zuschauer des Dramas lernt so nicht, wie Aristoteles wohl zu lesen wäre, heftig zu empfinden und diese Empfindungen in der Tragödie abzubauen, sondern er lernt, *richtig*, d.h. moralisch und maßvoll zu empfinden. In der Lessingschen Katharsis arbeiten sich

1 Else Lasker-Schüler: *Giselheer dem Heiden*; in: dies.: *Die Gedichte*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

Furcht und Mitleid aneinander selbst ab, sie regeln sich in der Unterschiedlichkeit ihrer Empfindungen gegenseitig auf das richtige Maß runter oder rauf.

Dass der Zuschauer überhaupt solche Empfindungen bei der Betrachtung des Dramas hat, liegt an der Beschaffenheit des Dramas selbst. Hier kommt erneut Lessings Zeichentheorie ins Spiel. Während sie zum einen den Vorteil der Poesie gegenüber der bildenden Kunst aufgrund der willkürlichen Zeichen, die nicht so ans Weltliche gebunden sind wie die natürlichen der Kunst, herausstreicht, beschreibt sie im nächsten Zug, wie diese willkürlichen Zeichen der Poesie umkippen in natürliche Zeichen, die den natürlichen der bildenden Kunst überlegen sind. Die willkürlichen Zeichen meinen dabei zunächst die Wörter, die durch ihre Abstraktheit weiter vom bezeichneten Gegenstand entfernt sind als die natürlichen Zeichen, die den zu bezeichnenden Gegenstand sinnlich abbilden. Diese Abstraktheit aber erlaubt der Einbildungskraft des Zuhörers eine größere Freiheit. Die Worte sind dabei so mächtig, dass sie sich selbst vergessen machen und gleichsam in der Poesie über sich hinauswachsen. Dieses Phänomen bezeichnet Lessing als das Umkippen der willkürlichen Zeichen in natürliche. Die natürlichen Zeichen der Poesie sind deswegen natürlicher als die der bildenden Kunst, da sie vollkommen befreit sind von der Sinnlichkeit der Welt. Das, was nun in diesem Prozess entdeckt wird, sind keine vorher feststehenden platonischen Ideen, sondern situative Erkenntnisse: der Zuschauer erlebt Philoktets Schmerz mit, nicht den Schmerz an sich. Das wiederum erlaubt die Einfühlung: das Mitleiden für den anderen und die Furcht, die darin liegt, für einen selbst. Neben die vernünftige Erkenntnis dessen, *was* moralisch richtig ist, tritt so noch eine andere Erkenntnis: die gefühlsmäßige Erkenntnis, *warum* etwas richtig ist, die gleichberechtigt und ergänzend zur begrifflichen Erkenntnis gestellt ist.

Diese Erkenntnis nenne ich mit Wellbery intuitive Erkenntnis. In dem Kapitel zeige ich, dass diese Figur, die bei Lessing unbenannt existiert, in einer begrifflichen Spannung angelegt ist, deren ganzes Potential Lessing zugunsten des moralischen Endzwecks des Dramas nicht ausnutzen möchte. Die Spannung des Begriffs besteht im Wesentlichen aus zwei Punkten:

Erstens: Bei Lessing ereignet sich die intuitive Erkenntnis nur in der Dichtung. Nur die Worte haben aufgrund ihrer großen Abstraktheit die Macht, das Weltliche, das die Phantasie zu sehr binden würde, hinter sich zu lassen. Gleichzeitig beschreibt Lessing aber das, was in der intuitiven Erkenntnis passiert mit den Empfindungen Furcht und Mitleid – Affekte, die Meyer-Kalkus nicht umsonst als »viszeral« bezeichnet. Der von Lessing beschriebene Prozess setzt sich also in einer entsinnlichten Welt in Gang, ist selbst aber wesentlich sinnlich. Die Kritik, die ich daran formuliert habe, lautet: die intuitive Erkenntnis geschieht nicht erst auf der Ebene der willkürlichen Zeichen, sondern bereits auf der Ebene

der bildenden Kunst, weil sie spezifisch für Kunst überhaupt ist. Denn auch die natürlichen Zeichen von Bildhauerei und Malerei, auch deren Sinnlichkeit, beinhalten schon immer die Abstraktion der Nachahmung und machen damit immer möglich, was Lessing erst auf der Ebene der Poesie beschreibt: das freie Spiel der Einbildungskraft, das Erkennen dessen, was sich begrifflich nicht fassen lässt.

