

Das Subjekt der Kunst: Schrei, Klage und Darstellung: Eine Studie über Erkenntnis jenseits der Vernunft im Anschluss an Lessing und Hegel

König, Diana

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

König, D. (2011). *Das Subjekt der Kunst: Schrei, Klage und Darstellung: Eine Studie über Erkenntnis jenseits der Vernunft im Anschluss an Lessing und Hegel*. (Edition Moderne Postmoderne). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839419014>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Edition Moderne Postmoderne



DIANA KÖNIG

Das Subjekt der Kunst: Schrei, Klage und Darstellung

Eine Studie über Erkenntnis
jenseits der Vernunft im Anschluss
an Lessing und Hegel

[transcript]

Diana König

Das Subjekt der Kunst: Schrei, Klage und Darstellung

Edition Moderne Postmoderne

Diana König (Dr. phil.) arbeitet als freie Journalistin und Hörfunkautorin in Berlin.

DIANA KÖNIG

**Das Subjekt der Kunst:
Schrei, Klage und Darstellung**
Eine Studie über Erkenntnis jenseits der Vernunft
im Anschluss an Lessing und Hegel

[transcript]

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch den Fachinformationsdienst Philosophie.



Zugleich Dissertation »Die Stimme des Subjekts. Das Subjekt und seine Darstellung in der Kunst, betrachtet mit und nach Winckelmann, Lessing und Hegel« an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam.

Gutachter Prof. Dr. Christoph Menke und Prof. Dr. Dieter Mersch.

Die mündliche Prüfung wurde am 11. Februar 2011 abgelegt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

(Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2011 im transcript Verlag, Bielefeld

© Diana König

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Spektrogramm der Stimme der Autorin. Diana König liest ihren Namen und den Buchtitel ein.

Lektorat: Regina König-Wittrin, Björn Sydow

Satz: Diana König

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-1901-0

PDF-ISBN 978-3-8394-1901-4

<https://doi.org/10.14361/transcript.9783839419014>

Buchreihen-ISSN: 2702-900X

Buchreihen-eISSN: 2702-9018

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung. In einem rasenden Fieber verschwendet | 11

WARUM HELDEN SCHWEIGEN. DREI ANTWORTEN

Laokoon | 33

Zarter Held. Winckelmanns Laokoon | 41

Die Griechen machen die Regeln | 44

Das erste Thema der Kunst: die Schönheit | 49

Das zweite Thema der Kunst: der Ausdruck | 53

Nur die Funken und doch das Feuer | 59

Ästhetisch vorbildlich und ethisch fragwürdig.

Lessings Laokoon | 63

Grenzziehung zwischen den Künsten und die Grenzen der Künste | 65

Mit den Griechen gegen Winckelmann | 72

Ein Beispiel: Laokoon | 75

Sinnlich selig in sich. Hegels Laokoon | 83

Laokoons Tod | 84

Die Skulptur | 86

Die Kunst | 88

Das Kunstschöne | 90

Die Antike | 91

Das Ideal | 92

Der Schmerz | 96

Die romantische Kunst | 103

Die klassische Kunst | 104

Der Held | 106

Zusammengefasst | 109

Die Heldin klagt. Antigone individualisiert sich

Antigone | 121

Der Bruch. Hegels *Phänomenologie* | 129

a. Antigone | 132

b. Kreon | 138

c. das Verbrechen | 141

d. der Untergang | 146

e. das allmächtige und gerechte Schicksal | 149

Am Ende der *Antigone* | 152

Ausblick: der Rechtszustand | 155

»das Individuum, das eine Welt ist.« | 158

Die Versöhnung. Hegels *Ästhetik* | 161

Die Tragödie, 1. Teil | 163

Exkurs: die Schauspielkunst | 165

Die Tragödie, 2. Teil | 167

a. die Helden | 168

b. der Chor | 170

c. die Kollision | 172

d. die Lösung | 176

Exkurs: der aristotelische Zuschauer | 178

e. die Versöhnung | 181

Die Tragödie, 3. Teil | 184

Ausblick: die umgekehrte Plastik | 189

Leiden an Überbestimmtheit. Hegels *Rechtsphilosophie* | 193

Antigones Tode | 193

Exkurs: die Romantiker Bohrer | 196

Die Rechtsphilosophie | 201

Der freie Wille | 202

Die Person | 208

Die Sittlichkeit: Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat | 214

Der Wert der Bildung | 219

Zusammengefasst | 229

DER HELD SCHREIT. DIE FOLGEN VON PHILOKTETS EMANZIPATION

Philoktet | 241

Der Held wird menschlich. Lessings Philoktet | 249

Was das Theater kann | 251

Philoktets Leiden | 255

Die Wirkung des Theaters. *Hamburgische Dramaturgie* | 259

Zwischenspiel mit Aristoteles | 265

Der spezifisch ästhetische Effekt der

Anrührung durch Furcht und Mitleid | 270

Katharsis – bloß: wie? | 273

Das Vielreiche fangen | 275

Held Homburg trägt die Folgen. Königs Prinz | 281

Helden bisher | 281

Homburgs Heldentum | 284

Was macht den Helden aus? | 291

Konsequenzen für den Helden. Reinhardts Krise | 294

Konsequenzen auf der Bühne.

Lehmanns postdramatisches Theater | 297

Zusammengefasst | 303

Ausblick. Life at last: die Geier kommen | 313

Literatur | 327

Siglen | 333

Abbildungen | 335

Alle Flüsse fließen ins Meer, / das Meer wird
nicht voll.

Zu dem Ort, wo die Flüsse entspringen, / kehren
sie zurück, um wieder zu entspringen.

Alle Dinge sind rastlos tätig, / kein Mensch kann
alles ausdrücken,

nie wird ein Auge satt, wenn es beobachtet, / nie
wird ein Ohr vom Hören voll.

KOHELET, 1, 7-8

Einleitung.

In einem rasenden Fieber verschwendet

Wir töten uns alle. Wir alle, die Menschen unserer Zeit. Und das Überhandnehmen des Koka-inschnupfens 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 bekomme, 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, kreierte 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 Bohlers, 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 Mittelbarkeit 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.

**Warum Helden schweigen.
Drei Antworten**

Laokoon

Laocoon, [...], opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum.¹

Ein grausiges Bild bietet sich dem Betrachter der marmornen Skulptur dar: Sie zeigt eine Kampfszene, in die ein erwachsener Mann, zwei halbwüchsige Jungen und zwei Schlangen tödlich verstrickt sind. Der Blick fällt zuerst auf den Brustkorb des Mannes. Er dominiert das Zentrum der Skulptur. Während der Brustkorb selbst wie beim Einatmen hochgezogen und aufgebläht ist, ist der untere Bauchbereich eingezogen. Die Bauchmuskulatur ist dadurch klar erkennbar: die Muskeln sind bis aufs Äußerste angespannt. Der ganze Rumpf ist leicht nach rechts hinten verdreht und macht dabei eine Bewegung nach oben. Der Eindruck des gen Himmel-Strebens wird unterstützt durch die Beine. Sie sind beide gebeugt, besonders das linke erweckt den Anschein, sich strecken zu wollen. Der Fuß steht nicht ganz auf dem Boden, sondern berührt ihn nur mit den Zehen und dem vorderen Fußballen. Die Muskeln im Oberschenkel wölben sich wie unter stärkstem Kraftaufwand. Der Körper scheint sich so wegdrücken zu wollen von dem Sockel, auf dem er halb sitzt. Das rechte Bein ist mehr in der Beugung, aber auch auf Zehenspitzen stehend dargestellt. Der Fuß selbst ist angespannt, die Fußknochen stehen hervor, der große Zeh ist abgespreizt. Die Muskeln in Unter- und Oberschenkel sind gut sichtbar herausgearbeitet und angespannt. Die Beine sind an drei Stellen von Schlangen umwunden. Ihre Leiber sind oberarmdick und erscheinen aufgrund von Drehungen, die an den Schlangenkörpern selbst wahrzunehmen sind (sie sind sozusagen in sich selbst gedreht) äußerst beweg-

1 Plinius: *Naturalis Historia*, XXXVI, 37. Übersetzung von Gottfried Große 1787 : »ein Werk, dem vor allen Meisterstücken, der Maler- und Bildnerkunst der Rang gebührt.« Aus: Christoph Schmäzle (Hg.): *Marmor in Bewegung. Ansichten der Laokoon-Gruppe*. – Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld Verlag 2006, 25.

lich. Offensichtlich versucht der Mann, sich der Umwindung der Schlangen zu entziehen, der nach oben gestreckte Oberkörper hat hochgezogene Schultern. Der eine Arm ist gebeugt, ein Teil des Unterarms und die Hand fehlen. Die Stellung des verbliebenen Arms deutet daraufhin, dass er eine der Schlangen, die sich über den Rücken des Mannes zieht, wegzuhalten versucht. Der linke Arm ist leicht gebeugt und umgreift neben der Hüfte den Schlangenkörper ein Stück unterhalb des Kopfes der Schlange. Diese hat das geöffnete Maul an der Seite des Mannes angesetzt, ob sie gleich zubeißen will oder gerade gebissen hat, ist dabei nicht eindeutig zu sehen. Die Adern am Hals des Angegriffenen treten stark hervor, der Kopf ist seitlich nach hinten geneigt. Haare und Bart umrahmen das zerfurchte Gesicht eines erwachsenen Mannes. Die Stirn ist in starke Falten gelegt, die Brauen sind nach unten gezogen, unter den Augen sind tiefe Falten, die sich auch über die Wangen ziehen. Der Mund ist leicht geöffnet. Während die Augen nach oben gen Himmel gerichtet sind, wirkt das Gesicht durch die Falten zusammengesackt und nach unten gezogen.

Der erwachsene Mann, der der Mittelpunkt der Skulptur ist, ist umrahmt von zwei halbwüchsigen Jungen. Proportional sind diese dabei wesentlich kleiner dargestellt als der Erwachsene, ihre Proportionen selbst deuten aber auf Jugendliche hin und nicht auf Kinder. Die Jungenkörper sind beide durchtrainiert und schlank, aber wesentlich weniger muskulös und voluminös als der des Erwachsenen. Der Körper des Jungen zu seiner rechten Seite ist bereits an beiden Beinen, an beiden Armen und am Oberkörper von einer Schlange umwickelt. Ihr Kopf befindet sich an der rechten Seite des Jungen etwa auf Brusthöhe. Hier ist der Moment des Bisses selbst abgebildet. Die linke Hand des Jungen liegt auf dem Schlangenkopf, aber der Oberarm ist schon ganz umwickelt und am Unterarm zeigen sich keine Muskelerhebungen. Der rechte Arm des Jungen scheint nach oben gestreckt zu sein, bis auf ein Stück des Oberarms, das ebenfalls vom Schlangenkörper umwunden ist, fehlt er. Seine Beine, von denen das rechte den Boden schon nicht mehr berührt, sind durch die Schlange gebeugt, die Muskeln im Oberschenkel deuten auf eine schwache Gegenwehr hin, sie sind leicht zu sehen, aber nicht stark gewölbt. In einer ähnlichen Haltung wie der des Mannes ist der Kopf des Jungen nach hinten oben gebeugt. Die Beugung geht aber weiter nach hinten, der Nacken ist gebogen. Der Blick geht in Richtung des Kopfes des Erwachsenen.

Der Junge zur Linken ist am linken Fuß und am rechten Arm von einer Schlange umfungen. Ihm gilt dabei nicht ihr Hauptinteresse, denn sie ist es, die ihren Kopf zur Hüfte des Mannes schlängelt. Mit etwas geöffnetem Mund und zusammengezogenen Augenbrauen blickt der Junge auf die beiden anderen. Er ist am wenigsten von allen in den Kampf involviert. Mit der linken Hand ver-

sucht er, die Schlange von seinem Bein abzustreifen, das er zum Bauch gezogen in der Luft hält. Das andere Bein ist gebeugt, steht aber auf dem Boden. Sein Bauch ist eingezogen und seine Schultern sind zu den beiden anderen Figuren hin gedreht. Von seiner linken Schulter gleitet sein Gewand. Die Gewänder der anderen beiden sind bereits von ihnen abgeglitten und liegen auf dem Sockel.

Die Skulptur zeigt den Priester Laokoon und seine beiden Söhne in ihrem Toteskampf mit den von den Göttern geschickten Schlangen. Festgehalten ist der Moment vor dem Tod. Während der Junge an Laokoons rechter Seite schon stark davon gezeichnet ist, hat Laokoon selbst noch Kraft. Aber diese Kraft wird hoffnungslos verpuffen, erkennt der Betrachter auf den ersten Blick, weil die Umwindung durch die Schlangen schon viel zu stark ist. Die Beine aller Beteiligten sind gefangen und die Schlangen umwinden gerade Arme und Oberkörper, wobei sie über den Rücken, also von hinten, nach oben klettern. Das ermöglicht zum einen eine freie Sicht auf die Oberkörper der drei, zum anderen wirkt es noch erschreckender, weil die Schlangen sich so außerhalb des Gesichtsfeldes der Opfer bewegen. In der Skulptur ist so der Moment des größten Widerstandes seitens Laokoons gebannt, kurz bevor dieser Widerstand überwunden sein wird. Während der Körper des kleineren Sohnes schon mitleiderregend schlaff wirkt, zeigen sich die beiden anderen noch lebendig und kräftig. Leben und Kraft werden so hier in ihrem letzten Augenblick, kurz bevor sie vergehen, festgehalten.

