

Held Homburg trägt die Folgen. Königs *Prinz*

Mit Fackeln wird und Lichtern und Laternen
Der Held gesucht¹

HELDEN BISHER

Philoktet ist auf einem guten Weg. Während Laokoon als substantielle Individualität gar nicht in der Lage ist, persönliches Unrecht zu empfinden, weil er sich einzig begreift auf dem Hintergrund seiner Gemeinschaft und deswegen seinen Tod ohne Widerspruch hinnimmt, und Antigone als erste Erscheinungsform eines Subjekts den Untergang ihrer Gemeinschaft, den sie durch ihre Verkörperung eines gemeinschaftlichen Prinzips heraufbeschworen hat, nicht zu überleben vermag, wehrt Philoktet sich standhaft gegen sein Schicksal und überlebt auch fern seiner Gemeinschaft, nur auf sich gestellt. Aber auch Philoktet lenkt ein, Herakles kann ihn von der Rückkehr in die Gemeinschaft überzeugen. Philoktets Krise war kurz und kann gelöst werden. Damit unterscheidet er sich wesentlich von den Figuren, die ihm durch die Jahrhunderte auf der Bühne folgen. Während Philoktet einen stringenten Charakter hat, seine Entscheidungen und Umentscheidungen begründet und nachvollziehbar sind, sein Heldendasein offensichtlich untermauert wird von Verhalten und Einstellung, bevölkern heute weniger mit sich identische Charaktere die Bühnen.

Entscheidungen – falls welche getroffen werden – bleiben oft unbegründet und unverständlich. Oftmals ist der Handlungsablauf undurchsichtig. Eingeläutet wird die dauerhafte Krise des Helden in der Romantik, im Folgenden beispielhaft verkörpert durch den Prinzen von Homburg. Die Romantik verändert den

1 Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*; in: ders.: *Werke 2, Dramen II.* – Köln: Könnemann 1996, Erster Akt, Erster Auftritt, 240. Im Folgenden im Text mit *Prinz*, Akt, Auftritt und Seitenangabe zitiert)

Begriff des Helden nachhaltig: der romantische Held ist ein Held der Krise. Philoktet soll deshalb in diesem Kapitel der Prinz von Homburg entgegentreten. Beide sind Krieger und beide hadern mit ihrem Schicksal – doch auf unterschiedliche Weise. Beide entscheiden sich am Ende für ihr Heldentum, doch die Entscheidungsfindung ist eine andere. Während Lessing die rationale Argumentation stark macht und die Tat für den Charakter eintreten lässt, verkehrt Kleist diese klassische Anordnung: die Tat sagt über den Charakter nichts mehr aus, weil ihre Beweggründe verborgen bleiben. Der Begriff des Helden verändert sich.

Mit Früchtl habe ich am Ende des letzten Hegel-Kapitels gezeigt, dass es nach Hegel in der Moderne keine Helden mehr geben kann: ihr Platz war in der mythischen Zeit, in der der Einzelne durch seine Tat noch ganze Staaten schöpfen konnte und durch das Fehlen einer vernünftigen Gesellschaftsordnung mit seiner tugendhaften Handlung unverzichtbar war. Sein Platz war dabei schon immer eher in der Kunst als im wirklichen Leben, denn im Helden wird das lebendig, was die Kunst ausmacht: die Verkörperung des Allgemeinen im Besonderen, bei der die Bedeutung über das Verkörperte hinausreicht. Der Held, der als Einzelner für das Allgemeine steht, ist dabei weder im bürgerlichen Staat, in dem ohnehin jeder freiwillig Teil hat am vernünftigen Allgemeinen, noch in der Sphäre der Wahrheit und des Wissens aktuell, da Religion und Philosophie bessere Weisen der Darstellung des Wahren gefunden haben. Nach Hegel also gibt es heute keine Helden mehr: ihre Zeit ist vorbei.

Dieser These widerspricht unter anderem Karl Reinhardt. Er plädiert für eine andere und sehr interessante Interpretation des Heldenbegriffs. Für ihn ist der Held zunächst einmal einfach eine Art und Weise, Menschlichkeit darzustellen und sich so selbst vor Augen zu führen, wie Menschen sein können. Das gilt nicht nur für den menschlichen Helden Lessings, sondern das gilt für die meisten Heldendarstellungen seit der Antike. Helden sind (meist) Menschen, die schwierige Bedingungen meistern und dabei über sich hinauswachsen. Odysseus, Philoktet, Hektor: Sie prägen die antiken Mythen und sind weiter nichts als – Menschen. »Der Held übersteigt in der Regel nicht Menschenmaß schlechthin, wohl aber gewohntes Maß«, schreibt Reinhardt.² Der Held in der Erzählung, im Roman, im Kunstwerk ist eine Weise des Menschen, sich selbst zu sehen und das Beste an sich herauszustreichen. Er steht also in einer begrifflichen Spannung zwischen Ideal und Selbsterkenntnis: »Der Held, nach allem, gehört zum

2 Karl Reinhardt: »Die Krise des Helden«; in: ders.: *Die Krise des Helden. Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte*. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1962, 107. Im Folgenden mit *Krise* und Seitenangabe im Text zitiert.

Schatz der Urformen menschlicher Selbstdarstellung sowohl rühmender wie selbsterkennender Art. Der Mensch feiert im Helden seine Triumphe, Wünsche, Gefahren, Siege, Niederlagen, Ängste, Tapferkeiten, Überwindungen, Opfer, Schmerzen, usw.« (*Krise*, 107f.) Die Heldendarstellung hat sich dabei im Laufe der Geschichte verändert, wie Reinhardt überzeugend darlegt: sie kommt dem Menschen immer näher und wendet sich von einer gottgleichen und unantastbaren Darstellung ab. Damit wird sie menschlicher und gleichzeitig ungenauer. Im Helden sehen wir so auch die veränderte Darstellung von Subjektivität: Bei Laokoon ist das Heldische noch ganz das Aufgehen in der Gemeinschaft, Antigone ist als Heldin schon vereinzelt, indem sie sich gegen die Gemeinschaft stellt, diesen Bruch aber nicht aushält und doch wieder durch ihren Heldentod in die Gemeinschaft zurückkehrt. Philoktet ist der wirklich vereinzelt Held: ein Einzelkämpfer, der auf seiner Individualität besteht und ihr Recht behauptet. Reinhardts Begriff des Helden ist damit offener als derjenige Hegels. Er bietet Raum für Selbstdarstellung und Selbstbefragung; und damit Raum für eine Entwicklung des Begriffs selbst, die Hegel in ihm nicht sehen kann. Doch dazu weiter unten Genaueres.

Zunächst möchte ich noch einmal an Bohrrers romantische Subjektivität erinnern, die ja schon Thema eines Exkurses im Rechtsphilosophiekapitel war. Am romantischen Begriff von Subjektivität habe ich dort gezeigt, was dem Subjektbegriff bei Hegel fehlt: das Überbordende, das Unangepasste, das Kreative, das den Fortschritt erst ermöglicht. Das romantische Subjekt erfindet sich selbst. Es will keine Gesellschaft begründen wie der Held der Antike: oftmals will es noch nicht mal in ihr bestehen können. Verträumt sucht es in anderen Seelenverwandte, immer in der Hoffnung, sich dabei selbst zu entdecken. Jean Pauls Romane beschreiben diese Suche nach sich im anderen, nach sich in der Natur. Auch bei Kleist ist diese unbestimmte Sehnsucht nach Erfüllung, nach Gemeinschaft fühlbar, gleichzeitig kommt das Unbewusste ins Spiel, das dem Einzelnen bedrohlich im Nacken sitzt und ihn in die Unvernunft und ins Verderben treibt. Durch den romantischen Subjektbegriff verkehrt sich auch der Held: Adam in Kleists *Der zerbrochene Krug* wird vom Richter zum Angeklagten, grotesk ermittelt er wider Willen gegen sich selbst. Auch Penthesilea im gleichnamigen Drama macht eine Wendung durch: Erst tritt sie auf als strahlende Heldin, Königin der Amazonen, ehrenvolle Kriegerin und wird dann durch ihre Liebe zu Achill in die Raserei getrieben: mit ihren Hunden, selbst wie eine Hündin, zerreißt sie auf dem Schlachtfeld den eigentlich begehrten Mann. Die Heldin wird zum Monster. Ihre Tat schafft nichts, sondern zerstört.