Zweitens: Lessings Theorie ist gerichtet auf einen moralischen Zweck der Kunst: der Zuschauer soll als besserer Mensch das Theater verlassen. Um Lessing kein Unrecht zu tun: Das ist bei Weitem nicht der einzige Sinn der Kunst, Lessing erkennt ihre ästhetische Kraft, ihr Vermögen, Lust und Unlust zu bereiten, ein Spiel von Distanz und Nähe aufzubauen. Aber all das stellt er unter den moralischen Endzweck. Doch Lessings Begriffe sind ambivalent. Denn er erkennt sehr wohl, dass das Drama nicht nur das Gute zeigt, sondern auch das Allgemeinmenschliche aufdeckt. Der Menschlichkeit räumt Lessing dabei einen besonderen Stellenwert ein. Sie ist es, die uns dem Helden ähnlich sein lässt und eine Einfühlung ermöglicht. Dieser Vorbildrolle des menschlichen Helden opfert Lessing eine andere Erkenntnis, die der Aufklärer in manchen Abschnitten dennoch anklängen lässt: dass nämlich Einfühlung nicht nur an Ähnlichkeit und Nachvollziehbarkeit gebunden ist, sondern daran, dass wir mit *jedem* anderen Menschen mitfühlen und mitleiden können, weil wir alle Menschen sind. Mit jedem anderen Menschen, so wäre die Konsequenz, die Lessing nicht zu tragen bereit ist, heißt aber, auch mit dem Verbrecher, mit dem, der nichts mit dem Zuschauer gemeinsam hat, außer dass er ein Mensch ist. Ein solches Abgleiten des Mitleids, in dem ich eine Chance sehe, will Lessing verhindern. Deswegen sieht er in der Katharsis keine Aufladung von Affekten und deren Entleerung, sondern eine Einpegelung. Dass grenzenlose Mitleid für den anderen wird im kathartischen Prozess durch die Furcht für uns selbst ausgebremst und auf ein moralisch gutes Maß gebracht – gleichzeitig bremst auch das Mitleid für den anderen unsere egoistische Furcht für uns aus und pegelt sie ein. In der Lessingschen Katharsis werden die Affekte Furcht und Mitleid selbst gereinigt, während bei Aristoteles der Mensch vom Überschwang der Affekte gereinigt wird. Die auf ein vernünftiges Maß gebrachten Affekte dienen bei Lessing dazu, ein moralisch sicheres Gefühl für das Gute und Richtige zu entwickeln. Er sieht durchaus die Fähigkeit sowohl des Zuschauers als auch die der Kunst, die Affekte aufzuladen, will dieser Aufladung, dieser überschüssigen Empfindung, aber vorbauen, weil sie nicht in moralischen Kategorien zu fassen ist. Und damit ist der Kernpunkt dieses zweiten Teils meiner Lessingkritik benannt: das, was in der ästhetischen Erfahrung passiert, erschöpft sich nicht in moralischen Kategorien.