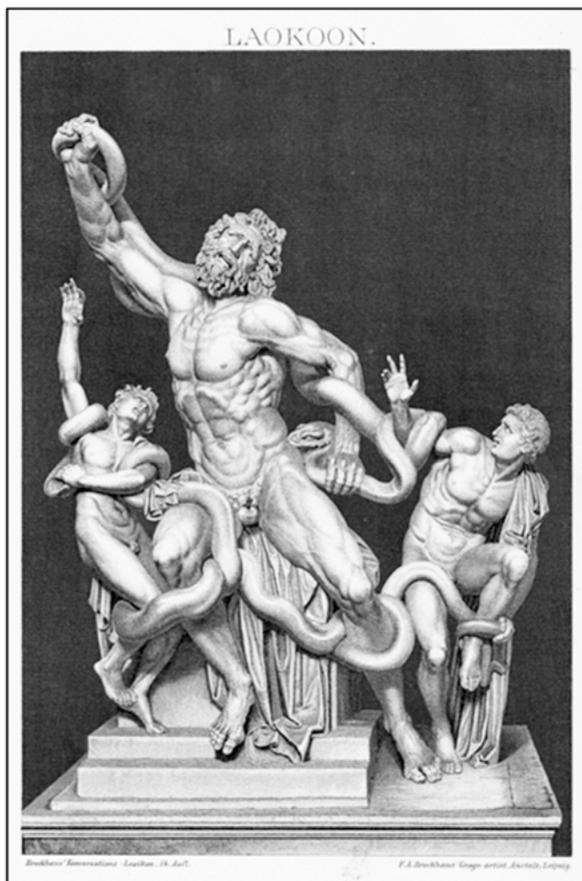
Die Laokoonskulptur war in der Neuzeit, lange bevor sie wiederentdeckt wurde, für ihre einzigartige Schönheit berühmt. Ihren Ruhm verdankt sie dabei Plinius dem Älteren, der sie im 36. Buch der *Naturkunde* als einzigartiges Werk rühmt, das von drei rhodesischen Künstlern aus nur einem Marmorblock gefertigt wurde und im Palast von Titus zu sehen ist. Bis heute bestehen jedoch noch Zweifel daran, ob die Skulptur, die am 14. Januar 1506 am Esquilin, wo »das Goldene Haus des Nero und der Palast des Titus lagen«,² gefunden wurde, wirklich jene ist, die Plinius beschreibt.³ Zu sehen ist die 2,44 Meter große Skulptur heute in den Vatikanischen Museen in Rom, wo sie als Original aus dem 1. Jahrhundert nach Christus und nicht als Nachbildung betrachtet wird. Im Besitz der Kirche ist die Marmorgruppe bereits seit ihrer Wiederauffindung. Der damals vom Bauherrn eilig herbeigerufenen Architekt und Kunstliebhaber Guiliano da

2 Erika Simon: »Laokoon«; in: Bertrand Jaeger/John Boardman (Hg.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Bd. VI. – Zürich: Artemis und Winkler: 1981-2009, 199.

3 Ausführlich zum Streit um die Datierung und Restaurierung: Horst Althaus: »Grundlinien der neueren Forschung«; in: ders.: *Laokoon. Stoff und Form*. – Tübingen und Basel: Francke Verlag 1968.

Sangallo identifiziert die Skulptur sofort als die bei Plinius beschriebene, was Papst Julius den II. dazu veranlasst, sie umgehend zu kaufen und restaurieren zu lassen. Niemand Geringeres als Michelangelo bekommt daraufhin den Auftrag, die fehlenden Teile der Gruppe zu ergänzen, was er allerdings nach einigen Versuchen gelangweilt an seinen Schüler Montorsoli weitergibt. Heute ist neben der Laokoonskulptur im Vatikan noch ein gebogener und von Schlangen umwundener rechter Arm Laokoons zu sehen, der Michelangelo zugeschrieben wird. Sein Schüler hingegen stellt sich Laokoon mit hoch empor gereckten Armen vor – und ergänzt die Statue nach seinen Vorstellungen. 1785 wird dann auch der Arm des linken Sohnes gestreckt angeglichen (Abb. 1).

Abbildung 1: »Laokoongruppe« in der ersten Rekonstruktion mit gestrecktem Arm



Erst 1905 wird der eigentliche Arm des Laokoon, der angewinkelt ist, durch Zufall bei einem römischen Steinmetz durch Ludwig Pollak entdeckt. Er hält den Arm jedoch zunächst für einen Teil einer zweiten verschollenen Laokoonstatue, so dass es bis 1957 dauert, bis seine Zugehörigkeit zur schon bekannten Gruppe zweifelsohne festgestellt wird und der angewinkelte Arm den ausgestreckten Montorsolis ersetzt (Abb. 2).⁴ Vorlage für die Diskussionen von Winckelmann, Lessing und Hegel bildet so die erste Laokoonskulpturenrekonstruktion.

Abbildung 2: »Laokoongruppe« in der zweiten Rekonstruktion mit angewinkeltem Arm, Vatikanische Museen, Rom



Abgesehen davon, dass sowohl Laokoon als auch seinem linken Sohn, der jeweils rechte Arm fehlt und dem rechten Sohn die rechte Hand, ist die Laokoongruppe recht gut erhalten. Doch auch der Kopf der oberen Schlange fehlt und bis heute ist die Restaurierung, die den Kopf an Laokoons linker Hüfte ansetzt, umstritten.⁵ So wie wir die Skulptur heute wahrnehmen, aber auch so

4 Dazu: Christoph Schmälzle (Hg.): *Marmor in Bewegung*, 6-15.

5 »Der ergänzte Kopf der oberen Schlange wurde bei der Endrestaurierung unter der Leitung von F. Magi (1957-59) an der l. Hüfte des L. belassen, da sich angeblich »Zahnspuren« befinden. Es könnte sich aber ebenso gut um die Reste von Querstützen

wie sie in der ersten Restaurationsfassung Winckelmann, Lessing und Hegel in Originalen oder den unzähligen Abgüssen gesehen haben, ist sie wohl allerdings von den zeitgenössischen Betrachtern im 1. Jahrhundert n.Chr. nicht wahrgenommen worden. Begeistert uns heute die Farbe des Marmors, war sie früher, zumindest in Teilen, versteckt unter wirklicher Farbe. So wird heute angenommen, dass die Schlangen farbig schraffiert waren, das Priestergewand des Laokoon purpurn leuchtete und er als weiteren Farbakzent einen goldenen Lorbeerkrantz im Haar trug.⁶ Für Diskussionen sorgt ebenfalls die Frage, ob die Gruppe einer Erzählung nachempfunden ist oder nicht. Direkt entspricht sie keiner überlieferten.⁷

Dargestellt ist der trojanische Priester Laokoon mit seinen beiden Söhnen Anthipas und Thymbraios. Die bis heute bekannteste Sage um Laokoon findet sich dabei in Vergils *Aeneis*. Der trojanische Priester möchte demnach verhindern, dass das von den Griechen zurückgelassene, überdimensionale Holzpferd hinter die Stadtmauern Trojas gezogen wird. »[L]eidenschaftlich erregt«⁸ stürzt er an den Strand und versucht seine Landsleute von ihrem törichtem Vorhaben abzubringen. Als alle Worte nicht helfen, »schleudert er eine Lanze mit starker Hand in die Seite des Tieres, in die festgefügte Wölbung« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 45-50) und aus dem Inneren des Pferdes ertönt ein Stöhnen. Doch die Götter sind gegen Troja, und das Stöhnen verhallt ohne einen der Trojaner aufmerken

handeln, die das Marmorwerk auch sonst aufweist. Geht man von einem parallelen Angriff der Schlangen aus, [...] so sind beide Schwänze rechts, beide Köpfe links anzunehmen.« Erika Simon: »Laokoon«, 199.

6 Vgl.: Erika Simon: »Laokoon«, 199.

7 »Außer seinem grauenvollen Ende ist von L. kaum etwas bekannt: Ein dämonisches Schlangenpaar, das Apollon übers Meer sendet, tötet ihn und den einen Sohn oder beide Söhne vor den Augen des Vaters, oder alle drei. Apollon sagt mit diesem Vorzeichen den Untergang der Stadt voraus, auf deren Seite er in den homerischen Epen steht, das heißt, er wird Troja nicht mehr weiter schützen. [...] Das bisher Zusammengefasste entspricht den griechischen Versionen des L.-Mythos in den kykischen Epen, auf der tragischen Bühne und in der hellenistischen Dichtung. Davon ist die augusteische Version im 2. Buch der Aeneis zu trennen, die Vergil seinem Haupthelden am Hof der Dido in den Mund legt. Als einzige poetische Schilderung des L.-Schicksals, die aus der Antike erhalten blieb, konnte es nicht ausbleiben, daß sie mit der einzigen bisher bekannten großplastischen Darstellung, der 1506 aufgefundenen vatikanischen Gruppe, in Beziehung gesetzt wurde.« Erika Simon: »Laokoon«, 196.

8 Vergil: *Aeneis*, 1. und 2. Buch, Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. von Edith und Gerhard Binder. – Stuttgart: Reclam 1994, 2. Buch, V. 40 – im Folgenden im Text zitiert.

sind gegen Troja, und das Stöhnen verhallt ohne einen der Trojaner aufmerken zu lassen. Als nun auch noch ein zurückgelassener Grieche am Strand aufgefunden wird, der tränenreich vom Abzug seiner Kampfgenossen berichtet und listig das Pferd als die Götter milde stimmende Opfergabe bezeichnet, sind Laokoons Zweifel vergessen: »Durch solche Hinterlist und die Geschicklichkeit des verlogenen Sinon fand die Sache Glauben, und so ließen sie sich fangen durch die Tücke und hervorgepreßte Tränen, sie, die weder der Tydeussohn noch Achilles, der Held aus Larissa, nicht zehn Jahre, nicht tausend Schiffe bezwangen.« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 190-195)

In diese Unruhe, so berichtet Aeneas, bricht nun noch ein weit aufsehenerregenderes Ereignis ein. Laokoon, der Priester des Neptun, opfert einen Stier am Altar, als zwei Schlangen »in riesigen Windungen« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 200) durch das Meer auf die Opferstätte zu schwimmen: »hoch aufgerichtet erscheinen inmitten der Fluten ihre Brüste, und ihre Kämme ragen blutrot aus den Wogen; der übrige Körper dahinter gleitet auf dem Wasser und krümmt in riesigem Bogen den Rücken.« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 205) Während die Schlangen sich mit »brennenden Augen«, die »blutunterlaufen und feuerrot« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 205) sind, stetig nähern, flüchten die Umstehenden, unter ihnen Aeneas selbst, in sichere Entfernung. Sie sehen, wie sich die Schlangen »in geordnetem Zug« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 210) auf Laokoon und seine beiden Söhne zu bewegen und »die kindlichen Körper der zwei Söhne zuerst schließen die beiden Schlangen ein, legen sich in Windungen um sie, beißen zu und fressen das Fleisch von den armseligen Gliedern.« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 210) Der Vater eilt mit Waffen auf die Schlangen zu, wird aber ebenfalls sofort von ihnen umwunden: »schon haben zweimal sie ihn in der Mitte umschlungen, zweimal um seinen Hals die schuppigen Rücken gewunden und ragen empor über ihn mit ihren Köpfen und gestreckten Nacken.« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 215) Tapfer versucht Laokoon sich aus den Griffen des Schlangenpaares zu befreien, doch der ungleiche Kampf ist aussichtslos, »seine Priesterbinden triefen von Geifer und schwärzlichem Gift, und gleichzeitig schickt er grauenvolle Schreie hinauf zu den Sternen: So klingt das Brüllen eines Stieres, wenn er verletzt vom Altar flieht und vom Nacken abwirft das ungenau geführte Beil.« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 220)

Nach Laokoons Tod flüchtet sich das Schlangenpaar zur »grausamen Gottheit von Triton und verbirgt sich zu den Füßen der Göttin unter dem Rund ihres Schildes.« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 225) Die zu Zuschauern gewordenen Trojaner verstehen die Flucht der Schlangen zur Göttin als Zeichen dafür, dass Laokoon die gerechte Strafe erlitten hat für sein Verbrechen, »da er doch das der Gottheit geweihte Holz durch seinen Speiß verletzte, in dessen Rücken bohrte die verfluchte Lanze.« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 225-230) Auf schreckliche Weise missdeu-

ten sie Laokoons Tod als Zeichen für den Unmut der Götter und deren Aufforderung zur Rettung Trojas nun endlich das hölzerne Pferd der Griechen hinter die Stadtmauern zu ziehen. Voller Angst brechen sie den Schutzwall der Stadt auf, ziehen das Pferd hinein und hoffen so die Götter zu versöhnen. Doch Laokoons Tod ist vielmehr zu sehen als göttliche Strafe dafür, die göttlichen Pläne fast durchkreuzt zu haben, sein Tod ist die Strafe für die Auflehnung gegen das vorbestimmte Schicksal. Denn die Götter haben Troja verloren gegeben. Laokoons Tod ist das Zeichen für den Untergang der Stadt.

Während Laokoon in Vergils *Aeneis* herzerweichend schreit, lässt die Öffnung des Mundes der Laokoonskulptur keinen Schrei erwarten, eher ein Stöhnen oder Seufzen. Da sind sich auch die drei Interpreten einig, die in diesem Kapitel im Mittelpunkt stehen. Für Winckelmann, Lessing und Hegel ist ganz klar: Laokoon schreit nicht. Doch die Begründung für sein Schweigen ist bei jedem eine andere. Warum der Held schweigt. Drei Antworten.