HOMBURGS HELDENTUM

Besonders deutlich wird diese Abkehr vom klassischen deutschen Drama und seinem Helden laut Erika Fischer-Lichte in Kleists letztem Stück, dem *Prinz Friedrich von Homburg*, das er nur wenige Monate vor seinem Selbstmord 1811 vollendet. Kleist siedelt sein Stück an im 17. Jahrhundert. Friedrich von Homburg ist ein ehrgeiziger und begabter junger Adeliger, der auf Seiten des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg im Schwedisch-Brandenburgischen Krieg kämpft und sich im Schlachtgetümmel bewährt. Zudem ist er der Sohn der früh verstorbenen, besten Freundin der Kurfürstin und dieser von seiner Mutter am Totenbett an Sohnesstatt anbefohlen. Nachempfunden hat Kleist ihn dabei offensichtlich dem Prinz von Hessen-Homburg, über dessen Kampfesmut der Große Kurfürst in seinen Memoiren schreibt. Die Schauplätze des Schauspiels sind Berlin und Fehrbellin, wo die alles entscheidende Schlacht stattfindet.

Während im klassischen Drama die Helden ihre Tat erklären, ihre Motivationen aufdecken und so der Vernunft – wie Lessing es fordert – Einsicht gewähren und ihre Handlungen nachvollziehbar machen, richtet Kleist ein Emotionschaos beim Zuschauer an. Homburg trifft Entscheidungen, ohne sie zu begründen. Nur die Entscheidung kommt auf die Bühne – die Motive bleiben unklar. Der Entscheidungsfindungsprozess ist argumentativ nicht nachvollziehbar: »the decision is not weighed up, nor are the arguments for and against expressed on a linguistic level«,³ kommentiert das Erika Fischer-Lichte. Besonders interessant ist das Stück aber auch noch unter einem anderen Gesichtspunkt. Die Frage, ob Homburg ein Held ist und wie heldenhaftes Verhalten auszusehen hat, stellt sich im Stück immer wieder von verschiedenen Seiten. Der Begriff selbst wird hier erörtert und in Frage gestellt.

So beginnt das Stück schon, typisch für Kleist, in einer Mischung aus Ironie und liebevoller Zuneigung zum Träumer, mit der *Suche nach dem Helden*. Mit »Fackeln wird und Lichtern und Laternen / der Held gesucht«.(*Prinz*, Erster Akt, Erster Auftritt, 240) Drei Tage, so erzählt der Graf Hohenzollern, ist Homburg den flüchtenden Schweden nachgesetzt und eigentlich soll er just in diesem Moment schon wieder auf dem Pferd sitzen, um sich in eine neue Schlacht zu stürzen. Doch der Held wird im Garten gefunden, wo er schlafwandelt und sich selbst einen Lorbeerkranz flicht und gleichermaßen angerührt und amüsiert bemerkt Graf Hohenzollern: »Der Lorbeer ist's / Wie er's gesehen hat, an der

3 Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 206.

Helden Bildern, / Die zu Berlin im Rüstsaal aufgehängt.« (*Prinz*, Erster Akt, Erster Auftritt, 241)⁴

Der junge Held verpasst also, so beginnt Kleists Stück, weil er vom Heldenruhm träumt, seine Pflichten als Held – er verpasst fast den Kampf. Mit dem so auf der Hand liegend nach Heldenruhm sich sehnenen, jungen Krieger treiben Graf und Kurfürst nun ihr Unwesen. Der Kurfürst umwindet den geflochtenen Lorbeerkranz nun mit seiner Kette und gibt beides seiner Nichte. Natalie nun, die den für Ehre und Anerkennung stehenden Lorbeerkranz mit der kurfürstlichen Kette in der Hand hält, verkörpert alle Wunschträume Homburgs. Schmachmend versucht Homburg nun sein Traumbild zu erhaschen und redet sich dabei, noch immer schlafwandelnd, mit seinem Liebesgeständnis an Natalie um Kopf und Kragen. Als der Kurfürst sich an diesem Bild genug ergötzt hat, verschwindet die Gesellschaft zurück ins Schloss und überlässt Homburg seinen Träumereien. Als Graf Hohenzollern den Prinzen, der beim ersten Anrufen übrigens umfällt und in tiefen Schlaf sinkt, aufweckt, kann dieser sich zunächst an nichts erinnern. Ihm selbst scheint es unglaublich, wie er aus seinem Bett in den Garten gelangt ist und der Graf hilft ihm nicht bei einer Aufklärung. Homburg dämmert nun das Geschehene wieder herauf, doch missdeutet er es als Traum. Einzig verwirrend: er hat Prinzessin Natalie versehentlich einen Handschuh abgestreift. Und diesen hält er noch in der Hand.

Ob er gewacht hat oder schlief: für Homburg bleibt das Erlebte undurchsichtig. Traum und Wirklichkeit sind nicht mehr klar zu unterscheiden. Diese Schwierigkeit zieht sich durch das ganze Stück. Denn der vermeintliche Traum beschäftigt Homburg so stark, dass er immer wieder in Tagträume abgleitet. So ist er auch vollkommen geistesabwesend, als der Kurfürst, im Beisein der Kurfürstin und Natalies, sowie der Generäle, den Schlachtplan aufstellt und die Befehle erlässt. Mehrmals wird dem Prinzen, der, besonders nachdem er begriffen hat, dass der Handschuh tatsächlich Natalie gehört, nur noch Augen für diese hat, die Order des Kurfürsten wiederholt, unbedingt auf seinem Platz zu bleiben, bis er den Befehl bekommt, sich in die Schlacht einzumischen.

Auch auf dem Schlachtfeld selbst wird ihm dieser Befehl wiederholt, doch Homburg missachtet ihn, nachdem er ihn endlich begriffen zu haben scheint, und mischt sich zu früh ein. Als er nun auch noch sieht, wie der Schimmel des Kur-

4 Bemerkenswert ist an dieser Stelle nicht nur, dass Homburgs Traum, den der Schlafwandler träumt, anschaulich wird in seiner Tätigkeit: Homburg also offensichtlich nach Heldenruhm strebt, interessant und amüsant ist ebenso die Frage des Großen Kurfürsten, die die Schwierigkeiten von Homburgs Heldentum vorwegzunehmen scheint: »Wo fand er den [Lorbeer] in meinem märkischen Sand?« (ebd).

fürsten mit Reiter tödlich getroffen wird, kennt sein Kampfesmut keine Grenzen mehr. Er gewinnt die Schlacht – und Natalie. Die ist, als sie vom Tod des Kurfürsten hört, zutiefst erschrocken. Homburg gesteht ihr seine Liebe und sie versprechen sich die Ehe. Ein Bote bringt die gute Nachricht, dass anstelle des Kurfürsten der Rittmeister auf dem Schimmel saß und der Kurfürst selbst wohlauf ist. Zu diesem Zeitpunkt hat Homburg alles erreicht. Er ist als strahlender Held aus der Schlacht hervorgegangen und hat Natalies Versprechen, ihn zu heiraten. Der Prinz ist übergücklich.