Lessings Leistung besteht gerade in denselben beiden Punkten. Denn damit geht er über Hegel hinaus. Er deckt auf, dass es in der Kunst eine eigenständige Erkenntnisform gibt, die der vernünftigen Erkenntnis beigeordnet ist, und dass sich vermittels dieser Erkenntnis ein Verständnis von Begriffen entwickeln lässt, die sich durch ihre Begrifflichkeiten allein nicht erklären lassen. Lessing beschränkt diese Erkenntnis jedoch zu sehr, indem er sie zum einen an die Poesie bindet und zum anderen einbettet in einen festen Sinnzusammenhang. Für einen Perspektivenwechsel ist der allerdings nicht nötig: die Intensität einer einzigen Szene kann den Zuschauer genauso in den Bann ziehen und ihm ihren Blickwinkel zeigen wie ein langsam entwickelter Zusammenhang. Lessing verkennt das impulsive Moment der intuitiven Erkenntnis, das er wiederum in seiner eigenen Theorie anlegt, indem das Mitleid auf jeden Menschen abzielt, egal was für ein Mensch er ist. Die Ähnlichkeit, die das Mitleid transportiert, liegt vor allem darin, dass sie aufzeigt, in wie vielen Facetten menschliches Leben möglich ist, ohne diese zu bewerten. Das erlaubt einen wertfreien Perspektivenwechsel. Der wiederum macht etwas möglich, das Lessing aus gutem Grund verhindern will: die Einfühlung nicht nur in die moralisch vorbildliche Hauptfigur, sondern die Möglichkeit, auch die Perspektiven der anderen Figuren auf der Bühne einzunehmen. Im Drama, das zeigt Menke, tritt nicht nur das Subjekt heraus, sondern das Subjekt als eines unter vielen. Nicht nur eine Perspektive kann der Zuschauer hier entdecken, sondern eine Vielzahl.

Das macht deutlich, dass das, was in der intuitiven Erkenntnis verstanden wird, weder moralisch gebunden sein kann, noch ein einfaches Abbild der Wahrheit ist. Was hier aufgedeckt wird, sind mögliche Sichtweisen auf eine Situation oder auf die Welt. Alle haben dabei eine Wahrheit, weil sie eine Wahrfähigkeit haben, keine zeigt jedoch eine objektive Wahrheit, weil sie bedingungslos subjektiv sind. Mehr noch: man erfährt im Perspektivenwechsel auch nicht die Wahrheit über die Person, deren Blickwinkel man einnimmt, im Gegenteil, diese Person kann dem Zuschauer weiterhin vollkommen fremd und sogar unverständlich bleiben: was er erfährt, ist eine Weise zu sehen, zu trauern, zu leiden. Menschliche Möglichkeiten werden in diesem Blick aufgedeckt, der Reichtum des Menschen aufgefächert. Seine Unerklärlichkeit vorgeführt. Genau hier ist der Platz für den menschlichen Überschuss, der ewig individuell bleibt, einzigartig ist, mit dem Tod verschwindet und eine immer währende Lücke lässt. Oft ist hier der Platz für die überbordende Liebe, für die Skurrilität, für das, was den Einzelnen ausmacht. Die intuitive Erkenntnis zeigt, dass der Mensch sich nicht auf einen vernünftigen Begriff bringen lässt. Sie zeigt damit zugleich die ewige Entgrenzung des Menschen, und ebenso bietet sie in der Reflektion auf das von ihr Erkannte die Möglichkeit, es neu zu benennen oder anders in Begriff-

fe zu fassen. Sie wird damit jedoch nicht zu einem Medium der Selbstverständigung, weil sie selbst aufzeigt, wie unmöglich diese ist, sondern zu einem Medium der Selbstbefragung.

Auch Martha Nussbaum spricht, wie ich im zweiten Kapitel gezeigt habe, von »intuitive perceptions«², die sowohl im Leben als auch in der Kunst angesiedelt sind und die unverzichtbar sind, um zu verstehen, wie ein Leben gelingen kann. Nussbaum macht dabei in ihrem Text am Beispiel der Frage nach dem guten Leben sehr deutlich, wie schwierig es für einen philosophischen Text ist, den Facettenreichtum des Lebens einzufangen. Die Kunst hingegen kann Erfahrungen von Leid, Trauer, Schmerz und Einsamkeit zeigen. Das heißt nicht, dass sie sie teilbar werden lässt, der Zuschauer kann sie nicht im gleichen Sinne erleben, wie er es im eigenen Leben täte, aber er wird ihrer aus der Distanz des Zuschauenden ansichtig. Damit wird das Leid selbst aufgewertet, denn der Zuschauer erkennt, dass es konstitutiv für das menschliche Leben ist, solche Erfahrungen zu machen und einen Umgang mit ihnen zu erlernen. Damit wird diese Seite des menschlichen Lebens nicht abgeschoben in einen unvernünftigen Teil, der nicht von Interesse ist, sondern gewürdigt.