Zarter Held. Winckelmanns Laokoon

Der Mensch vermag gar manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten, aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das Letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer Zeit.¹

Die Frage, ob die vatikanische Laokoongruppe nun ein Original oder eine Kopie sei, stellt sich für Johann Joachim Winckelmann nicht wirklich.² Natürlich kennt auch er die schon damals geführten Diskussionen, doch er selbst ist überzeugt, dass es sich bei der Skulptur um ein griechisches Original handelt.³ Der Laokoon wird so zum Mittelpunkt seiner frühen Kunsttheorie, die er in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*⁴ 1755 in Dresden der Öffentlichkeit zugänglich macht. Damit wird der

-
- 1 Johann Wolfgang Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*. – Leipzig: VEB Seemann Verlag 1969, 210.
 - 2 Dass Winckelmann sie falsch datierte, spielt für meine Auseinandersetzung mit ihm keine Rolle.
 - 3 Er ordnet die Laokoonskulptur in *Die Geschichte der Kunst des Altertums* ein in die Zeit des schönen Stils der griechischen Kunst und datiert sie damit ins vierte Jahrhundert vor Christus. (Vgl. *Die Geschichte der Kunst des Altertums*, Drittes Stück: *Von dem Wachstume und dem Falle der griechischen Kunst*)
 - 4 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. – Stuttgart: Reclam 1969. Im Folgenden im Text zitiert mit *Gedanken* und Seitenangabe.

bisher wenig bekannte Winckelmann über Nacht zum Gesprächsthema Nummer Eins. Durch Entdeckungen und Grabungen in Italien, Frankreich, England und Deutschland beginnt sich zu dieser Zeit ohnehin der »Geschmack ›à la grecque«⁵ bei vielen Intellektuellen und Künstlern durchzusetzen. Winckelmann liefert ihnen nun »griffige Formeln und philosophische Begründungen sowohl als auch die hermeneutischen Werkzeuge«,⁶ um diesen auszubauen. Gleichzeitig steht seine Laokoon-Deutung den gängigen diametral entgegen: Denn während alle anderen Laokoon gerade als beispielhaftes Werk für die gelungene Darstellung eines Schreis als Zeichen für ungeheuren körperlichen Schmerz preisen, ist Winckelmann der erste, der Laokoon nur seufzen und nicht schreien sieht.⁷

Noch etwas anderes macht Winckelmann anders als die andern: Er schlägt eine Brücke zwischen der Kunst und der Kultur eines Volkes und schafft so einen völlig neuen Blickwinkel, den er 1764 in Rom in der *Geschichte der Kunst des Altertums*⁸ zu einer Kunstgeschichte der Antike ausbauen wird, zur ersten Kunstgeschichte der Geschichte übrigen. Die Verbindung, die Winckelmann damit von der Lebensweise und den Sitten eines Volkes zu der Betrachtung ihrer Kunstwerke zieht, schlägt sich als ästhetisch-ethische Komponente in seinen Schriften nieder. Denn nicht nur künstlerisch, auch menschlich, sollen die Griechen zum Vorbild dienen:

»Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der

5 Kommentar zu Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*; in: Helmut Pfotenhauer/Markus Bernauer/Norbert Müller (Hrsg.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1995, 393. Ebenfalls hier ein ausgezeichnete Überblick über die Winckelmann-Rezeption und Wirkungsgeschichte.

6 Ebd.

7 Vgl.: Barbara Neymeyr: »Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung? Winckelmanns Deutung im Kontext ästhetischer Kontroversen«; in: Barbara Neymeyr/Jochen Schmidt/Bernhard Zimmermann (Hg.): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*. Bd.1 – Berlin/New York: Walter de Gruyter 2008, 343-364, 349f.

8 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, vollständige Ausgabe, herausgegeben von Wilhelm Senff. – Weimar: Herman Böhlau Nachfolger 1964. Im Folgenden im Text mit GKA und Seitenangaben zitiert.

Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.« (*Gedanken*, 20)

Mit diesem Zitat ist Winckelmanns klassizistisch-ästhetische Theorie als für viele Künstler und Theoretiker maßgebliche eingegangen in die Kunst- und Literaturgeschichte. In den *Gedanken* leitet es den Absatz über das antike Werk par excellence für Winckelmann ein: den nämlich über die Laokoonskulptur.⁹ Für Winckelmann drückt der Laokoon all das aus, was er von der Kunst erwartet: eine Balance zwischen Leidenschaft und ruhiger Einheit: »Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustand.« (*Gedanken*, 21)

Beeinflusst ist Winckelmanns Kunstrezeption dabei zweifelsohne von den Stoikern. Er übernimmt aber nicht einfach stoisches Vokabular und überträgt es auf die antike Kunst, sondern findet hier die ethischen Regeln ästhetisch verwirklicht. Das ist eine Aktualisierung des stoischen Diskurses, wie Neymeyr betont, die den Diskurs selbst verändert und bereichert: »Die ›große und gesetzte Seele‹, die stoische ›magnanimitas‹, verbindet Winckelmann mit seinem ethisch-ästhetischen Ideal der ›edle[n] Einfalt‹ und ›stille[n] Größe‹, um diesem eine besondere Legitimation zu verschaffen.«¹⁰

9 Interessant ist dabei, dass Winckelmann die Laokoonskulptur nur durch Abbildungen und Nachbildungen kennt, als er 1755 die erste und 1756 die zweite um das Sendschreiben und die *Ergänzungen* erweiterte Ausgabe der *Gedanken* in Druck gibt. Die Schrift ist in seiner Dresdener Zeit entstanden, in der Zeit also, als er auf die Abreise nach Rom wartet. Erst dort wird er als Bibliothekar und später Oberaufseher über die Vatikanischen Antiken das Original sehen. Die spätere Beschreibung, die Winckelmann in der *GKA* liefert, nachdem er ausgiebig Zeit hatte, die Skulptur zu studieren, ist dafür wesentlich ausführlicher und feinsinniger (vgl.: *GKA*, 277ff.). Luca Giuliani vermutet, dass Winckelmann bei seiner Niederschrift der *Gedanken* nur auf ältere Beschreibungen der Gruppe und Kupferstiche Bezug nehmen kann, denn einen Gipsabdruck gibt es in Dresden nicht. Luca Giuliani: »Winckelmanns Laokoon. Von der befristeten Eigenmächtigkeit des Kommentars«; in: Glenn W. Most (Hg.): *Commentaries- Kommentare*, Band 4. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999.

10 Barbara Neymeyr: »Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung?«, 356f. In seinen ästhetischen Forderungen bezieht sich Winckelmann so auch auf den Stoizismus bei Seneca, besonders aber auf Cicero, in dessen Schrift *Tusculanen* Neymeyr die zentrale Quelle für Winckelmanns Thesen sieht. (Vgl. ebd. 350ff)

Winckelmann ist dabei nicht nur wegen seiner kunst- und literaturhistorischen Bedeutung interessant, sondern auch als selbstständiger Theoretiker. Seine Kunstgeschichte stellt sowohl ästhetische als auch ethische Ansprüche, die einen besonderen Blick erlauben auf den Begriff von Subjektivität, den Winckelmann zum Hintergrund seiner Arbeit macht. Denn der Leitsatz von *edler Einfalt und stiller Größe* beinhaltet eine Anschauung von Leidenschaft und Schmerz als Eigenschaften der Seele, als nichts also, was bloß überwunden werden muss, weil es uns an unsere niedere Kreatürlichkeit kettet. Schmerz und Leidenschaft gehören zur Natur des Menschen und auch in ihnen wird die Seele sichtbar und der wahre Charakter der Person offenbart sich im Umgang mit diesen. Der Sieg, den Winckelmann dabei in Laokoons Verhalten sieht, liegt nicht darin, dass die niedere Kreatürlichkeit von Schmerz und Leidenschaft zurückgelassen und vergessen gemacht wird: der Sieg liegt im freien Verhalten zu sich selbst. Laokoon stirbt, aber er stirbt als freier Mann, der sich nicht hat brechen lassen von dem Schmerz, den das Schicksal ihm zufügt. Der Schmerz ist hier mit der Schönheit verträglich; das Ideal findet sich im Besonderen, indem in der Darstellung das Allgemeine als Besonderes sichtbar wird. Dieses Zusammenspiel von Ideal und Individualität in Kunst und Ethik macht den Kern von Winckelmanns Kunsttheorie aus und soll hier im Vordergrund stehen.

DIE GRIECHEN MACHEN DIE REGELN

Kunst ist für Winckelmann dabei die ideale, erhabene und lehrreiche Darstellung der schönen Seele, die die Natur überhöht und Freiheit darstellt. Sie soll unterrichten und unterhalten zugleich. In *Die Geschichte der Kunst des Altertums* bemüht Winckelmann sich, einen historischen Abriss über Entstehung, Blüte und Verfall der Kunst der Antike zu liefern. Dabei beschreibt er den Ursprung der Kunst als die Abbildung des Notwendigen, nämlich dessen, »was ein Mensch ist, nicht wie er uns erscheint« (GKA, 21). Diese einfachen und naturbelassenen Nachahmungen spielen vor allem eine Rolle bei den Götterdiensten der Ägypter und Chaldäer, die, so nimmt Winckelmann an, die Kunst noch vor den Griechen kannten. Nach den eher einfältigen Abbildungen des Gesehenen macht die Kunst einen Fortschritt zur Darstellung des Schönen, deren Höhepunkt bei den Griechen erreicht ist. Die »Großheit der Kunst« (ebd.) verliert sich allerdings durch den Überfluss, der ihren Untergang einläutet. Winckelmann will in der *Geschichte der Kunst des Altertums* diese dreistufige Folge beschreiben und erklären. Er will der Kunst damit allerdings nicht ein für alle mal ein Grab schaufeln, sondern eine abgeschlossene Geschichte erzählen, die zur Nachahmung anregen

soll.¹¹ Im Mittelpunkt steht dabei für Winckelmann Griechenland, dessen Kunst er als den »würdigste[n] Vorwurf zur Betrachtung und Nachahmung« (GKA, 114) bezeichnet, aus der die »Regel im Urteilen und im Wirken« (ebd.) abgeleitet werden sollen und in der das Wesentliche der Kunst sichtbar gemacht ist.

Nicht nur um ein guter Künstler zu sein, sondern auch um ein guter Betrachter zu sein, braucht das Auge eine bestimmte Schulung. Es muss entdecken lernen, wo die Schönheit liegt, wie sie zu empfinden und zu verstehen ist. Empfinden und verstehen: das sind die Schlüsselbegriffe zu Winckelmanns Theorie, denn so sieht er Kunst: als etwas, das durch die Sinne empfunden und durch die Vernunft verstanden werden muss. Winckelmann empfiehlt daher bekanntermaßen: »Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten« (*Gedanken*, 4). Sie ist der Nachahmung der Natur dabei vorzuziehen, weil die antiken Werke mehr Schönheit in sich vereinen, als dass sie die Natur in Einem zeigt.

Winckelmanns Theorie hat einen durchaus soziokulturellen Kern, denn dass die Kunstwerke der Antike sich durch besondere Schönheit auszeichnen, erklärt er nicht etwa durch besonders begabte Maler und Bildhauer, sondern durch die sozialen Umstände der Entstehungszeit. Die waren den Künstlern günstig, denn, so argumentiert Winckelmann, die Griechen waren ein besonders schönes Volk: »Der Einfluß eines sanften und reinen Himmels wirkte bei der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibesübungen aber gaben dieser Bildung die edle Form.« (*Gedanken*, 5)¹² Viele entstellende Krankheiten, so der Autor weiter, wie zum Beispiel die Blattern, waren im antiken Griechenland noch unbekannt, was dazu führte, dass Entstellungen und Vernarbungen, die zu Winckelmanns Zeit Alltag waren, selten auftraten.

11 Ausführlicher bei Reinhart Meyer-Kalkus: »Mit seinen Schriften will er die wahre Schönheit der antiken Kunst den zeitgenössischen Künstlern als Leitbild vor Augen führen, ein Gefühl für antike Größe und Moral vermitteln und ein Bewußtsein dafür schaffen, daß die Blüte großer Kunst staatliche und persönliche Freiheit zu ihrer Voraussetzung hat.« Reinhart Meyer-Kalkus: »Schreit Laokoon? Zur Diskussion Pathetisch-Erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert«; in: Gérard Raulet (Hg.): *Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert*. – Rennes: Philia 1995, 69.

12 Oder: »Man nehme einen jungen Spartaner, den ein Held mit einer Heldin gezeugt, der in der Kindheit niemals in Windeln eingeschränkt gewesen, der von dem siebenden Jahre an auf der Erde geschlafen, und im Ringen und Schwimmen von Kindesbeinen an war geübet worden.« (*Gedanken*, 5)

Wirklich entscheidend für seine Theorie ist jedoch eines: die griechische Kunst ist in einem freien und demokratischen Staat entstanden, weswegen die »Freiheit so die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst« (GKA, 116) ist. Denn auf ihrem Boden entwickelt sich der »freie Grieche«, der frei denkt und nicht unterdrückt wird, wie die Untertanen beherrschter Völker es werden.