Doch dieses Glück zerplatzt, sobald er den Kurfürsten trifft. Der ist wütend darüber, dass sein Befehl verletzt wurde und kündigt dem Schuldigen, ähnlich der Selbstverfluchung des Ödipus', das Kriegsgericht an. Was der Kurfürst nicht weiß, ist, dass Homburg, der vor der Schlacht mit seinem Pferd gestürzt ist, doch selbst die Reiterei angeführt hat. Er glaubt also, einen anderen vor Gericht zu bringen und ist erschrocken, als Homburg freudestrahlend als Held des Gefechts vor ihn tritt. Wutentbrannt lässt er ihm dennoch sofort den Degen nehmen und ihn verhaften. Der Prinz kann das, was ihm geschieht, zunächst überhaupt nicht einordnen: »Träum' ich? Wach' ich? Leb' ich? Bin ich bei Sinnen?« (*Prinz*, Dritter Akt, Erster Auftritt, 278) Auch als das Kriegsgericht schon das Todesurteil über ihn gefällt hat, kann Homburg nicht glauben, dass sein Schicksal besiegelt ist. Fest geht er davon aus, dass der Kurfürst, anstatt das Urteil zu unterschreiben, Gnade walten lassen wird. Als einen deus ex machina, der den Helden, der gefehlt hat, aber dennoch ein ruhmreicher Held ist, wieder in den Kreis der Götter holt, betrachtet Homburg seinen Ziehvater:

»*HOMBURG*. Wie könnt' er doch vor diesen Tisch mich laden,
 Von Richtern, herzlos, die, den Eulen gleich,
 Stets von der Kugel mir das Grablied singen:
 Dächt' er, mit einem heitern Herrscherspruch,
 Nicht, als ein Gott, in ihren Kreis zu treten?« (*Prinz*, Dritter Akt, Erster Auftritt, 282)

Erst als der Graf von Hohenzollern ihm berichtet, dass der Kurfürst sehr wohl das Urteil unterzeichnen will und auch schon ein Grab für Homburg ausheben lässt, wankt dieser in seiner Sicherheit. Zur Gewissheit wird ihm die Absicht des Kurfürsten, als er begreift, dass sein voreiliges Verhalten in der Schlacht nicht sein einziger Fehler war. Auch seine Verlobung mit Natalie spricht in den Augen des Kurfürsten gegen ihn. Da die beiden diesen tot glaubten, haben sie ihn nicht um die unbedingt nötige Erlaubnis gefragt. Nun lässt der schwedische König, gleichsam als Friedensangebot zwischen den beiden Ländern, um Natalies Hand anhalten. Die ist aber schon Homburg versprochen. Im Angesicht des Todes er-

scheint dem Prinzen all das, was er bisher angestrebt hat, plötzlich sinnlos. Um bei der Kurfürstin um Gnade zu flehen, verlässt er das Gefängnis. Als er auf dem Weg zum Schloss sein eigenes Grab sieht, verliert er jede Selbstbeherrschung. Die Kurfürstin ist entsetzt über seinen Auftritt und ermahnt ihn erschrocken: »Mein Sohn! Wenn's so des Himmels Wille ist, / Wirst du mit Mut dich und mit Fassung rüsten!« (*Prinz*, Dritter Akt, Fünfter Auftritt, 289) Doch ein heroisch-stoisches dem Tod-Ins-Auge-Sehen interessiert Homburg nicht mehr. Er will nur eines: leben. Auf dem Schlachtfeld hat er den Tod tausendmal riskiert, doch nun erträgt er den Gedanken nicht mehr.

»*HOMBURG*. O Gottes Welt, o Mutter, ist so schön!
 Laß mich nicht, fleh' ich, eh' die Stunde schlägt,
 Zu jenen schwarzen Schatten niedersteigen!
 Mag er doch sonst, wenn ich gefehlt, mich strafen,
 Warum die Kugel eben muß es sein?
 Mag er mich meiner Ämter doch entsetzen,
 Mit Kassation, wenn's das Gesetz so will,
 Mich aus dem Heer entfernen: Gott des Himmels!
 Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,
 Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!« (ebd.)

Homburg lässt nicht nur seine Selbstbeherrschung und sein Heldentum fahren, er gibt auch Natalie frei. Alleine will er fern ab vom Schloss leben, nur leben will er. Natalie mahnt ihn, tapfer in den Tod zu gehen und so auch im Tod selbst noch zu siegen. Doch diesem Sieg kann der Prinz nichts mehr abgewinnen. Unehrenhaft will er sich um ihn herumstehlen. Diese Wendung Homburgs weg vom furchtlosen Helden der Schlacht hin zu dem, der am Leben hängt und sein Schicksal beklagt, rührt Natalie an und stößt sie gleichzeitig ab. Sie berichtet dem Kurfürsten ausführlich und unter Tränen von Homburgs Auftritt in den Gemächern der Kurfürstin. Dass er seinen Heldenmut verloren hat, ist für Natalie das Zeichen dafür, dass er sich selbst ganz verloren hat und sich nicht mehr achtet:

»*NATALIE* (an die Brust des Kurfürsten gelehnt). [...] Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
 Ein unerfreulich jammerswürdig'ger Anblick!
 Zu solchem Elend, glaubt' ich, sänke keiner,
 Den die Geschicht' als ihren Helden preist.
 Schau' her, ein Weib bin ich, und schaudere

Dem Wurm zurück, der meiner Ferse naht:

Doch so zermalmt, so fassungslos, so ganz

Unheldenmütig träfe mich der Tod

In eines scheußlichen Leun Gestalt nicht an!

- Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!« (*Prinz*, Vierter Akt, Erster Auftritt, 295)

Für Natalie hat Homburg alles Heldenhafte verloren – trotzdem bittet sie um Gnade für ihn, weil sie ihn liebt. Doch den, in den sie sich verliebt hat, kann sie nicht wiedererkennen in der Gestalt, die ihr begegnete in den Räumen ihrer Tante. So wirft sie ihrem Onkel vor »Ach, welch ein Heldenherz hast du geknickt!« (ebd.) Der Kurfürst jedoch reagiert vollkommen unerwartet auf diese Nachricht. Eigentlich sollte er dieses unmännliche Betragen abstoßend finden und sich in seinem Urteil über Homburg bestätigt fühlen, zumal er sich gerade in der Anfangsszene über Homburgs Weichheit lustig macht. Doch seine Reaktion ist genau entgegengesetzt. Er empfindet Homburgs Verhalten als heldenhaft. Denn nur ein Held kann sich so demütigen, wenn er das Urteil über sich als falsch empfindet:

»*DER KURFÜRST*. Wo wird ich

mich gegen solchen Kriegers Meinung setzen?

Die höchste Achtung, wie dir wohl bekannt,

Trag' ich im Innersten für sein Gefühl:

Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten,

Kassier' ich die Artikel: er ist frei!« (*Prinz*, Vierter Akt, Erster Auftritt, 296)

Der Kurfürst schickt Natalie mit einem eilig geschriebenen Brief zum Gefängnis. Was der Inhalt des Briefes ist, bleibt zunächst unbekannt. »Ich *glaube* Rettung« (*Prinz*, Vierter Akt, Erster Auftritt, 297), sagt Natalie, als sie das Zimmer des Kurfürsten verlässt, Vertrauen schenkt sie ihrem Onkel jedoch nicht. Das wird in der nächsten Szene deutlich, in der sie Rittmeister Graf Reuss einen Auftrag des Kurfürsten vortäuscht, ihr eigenes Regiment herzurufen. Sie überreicht ihm einen Brief an den Kommandanten, bittet ihn aber zunächst, den Brief noch bei sich zu behalten und nicht zu überbringen. Natalie bereitet damit, so scheint es, einer nötigenfalls gewalttätigen Befreiung von Homburg vor, zumal ihr der Rittmeister ohnehin gemeldet hat, dass das Heer auf Seiten Homburgs steht und ein Gnadengesuch vorbereitet. Doch zunächst überbringt sie dem Gefangenen die vermeintliche Begnadigung. Als Homburg den Brief vorliest, wird jedoch schnell deutlich, dass es nur der Vorbote einer eventuellen Gnade ist: Der Kur-

fürst hat das Urteil nicht aufgehoben, sondern legt es selbst in die Hände des Prinzen. Nur seine Pflicht wollte er tun, schreibt der Kurfürst an Homburg,

»Auf euren eignen Beifall rechnet' ich.

Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,

So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten –

Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück.« (*Prinz*, Vierter Akt, Dritter Auftritt, 302)

Obwohl die Rettung nun so nah scheint, stürzt der Prinz in Zweifel über die richtige Antwort. Während Natalie sofort eine charmante Response auf der Zunge liegt, quält er sich mit den richtigen Worten.

»HOMBURG. Laß, einen Augenblick! Mir scheint –

(*Er sinnt*)

NATALIE.

Was sagst du?

HOMBURG. Gleich wird' ich wissen, wie ich schreiben soll.« (*Prinz*, Vierter Akt, Vierter Auftritt, 304)

Was der Prinz nun schreibt, erfährt der Zuschauer in dieser Szene nicht. Den versiegelten Brief übergibt er der erschrockenen Natalie. Ohne Erklärung. Das ist die Abkehr vom klassischen Drama, die Abkehr von Lessings Forderung von Nachvollziehbarkeit: Die Motive von Homburg bleiben im Dunkeln, sein Handeln ist für den Zuschauer nicht nachvollziehbar – es ist einer vernünftigen Debatte entzogen, ja, es ist der Sprache selbst entzogen, schreibt Fischer-Lichte: »The decision itself was made somewhere at a point beyond language.«⁵ Auch im Nachhinein wird die Entscheidung nicht begründet oder analysiert. Immerhin kann sich der Zuschauer, genauso wie Natalie, die Antwort des Prinzen selbst zusammenreimen. Denn Homburgs Heldenmut ist angesichts des kurfürstlichen Briefes neu erwacht. Freiwillig will er in den – wie ihm nun scheint – verdienten Tod gehen. Es bleibt dabei unklar, ob der Kurfürst auf diese Reaktion spekuliert hat und so Homburgs Tod letztendlich doch herbeiführen will. Diesen Eindruck scheint auch Natalie zu teilen, denn sie versucht Homburg den Brief des Kurfürsten, nachdem dieser ihn vorgelesen hat, zu entwenden, damit er ihn kein weiteres Mal überliest. Als Homburg den Brief zurück ergattert, seufzt sie: »O Gott

5 Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 206. Sie macht darauf aufmerksam, dass auch die Entscheidung des obersten Feldherrn nicht erklärt wird, sondern verkündet: »he decides to show mercy to the Prince without making his decision transparent to Natalie or, in a later monologue, even the audience.« (ebd.)

der Welt! Jetzt ist's um ihn geschehn!« (*Prinz*, Vierter Akt, Vierter Auftritt, 303)
Trotzdem ist Natalie glücklich darüber, dass Homburg, wie es scheint, wieder zu sich selbst, das heißt, zu sich als Held gefunden hat:

»*NATALIE* (*küßt ihn*). Nimm diesen Kuß! – Und bohrten gleich zwölf Kugeln
Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt' ich mich,
Und jauchzt' und weint' und spräche: du gefällst mir!« (*Prinz*, Vierter Akt, Vierter Auftritt, 306)

Da Natalie den Rittmeister gleich darauf mit dem Brief zu dem ihr unterstellten Regiment schickt, muss sie um Homburgs Leben nicht mehr wirklich fürchten. Selbst wenn der Kurfürst, was sie annimmt, den Prinzen hinrichten lassen wird, hofft sie auf die Unterstützung durch die Generäle. Die treffen auch schon am nächsten Morgen unter den besorgten Augen des Kurfürsten ein. Aufgebracht meldet ihm sofort darauf sein Feldmarschall von einer Versammlung zugunsten Homburgs. Sollte der Kurfürst dem Gnadengesuch nicht zustimmen, drohen sie offen damit, den Prinzen mit Gewalt aus der Haft zu befreien. Der Feldmarschall fleht :

»*FELDMARSCHALL*. Herr, ich beschwöre dich, wenn's überall
Dein Wille ist, den Prinzen zu begnadigen:
Tu's, eh' ein höchstverhaßter Schritt geschehn!
Jedwedes Heer liebt, weißt du, seinen Helden.« (*Prinz*, Fünfter Akt, Dritter Auftritt, 309)

Aufwendig lässt Kleist nun zwei der Generäle, Kottwitz und Hohenzollern, als Fürsprecher Homburgs auftreten. Beide haben lange Argumentationen vorbereitet, um das voreilige Handeln des Prinzen zu entschuldigen. Während Kottwitz darin den genialen Kriegsherrn sieht, der das einzige getan hat, was richtig war, um die Schlacht noch zu gewinnen, gibt Hohenzollern dem Kurfürsten selbst die Schuld für Homburgs Tat. Er habe, so Hohenzollern, mit dem Scherz, den er dem Schlafwandelnden gespielt, selbst im Prinzen den Traum von Ruhm und Ehre geweckt und damit seinem ruhmsüchtigen Verhalten Vorschub geleistet. Der Kurfürst streitet beide Argumente ab und scheint bei seinem Urteil zu bleiben. Als Kronzeugen für sich ruft er den Prinzen von Homburg selbst. Dieser verkündet vor den erschrockenen Generälen, dass er das Todesurteil gern annimmt.

Diese Entscheidung bringt ihm in letzter Sekunde (er ist schon mit verbundenen Augen auf dem Weg zu seiner Hinrichtung, Trommeln spielen den Totenmarsch) das Leben und sein Traum von Ruhm und Eheglück mit Natalie sollen

nun in Erfüllung gehen. Homburg bekommt so schlussendlich doch den Kranz, den er sich selbst am Anfang flocht – mit der Kette des Kurfürsten und durch die Hand seiner zukünftigen Gemahlin Natalie. Der Prinz fällt daraufhin in Ohnmacht und fragt erwachend: »Nein, sagt! Ist es ein Traum?« (*Prinz*, Fünfter Akt, Elfter Auftritt, 326) Und Kottwitz antwortet ihm: »Ein Traum, was sonst?«

WAS MACHT DEN HELDEN AUS?

Homburg und der Kurfürst sind die Hauptfiguren des Stücks: Homburg als Held, der Kurfürst in einer Mischung aus Übervater und Gegenspieler. Kleist schildert sie sehr unterschiedlich. Der Kurfürst, ein erfahrener Herrscher, mild, weise, kriegserprobt und voller Liebe zu den Seinen scheint ein stringenter und überlegter Mann zu sein. Homburg ihm gegenüber ist ein jugendlicher Träumer, ein Schwärmer, der heißblütig mit einem ungewöhnlichen Kampfesmut und Kriegstalent jeden für sich einnimmt. Neben dem alten, weisen Helden, dessen Ruhm seit Jahrzehnten die Truppen an sich bindet, und der auch im Alter noch mutig an vorderster Front kämpft, steht der junge, strahlende Held, der durch Leidenschaft und spontane Eingebungen bezaubert. Doch beide haben eines gemeinsam – eine Gemeinsamkeit übrigens, die bei beiden überrascht: sie erklären sich nicht.