Der Unterschied nun, ob ich etwas im Theater erlebe oder auf der Straße, besteht vor allem darin, dass Kunst die Erfahrung verallgemeinert an exemplarischen Figuren darstellt. Die dargestellten Erfahrungen bleiben dabei selbst unangetastet. Sie können nicht vom Zuschauer vereinnahmt werden, weil es eben nicht die eigenen sind, sondern sie aus der Distanz des Unbetroffenen heraus gesehen werden. Die Erfahrung des Leidens wird so nicht leichter, weil sie nicht teilbar wird, aber sie wird, weil sie eine allgemeine Darstellung in der Kunst findet, mitteilbar. Damit berührt Kunst etwas, was von Sprache allein unberührt bleibt: den Bereich der Einsamkeit des in seiner Leiderfahrung Gefangenen. Diese Berührung erleichtert, weil sie die Einsamkeit für einen Moment durchbricht und anerkennt als etwas, das zu unserem menschlichen Leben dazu gehört, ja, wesentlich zu den Leistungen unseres Lebens gehört. Das Subjekt als Verlorenes, als Desorientiertes bekommt hier Raum. Es wird nicht abgedrängt, sondern eingeladen. Insofern ist die Ästhetik bereichernd für die Subjekttheorie, denn in ihr zeigt sich etwas, das sich in der Theorie allein höchstens postulieren ließe.

Zeigt das Lessingkapitel, wie sich mit dem Begriff des menschlichen Helden der Subjektbegriff öffnet, führt das Heldenkapitel diesen an seine Grenzen. Von der

2 Martha C. Nussbaum: »Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and Literature as Moral Philosophy«, 141.

Krise des Helden handelt es, von einer Krise, die nicht außerhalb seiner liegt, sondern in ihm selbst. Die Eigenbefragung des Helden wird besonders deutlich in der Romantik, als Beispiel dient deshalb Kleists *Prinz von Homburg*. In meinem Kapitel zeige ich, wie im Stück selbst permanent diskutiert wird, was ein Held ist und wie heldenhaft Verhalten aussieht. Der mutige Krieger wird hier mit seiner anderen Seite, der des flehendlich am Leben-Hängenden, konfrontiert, beide Seiten zu vereinigen, gelingt Homburg, so scheint es, nicht. Er schwankt und pendelt zwischen beiden und entscheidet sich schließlich für das Heldentum, dem er sein Leben opfern will. Doch plötzlich darf er beides sein: Hoffender und Träumender, ja, er ist sogar der, dessen Träume in Erfüllung gehen. Seine Krise, der Zuschauer ahnt es, ist damit nicht beendet. Über sie wird ein traumhaftes Leben gebreitet und mit diesem Traum wird der Zuschauer aus dem Theater entlassen.

Zwei Dinge zeigen sich deutlich am *Prinz von Homburg*. Zum einen die Veränderung, der der Begriff des Helden unterliegt. Verglichen mit Philoktet, der sein Heldentum wesentlich auch aus seiner Menschlichkeit schöpft, hat Homburg Probleme, Menschsein und Heldsein zu vereinen. Das liegt vor allem daran, dass er sich, im Gegensatz zu Philoktet nicht bis ins Letzte mit der Heldenrolle identifizieren kann. Denn während Philoktets Weigerung, mit den Griechen in den Kampf zu ziehen, gerade zum Pfeiler (freilich nicht zum einzigen) seines Heldenruhmes wird, ist Homburgs Weigerung, das Todesurteil anzunehmen – zumindest für die Frauen – die Abkehr vom Heldentum, das Verlieren der letzten Schlacht. Philoktet ist mutig und Homburg ist feige. Doch Homburg ist feige, weil er in einem anspruchsvollen Sinn Subjekt genannt werden kann – im Gegensatz zu Philoktet. Der griechische Held bleibt bei aller Individualität und bei allem Aufbegehren ein antiker Grieche, der verwurzelt ist in der Sittlichkeit seiner Gemeinschaft. Zwar braucht es einen Gott, um ihn dazu zu bringen, sein Schicksal (und den Orakelspruch) zu erfüllen, doch ist sein Glück, seine Sehnsucht, das Aufgehen in der Gemeinschaft mit den Griechen, die Rückkehr in die Schlachtreihen.