Eine Hochzeit der griechischen Kunst sieht Winckelmann unter der Herrschaft des Perikles (um 490-429 v.Chr.), bevor dieser Athen in den Peloponnesischen Krieg stürzte.¹³ Verantwortlich dafür ist zum einen das Gedenken an die vielen Heldentoten der vorangegangenen Kämpfe mit den Persern, als auch eine durch die Erschütterungen gestärkte Vaterlandsliebe. Die Regierungszeit des Perikles begründet nach Winckelmann den hohen Stil der griechischen Kunst. Während die Kunst im Peloponnesischen Krieg selbst meistenteils vernachlässigt bleibt, beginnt sie dann erneut unter spartanischer Herrschaft aufzublühen und findet schließlich einen weiteren Höhepunkt unter Alexander dem Großen (356-323 v.Chr.) im schönen Stil. Nach Alexanders Tod beginnt der langsame Verfall der Kunst, da die Griechen wieder zu einem von Fremden beherrschten Volk werden: »Die Kunst, welche von der Freiheit gleichsam das Leben erhalten, mußte also notwendig durch den Verlust derselben an dem Orte, wo dieselbe vornehmlich geblüht, sinken und fallen.« (GKA, 283) Die Kunst wird verschwenderisch. Zu viel Farbe kommt nun in ihr vor, Künstler und Publikum legen größeren Wert auf Prunk. Das Wissen um die Handwerkskunst geht immer mehr verloren, da viele begabte Künstler Athen verlassen und in andere Länder auswandern. Als das Römische Reich zu Beginn des zweiten Jahrhunderts v.Chr. in Griechenland immer präsenter wird, geht die Kunst schließlich ganz unter und verkommt, so Winckelmann, in den römischen Schulen zu einer »große[n] Barbarei« (GKA, 290). Dass die Kunst unter dem römischen Kaiser Hadrian (76-138 n.Chr.) nicht erneut aufblüht, obwohl Winckelmann ihm zugesteht, viel dafür getan zu haben, hat zwei Ursachen: zum ersten ist der »Geist der Freiheit aus der Welt gewichen« (GKA, 319) und zum zweiten behindern der »aufgeklärte Aberglaube und die christliche Lehre« (ebd.) eine erneute Blütezeit. Hadrian regiert in einer aufklärerischen, umstürzlerischen Zeit, in der das Ganze aus dem

13 »Er [Perikles] suchte Reichtum und Überfluß in Athen herrschen zu machen durch eine allgemeine Beschäftigung aller Menschen: er baute Tempel, Schauplätze, Wasserleitungen und Häfen, und in Auszierung derselben ging er bis zur Verschwendung [...]. Damals fing die Kunst an, gleichsam Leben zu bekommen, und Plinius sagt, daß die Bildhauerei sowohl als die Malerei jetzt angefangen.« (GKA, 265)

Blick gerät und sich die neue Gelehrsamkeit in »unnützen Kleinigkeiten« (ebd.) verliert.¹⁴

Zunächst scheint es, als verstünde Winckelmann unter Freiheit lediglich die Abwesenheit tyrannischer Herrschaft oder politischer Unterdrückung. Ein freies Subjekt ist vorerst eines, das durch äußere Macht nicht daran gehindert wird, frei zu denken: also, alles zu denken, was es möchte, ohne dafür Bestrafung fürchten zu müssen. In der Beschreibung der Laokoonskulptur wird dieser Begriff der Freiheit dann ausgebaut. Freiheit bedeutet hier, einen persönlichen, sittlichen Sieg davonzutragen.¹⁵

Die Beschreibung der Laokoongruppe hat sich dabei vom frühen Werk der *Gedanken* – wahrscheinlich durch die Erfahrungen, die Winckelmann in Rom mit antiken Kunstwerken gesammelt hat – in der *Geschichte der Kunst des Altertums* verändert. Luca Giuliani sieht damit Winckelmanns Theorie selbst ins Wanken geraten: seiner Meinung nach widerspricht die späte Beschreibung Winckelmanns früher Deutung. Giuliani diagnostiziert eine begriffliche Verschiebung zwischen den beiden Büchern: »Einander diametral entgegengesetzt sind die schöne Seele, die allezeit ruhig bleibt, und der schmerzliche Affekt, der mit seinem Aufruhr der Seele Gewalt antut«,¹⁶ beschreibt er die beiden dominierenden Gegenpole in den *Gedanken*. Diese verschoben sich in der *Geschichte der Kunst des Altertums* zu der Opposition von »Schönheit und Ausdruck«.¹⁷ Tatsächlich steht in der Beschreibung der Laokoongruppe von 1755 die Betonung von Seele und Schmerz im Vordergrund. Winckelmann beschreibt, wie die Seele bei allem Leiden nicht nur im Gesicht sichtbar gemacht wird, sondern sich

14 Dass auch Hegel die Kunst des Christentums als eine ganz andere als die der Antike sieht und welche Bedeutung der Begriff von Subjektivität hierfür hat, wird sich im Kapitel über Hegels Laokoon-Deutung in Bezug auf den Umgang mit Schmerz in der Kunst zeigen.

15 Winckelmanns Beschreibungen des freien, demokratischen Griechenlands hatten unmittelbare Auswirkungen auf die Wahrnehmung seiner eigenen Zeit. Ähnlich erklärt auch Holtzhauer Goethes Winckelmann-Faszination: »Goethe und seine Zeitgenossen, vor allem auch Winckelmann selbst, der die erstickende Luft preußischer Despotie und die lakaienhafte Lebensweise an Adelssitzen und Fürstenhöfen sein halbes Leben lang ertragen mußte, sahen in der griechischen Welt das Vorbild einer freien, demokratischen Gesellschaftsordnung.« Helmut Holtzhauer: »Einleitung«; in: Johann Wolfgang Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*, 9-42, 30.

16 Luca Giuliani: »Winckelmanns Laokoon«, 308.

17 Ebd.

auch in Laokoons ganzer Körperhaltung ausdrückt, denn der »Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung.« (*Gedanken*, 20) »Schmerz des Körpers« und »Größe der Seele« sind »gleichsam abgewogen« (ebd.), beides findet in der Skulptur seine Darstellung, ohne sie zu dominieren. »Der Leidende ist seinem Leiden gewachsen«,¹⁸ beschreibt Horst Althaus die Winckelmann-Interpretation der Skulptur und fährt wie folgt fort: »Keineswegs aber ist das Gesicht hier der Spiegel der Seele, der die Heftigkeit des Leidens anzeigt.« Der Schmerz ist als der unterdrückte präsent, das, was Althaus die »Differenz von Schmerz und Schmerzgeständnis«¹⁹ nennt, ist dargestellt: und zwar ist genau die Differenz hier in Marmor gemeißelt, da sowohl der unglaubliche Schmerz im Körper sichtbar wird als auch das zurückhaltende Schmerzgeständnis im Gesicht. Der Schmerz muss dabei zurückgehalten dargestellt werden, da beispielsweise ein zu einem Schrei verzogener Mund den Blick auf die schöne Seele verstellen würde: »Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern« (*Gedanken*, 21).

Unter allzu heftigen Gefühlsregungen würde die Darstellung der schönen Seele verschwimmen, sie würde überlagert durch den Moment. Denn was in der Skulptur sichtbar gemacht werden soll, ist nicht nur die ideale Schönheit, sondern auch der ideale Charakter. Genauso wenig, wie Warzen oder Narben mit gemalt werden, kann das kurzfristige Unterliegen im Schrei Eingang in die Bildhauerkunst finden. Zwar drückt die Seele sich auch in heftigen Leidenschaften aus, ihre Größe hat sie aber nur im »Stande der Einheit, im Stande der Ruhe.« (*Gedanken*, 21) Doch Winckelmann schickt dieser Beschreibung noch einen Satz nach, dem meiner Meinung nach große Bedeutung zukommt. Er schreibt: »[I]n dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden.« (*Gedanken*, 21) Der Seele zum Ausdruck verhelfen also eindeutig Schmerz und Angst im Angesicht des Todes, sowie der leidenschaftliche, mutige, wenn auch hoffnungslose Widerstand gegen die Schlangen. Denn das ist es, was Laokoon ausmacht: Sein Vater-Sein, sein Besonnen-Sein, sein Nicht-Aufgeben. Sie sind dabei nicht als individuelle Eigenschaften Laokoons zu sehen, sondern durchaus als ideale Eigenschaften der idealisierten Mythengestalt des trojanischen Helden. Nichtsdestotrotz kennzeichnen sie aber Laokoon *als* Laokoon, machen ihn menschlich und heben ihn aus der Allgemeinheit als Besonderen hervor, lassen sich das allgemeine Vater-Sein,

18 Horst Althaus: *Laokoon. Stoff und Form*, 18.

19 Ebd.

Besonnen-Sein, Nicht-Aufgeben als Besonderes in ihm manifestieren. Laokoon steht so der Allgemeinheit nicht als ein Anderes gegenüber, sondern als eine Individualisierung von allgemeinen Eigenschaften. Winckelmanns Subjekt ist noch nicht das abgegrenzte, sondern die Individuation des Zugrundeliegenden: die Idee der Seele wird im Ideal der Kunst sichtbar.

Nicht umsonst betont Winckelmann den »schmerzlich eingezogenen Unterleib« (*Gedanken*, 20) und das heftige Leiden, das sich auch im Gesicht des trojanischen Priesters widerspiegelt. Der Begriff Leidenschaft ist hier bei Winckelmann ambivalent sowohl positiv als auch negativ konnotiert: zum einen ist sie das, was unterdrückt werden muss, da ein zu starker leidenschaftlicher Ausdruck zu Lasten des Ausdrucks der schönen Seele ginge, zum anderen aber ist sie gleichzeitig Ausdruck der schönen Seele selbst: denn die schöne Seele zeigt sich im Widerstand, nicht im Ertragen oder gleichgültiger Erdverlassenheit. Und der Widerstand wiederum manifestiert sich schon in der frühen Beschreibung auch im Körper. Schönheit und Leidenschaft stehen so schon 1755 nicht in einfacher Opposition zueinander, da der Begriff der Leidenschaft nicht einfach negativ belegt ist, sondern gleichermaßen eine positive Konnotation hat, die die Erhabenheit der Laokoongruppe erst ermöglicht.

Diese Wechselbeziehung vertieft sich in der *Geschichte der Kunst des Altertums* dann noch einmal und zwar auf beiden Ebenen: der ästhetischen und der ethischen. Die Begriffe haben sich dabei, wie von Giuliani festgestellt, verschoben: Der Fokus rückt weg von der schönen Seele, die als eigenständiger Begriff in der Kunsttheorie von 1764 kaum noch eine Rolle spielt, hin zur Schönheit. Auch für das, was ihm neun Jahre zuvor die Leidenschaften am Kunstwerk erklärt haben, hat Winckelmann in seinem späteren Werk einen ästhetisierteren Begriff gefunden: den des Ausdrucks. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich nun die neue Laokoonbeschreibung. Bevor ich mich näher mit ihr beschäftige, möchte ich zunächst ausführlich auf die begrifflichen Verschiebungen in der *Geschichte der Kunst des Altertums* eingehen.

DAS ERSTE THEMA DER KUNST: DIE SCHÖNHEIT

Winckelmann leitet seine Kapitel über die Schönheit ein mit der etwas entmutigenden Feststellung, dass »leichter [...] von der Schönheit gesagt werden [kann], was sie nicht ist, als was sie ist.« (GKA, 123) Das bedeutet nun nicht, dass Schönheit für Winckelmann ein reines Geschmacksurteil wäre.²⁰ Im Gegenteil,

20 » [E]s ist also die Schönheit verschieden von der Gefälligkeit« (GKA, 129).

das ästhetische Urteil ist ein dem moralischen Urteil ähnliches, eines, das Streit hervorrufen kann und eines, bei dem die eine Partei Recht behält. Um zu zeigen, was schön ist, beruft der Historiker Winckelmann sich zunächst auf das, was er an den Skulpturen erkennen und erklären kann: die Proportionen. Schön ist, was regelmäßige Züge hat und dessen Maße zueinander in einem angemessenen Verhältnis stehen. Nur so kann das Werk den Betrachter durch seine Form betören. Obwohl die Frage der Schönheit immer streitbar bleibt, ist sie alles andere als beliebig. So kann man erlernen, das Schöne zu sehen: Durch die stete Beobachtung lernt das Auge die Schönheit hinter den Dingen zu sehen und in der Nachbildung sichtbar zu machen, »ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur.« (*Gedanken*, 10). Das ideale Kunstwerk zeigt so eine fast übernatürliche und makellose Schönheit, eine »gewisse idealische Schönheit[] derselben, die [...] gemacht« (*Gedanken*, 5) ist. In dieser Überhöhung der Natur verfolgt Winckelmann klar Platons Gedankengang von der Abbildung der Ideen in der Welt: dabei stellt der Künstler nicht die bloßen Abbilder der Ideen in der Welt nach, wie Ueding betont, »sondern die in ihnen zwar zur Erscheinung gelangende, doch nur dem Verstande vollkommen zugängliche Idee des Schönen, und das kann gar nicht durch eine Kopie der Natur geschehen, sondern durch eine vervollkommnende Nachahmung (*perfectio*), deren Maßstab nicht die Natur selber, sondern nur ihr geistiges, der Idee sehr viel näheres Urbild sein kann.«²¹ Eben diese *gemachte* Schönheit macht den Vorzug der griechischen Werke vor der Natur aus. Der nun, der die Griechen nachahmt, gewinnt die Fähigkeit, Schönheit zu entdecken, naturgemäß schneller als derjenige, der die Natur nachahmt.

Was Schönheit wirklich bedeutet, kann nicht aus dem Allgemeinen abgeleitet werden, sondern muss aus lauter einzelnen Beobachtungen des Besonderen zusammengesetzt werden, »wahrscheinliche Schlüsse« (GKA, 129) werden gezogen. Nicht aus dem Allgemeinen abgeleitet, meint dabei: nicht die Beine, die die meisten Mädchen haben, sind die schönsten, sondern die Beine, die am ehesten der Idee des Beins bzw. dem idealen Bein nahekommen. Denn in diesem Bein wird der allgemeine Gedanke des perfekten Beins sichtbar: die Allgemeinheit als Ideal lässt sich so nicht im Durchschnitt durch alle Beine erkennen,

21 Gert Ueding: »Von der Rhetorik zur Ästhetik. Winckelmanns Begriff des Schönen«, in: Gérard Raulet (Hg.): *Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert*. – Rennes: Philia 1995, 49. In diesem Zusammentreffen von platonischer Metaphysik und pragmatischer Kunsttheorie sieht er eine neuzeitliche Ästhetik entstehen, denn, so Ueding weiter, die Perfektion der Natur kann nur durch die künstlerisch geplante Tätigkeit gelingen.

sondern in den Beinen, in denen das ideale Bein aufscheint. Das Urteil über das Schöne ist so aufgebaut, dass es seiner Form nach einen Allgemeinheitsanspruch erhebt und deswegen streitbar ist. Dass es trotz dieser allgemeinen Form, die Anspruch auf Objektivität erhebt, nicht gelingen kann, den einen vom eigenen Urteil zu überzeugen, liegt daran, dass die Urteile inhaltlich mit der individuellen Lebensgeschichte (Herkunft, Kunstkenntnis) verwoben sind. Das Kunstwerk kann also von zwei Menschen unterschiedlich wahrgenommen werden/empfundener werden und diese Empfindung kann dann noch einmal unterschiedlich beurteilt werden.