Beim Kurfürsten erstaunt dieser Mangel, da er als vernünftig und weise gilt, aufgeschlossen für rationale Argumentationen und selbst redegewandt. Doch auf die wortreichen Erklärungen sowohl Natalies als auch der Generale antwortet er nur kryptisch und undeutbar. Genauso unklar, wie der Brief, den er Homburg ins Gefängnis schickt, bleibt auch die Begnadigung selbst. Denn der Kurfürst entscheidet sich schlichtweg um. Warum er das tut, bleibt gerade vor seiner eigenen Argumentation (der Achtung vor dem Gesetz; dem Wunsch, dass seinen Befehlen unbedingter Gehorsam zuteilwird, um auch weiterhin ein erfolgreicher Feldherr zu sein; dem Argument, dass selbst Homburg die Richtigkeit des Urteils anerkennt) im Dunkeln. Bis zuletzt bleibt damit ungewiss, ob die Zukunft, die Homburg winkt, tatsächlich so rosig ist, wie sie aussieht. Die Begnadigung des Prinzen kann sowohl als anerkennender Akt gewertet werden, in dem ihm der Ruhm zuteilwird, der ihm zusteht, als auch als intriganter Akt, in dem der Prinz so durch die Dankbarkeit für die Verschonung in eine abhängige Position gebracht werden soll. Genauso im Dunkeln bleibt, ob es sich um eine überlegte und rationale Handlung oder um einen emotionalen und überstürzten Akt han-

delt, so Fischer-Lichte: »Seen in terms of action alone, man remains a mystery to his fellow men.«⁶

Auch Homburg bleibt ein Mysterium. Er rechtfertigt keine seiner Entscheidungen rational, vielmehr scheinen sie auf einer veränderten Gefühlslage zu beruhen. Sobald der Prinz sich wieder vom Kurfürsten geliebt glaubt, ist er bereit, alles für diesen zu opfern. Ob das Urteil ungerecht ist oder nicht, interessiert ihn nicht mehr: er will es annehmen. Auch bleibt unklar, warum er vorher seine Selbstbeherrschung so verliert und nicht einen Plan ersinnt, der ihm Rettung bringen könnte. Homburg, der eingeführt wird als vertrauensseliger Schlafwandler, der nicht nur unschuldig das vom Kurfürsten inszenierte Possenspiel mitmacht, sondern es hinterher auch noch seinem Freund Hohenzollern glückselig als Vision schildert, beginnt plötzlich zu schweigen. Weder rechtfertigt er sein zu frühes Eingreifen in die Kampfhandlungen der Schlacht um Fehrbellin, noch erklärt er später seine wankenden Gemütszustände. Warum ihn der Gedanke an den Tod plötzlich so erschreckt, bleibt allen vollkommen rätselhaft. Warum er dann seinem Leiden, das alle dennoch anrührt, weil es das Leiden des dem Tode geweihten Individuums ist, selbst kein Recht mehr einräumt, bleibt wieder unerklärt. Eigentlich hatte Homburg ja in seiner – scheint's – unzeitgemäßen Liebe zum Leben, in seiner Abwendung vom alles ruhig ertragenden Heldenstum, auf eine Subjektivität verwiesen, die an sich wertvoll und schützenswert ist und nicht für ein höheres Gut dahingemetzelt werden kann. Doch diesen Verweis nimmt Homburg ohne viel Aufhebens einfach wieder zurück.

Diese ständige Erklärungsverweigerung hat Konsequenzen: Der Held kann nicht mehr anhand seiner Handlungen beurteilt werden, da niemand weiß, ob seine Motive gute oder schlechte sind. Das ist noch einmal besonders interessant im Rückblick auf die Bedeutung von Wort und Tat bei *Philoktet*. Während hier der Held der Tat, Philoktet, mit Worten überzeugt, überzeugt Neoptolemos, der zum Lügen, also zum Reden, beauftragt ist, dessen Worte also Früchte tragen sollen, durch seine Tat. Auch hier gibt es also ein Misstrauen den Worten gegenüber – ein Misstrauen, das seine Verkörperung im redegewandten Odysseus findet, der zum Schweigen verurteilt wird und damit das Wort selbst wieder aufwertet. Während im *Philoktet* das Wort selbst ambivalent ist, weil es ein Lügenwort sein könnte, hat es dennoch Bedeutung, weil es erklärt, was im Dunkeln bleiben würde. Ihm gegenüber haben aber gerade die Handlungen eine große Aussagekraft, weil sie die wahre Motivation des Handelnden offen darlegen: als Neoptolemos Philoktet seinen Bogen zurückgibt, bedarf es keiner Erklärungen mehr. Im *Prinzen von Homburg* hingegen verlieren sowohl Worte als auch Taten

6 Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 207.

ihre erklärende Bedeutung. Hier bleibt alles dunkel. Auch die Handlungen sind Ausdruck einer inneren Krise: Das Todesurteil annehmen oder ablehnen, Gnade gewähren oder verweigern, was Prinz und Kurfürst zur Entscheidung bewegt, bleibt verborgen. Verwoben mit Träumen und Schlafwandelerei wirken die Handlungen das ganze Stück über unreal und ungewiss. So bewegt sich der Prinz noch halb im Traum, als er sich verfrüht in die Schlacht stürzt. Und als am Ende sein Traum in Erfüllung geht, mag er an dessen Wirklichwerdung gar nicht glauben: begegnet ihm doch die gleiche Szene, die er einst als Schlafwandler durchlebte, nun wach noch einmal. Nur dieses Mal hat sie wirkliche Konsequenzen für ihn.

Die ständigen Missverständnisse, die aus der mangelnden Kommunikation herrühren, bedingen dabei auch die Einsamkeit der Kleistschen Charaktere. Die Selbstinszenierung der Personen gewinnt dadurch an Bedeutung.⁷ Während der Kurfürst stets die Kontrolle über alles zu haben scheint und – auch wenn seine Motive nicht aufgedeckt werden – als stringenter Charakter gezeichnet wird, tritt Homburg in vielen verschiedenen Facetten auf: er ist Kriegsheld und Träumer zugleich. Die Veränderungen im Auftreten des Prinzen – zwischen weinerlich und flehend bis zu aufopfernd und mutig – gehen dabei, laut Fischer-Lichte, nicht auf eine instabile Persönlichkeit zurück, sondern auf Veränderungen seines Bewusstseins, durch die sich das Selbst definieren und realisieren kann.⁸ Besonders interessant ist dabei die Rolle der Sprache: Während sprachlicher und körperlicher Ausdruck in der Unbewusstheit des Traums gemeinsam, direkt und spontan funktionieren, trennen sich Sprache und Körper im bewussten Zustand voneinander: der körperliche Ausdruck ist nach wie vor spontan und direkt (Homburg fällt in Ohnmacht, er starrt verträumt auf den Boden, steht wie vom Donner gerührt, kann seine Augen nicht von den Frauen wenden, usw.), doch der sprachliche Ausdruck gibt sein Gefühlsleben nicht direkt wieder – sprachlich versucht er, die Rolle des Prinzen aufrechtzuerhalten. Diese Trennung von Körper und Sprache liest Fischer-Lichte als Zeichen einer Identitätskrise, die erst im

7 Diesen romatisch-kreativen Zug findet auch Früchtl im zweiten seiner untersuchten Filmgenres: den Verbrecherfilmen, beispielhaft in *Pulp Fiction*, wieder. Die beiden Profikiller Vincent und Jules interpretiert er als einen neuen Heldentypus: die coolen Helden, die sich gleichzeitig zum Helden stilisieren und dabei ihre eigene Parodie mitspielen. Der coole Held, der Profikiller par excellence, weiß, wie er sich zu verhalten hat, weiß wie er sich zu bewegen hat, wann er was zu tun hat. Das stilgerechte individuelle Auftreten gleitet somit ab in eine Parodie, verliert dabei aber nicht ihren individuellen Zug: der Held wird zum Schauspieler (vgl. DuI, 302ff). Er spielt sich selbst.

8 Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 210.

letzten Auftritt, in dem die Wünsche des Prinzen dann tatsächlich in Erfüllung gehen, überwunden wird.