Homburg hingegen sieht den Wert des Lebens – selbst ohne die anderen. Das macht ihn feige, denn er fürchtet um seiner selbst willen um sich. Mit dieser Feigheit lehnt er sich auf gegen das, was eigentlich von ihm erwartet würde: wie ein stolzer Idiot in den Tod zu gehen, nur um sich keine Blöße zu geben. Kein Vergehen rechtfertigt den Tod eines Menschen: das bekommt Homburg hier zu spüren. Zu Recht lehnt er sich mit allen Mitteln, mit all seiner Angst und Verzweiflung dagegen auf. Dass der Kurfürst als einziger in dieser unheldischen Auflehnung das wahre Heldentum erkennt, ist eine Kleistsche Groteske. Denn der Held zeichnet sich nicht nur aus durch Kühnheit in der Schlacht, sondern

ebenso sehr durch ein moralisches Wissen um Gerechtigkeit und Angemessenheit. Zweifelt Homburg also am Urteil des Kurfürsten, tut er das, so der Kurfürst, weil das Urteil ungerecht ist, denn ein gerechtes Urteil könnte von einem Helden nicht angezweifelt werden. Der Kurfürst stellt so sein eigenes Heldentum hinter das Homburgs und überhöht diesen. Zumindest scheint es so. Denn eigentlich beginnt der Kurfürst mit einer Befragung des Helden, die die Meinung des Befragten verändert und diesen dem ersten Urteil zustimmen lässt. Während die Verzweiflung Homburgs den Kurfürsten also in seinem Urteil wanken macht, somit etwas bewirkt, was kein einziges rationales Argument von Nichte, Gattin oder militärischen Ratgebern vorher bewirken konnte, erreicht der Kurfürst durch die Befragung eine Festigung seiner eigenen Position und damit die erneute Bestimmung des Helden als dem, der die gerechte Strafe mutig erträgt. Damit hat er einen doppelten Gewinn: nicht nur sein Urteil wird bestätigt, sondern auch seine Begriffsbestimmung des Helden. Denn während Kurfürstin und Natalie sich fragen, warum ein Held sich scheinbar so unheldenhaft benimmt und damit eine Öffnung des Begriffs einleiten, beendet Homburg selbst diese Diskussion, indem er sich klar zur Definition des Kurfürsten bekennt. Dabei bleiben die Entscheidungen des Kurfürsten und des Prinzen rätselhaft, weil keine einzige von ihnen rational erklärt wird. Was der Kurfürst mit seinem rätselhaften Gnadenangebot nun wirklich bezwecken wollte, bleibt genauso unklar wie Homburgs plötzliche Abkehr von der Lebensliebe hin zum Todesmut.

Abgesehen von dem Ergebnis, das bei der Heldenbefragung im Stück herauskommt (schließlich einigen sich alle darauf, dass der Held tugendhaft und tapfer ist und den Tod nicht fürchtet), zeigt der *Prinz von Homburg*, wie sehr sich der Heldenbegriff gewandelt hat. Kleist präsentiert dem Zuschauer hier keinen einheitlichen Charakter, der durch seine Argumentationen oder Taten für sich einnimmt. Vielmehr wird der Theaterbesucher konfrontiert mit einem völlig ungreifbaren Menschen, der sich eben in jenem, dann im völlig anderen Extrem verliert, ohne seine Wendungen plausibel zu machen. Das Fesselnde am Prinzen von Homburg ist damit nicht seine Standhaftigkeit, wie es bei Philoktet war, sondern seine Lebhaftigkeit, seine Gefühlswelt. Gerade die wird durch sein permanentes Schweigen, durch seine kopflosen Aktionen und unbegründeten Entscheidungen ausgedrückt. Hier ist jemand, der wahnsinnig lebendig dem Augenblick verhaftet ist. Der sich selbst erlebt und fühlt und dieses Erleben liebt und wertschätzt. Jemand, der sich nicht in einfache Kategorien einordnen lässt und aufgrund einer unheldischen (in der Verzweiflung über das Urteil) und irrationalen (in der Ablehnung des Gnadenangebots) Sensibilität für sich einnimmt.