Schönheit ist dabei immer eine Chiffre, die für eine göttliche Idee steht, die durch die Unvollkommenheiten der Natur zu uns hindurch strahlt. »Die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, [...] haben dasselbe in der vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten und der Teile unter sich und mit dem Ganzen gesetzt.« (GKA, 129f.) Hier findet sich, weitgehend unbenannt allerdings, die schöne Seele wieder: sie ist das Göttliche, das im Menschen sichtbar wird, wenn er mit sich und seiner Umwelt im Einklang ist. Winckelmann betont jedoch sogleich, wie schwierig es diese Bestimmungen machen, die Schönheit zu greifen: »Da dieses aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welche die Menschheit kein fähiges Gefäß sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse« (GKA, 130). Das, was so durch die Sinne empfangen wird, muss nun durch den Verstand geordnet und katalogisiert werden, so dass sich aus den vielen Besonderen die eine »höchste Idee menschlicher Schönheit« (ebd.) bilden kann. Die höchste Schönheit liegt dabei in Gott. Je mehr nun die Begriffe der menschlichen Schönheit mit der göttlichen Schönheit übereinstimmen, je vollkommener werden sie: »Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur.« (ebd.) Diese im göttlichen Verstand entworfene Kreatur stellt Winckelmann sich dabei als »einfach, ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig« (ebd.) vor, wodurch sie harmonisch und angenehm ist. Nur was im Ganzen sofort erkannt werden kann, kann auch seine ganze Größe offenbaren, es wird durch einen Blick begreiflich und entfaltet so seine Wirkung: »unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben.« (ebd.) In dieser einfältigen Einheit soll das Kunstwerk gleichermaßen unerschöpflich sein und immer wieder neues Interesse wecken.

Einheit und Einfalt scheinen dabei nicht nur für das Kunstwerk selbst wichtig zu sein, sondern auch für seine Entstehung. Nicht unbegründet sieht Winckel-

mann den Untergang der griechischen Kunst im Überfluss, der das Werk unüberblickbar macht. Der Überfluss bezeichnet damit nicht nur einen künstlerischen Stil, sondern ist bei Winckelmann auch zeithistorisch zu verstehen. Die Kunst geht unter, als die Grenzen zwischen Freund und Feind zu verwischen beginnen: unter der Herrschaft anderer Völker. Es ist nicht nur die mangelnde Freiheit, die die Künstler behindert, es ist auch die fehlende Opposition: das Nationalgefühl zerbricht nach dem Tod von Alexander dem Großen nach und nach. Winckelmann beklagt, dass die Künstler auswandern, ihre Heimat verlassen, ihre Werke und ihre Kunstfertigkeit in den Dienst anderer Völker und Herrscher stellen. Die Kunst geht mit etwas anderem verloren: mit der Einheit des griechischen Volkes. Das wird noch einmal deutlicher, wenn Winckelmann betont, dass trotz aller Bemühungen Kaiser Hadrians die Kunst zu keiner neuen Blüte finden konnte, da sie sich in überflüssiger Gelehrsamkeit und dem neu aufgekommenen christlichen Glauben verliert. Historisch und sittlich gesehen ist das Ganze der Welt für die Künstler zu diesen Umbruchszeiten nicht mehr zu überblicken – das Ganze verschwindet damit auch aus den Werken. Denn eine uneinheitliche Welt kann nicht mehr einheitlich dargestellt werden.

Leider geht Winckelmann auf die sich spätestens an dieser Stelle erhebenden Frage, ob er seine Zeit nun wieder als einheitliche Welt betrachtet, nicht ein. Sicher ist, dass er eine einheitliche Darstellung, ein Zurück zur Einfachheit, für möglich hält. In Anbetracht seiner Lebensgeschichte als weltoffener Reisender und oft eher versteckt Homosexueller im katholischen Rom, ist davon auszugehen, dass Winckelmann die Ambivalenzen in sittlichen Vorstellungen mehr als gut kennt. Wie also ist eine einfache und einheitliche Darstellung möglich? Eine Verständnishilfe könnte eine Perspektivenverschiebung sein: sehen wir als Mittelpunkt der Theorie nicht das künstlerische Ideal, sondern, was Winckelmann uns durch die stete Aufforderung zur Nachahmung selbst nahelegt, die künstlerische Tätigkeit, und damit die Bedeutung, die Kunst für menschliches Leben hat, zeigt sich, dass er in den antiken Werken eine menschliche Fähigkeit findet, die nicht abhängig war von einer einzigartigen historischen Konstellation: die Fähigkeit, von der Wirklichkeit abstrahieren zu können und das Ideal hinter dem Realen zu sehen. Dazu ist es notwendig, auch in uneinheitlichen Strukturen Einheit und Einfachheit finden und schaffen zu können. Diese Fähigkeit wird sowohl in der künstlerischen Tätigkeit selbst als auch im Urteil über das Kunstwerk geschult. Kunst, so lese ich Winckelmann, ist eine Weise, sich die Welt sinnlich und vernünftig zu erschließen: eine Weise, in der Welt frei zu werden, indem ich mich von der kruden Realität mit dem Blick hinter die Kulissen befreie. Das stoische Element darin ist, dass der Mensch sich nicht Gefangennehmen lässt von der Wirklichkeit sondern sich über diese transzendiert – bei Win-

ckelmann freilich dann in einer christlichen Gerichtetheit. Im Maßhalten macht sich der Einzelne nicht zum Maß aller Dinge. Diese menschliche Fähigkeit, die Winckelmann entdeckt, ist dabei keine rein vernünftige, sondern auch eine sinnlich-empfindsame.

DAS ZWEITE THEMA DER KUNST: DER AUSDRUCK

Wie wichtig diese sensualistische Seite an Winckelmanns Theorie ist, wird deutlich mit Blick auf den Grundsatz der Unbezeichnung. Unter diesem Begriff verbirgt sich die Ungreifbarkeit der künstlerischen Werke, sie stellen allgemeine Formen dar, bieten einer Wiedererkennung nur im Großen, nicht im Partikularen Raum.²² Das entspricht dem menschlichen Wesen, das eine »eingepflanzte Neigung und Begierde [hat], sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen.« (GKA, 135) Deshalb liegt die hohe Schönheit nicht in der Porträtzeichnung, sondern im schönen Gesicht, das der Künstler aus der Beobachtung von vielen selbst erdacht hat, in ihm spiegelt sich die hohe Schönheit wider, die eben die Natur überbietet und Gott gleich sein will.

Zu erlernen, die Schönheit zu erkennen, ist eine Wissenschaft für sich, wie Winckelmann eindrucksvoll in *Die Geschichte der Kunst des Altertums* unter Beweis stellt. Er legt genau die Proportionen fest, in denen der Fuß zum Oberschenkel oder der Oberkörper mit Kopf zum unteren Körper zu stehen hat.²³ Der Künstler muss deshalb nicht nur ein geschultes Auge haben, die Schönheit zu sehen, er muss auch ein Meister seines Handwerks sein. Winckelmann untersucht die Skulpturen genau auf Fehlstellungen, die dann der Schönheit, auch wenn sie nicht auf den ersten Blick zu entdecken sind, abträglich bleiben: »denn wenn das Ohr nicht mit der Nase gleichsteht, wie es sein sollte, [...], so ist dieses

22 »Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist.« (GKA, 131)

23 Als Beispiel seiner Kennerschaft und Akribie, hier die Proportionen des Kopfes: »Ebenso hat das Gesicht drei Teile, nämlich dreimal die Länge der Nase; aber der Kopf hat nicht vier Nasen, wie einige sehr irrig lehren wollen. Der obere Teil des Kopfs, nämlich die Höhe von dem Haarwuchse an bis auf den Wirbel, senkrecht genommen, hat nur drei Viertel von der Länge der Nase, das ist, es verhält sich dieses Teil zu der Nase wie neun zu zwölf.« (GKA, 149)

ein Fehler, welcher nicht zu entschuldigen ist.« (GKA, 149)²⁴ Obwohl seine spätere Schrift auch einen lehrreichen Charakter für junge Bildhauer und Künstler haben soll, ist sie dennoch keine Anleitung, Schönes zu schaffen. Denn Schönheit ist immer mehr als das, was beschrieben werden kann. Schönheit hat bei Winckelmann immer ein unerklärliches Geheimnis, in dem ihr Wesen verborgen bleibt: »Denn die Schönheit ist eines von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört.« (GKA, 124)

Aus diesem Begriff der Schönheit entwickelt sich nun ein anderer: der des Ausdrucks. Er kommt dort ins Spiel, wo das Menschliche in die Kunst kommt. Denn die Griechen, so Winckelmann, verstanden nun, in ihren Helden-Skulpturen an die Grenze des Göttlichen zu gehen, ohne diese dabei zu überschreiten und den Menschen zum Gott zu stilisieren. Ein Beispiel für solch eine gelungene Skulptur eines menschlichen Helden ist der Laokoon, den Winckelmann als eine »durch das Ideal erhöhte Natur« (GKA, 141) beschreibt: »Die Regung dieser Muskeln ist am Laokoon über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, welche sich ineinander schließen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken« (ebd.) An diesem Beispiel wird deutlich, warum die hohe Schönheit nicht allein Thema der Kunst sein kann. Denn sie entspricht dem Menschen nicht, ist eben erhaben und göttlich,²⁵ um aber den Menschen idealisiert darzustellen, muss noch etwas anderes Eingang in die Werke finden: Da »in der menschlichen Natur zwischen dem Schmerze und dem Vergnügen auch nach dem Epicurus kein mittlerer Stand ist und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben« (GKA, 131), ist das zweite große Thema der Kunst Handlung und Leidenschaft, was Winckelmann unter den Begriff Ausdruck bringt: »Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer

24 Dennoch rät Winckelmann dem Betrachter: »Suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt.« (GKA, 159)

25 Winckelmann ist insofern ungenau in seiner Laokoon-Beschreibung und in der Trennung von Erhabenheit und Schönheit, als das er den Laokoon einmal ausdrücklich nicht als erhaben bezeichnet (im Vergleich mit Apoll, vgl.: GKA, 134), aber nur wenig später von der »natürlichen Erhabenheit« (GKA, 141) der Laokoonskulptur und anderer ähnlicher Heldendarstellungen der Antike spricht. Möglicherweise liegt der Unterschied in der Beifügung des Adjektivs »natürlich« – ausgeführt wird diese immanente Unterscheidung im Begriff des Erhabenen jedoch nicht.

Seele und unseres Körpers und der Leidenschaften sowohl als der Handlungen.« (GKA, 144)²⁶ Beides bringt Bewegung in den Körper und damit Veränderung. Je mehr Veränderung sich in einer Darstellung findet, desto nachteiliger ist das für die Schönheit. Denn die Stille ist der Zustand, in dem die Schönheit am deutlichsten hervortritt. Unberührt von Empfindungen bleiben aber eben nur die Götter und selbst die können nicht anders als in menschlicher Gestalt vorgestellt werden. Auch wenn ihre Bilder meistens ungerührt und unbetroffen erscheinen, ist in vielen noch der Hauch von Handlung oder Leidenschaft zu sehen.²⁷ Bei der Heldendarstellung muss nun der Ausdruck so gewählt werden, dass er »eines weisen Mannes gemäß« (GKA, 145) ist.

Hier ist deutlich, wie ethische und ästhetische Forderungen zusammenlaufen. Denn Winckelmann integriert hier einen ethischen Begriff wie Weisheit in seine ästhetische Theorie. Dadurch gewinnt der Begriff eine neue Dimension, wie Barbara Neymeyr betont: »Weisheit« akzentuiert er in seinen Ausführungen zum Laokoon ästhetisch: als Sensorium für Maß und Mitte, das Extreme zu vermeiden hilft und dadurch Kunst in klassischer Harmonie ermöglicht.«²⁸ Die Leidenschaft darf die Darstellung nicht dominieren, sondern muss als Aufwallung unterdrückt werden, vom »Feuer [dürfen] nur die Funken« (GKA, 146) sichtbar sein. Diese Formulierung hat sich schon in den *Gedanken* angekündigt: Die Leidenschaft und der Schmerz werden gebraucht, um einen Hintergrund zu bilden, von dem die schöne Seele oder hier Geist und Charakter sich widerständlerisch abheben können. Viel ausformulierter als noch in den Gedanken ist aber hier, dass auch die Leidenschaft, ja schon die Fähigkeit, Schmerz zu empfinden, eben nicht göttlich gleichgültig über dem menschlichen Körper und Leben zu stehen, Teil der Wirkung des Kunstwerks sind. Nur bekommen sie in der *Geschichte der Kunst des Altertums* eine andere ästhetische Wirkung zugesprochen: sie gehen nicht mehr ein in die Schönheit, sondern bekommen ihre eigene ästhetische Kategorie: die des Ausdrucks. Doch der ist kein bloßer Gegenspieler der

26 Deswegen sieht Barbara Neymeyr in *Die Geschichte der Kunst des Altertums* ein Abrücken von der stoischen Lehre der *Gedanken*: Mit dem Begriff »Ausdruck« bricht Winckelmann den antiken Diskurs auf. Vgl.: Barbara Neymeyr: »Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung«, 359. Ausführlich arbeitet sie die Unterschiede in den verschiedenen Laokooninterpretationen dort in Fußnote 42 heraus.

27 Winckelmann schreibt dabei den einzelnen Leidenschaften bestimmt Körperteile zu, um sie so zu bannen und nicht Besitz von der ganzen Gestalt ergreifen zu lassen. Der Zorn sitzt beispielsweise in der Nase, während die Verachtung ihren Platz in den Lippen, genau in der Hebung der Unterlippe, hat (vgl.: GKA, 145).