Eine Einheit, die, wie ich im Kapitel über die *Rechtsphilosophie* gezeigt habe, Kleist im wahren Leben nicht gelingt. Das romantische Ich, das Bohrer entwickelt, durchlebt genau diese Identitätskrisen. Es ist hin- und hergerissen zwischen verschiedenen Lebensentwürfen und hat – quasi konstitutiv für seinen eigenen Begriff – keine Argumente für den einen oder anderen. Der wechselhafte Charakter des Helden steht so für seine Suche nach einem Ich – für das romantische Neuschaffen, für die Sehnsucht nach einem Selbst. Angekommen ist *Prinz Friedrich von Homburg* bei Kleists Zeitgenossen dabei nicht.

»Kleist's contemporaries however, were of a different opinion. After *The Prince of Homburg* was published in 1821 (in *Hinterlassenen Schriften*, edited by Tieck), the character of the Prince was criticised as ›sick‹ (Hegel in 1828, Fontane as late as 1872!) and ›cowardly‹ and was fiercely rejected. For the audience, the image of the ›hero‹ was incompatible with somnambulism, spontaneous expression, and mortal agony. Such a changeable identity could only mean a total destabilisation of the self. Consequently, the play was only produced on stage when certain scenes (I, 1; III, 5) were omitted – or at least when the Prince's mortal agony was changed into the fear of shameful death by execution.«⁹

Fünfzig Jahre lang wird das Stück nur in Kürzungen oder mit Veränderungen aufgeführt. Nicht umsonst bezeichnet Fischer-Lichte die erste ungekürzte Aufführung im Jahr 1878 als Umbruch: Kleists Held wird nun die absolute Verkörperung des »modernen« Bewusstseins.¹⁰

KONSEQUENZEN FÜR DEN HELDEN. REINHARDTS KRISE

Findet der Held in der Romantik immer noch zu sich zurück – im Traum, im Tod, die Glücklichen sogar im Leben und in der Liebe –, verlieren die nachkommenden Helden ihre Einheitlichkeit immer mehr. »Ach, Luise, laß... das ist ein *zu* weites Feld«,¹¹ lässt Fontane *Effi Briest* enden. Die beiden Briests blicken auf das Grab ihrer unglücklichen Tochter: Standhaft haben sie gehandelt, tugendhaft und mild, in Liebe zu dem Kind verbunden, das nicht nur gegen

9 Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 210.

10 Vgl.: ebd. 211.

11 Theodor Fontane: *Effi Briest. Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Viertes Band. – Darmstadt: WBG 2002, 296.

gesellschaftliche Konventionen verstieß, sondern auch gegen Glauben und Moral. Und doch fragen sie sich, wie viel Schuld am Schicksal ihrer Tochter sie tragen, ob die Mutter sie zu jung verheiratet hat und der Vater mit seinen ewigen »Zweideutigkeiten«... Die Eindeutigkeit in Handlung und Wort ist verloren. Die Selbstbefragung muss abgeschnitten werden, um weiterleben zu können: »Ach, Luise, laß... das ist ein zu weites Feld.«

Die ruhige Rückkehr ins bürgerliche Leben, in dem die Trauer stets unbefragt ihren Platz im Herzen behält und den Alltag mit einem wunden Flor überzieht, gelingt im 20. Jahrhundert oft nicht mehr. Immer uneinheitlicher werden die Helden. Auf über 4000 Seiten beschreibt Proust in der *Suche nach der verlorenen Zeit* die Eigenbefragung und Selbstbetrachtung seines Protagonisten – der übrigens knappe 3000 Seiten ganz ohne Namen bleibt und dann, interessanter Weise, wie der Autor selbst betont, den gleichen Vornamen trägt wie er. Auch Musils *Mann ohne Eigenschaften*, im Gegensatz zur *Suche* leider unvollendet geblieben, bestaunt seine eigenen Wesenszüge und seine Uneinheitlichkeit, damit aber gleichzeitig seine unendlichen Möglichkeiten zu sein. Nach der Möglichkeit des Helden im 20. Jahrhundert fragt auch Karl Reinhardt in dem 1962 veröffentlichten Vortrag »Die Krise des Helden«. Er diagnostiziert eine Krise, die nicht nur durch den Missbrauch des Heldenbegriffs im Nationalsozialismus verursacht ist, sondern auch im literarischen Wandel selbst angelegt scheint.

Hans Castorp in Manns *Zauberberg* ist ein anderer Heldentypus als Herakles in den antiken Mythen. Castorp ist unerfahren, weltfremd, schüchtern, ein »petit bourgeois, wie ihn Madame Chauchat mitleidig verächtlich tituliert«. (*Krise*, 109) Mit Castorp verbürgerlicht und ironisiert Mann das Heldische, so Reinhardt, aber er schafft es nicht aus der Welt, das Heldische bei Mann ist zwar gebrochen, aber nicht gestorben. Helden, die nicht mehr Helden zu nennen sind, finden sich Reinhardt zufolge auch z.B. bei Kafka und Joyce: Bloom, so Reinhardt, ist ein »Wechselspiel bewußter und unterbewußter Pluralitäten« (*Krise*, 113), das durch den Begriff Held nicht richtig beschrieben werden kann. Unheldisch sind auch Kafkas Romanhelden: »Der Mensch Kafkas steckt in der rätselhaft ihn übersteigenden, hoffnungslos sich um ihn türmenden Klemme seiner condition humaine.« (*Krise*, 113) Zu einem *kafkaesken* Kampf ist der Held hier verdammt: »Ein Mensch, der eines Morgens als ein Mistkäfer erwacht, ist zu einem heroischen ›und dennoch‹ nicht in der Lage.« (ebd.) In der Lektüre des Reinhardt-Textes wird dabei immer deutlicher, wie die Begriffe Mensch und Held näher zusammenrutschen. Der dargestellte Mensch ist ein Held. Auf die Frage, warum man den Helden nicht einfach weglassen kann, hat Reinhardt eine Antwort: Den Begriff des Helden darf man nicht den anderen überlassen, er

muss vor Missbrauch geschützt werden.¹² Sein Ausweg aus der von ihm diagnostizierten Krise des Helden, der Krise also, dass der Held nicht mehr heldenhaft ist, ist deshalb, die Krise in den Helden selbst zu verlegen. Seiner Argumentation nach sieht er sie dort ohnehin schon immer angelegt: »je größer der Held, je größer die Belastung. Held sein schützt nicht vor Hybris, vor Maßüberschreitung, vor Unmenschlichem, vor Schuld. Held sein schließt die Selbsterkenntnis, die Demut nicht aus. Was wäre Hektor ohne seine Angst? Was Achills Wendung ins Menschliche ohne sein grausames Wüten?« (*Krise*, 114)

Interessant ist Reinhardts Heldendeutung noch einmal besonders mit Blick auf Lessing. Denn Reinhardt macht klar, was Lessing verschweigt: der Held ist nicht notwendig ein guter Mensch und nicht zuletzt ein guter Mensch. Achill macht seinen Sieg moralisch zu einer Niederlage, wenn er Hektors Leichnam um Trojas Stadtmauern schleppt. Während bei Lessing die Helden im Laufe der Handlung geläutert werden, können sie in Reinhardts Beschreibung immer wieder umkippen – und auch dieses Umkippen macht ihr Heldentum aus. Sie sind berüchtigt, gefürchtet, sie haben eine dunkle Seite, weil sie auch im Negativen menschliches Maß übersteigen. Gegen diese Helden wird Lessings menschlicher Held blass. Reinhardt denkt den Helden rund um: mit allem Guten und allem Bösen, in sich zerrissen und über sich hinauswachsend. Er sieht den Helden im Menschen.¹³ Nur eines, so sagt er, ist absolut unheldisch: »Nur passives Unter-