Homburg macht die Umdeutung seiner Verzweiflung, der der Kurfürst durch sein Gnadenangebot den Weg bereiten würde, nicht mit: Es ist nicht die Ver-

zweiflung des Helden, die ihn um sein Leben bitten lässt, sondern die des Menschen. Homburg gesteht seine Schwäche ein, indem er das Urteil anerkennt und *wieder* Held sein will. Dieser unvernünftige Zug hat eine frappierende und anrührende Ehrlichkeit und Authentizität. Mit dieser Bewegung trägt Homburg die Schwäche in den Begriff des Helden hinein und macht ihn damit – menschlich. Und »menschlich« beschränkt sich hier nicht darauf, einen Körper zu haben, der Einfluss hat auf uns, der uns anbindet an das Leben und verletzlich sein lässt. »Menschlich« heißt hier, verletzlich an der Seele, am Menschsein, am Leben. Menschlich sein heißt hier: unvernünftig reagieren, nicht nachvollziehbar handeln, undurchsichtig bleiben: schwach sein. Und diese Schwäche ist ein Wesenszug des Subjekts.

Laokoon, Antigone, Philoktet hatten überhaupt nicht die Fähigkeit, ihr eigenes Leben in dieser Form zu lieben. Diese Fähigkeit ist quasi die Entschädigung für den Wegfall der handlungsleitenden Sittlichkeit. Weil der Eigenwert des Individuums in seinem Begriff angelegt ist, zerbricht die sittliche Gemeinschaft notwendig, weil sie als weltliche niemals allen Individuen gerecht zu werden vermag. Dieser Bruch hinterlässt das Individuum, auch in der künstlichen Sittlichkeit des Staates, einsam, weil er durch die Unrechtserfahrung eine Individuierung mit sich bringt, die in keinem Gemeinschaftserlebnis dauerhaft aufgehoben werden kann. Das, was Antigone verliert, ist für immer verloren. Dafür taucht das Subjekt auf, das reicher ist, als die Gemeinschaft es auszuhalten vermochte und von diesem Reichtum gleichermaßen profitiert, weil es fähig ist, zu erkennen, zu verändern und zu träumen, und unter ihm leidet, weil er es verletzlich macht und es sich niemals ganz ausschöpfen oder erklären kann. Seine Vielzahl an Möglichkeiten lässt es deswegen immer ungreifbar sein: für sich selbst und nicht zuletzt für den anderen.

Damit verlegt sich die Krise des Helden, wie Reinhardt es fordert, in den Helden selbst: Der Begriff der Krise muss dem Begriff des Helden eingeschrieben werden. Dass passiert vor allem, auch das lässt sich an Reinhardt ablesen, indem der Held immer mehr zum Menschen wird und das eigentlich Heroische an der Heldenfigur immer weiter zurückgebaut wird. Zu Recht weist er jedoch darauf hin, dass schon in der Antike der Held nicht ausschließlich als Vorbild angelegt war, sondern sein Heldentum auch immer stark negative oder unmoralische Züge trug. Der herausragende Held sticht nicht immer durch seine moralische Haltung hervor. Diese von Beginn an angelegte Spannung vertieft sich in den verschiedenen Heldenfiguren immer weiter, zumal durch die fortschreitende Individuierung und Verselbstständigung der Helden ihre Motivationen immer ungreifbarer werden: Der Held in der Krise ist ein Held, der sich selbst befragt und hinterfragt. Er ist nicht statisch und zielorientiert, sondern beweglich, kreativ

und offen. Wenn Reinhardt sagt, dass der Held schon immer eine Weise war, in der der Mensch sich selbst betrachtet hat und gefeiert, dann wird hier noch einmal umso deutlicher, wie sehr der Held nun zu einem Ort wird, an dem der Mensch sein eigenes Subjekt-Sein betrachten, befragen und zelebrieren kann. Die Krise des Helden bezieht sich dabei wesentlich auf seine Individualisierung und die Fülle an Möglichkeiten, die durch den Wegfall der handlungsleitenden Sittlichkeit eröffnet wird. Für den Beginn der Krise war Homburg deswegen ein gutes Beispiel, weil sich an der romantischen Subjektivität das Überbordende zeigt. Und auch wenn unser Leiden an dieser Unbestimmtheit heute oft weniger romantisch ist, behält es häufig den kreativen Traum des Ichs, das als ganz anderes auch möglich wäre. Dadurch entsteht häufig nicht nur eine Unzufriedenheit, die lästig und nagend sein kann, sondern oft auch eine Ungewissheit, die lähmend wirkt, Angst macht und in Unfreiheit und Einsamkeit führen kann.