28 Barbara Neymeyr: »Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung«, 355.

schönen Elemente im Kunstwerk, er ermöglicht gleichzeitig die Schönheit, indem er ihre Quelle, die Winckelmann mühevoll in seinem historischen Teil der *Geschichte der Kunst des Altertums* als Freiheit freigelegt hat, im Kunstwerk darstellt und die gleichzeitig die ethische Komponente der Theorie ist.

Abbildung 3: »Apollo von Belvedere«, Museo Pio-Clementino, Octagon, Apollo Hall



Dadurch, dass der Mensch hier Eingang in die Kunst findet, bereitet Winckelmann den Boden für die ethischen Ansprüche, die er mit den ästhetischen verknüpft sieht. Von den unberührbaren Göttern und Heroen, wie dem *Apollo vom Belvedere* (Abb. 3) oder dem *Torso vom Belvedere* (Abb. 4), den Winckelmann für eine Herkules-Darstellung hält, kann der Mensch nichts lernen.

Abbildung 4: »Torso vom Belvedere«, Vatikanische Museen, Rom



Die Haltung, die Winckelmann als ideale dem Leben gegenüber sieht, kann nur aus dem menschlichen Leben selbst kommen. Deswegen benötigt er menschliche Helden wie den Laokoon, dem er Größe angesichts des unermesslichen Leides von den Zügen ablesen kann. Dieses Understatement im Ausdruck dient nicht nur dazu, einer unangemessenen Veränderung von Gesicht und Körper vorzubeugen, sondern gleichzeitig weckt es das Interesse des Betrachters, indem es seinen Geist zu forschen reizt und nicht alles auf einmal offenbart. Der Dichter kann dabei weitergehen als der Zeichner oder Bildhauer, da bei der Abbildung alles zum Abgebildeten passen muss, während im Geschriebenen die Form eine nachgeordnete Rolle spielt, weil es mehr an der Einordnung in historische und kulturelle Aspekte orientiert ist. Laokoon liefert für den gemäßigten Aus-

druck deshalb ein gutes Beispiel, da in seinem Körper Leidenschaft und Schmerz bis aufs Höchste herausgearbeitet sind (»alle Teile des Körpers sind leidend und angestrengt ausgedrückt« (GKA, 146)), diese Not aber nicht seinen Gesichtsausdruck dominiert.²⁹ Der zeigt den »geprüfte[n] Geist eines großen Mannes, der mit der Not ringt und den Ausbruch der Empfindung einhalten und unterdrücken will« (GKA, 146f).

Gelungen ist die Laokoonskulptur aber vor allem deshalb, weil sie Freiheit ausdrückt. Freiheit, so hat Winckelmann, wie ich weiter oben ausgeführt habe, in seiner Kunstgeschichte erklärt, ist die Quelle der Kunst. So wie sich die Beschreibung des Laokoon liest, ist sie aber nicht nur Ursprung, sondern auch Ziel der Kunst: denn was hier dargestellt wird, ist eine Befreiung. Die ethische Komponente wird so wesentlich verstrickt mit dem Begriff der Schönheit: Denn was der Betrachter am Laokoon sieht, ist für Winckelmann nicht nur der sterbende Priester, dessen Körper vom Schmerz beherrscht wird, der Betrachter sieht auch den Sieg des sittlichen Mannes über den Schmerz, der sich nur im *Ausdruck* Darstellung in der Kunst verschaffen kann. Dieser Sieg ist dabei kein bloßer Sieg über die Natur, sondern ein Sieg im Kampf des menschlichen Lebens. Er geht über alle Wahrscheinlichkeit, ja sogar über die Wahrheit hinaus, zum Wunderbaren und lässt die Skulptur wie ein »erhabenes Heldengedicht« (GKA, 310) erscheinen.

Winckelmann will Schmerz und Leidenschaft nicht aus der Kunst verbannen. Das die menschlichen, ausdrucksstarken Skulpturen dabei weniger erhaben sind als die Götterbilder, tut ihnen künstlerisch keinen Abbruch. Laokoon steht für diese menschliche Darstellung: das, was Winckelmann an ihm bewundert, ist gerade der Ausdruck. Der Ausdruck des höchsten Schmerzes ist wesentlich für das, was das Kunstwerk ausmacht: das Aushalten dieses Schmerzes: der mit »Stärke bewaffnete Geist« (GKA, 277) zeigt sich eben durch die »Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung« (ebd.), zeigt sich darin, dass Laokoon versucht, den »Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen« (ebd.). Er behält dabei, so beschreibt Winckelmann ihn weiter, nicht endgültig die Oberhand, das Großartige an der Skulptur ist vielmehr die Sichtbarkeit des Schmerzes: der »Mund ist voll Wehmut«, in der Oberlippe ist dieser »mit Schmerz gemischt«, in den Zügen um die Nase sieht er »Unmut, wie über ein unverdientes, unwürdiges Leiden« (ebd.),

29 Ähnlich auch in den *Gedanken* beschrieben: »Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung« (*Gedanken*, 20).

die gewölbte Stirn macht den »Streit zwischen Schmerz und Widerstand« sichtbar. Und Winckelmanns Fazit ist: »da, wohin der größte Schmerz verlegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit.« (GKA, 278).

Genau an dieser Stelle sieht Giuliani die Winckelmannsche Theorie kippen, denn auch für ihn wird hier deutlich, dass Schönheit und Schmerz »in ihrer höchsten Steigerung wenn nicht identisch, so doch immerhin kompatibel« zu sein scheinen, obwohl »Schönheit und Schmerz doch Gegenpole« sein sollten: »je stärker der Ausdruck, so hieß es, desto nachteiliger sei es für die Schönheit; und nun sollen der größte Schmerz und die größte Schönheit zusammenfallen?«³⁰ Ich zeige hingegen, dass gerade diese Wahrnehmung des Kunstwerks nicht die systematischen Prämissen Winckelmanns unterwandert, sondern dass die Begriffe schon in der frühen Schrift und viel ausformulierter in der späten in einer fruchtbaren Wechselwirkung stehen, die erst die beeindruckende Wirkung der Laokoongruppe erklären.

NUR DIE FUNKEN UND DOCH DAS FEUER

In der Rezeptionsgeschichte hingegen werden meist nur die affekthemmenden Theorieteile behandelt – über die Rolle, die Körper und Leidenschaften zukommen, schweigen sich die meisten Interpreten aus. So auch Giuliani selbst, der Winckelmanns Laokoon-Beschreibung in den Gegensatz zur Laokoonrezeption bis Mitte des 18. Jahrhundert stellt: »Im Gesicht des Laokoon hat er etwas gesehen was so keiner vor ihm gesehen hatte: nicht mehr den höchsten Schmerz, nicht mehr die Angst um die Kinder, nicht mehr die Ermattung des Sterbenden, sondern die Selbstbeherrschung einer großen Seele.«³¹ Es soll unbestritten bleiben, dass die Laokoonskulptur bis zu Winckelmann vorwiegend als Bild des Leides gesehen und kommentiert wurde und eine Umdeutung erst durch Winckelmann selbst erfolgt.³² Die Texte zeigen aber, dass diese Reduktion der Theorie auf die Selbstbeherrschung, auf den Sieg des Geistes über die Natur, viel zu kurz greift und Winckelmann als Theoretiker nicht gerecht wird. Denn sie ver-

30 Luca Giuliani: »Winckelmanns Laokoon«, 315.

31 Luca Giuliani: »Winckelmanns Laokoon«, 304.

32 Vgl.: Schmälzle: »Bis 1755 war das Meisterwerk im Belvedere dafür berühmt, daß es den Schmerz auf kanonische Weise zur Anschauung bringt. Seit 1755 steht nicht mehr der Affektausdruck, sondern die Affektkontrolle im Vordergrund. Der Laokoon, von dem Winckelmann [...] spricht, interessiert uns nicht aufgrund seines Leidens, sondern aufgrund seiner Selbstbeherrschung.« Christof Schmälzle: *Marmor in Bewegung*, 11.

schweigen, dass diese Selbstbeherrschung nur vor dem Hintergrund des Leidens wirklich wird: den Laokoon nur als selbstbeherrschten zu sehen ist genauso verkürzt, wie Abraham nur als gottesfürchtig und nicht als liebenden Vater zu beschreiben. Bei beiden Figuren gewinnen die Attribute gottesfürchtig und selbstbeherrscht ja nur ihre Kraft aus dem Opfer, das erbracht wird, bzw. erbracht werden soll.

Denn nur wo das menschliche Leiden sichtbar ist, kann Winckelmann den ethischen Anspruch, der für ihn in beiden Schriften eindeutig verknüpft ist mit der Kunst, deutlich machen: der Laokoon ist »nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewusste Stärke des Geistes gegen denselben [den Schmerz] zu sammeln sucht« (GKA, 277). Nicht nur der Schmerz manifestiert sich im Körper, auch der Widerstand dagegen wird sichtbar – in der Anspannung der Muskeln, in der Wölbung der Stirn, in der Selbstbeherrschung, die sich den Schrei verbietet und nur ein »ängstliches und beklemmtes Seufzen« (*Gedanken*, 20) ausstößt. Althaus betont an dieser späten Interpretation den »innigen Verkehr zwischen Körper und Seele [...], der sich im Spiel der Muskeln und der Bewegung der Nerven zu erkennen gibt.«³³ Laokoon stirbt nicht widerstandslos, sein Kampf gegen die Schlangen ist leidenschaftlich und das drückt sich auch aus in der Skulptur. Nur hat die Leidenschaft, die Wut nicht die Oberhand gewonnen, der Künstler gab ihm, wie Winckelmann in den *Gedanken* schreibt »um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Aktion, die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerze der nächste war.« (*Gedanken*, 21) Laokoon – der besonnene Priester, der nicht voreilig in Jubel ausbricht, der Skepsis und kühlen Verstand zeigt, auch in der Extremsituation des jahrelangen Krieges und der Belagerung, bewahrt auch Ruhe im eigenen Tod: »Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.« (*Gedanken*, 20)

Wären Schmerz und Leidenschaft nicht sichtbar in der Skulptur, würde Laokoons Sieg genauso wenig sichtbar sein für den Betrachter. Seine Leistung wird nur deutlich vor dem Hintergrund seines Schmerzes. Seine Haltung ist damit beispielhaft: bewusst lässt Laokoon sich nicht besiegen von den Widrigkeiten des Lebens, auch wenn er schon lange besiegt ist. Was sagt Winckelmann mit seinem Leitsatz der edlen Einfalt und stillen Größe nun aus? Er propagiert damit keinen empfindungslosen, weltfremden Geistesmenschen, der vom Leben nicht mehr berührbar ist, wie er beispielsweise von Lessing zu kurz interpretiert wird, sondern, wie ich gezeigt habe, das Gegenteil: er zeigt einen Menschen, der den

33 Horst Althaus: *Laokoon. Stoff und Form*, 28.

Schmerzen, den Ungerechtigkeiten, den Leidenschaften und Stürmen des Lebens bis ins Letzte ausgeliefert ist – bis ins Letzte, denn Winckelmann sieht das tödliche Gift der Schlange schon in Laokoons linker Seite lähmend wirken (vgl.: GKA, 277) – bis in den Tod ist er ausgeliefert und widersteht dem Übermanntwerden mit einer Haltung: mit der Haltung des Widerstands, die sich Form gibt in edler Einfalt und stiller Größe.

Das Subjekt, das sichtbar wird in Winckelmanns Kunsttheorie ist so eines, das fest im Leben steht, das angreifbar ist, gerade weil es nicht nur Geist ist, sondern auch Leidenschaft und Körper. Beide Elemente machen dabei den Subjektbegriff Winckelmanns konstitutiv aus. Dabei führt er keine durchgängige Opposition zwischen Natur und Geist oder Seele und Körper ein, alle Begriffe bleiben bei ihm offen, ergänzen sich wechselseitig: Leidenschaft kann genauso die Seele sichtbar machen, wie sie selbst im Körper sichtbar wird. Sie ist damit ein Medium der Sichtbarmachung der Seele im Körper. Das gleiche gilt aber auch für die Unterdrückung der Leidenschaft, die für eine gesetzte Seele und einen großen Geist spricht.

Winckelmann geht damit nicht von einem rein rationalen Subjekt aus, sondern von einem, bei dem Emotion und Empfindung konstitutiv ist auch für seine Urteilsform: *Weil* wir verstehen und empfinden, dass Laokoon Schmerzen und Verzweiflung leidet, macht das Kunstwerk einen Eindruck auf uns. Es soll, so Winckelmann, sowohl unser Verstehen, unsere moralische Haltung vorbildlich prägen, als auch unsere Empfindung sensibilisieren. Ethisches und ästhetisches Urteil gleichermaßen beruhen so auf einer Verstandes- und Empfindungsleistung. Die Seele des Menschen, die im Kunstwerk ansichtig wird und um deren Sichtbarmachung es Winckelmann geht, weil in ihr die Vorbildlichkeit liegt, da sie es ist, die die Haltung zum weltlichen Leben prägt, ist auch nicht im mindesten nur intellektualistisch und rational besetzt: gerade im Ungreifbaren der Seele liegt die Mischung aus Geist und Empfindung. Was wir am Laokoon bewundern, ist nicht nur seine geistige Haltung gegenüber dem Schmerz, sondern, dass diese Haltung eben *nicht* losgelöst ist von der körper-leiblichen Schmerz- und Leiderfahrung, sondern *in* ihr steht. Sie ist, dass gerade wird an der Skulptur deutlich, eine Haltung nicht *gegenüber* dem Körper, sondern eine Haltung *des* Körpers: der schmerzlich eingezogene Unterleib, die zerfurchte Stirn, die angespannten Muskeln, der nur leicht geöffnete Mund: die widerständlerische Seele, die um die Nichtigkeit des Jetzt (Christentum) und des Einen (Antike) weiß, *zeigt* sich im Körper der Skulptur. In dem einmaligen Zusammenspiel, das Winckelmann anhand der Laokoongruppe beschreibt, wird seine ästhetische Grundannahme, dass Laokoon seufzt, ethisch untermauert.