12 »Es besteht in dieser Situation, wenn die Abneigung gegen das Heldische noch weiter um sich greifen sollte, die Gefahr, daß sein vakanter Platz von solchen eingenommen wird, die zwar ein bleibendes und wiedererwachendes Bedürfnis nach dem Heldischen befriedigen, doch deren Echtheit nicht in gleichem Maße über allen Zweifel ist wie ihre Wirkung auf die suchende Jugend – eingenommen wird von solchen, die man als ›Edelhelden‹ titulieren könnte.« (*Krise*, 114)

13 Eine andere Weise, die Krise des Helden zu beschreiben, findet Josef Früchtl in *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Hier zeigt er, wie sich der Begriff des Helden im Film verwandelt, bzw. dekonstruiert. Im Mittelpunkt seiner Untersuchung stehen dabei drei Genres: der Western, der Verbrecherfilm und der Science-fiction-Film: »Das Ich in seiner konstitutiven, alles begründenden und real gründenden Leistung tritt uns im Film am deutlichsten im Western entgegen, in seiner Agonalität, Widersprüchlichkeit, Zerrissenheit und Unversöhntheit am deutlichsten im Thriller mit seinen verbrecherischen Leidenschaften, und in seiner Kreativität ebenso wie in seiner Hybridität (im doppelten Sinn des Wortes: in seiner Hybris, seinem Hochmut wie in seiner Bastardisierung) schließlich im Science-fiction-Film.« (DuI, 20f.) Abgeschafft hat der herkömmliche Held sich dabei laut Früchtl spätestens im Western: Hier ist der Held, der frontier, noch selbstgesetzgebend, er erobert ein unbe-

liegen, nur passiver Gehorsam freilich widerspräche seinem Wesen.« (*Krise*, 108)¹⁴ Und doch wird der Held des nächsten Kapitels sich genau durch Passivität auszeichnen. Doch dazu später mehr.

KONSEQUENZEN AUF DER BÜHNE. LEHMANNS POSTDRAMATISCHES THEATER

Nicht nur die Dekonstruktion des unantastbaren Helden setzt sich im Theater fort, auch das damit einhergehende Misstrauen gegenüber der Sprache gewinnt mehr und mehr an Raum. So wie die Handlungen ihre Nachvollziehbarkeit verlieren, weil ihre Motive nicht mehr aufgedeckt werden können, gewinnt die Erkenntnis, dass nicht alles gesagt werden kann, an Gewissheit.

kanntes Land und macht es sich mit Schießbeisen und Selbstjustiz untertan. Dabei gleicht er dem antiken Helden in gewisser Weise, unterscheidet sich aber auch von ihm. Gleich ist die Identifikation mit einem Gesetz, die Übernahme der Konsequenzen bis hin zum Tod. Der Unterschied beginnt beim Tod: Der Tod des Westernhelden ist kein Opfertod im eigentlichen Sinne: Durch seinen Tod wird nichts besser, er läutet keine neue Zeit ein. Das versinnbildlicht die Krise im Helden, die Reinhardt fordert: der Westernheld ist nach Früchtl heimatlos, umgetrieben, verloren, vom ständigen »go ahead, go west« angetrieben, ohne ein Ziel finden zu können. Ihm fehlt der innere Frieden: »Den Helden treibt um, daß er nicht weiß, wer und was er eigentlich ist« (DuI, 62). Und: »Die Helden ruhen als Handelnde in sich, wissen, was sie zu tun haben, doch zugleich sind sie unsicher, Suchende, nicht mehr beheimatet in einer Welt überpersönlicher Werte, sogar hoffnungslos Verirrte in Sachen des guten Lebens.« (DuI, 179) So wird der Gründungsmythos der USA, der Held, der den Westen erobert hat, noch im Westen selbst dekonstruiert: Wie etwa in *High Noon*, als dem heroischen Sheriff, gespielt von James Stewart, keiner im Kampf gegen die Banditen zur Seite stehen will: »Der Held ist müde, todmüde, und wenn er sterben sollte, dann gewiß aus renitenter Überzeugung, aus Treue zu seinem männlichen Ideal, aber ebenso gewiß aus Gleichmut und Erschöpfung. Mit ihm hat sich aber auch sein Ideal erschöpft. Die Gesellschaft braucht es nicht mehr, sie hat sich längst etabliert, muß nicht mehr erst durch den starken Einzelnen gegründet werden.« (DuI, 244)

- 14 In welche Richtung dieser Hieb geht, ist historisch wohl unumstritten: er geht zu denen, die sich in Heldenverehrung ergingen und selbst mitmarschierten, passiv gehorchten und glaubten, nicht schuldig zu werden. 1962 musste dieser Seitenhieb viele treffen.

Das ist die Stärke der Kunst, die Stärke des Theaters: sie können zeigen, was nicht gesagt werden kann. Hegel beschreibt die Kunst deswegen als erste Stufe des absoluten Geistes, denn in ihr scheint das Wahre auf, ohne auf den Begriff gebracht zu werden. Hegel verkennt nun, dass diese Fähigkeit der Kunst nicht eine dem Begriff unterlegene ist, sondern ihm gleichwertig gegenüber steht. Sein Misstrauen dem Schein gegenüber, der ja bei Hegel nicht nur Täuschung, sondern eben auch Aufscheinen meint, ist zu groß. Doch das Leben lehrt uns, dass in diesem Aufscheinen manchmal mehr Erkenntnis liegt als im Begriff: Schmerz und Leid können nicht verstanden, sondern müssen gezeigt werden. Je mehr sich nun der Begriff des Helden ändert, weg von der an sich bedeutungslosen substantiellen Individualität hin zum selbst wertvollen Subjekt, desto wichtiger wird dieses Aufscheinen, da sich die Individualität vor allem in der Vereinzelung durch Schmerz und Leid zeigt. Hier liegt der unübersehbare Hinweis auf den wertvollen Einzelnen. Hier ist der Ort, an dem er sich in dieser Einzigartigkeit zeigen kann.

Dieses Aufscheinen bekommt im Theater des 20. Jahrhunderts ein besonderes Gewicht. Hier beginnt die Suche nach einer »wahren Sprache«: der körperliche Ausdruck wird aufgewertet, er wird mit Bedeutung unterlegt, während der Sprache die Bedeutung immer weiter abhanden zu kommen scheint.¹⁵ Plötzlich scheint es zwischen Text und Szene kein Einverständnis mehr zu geben, vielmehr geraten das Gesagte und das Getane in Konflikt. Während Brecht mit seiner Fixierung auf den Text gerade das beschauliche Bühnengeschehen zerstören und unterbrechen will, stellt Artaud in einer umgekehrten Bewegung, die ähnliches bewirken soll, den Körper in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, wie Lehmann argumentiert: »Vor den Logos treten im postdramatischen Theater Atem, Rhythmus, das Jetzt der fleischlichen Präsenz des Körpers.«¹⁶ Damit verändert sich noch einmal entscheidend das Spiel von Sinn und Sinnlichkeit, denn »der Sinn [wird] in den vor-begrifflichen Strudel bloß ›sinnlicher Gewißheit‹ gerissen.«¹⁷ Verkörpern tut das vor allem die Stimme, weil sie »das Sinnliche *im* Sinn selbst manifestiert« und so die »Kopräsenz lebendiger Akteure dem Gefühl einprägt.«¹⁸ Da die Stimme verklingen kann, gewinnt die theatrale Inszenierung etwas Einmaliges: Theater wird vom Werk zum Ereignis.¹⁹ Das ist es, was Leh-

15 Zeitgleich kommt die Frage danach auf, ob das Theater überhaupt der richtige Ort ist, um einen dramatischen Text wiederzugeben.

16 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 262.