Ein Weg dieses Ungreifbare, diesen Überschuss zu zeigen und damit ein Stück weit zu einer geteilten Erfahrung zu machen, ist die Kunst. Das Miss-trauen, das im *Prinzen von Homburg* der Sprache gegenüber wächst (wenn Natalie zu Recht die Worte ihres Onkels zweideutig findet oder anzweifelt, dass Homburg nun mit seiner Zustimmung tatsächlich das befördert, was er sich zu wünschen scheint), schlägt sich auch im Theater des 20. Jahrhunderts nieder. Ein Beispiel dafür ist Lehmanns These vom postdramatischen Theater, in dem nicht mehr der Text im Mittelpunkt steht, sondern das Theater als Ereignis. Körper und Stimme des Schauspielers rücken in den Vordergrund, da sie vielmehr als jeder Satz dazu geeignet sind, Schmerz und Leid Ausdruck zu verleihen. Die Erfahrung, die der Zuschauer dabei macht, ist eine vollkommen andere als die des klassischen Dramas. Er erkennt im Stöhnen, Seufzen, Schreien, in der körperlichen Präsenz, der Bewegung und nicht zuletzt in der technischen Verfremdung all dessen das, was nicht sagbar ist. Nicht nur seine Vernunft wird in diesem Theatererlebnis angesprochen, sondern sein ganzer Körper wird mit hineingezogen.

Doch während der eigene Puls sich erhöht, die eigenen Magenwände zu schmerzen anfangen und die Ohren klingeln, weiß der Zuschauer doch, dass das, was er da am eigenen Leib erfährt, eine ästhetische Erfahrung ist. Die intuitive Erkenntnis geschieht aus der Distanz des Zuschauenden heraus. Gleichzeitig durchbricht das theatrale Spiel des postdramatischen Theaters die Grenze zum Zuschauerraum, weil es durch die Aufwertung der körperlichen und stimmlichen Präsenz des Schauspielers die Praxis in den Vordergrund rückt und so den Zuschauer unweigerlich in das Theaterereignis einschließt. Er wird nicht, wie im klassischen dramatischen Theater zur Reflexion und Selbstreflexion angeleitet, sondern durch seine Involvierung in die ästhetische Erfahrung werden die Be-

dingungen und Möglichkeiten von Reflexion und Selbstreflexion überhaupt in Frage gestellt. Das Selbst, das sich hier schaffen und gründen will, befindet sich in ständiger Selbstüberschreitung. Angesichts der Erfahrung dieser kontinuierlichen Selbstüberschreitung verlieren die herkömmlichen Begriffe, Denkweisen und Urteile ihren sicheren Boden. Das postdramatische Theater hat keine beruhigende Wirkung, weil es kein Ort der Selbstverständigung ist, sondern ein Ort der Hinterfragung und gleichzeitig des Sich-Selbst-Feierns, weil diese erschütternde Selbstbefragung in einem wahnsinnigen und berührenden Spiel zwischen Theater und Leben, Spiel und Praxis stattfindet. Damit behält die ästhetische Erfahrung trotzdem etwas Bereicherndes, weil sie in ihrem überbordenden Sein eine Erkenntnis transportiert, die nicht integrierend, weil verstehensfördernd, ist, sondern vielmehr an sich selbst Vielheit und Nicht-Identität aufdeckt und diesen in der unendlichen Infragestellung einen wertvollen Raum zumisst.

Mit *Phaedra's Love* von Sarah Kane möchte ich im letzten Kapitel dieser Arbeit ein Beispiel dafür untersuchen, wie eine radikale Suche nach authentischem Sein im Theater wirklich werden kann.