Laokoon seufzt: weil er nicht schreien *will*.

Ästhetisch vorbildlich und ethisch fragwürdig. Lessings Laokoon

Ins Kloster mit dem, der es von uns lernen will,
was schön ist!¹

Zwölf Jahre nachdem Winckelmanns *Gedanken* erschienen sind, beschäftigt sich auch Lessing ausgiebig mit der Laokoonskulptur.² 1766 veröffentlicht er *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*.³ Die vierundzwanzig in der Schrift zusammengestellten Aufsätze, die der Autor selbst als »mehr unordentliche Colлектanea zu einem Buche, als ein Buch« (*Laokoon*, Vorrede, 15) bezeichnet,⁴ doch »an systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt kei-

-
- 1 Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*. – Stuttgart: Reclam 1994, 10. Das sagt der Maler Conti zum Prinzen, als er ihm das von ihm gemalte Portrait der Gräfin Orsina zeigt.
 - 2 Ausführlich zur Entstehungsgeschichte des *Laokoon*: Monika Fick: »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«; in: dies.: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000. Die Autorin beschreibt hier, dass Winckelmann und auch Winckelmanns späte Schrift *Die Geschichte der Kunst des Altertums* eine weit größere Wirkung auf Lessing gehabt haben, als der im *Laokoon* zugesteht (vgl.: *Lessing-Handbuch*, 216 und 218ff.)
 - 3 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* herausgegeben von Wilfried Barner. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007. Im Folgenden im Text mit *Laokoon*, Stück und Seitenangabe zitiert.
 - 4 »Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Ästhetik und der Philosophie der Engländer (Harris, Burke, Richardson, Spence), der Franzosen (Batteux, Calys, Diderot, Dubos), der Deutschen (Baumgarten, Mendelssohn, Mengs und vor allem Winckelmann), bewirkt eine methodisch offene, immer wieder abschweifende ästhetische Betrachtungsweise.« Monika Schrader: *Laokoon – »eine vollkommene Regel der*

nen Mangel« (ebd.), drehen sich dabei um eine Grenzziehung zwischen den einzelnen Künsten, für die Winckelmann Lessing als Vorlage dient. Gezielt verfolgt er in seiner Argumentation zwei Stränge: Zum einen will Lessing entgegen Winckelmann das künstlerische Primat der Poesie begründen, denn Winckelmann, dessen Interesse vorwiegend der bildenden Kunst gilt, was bei ihm in erster Linie Bildhauerei, in zweiter Malerei und in dritter Architektur meint, grenzt diese in den *Gedanken* ab von der Poesie, die er mehr nebenbei behandelt;⁵ und zum anderen will er Winckelmans Schilderung der Griechen umdeuten, und bereitet so die Figur des menschlichen Helden vor, die erst in der Dramentheorie der *Hamburgischen Dramaturgie* 1767 ausformuliert wird.

Als Beispiel für beide seine Vorsätze dient Lessing die berühmte Laokoonskulptur, von der auch er sagt, dass Laokoon nicht schreit, sondern seufzt. Die Begründung ist jedoch eine andere und leitet sich ab aus der im *Laokoon* entwickelten Zeichentheorie. Wie Winckelmann will Lessing beweisen, dass sich die einzelnen Künste stark voneinander unterscheiden und jede ihr eigenes Gebiet hat. Anders allerdings als Winckelmann sieht Lessing die höchste Kunst nicht in der Bildhauerei verwirklicht, sondern in der Dichtung. Im *Laokoon* will er nun dessen Primatsetzung umkehren und beweisen, dass die Poesie der Vorstellung ein weit reicheres Feld eröffnen kann, als die der Malerei, unter der Lessing alle bildenden Künste zusammenfasst (vgl.: *Laokoon*, Vorrede, 16).

Der Hauptunterschied zwischen Malerei und Poesie wird in der Zeichentheorie deutlich. Sie wird in diesem Kapitel im Mittelpunkt stehen, da sie auf einen Subjektbegriff hinleitet, der wesentlich nicht nur auf der Fähigkeit zur Vernunft beruht, sondern der Vernunft eine andere geistige Fähigkeit zur Seite stellt: die der intuitiven Erkenntnis. Die Zeichentheorie dient bei Lessing im Kern zu zwei Dingen: erstens zu einer Grenzziehung zwischen den Künsten und zweitens zur Erläuterung dessen, was die einzelnen Künste beherrschen: Durch die Unterschiedlichkeit der verwendeten Zeichen haben sie unterschiedliche Schwächen und Stärken. Daraus ergibt sich eine Rangfolge der Künste: Lessing argumentiert auf den Primatwechsel vom Bild zur Poesie hin, um den dann mit den unterschiedlichen Möglichkeiten und Leistungen der Künste gegen Winckelmann

Kunst«. *Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*. Band 42 aus der Reihe: Robert Theis/Jean-Christophe Goddard/Günter Zöllner, begründet und herausgegeben von Jean Ecole: *Europae Memoria. Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen*. – Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2005, 52.

5 Lessing wehrt sich damit gleichzeitig gegen eine Vermischung der Künste. Zum Kontext der zeitgenössischen Ästhetik: Monika Fick: *Lessing-Handbuch*, 226f.

begründen zu können. In einem zweiten Schritt werde ich auf die ethischen Konsequenzen der ästhetischen Theorie eingehen und anhand seiner Griechenargumentation gegen Winckelmann deutlich machen, dass Lessings Zeichentheorie auf einen anderen Subjektbegriff hinausläuft als auf den des bloßen Vernunftsubjekts. Im dritten Abschnitt zeige ich anhand eines Beispiels, wie die ästhetischen Konsequenzen der Zeichentheorie mit Lessings ethischen Forderungen zusammenspielen: hier wird der Laokoon in Skulptur und Poesie im Mittelpunkt stehen.

GRENZZIEHUNG ZWISCHEN DEN KÜNSTEN UND DIE GRENZEN DER KÜNSTE

Während Malerei die Kunst ist, »welche Körper auf Flächen nachahmet« (*Laokoon*, II. Stück, 22) und so »Figuren und Farben in dem Raume« (*Laokoon*, XVI. Stück, 116) zeigt, bedient sich die Dichtung anderer Mittel. Sie besteht aus »artikulierte[n] Töne[n] in der Zeit« (ebd.), die mit aufeinanderfolgenden Zeichen aufeinanderfolgende Gegenstände beschreibt. Ein Bild zeigt also die räumliche Anordnung der Dinge auf eine selbst räumliche Weise. Es hält einen Moment fest, der in aller Detailtreue die eingefangene Situation wiedergibt. Eine Erzählung schildert nicht den Moment, sondern den Fortlauf einer Handlung. Ihr Metier ist die Zeit, in ihr bewegt sie sich, in ihr lässt sie die Dinge aufeinanderfolgen. Durch diese Abfolge wird manches vorstellbar, was durch die bloße Darstellung in der bildenden Kunst verdeckt bliebe, denn in den Handlungsabläufen werden Informationen mitgeliefert, die eigentlich Unsichtbares verständlich machen.

Beide, Malerei und Poesie, bedienen sich dabei sowohl natürlicher als auch willkürlicher Zeichen, wie Lessing in einem Brief an Friedrich Nicolai im Mai 1769 erläutert, in dem er auf eine negative Rezension seines *Laokoons* eingeht. Lessing betont hier, dass das Ziel beider Künste der Gebrauch der natürlichen Zeichen ist. Für die Malerei gilt, dass sie durch den Gebrauch willkürlicher Zeichen an Vollkommenheit verliert: »wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt.«⁶

6 Brief an Friedrich Nicolai, Hamburg, d. 26. Mai 1769; aus: Agnieszka Ciolek-Józwiaik: »Gotthold Ephraim Lessings Briefe, 1760-1769. Texte und Erläuterungen«; in: Ulrich Müller/Franz Hundsnurscher/Cornelius Sommer (Hg.): *Stuttgarter Arbeiten*

Die Unterscheidung zwischen natürlichen und willkürlichen Zeichen ist Anfang des 18. Jahrhunderts dabei gebräuchlich.⁷ Willkürlich sind solche Zeichen, die mit der Natur der durch sie bezeichneten Sache nichts zu tun haben, sondern eben willkürlich zu ihrer Bezeichnung oder zu ihrem Ausdruck gewählt wurden, wie zum Beispiel Töne, Buchstaben oder Hieroglyphen. Natürlich hingegen sind jene Zeichen, die in einer Verbindung zum Bezeichneten stehen, also eine Ähnlichkeit aufweisen oder eine Kausalität herstellen, wie Tränen als Zeichen von Trauer.⁸ Zunächst scheint so die Poesie der Malerei gegenüber im Nachteil zu sein, da die Zeichen, derer sie sich bedient, weiter entfernt vom Bezeichneten sind als das Gemalte. Doch der Vorteil ist schnell aufgebraucht, denn die Malerei verschwendet ihre natürlichen Zeichen an willkürliche Dinge wie Kostüme oder körperlichen Ausdruck: »es sind doch *natürliche* Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständnis, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können, als *natürliche* Zeichen von *natürlichen* Dingen.«⁹

Die willkürlichen Zeichen der Poesie hingegen wenden sich an die Vorstellungskraft des Zuhörers, und zwar nicht nur an die sinnliche, die das eigentliche Gebiet der Ästhetik ist, sondern auch an die intuitive, die etwas Göttliches hat. Sie ist der bloßen Verstandesleistung des Menschen überlegen, da sie fähig ist, die Dinge und Zusammenhänge hinter den Zeichen zu entdecken. Obwohl die Künste sich, nach Lessing, darum bemühen, den Zuschauer in die sinnliche Betrachtung dessen zu ziehen, was nicht anwesend ist – und das gilt dabei für Malerei und Poesie gleichermaßen – ist die Poesie der Malerei überlegen, da sie aufgrund der Beschaffenheit ihrer Zeichen einen höheren Abstraktionsgrad erlaubt, der eine intuitive Erkenntnis ermöglicht. Die Dichtung beschreitet damit den Weg der »Entsinnlichung«, wie Monika Fick zusammenfasst. In *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*¹⁰ beschreibt David Wellbery die willkürlichen Zeichen als auf den zweiten Blick den natürlichen überlegen. Denn die bildenden Künste sind zu sehr an das Abgebildete gebun-

zur *Germanistik*. Nr. 441. – Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz/Akademischer Verlag 2007, 84f.

7 Sie geht zurück auf Jean-Baptiste Dubos *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* von 1719 (vgl. : Monika Fick : *Lessing-Handbuch*, 225).

8 Vgl.: Monika Fick: *Lessing-Handbuch*, 225.

9 Brief an Friedrich Nicolai, Hamburg, d. 26. Mai 1769, 84f.

10 David Wellbery: *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. – Cambridge: Cambridge University Press 1984. Im Folgenden im Text mit LL und Seitenzahl zitiert. Die häufigen Kursivsetzungen sind im Originaltext enthalten.

den: »*Lessing does recognize a degree of materiality in the plastic arts and he sees in it the determining factor of their limitation.*« (LL, 117) Im Gegensatz dazu begreift Wellbery die willkürlichen Zeichen, derer sich die Sprache bedient, als konstitutiv von dieser Beschränkung befreit, sie rufen sinnliche Eindrücke hervor, ohne sie mit natürlichen Zeichen zu provozieren: »*Art is located between presence and absence; it is the imaginative presence-to-mind of an existentially absent object [...] the advantage of poetry is that the task of rendering the object existentially absent has already been accomplished by language.*« (LL, 134)¹¹ Damit hat die Sprache einen entscheidenden Vorteil. Sie bleibt nicht verhaftet im bloß Weltlich-Sinnlichen, das die Vorstellungskraft des Betrachters stärker bindet; sie braucht keine Symbole, wie sie teilweise in der Malerei zu finden sind, um über sich hinauszudeuten. Sprache richtet sich an »*an intuitive cognition of the represented object.*« (LL, 181) Durch die Willkürlichkeit der Zeichen wird der Zuhörer in seine eigene Vorstellung gezogen, jede weltliche Begrenzung dieser Vorstellung fällt damit weg.

In dieser unweltlichen Sinnlichkeit verblasst das Zeichen selbst, es bleibt die Anschauung des nicht-präsenten Objekts, die zu einer intuitiven Erkenntnis desselben führt und damit die Verstandesleistung überschreitet. In diesem Schritt passiert innerhalb der willkürlichen Zeichen etwas, das Wellbery als das Auftauchen einer formalen Natürlichkeit, »*formal naturalness*« (LL, 202) bezeichnet. Damit drehen sich die willkürlichen Zeichen um: Sie bezeichnen nun viel direkter, als die natürlichen der Malerei es jemals getan hätten, das Betrachtete und werden so natürlicher als die natürlichen. Als Sprache distanziert und befreit sich die Poesie durch die willkürlichen Zeichen von der wirklich wahrgenommenen

11 Wellbery kritisiert an diesem Text einige Jahre später, dass er zu sehr damit beschäftigt war, Lessings Theorie zu rekonstruieren, als die, wie ihm 1990 schien, wichtige Frage zu stellen, ob es eine Theorie der Kunst überhaupt geben kann. Dieser Frage widmet er sich in seinem Aufsatz »*The Pathos of Theory: Laokoon Revisited*«, erschienen in: Ingeborg Hoesterey/Ulrich Weistein: *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*. – Columbia: Camden House 1993, 47-63. Wellbery kommt hier noch einmal auf seine *Laokoon*-Lektüre zurück unter dem Aspekt des Ringens um eine Grenze – Grenze dabei als etwas betrachtet, das erst erarbeitet werden muss. In diesem Erarbeiten gewinnt die Theorie die Oberhand: sie untergräbt um ihrer selbst Willen die Autorität der Regel der Schönheit. Die Schönheit ist dabei nicht die mütterliche Seite der körperlichen Schönheit, sondern die väterliche Seite der künstlerischen Bildung hin zur Schönheit: zum schönen, menschlichen, moralischen Subjekt, vgl. 56f. Siehe dazu auch Fußnote 33.