17 Ebd., 274.

18 Ebd., 275.

19 Vgl.: ebd.

mann mit »postdramatischem Theater« beschreibt: Lehmann sieht die Möglichkeit der tragischen Erfahrung heute nicht mehr im klassischen Konfliktmodell des Dramas, sondern im Überschreitungsmodell des postdramatischen Theaters: Weil Theater Ereignis ist, durchbricht es mit seiner Praxis das reflexive Spiel des Zuschauenden. Hier überschreitet sich das Selbst, das sich verzweifelt zu gründen sucht, und greift in dieser Überschreitung quasi in den Zuschauerraum. Das Spiel des Theaters, so schreibt Lehmann, darf nicht länger »intakt«²⁰ bleiben, das »Vorspielen [muss] seinerseits aufs Spiel gesetzt« (TpT, 224) werden, weil sonst die traditionelle Theater-Situation die tragische Erschütterung kompensiert. Eine »Implikation des Zuschauers« (ebd.) sieht Lehmann als unumgänglich an, die sich nicht in »Begriffen von Reflexion und Selbstreflexion« (ebd.) erschöpfen kann, sondern gerade die »Bedingung und das Medium dieser Reflexion« (ebd.) erschüttern muss. Das heißt, dass im postdramatischen Theater die »klare Differenz zur Praxis nicht aufrecht« (ebd.) erhalten bleibt. Diese Durchbrechung, dieser Übergreif auf den Zuschauer, geschieht, so meine These, wesentlich durch die intuitive Erkenntnis. Die ständige Überschreitung auf der Bühne, die Präsenz von Körper und Stimme sprechen den Zuschauer, auch ohne dass er selbst Teil des Bühnengeschehens wird (also auch ohne Mitmachtheater) in einer Weise an, die ihn, obwohl er sich seiner Distanz zur Bühne bewusst ist, in die theatrale Praxis einbezieht: der Zuschauer macht eine Erfahrung mit allen seinen Sinnen. Dem Theater ist als »real-körperlicher Praxis« (ebd.) dieser »Doppelcharakter als realer Lebensprozess (Praxis) und als ästhetisch vermeinte Fiktion (Spiel) immer schon eingesenkt« (ebd.). Im postdramatischen Theater finden sich so Formen der tragischen Erfahrung, die das klassische dramatische Theater überschreiten:

»Jenseits der dramatischen Konfliktstruktur wird eine Überschreitung zur Erfahrung, in der, jeweils anders und idiosynkratisch moduliert, dem Bewusstsein der Boden schwindet, seine Begriffe erlassen, die Sicherheit des Urteilens wankt, die Sphäre einer beruhigten oder beruhigenden Reflexion der Widersprüche ausgeblendet oder aufgeschoben bleibt.« (TpT, 225)

Besonders interessant ist Lehmanns Argumentation im Dialog mit Menkes Interpretation des Perspektivenwechsels bei Lessing. Im letzten Kapitel habe ich mit Menke gezeigt, wie sich durch die Präsenz der Schauspieler auf der Bühne die

20 Hans-Thies Lehmann: »Tragödie und postdramatisches Theater«; in Menke, Bettine/Menke, Christoph (Hg.): *Tragödie- Trauerspiel – Spektakel*. – Theater der Zeit: Berlin 2007, 224. Im Folgenden im Text mit TpT und Seitenzahl zitiert.

Perspektive vervielfältigt: nicht nur ein Subjekt kommt hier zum Vorschein, sondern viele. Lehmann führt diese Bewegung nun weiter, indem er eine Pluralisierung des einen Ichs möglich werden sieht: Durch den Schrei, die Verzerrung der Stimmen durch technische Mittel, ihre Vervielfältigung ins Unendliche, wird das Subjekt selbst wieder unkenntlich, es verliert seine Stimme in der Stimme.²¹ Das Subjekt, das zunächst auf der Bühne auftaucht, wird auf dieser Bühne selbst auch wieder unsichtbar. Damit wird deutlich: das Theater ist der Platz, an dem das Subjekt auftauchen kann in nicht-personaler Einheit: hier ist das Subjekt als Frage, als Frage nach dem Guten, als Frage nach dem Leben, als Frage nach sich selbst. Genau hier setzt die intuitive Erkenntnis an, sie greift da, wo ein Sinnverstehen nicht mehr reicht. Und obwohl die Sinnzusammenhänge häufig schwierig verständlich sind für den Zuschauer im Theater, ist er doch angesprochen von dem, was er sieht und mitverfolgt, das Überschreitungsmodell des postdramatischen Theaters überschreitet die Bühne und greift in den Zuschauerraum. Der Zuschauer versteht so etwas, selbst wenn es etwas ist, das sich nicht so leicht auf den Begriff bringen lässt. Im Schreien, Keuchen, Atmen, Stöhnen zeigt sich das Subjekt: nicht als Gipfel einer langerarbeiteten, vernünftigen Geschichtsschreibung, sondern als Wesen, das zunächst einmal ausgesetzt ist in eine Welt, die zu verstehen es nicht vermag und in der ein Sich-Finden oder ein Zurecht-Finden schwer ist. Das Subjekt wird hier sichtbar eben nicht als vernünftige Einheit, wie sie der hegelsche Staatsbürger wäre, sondern in seiner Verletzlichkeit, seiner Orientierungslosigkeit, seiner Sehnsucht und Angst.

Das schließt jedoch nicht aus, dass Kunst einen gewinnbringenden Zug für das individuelle Leben hat. Kunst wirkt nicht nur verstörend und rätselhaft. Die Infragestellung ist produktiv und bereichernd. Sie ist eine Unterbrechung unserer Alltagsvollzüge, eine Befreiung aus unseren Alltagsvollzügen. Auch wenn das postdramatische Theater keine »Integrationswelt« im Henrichschen Sinne mehr schafft,²² ist es dennoch und noch immer eine Weise, sich selbst ansichtig zu

21 Lehmann entwickelt das an Artaud und dessen Radiosendung »Pour en finir avec le Jugement de dieu« (»Schluß mit dem Gottesurteil«) 1947: »durch Verzerrung in höchste Timbres und Frequenzen, dann wieder ›männlich‹ codierte Tiefen, durch die Vervielfältigung der eigenen Körperstimme und ihre Verbindung mit Geräuschen und anderen Stimmen so weit zu gelangen, daß eine Pluralität ohne fixierbares Zentrum erfahrbar wird, eine Entthronung des Ich, *das Subjekt als Objekt*, als Opfer der es durchströmenden Impulse, nicht in personaler Einheit.« (TpT, 278f)

22 »So ist eine Integrationswelt in einem gewissen Sinn eine *Lebenswelt* zu nennen. Aber sie ist eine solche, in die das Leben nicht einfach hineinwächst, um sich in ihr zu kon-

werden: ansichtig in der eigenen Unverständlichkeit und Vielheit. Die von Henrich geforderte Selbstverständigung findet nicht in Form der Selbsterkenntnis statt, sondern wird zu einem Prozess der Selbstbefragung: einem Prozess, der sich jedoch von dem, den Henrich fordert, insofern unterscheidet, als in ihm keine Integrationswelten entworfen werden, sondern er sich tatsächlich auf die Befragung und Infragestellung beschränkt. Einbezogen werden hierbei nicht nur die vernünftigen Fähigkeiten des Subjekts, sondern auch seine sinnliche Empfindsamkeit, die die intuitive Erkenntnis ermöglicht. Als Ganzes wird das Subjekt im Theater angesprochen, nicht als Einheit und nicht als identisch mit sich selbst. Als Ganzes steht es hier in Frage und gewinnt gleichzeitig Erkenntnis über sich und seine Welt. Eine Erkenntnis, wohlgemerkt, die nicht identitätsstiftend, weil integrativ, ist, sondern eine, die in ihrer ästhetischen Abstraktheit Möglichkeiten menschlichen Lebens aufzeigt und befragt.

tinuieren, sondern die es entwirft, um sich on ihr her verständigt über sich selbst vollziehen zu können.« (KuL, 46)