Welt, in der die Malerei verhaftet bleibt¹² und ermöglicht so eine nähere Betrachtung, die gleichzeitig für eine größere Künstlichkeit – für eine größere Kunst steht. Die intuitive Erkenntnis ist damit wesentlich gebunden an die Sprache – und doch erschöpft sie sich prägnanter Weise in ihr nicht. Die Sprache weist in der intuitiven Erkenntnis über sich selbst hinaus: der Leser versteht etwas, das hinter der Sprache liegt. Damit wird die intuitive Erkenntnis ganz klar in den Raum der geistigen Fähigkeiten gelegt. Sie bezieht sich nicht auf ein undeutliches Bauchgefühl oder eine dumpfe Ahnung: im Gegenteil, die intuitive Erkenntnis ist eine klare Erkenntnis, die intellektuell ist, ohne sich in der Sprache zu erschöpfen. Sie beschränkt sich auch nicht auf das gesprochene Wort, sondern wird angereichert – besonders wenn Lessing dann später über das Theater spricht – durch Gestik und Mimik des Schauspielers. Sie ist ein Verständnis von Handlung und Charakteren, das sprachlich im Stück nicht explizit wird, sondern implizit bleibt. Sie ist ganz wesentlich für Lessings Theorie von Furcht und Mitleid, die im Kapitel 3.1. anhand seiner *Philoktet*-Deutung in der *Ham-burgischen Dramaturgie* ausgeführt wird.

Interessant am Aufbau der Zeichentheorie ist dabei, wie Wellbery feststellt, dass Lessing beide Künste, die Malerei und die Poesie, unter dem gleichen Aspekt befragt und einordnet: »the unity of painting and poetry is that both are mimetic arts.« (LL, 103) Damit hat er implizit die Regeln, die für die Malerei gelten, auch angewandt auf die Poesie und so herausgestellt, dass die Poesie eigentlich die bessere Malerei ist: »As narrative, it provides a sort of moving, ideal painting, the illusion of a developing action.« (LL, 227)¹³ Ob der angestrebte Primatwechsel von der Malerei zur Dichtung so überzeugend gelingt, bleibt dabei fragwürdig. Lessing begründet ihn mit der Überlegenheit der willkürlichen Zeichen gegenüber den natürlichen. Wellberys Argument aber, dass er damit implizit die Poesie der Malerei unterstellt, überzeugt vor allem unter dem Aspekt

12 »As verbal discourse, that is, as communication via arbitrary signs, poetry has eliminated the restricting effects of wordliness (e.g. dense syntax, materiality, restriction to perceptual contents, full determinateness of content units, existential presence) characteristic of the plastic arts.« (LL, 201)

13 Später, so Wellbery, verändert sich die ästhetische Theorie Lessings. Die Dichtung, als bisher höchste Kunst, wird überholt durch das Theater, das durch seine körperliche Präsenz ein ganz anderes Verhältnis hat zu willkürlichen und natürlichen Zeichen. In der Handlung werden hier die Zeichen zu natürlichen: »The poem no longer tries to embody a reality from which it is separate, as in narrative. Perfect mimesis is not the imitation of an object or action, it is the action itself.« (LL, 227)

der Lessingschen Bewertung: Da die oberste Kategorie die sinnliche Anschauung ist, erscheint die bildende Kunst als eine Art Ursprungskunst, die durch die Poesie weiterentwickelt und zu ihrer Blüte getrieben wird. Zwar arbeitet die Dichtung dabei mit anderen Zeichen, diese simulieren aber im Endeffekt nur die Wirkung der natürlichen Zeichen und überbieten sie gleichzeitig in dieser Simulation selbst. Die Poesie ist damit zwar den bildenden Künsten überlegen, wird aber an Kriterien gemessen, die sie nicht selbst festgelegt und geprägt hat, sondern die sich aus Malerei und Bildhauerei ableiten. In dieser Hinsicht ist sie den anderen Künsten, die regelsetzend verstanden zu sein scheinen, nachgeordnet. Während Skulpturen und Gemälde so nach ihren eigenen Maßstäben beurteilt werden, müssen sich Gedichte und Prosa nach fremden Maßstäben richten. Ihre Eigenheit bilden sie nur vor dem Hintergrund der bestehenden anderen, die insofern eine größere Eigenständigkeit besitzen.

Für Lessing ist dieser Punkt allerdings abschließend geklärt: den Primatwechsel versteht er als vollzogen, die Dichtung der bildenden Kunst als haushoch überlegen. Denn sie kann Dinge, Situationen und Gefühle zur Darstellung bringen, die die Mittel von Malerei und Bildhauerei überschreiten. Dichtung ist in der Lage, Zeitfolgen (Handlungen), komplexe Sinnverläufe (mehrere Handlungen in einem Plot), so wie Hässliches und Furchterregendes zur ästhetischen Anschauung zu bringen. Bei all dem bewahrt sie aufgrund ihrer zeichentheoretischen Beschaffenheit größere Distanz, als es die bildenden Künste können und ermöglicht so ein größeres Vergnügen (und größeren Nutzen) in der Rezeption durch die Zuschauenden.

Die Wahrung der Distanz ist dabei ein ganz wesentlicher Punkt: die intuitive Erkenntnis stellt sich nicht in der einfachen Identifikation mit dem Helden ein, sondern im Perspektivenwechsel: in der Identifikation aus der Distanz, in der ich Gemeinsamkeiten mit dem dargestellten Helden erkenne. Diese gesteigerte Fähigkeit der Distanzierung gründet sich darin, dass die Poesie abstrakter ist als die bildende Kunst. In der Poesie können Handlungsabfolgen erzählt werden, ein Bericht kann eine lange Zeitspanne umfassen, gewisse Sachen auslassen, auf andere größeren Wert legen und sie ausführlicher berichten. Das »moving painting« bewegt sich in der Zeit und ermöglicht damit die Vorstellung, die die willkürlichen Zeichen zu natürlichen werden lässt. In diesem Prozess findet eine Versinnlichung statt, die niemals so sinnlich wird, dass sie Ekel oder Abscheu hervorruft (d.h. wenn sie so sinnlich wird, ist es schlechte Dichtung). Vor dem inneren Auge des Betrachters entsteht also eine Anschauung, die als sinnlich begriffen wird, die aber weniger präsent ist als zum Beispiel eine Skulptur. Die Sinnlichkeit vergeht in der Zeit, ihre bewegten Bilder entstehen und verschwinden und entsinnlichen so gleichzeitig das Gezeigte. Damit wird die Dichtung

dazu fähig, auch Unangenehmes zu thematisieren, da es nicht als Standbild vor dem Auge des Betrachters stehen bleibt, sondern in der Zeit seinen eigenen Augenblick hat, um dann zu vergehen und neuen Geschehnissen Platz zu machen.

Vor dem inneren Auge des Lesers oder Zuhörers bleibt der Held wandelbar, Hässlichkeit wird so nicht zu einem feststehenden Bild, sondern vergeht in der Aktion. Sie macht deswegen einen weniger großen Eindruck, weil sie weniger sinnlich ist, als eine bildliche Darstellung es wäre. Sie ist ein Gedanke, der von einem nächsten gefolgt wird und in ihrer Reihenfolge, in ihrem Zusammenhang gewinnen sie für den Leser an Bedeutung, nicht in ihrer einzelnen Präsenz. Die Vorstellungskraft ist in der Dichtung viel mehr in Bewegung, als sie es in der Rezeption eines Bildes oder einer Skulptur ist. Sie ist es auch, die die Verwandlung von willkürlichen in natürliche Zeichen mitvollzieht. Der Prozess der Verwandlung lebt allein von ihrer Beweglichkeit, von der Nicht-Festgelegtheit. Die Hauptfigur kann immer wieder neu und immer wieder anders angeschaut werden, entsteht in jedem Augenblick der fortlaufenden Handlung erneut. Um den Unterschied zu verdeutlichen, möchte ich ein Beispiel verwenden, das Lessing benutzt, um die Gleichrangigkeit der Darstellung von Schönheit in Malerei und Dichtung zu zeigen: die Figur der Helena. Lessing schildert im XXII. Stück wie Homer Helenas Schönheit veranschaulicht, indem er nicht den Fehler macht, sie zu beschreiben, sondern ihre Wirkung auf die anwesenden und von ihr entzückten Greise darlegt. Dem Zuhörer wird so deutlich, dass eine außerordentliche Schönheit den Raum betritt, ohne diese genau zu bezeichnen. In die Entzücktheit der Greise kann jeder die höchste Schönheit hineinlegen.

Der »eigentliche Gegenstand der Poesie« (*Laokoon*, XVI. Stück, 116) ist für Lessing deswegen auch nicht die Beschreibung, sondern die Handlung. Ziel des Dichters ist es dabei nicht, sich seinem Leser gegenüber bloß verständlich auszudrücken, sondern »er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören.« (*Laokoon*, XVII. Stück, 124) Hinter der Vorstellung verschwinden also Zeichen und Worte und nur das imaginierte Objekt bleibt vor dem inneren Auge des Zuschauers in einer Deutlichkeit stehen, die die Malerei nicht erreichen kann und die Wellbery mit der intuitiven Erkenntnis zu beschreiben versucht. Lessing geht es hier nicht um eine detailgetreue Wirklichkeitsabbildung, sondern um eine Erkenntnis, die spezifisch ästhetisch ist und sich auf Wesen und Zusammenhänge der in der ästhetischen Betrachtung befindlichen Objekte richtet. Der genau beschreibende Dichter würde nur »viel Imagination ohne allen Nutzen« (*Laokoon*, XVIII. Stück, 30) verschwenden.

Für die Kunst überhaupt gilt, darauf macht Monika Schrader aufmerksam, im Unterschied zu Winckelmann, dass hier nicht das Ideal sichtbar werden soll, sondern die wahre Empfindung.¹⁴ Der Begriff »wahre Empfindung« würde dabei falsch verstanden, begriffe man ihn als Ausdruck für ein körperliches Geschehen. Lessing geht es nicht um ein sinnliches Erlebnis, er versteht unter Empfindung einen geistigen Akt: die wahre Empfindung ist eine intellektuelle Leistung, die aber auch im Begriff Vernunftleistung nicht aufgeht. Sie stellt sich ein durch die intuitive Erkenntnis: Im Kunstgenuss werden die Empfindungen, die Affekte geschult und von ihrer Körperlichkeit entbunden.

Die Empfindungen regen sich dabei in der Vorstellung des Rezipienten. Die Aufgabe des Kunstwerks ist es, das Vorstellungsvermögen möglichst reichhaltig zu beflügeln. Das kann sowohl durch ein gelungenes Bild passieren, denn die Malerei »allein, [kann] körperliche Schönheit nachahmen« (*Laokoon*, XX. Stück, 144) als auch durch eine gelungene Andeutung in der Poesie, durch die »Schönheit in Bewegung« (*Laokoon*, XXI. Stück, 155), den Reiz. Der fällt in den Fachbereich des Dichters. Das Aufblitzen eines Lächelns, das Sichtbarwerden eines Grübchens, die Bewegung des Gewandes – all das lässt sich, so Lessing, in der Malerei nicht zeigen.

Genauso wie die Schönheit muss auch die Hässlichkeit mit einem Blick erfassbar sein. Da aber das Hässliche in der Kunst abgemildert werden muss, kann es, anders als die Schönheit, Thema in der Poesie sein. Denn durch die schrittweise Schilderung geht das Abstoßende daran verloren und zurück bleibt nur ein Eindruck des Hässlichen. Dieser bewirkt eine vermischte Empfindung. Als Beispiele dafür führt Lessing das Lächerliche und das Schreckliche an (vgl. *Laokoon*, XXIII. Stück). So wie aber die Malerei prädestiniert dafür ist, Schönheit zu zeigen, so kann sie die gleichen handwerklichen Mittel auch nutzen, um Hässlichkeit darzustellen, aber: »die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken« (*Laokoon*, XXIV. Stück, 169).

Die zeichentheoretischen Möglichkeiten der einzelnen Künste zeigen, so Lessing: die Poesie ist der Malerei überlegen. Sie ist die »weitere Kunst« (*Laokoon*, VIII. Stück, 79), sie kann Schönheiten zeigen, die die Malerei nicht zeigen kann, denn der Dichter hat dem Maler und dem Bildhauer eines voraus: er kann negative Züge mit positiven mischen, er kann den wütenden Gott mit verzerrtem Gesicht beschreiben oder dem Bacchus Hörner aufsetzen,¹⁵ ohne das gesamte

14 Vgl.: Monika Schrader: *Laokoon – »eine vollkommene Regel der Kunst«*, 59.

15 Die aus der Antike erhaltenen Bacchusskulpturen mit Hörnern erklärt Lessing damit, dass sie zur Verehrung im Tempel dienten und die Hörner als Ausdruck des Charakters vom Künstler nicht weggelassen werden konnten.

Bild damit zu dominieren und ins Hässliche zu ziehen. Vielmehr entwirft er mit diesen Beschreibungen ein Rund-Um-Bild, in dem er »zwei Erscheinungen in eine« (Laokoon, VIII. Stück, 83) bringt und so die Vorstellung des Lesers zusätzlich beflügelt. Ein weiterer poetischer Vorzug ist, dass in der Dichtung Wesen beschrieben werden können, die unsichtbar sind, während in der Malerei alles sichtbar gemacht werden muss, sogar auf »einerlei Art sichtbar« (Laokoon, XII. Stück, 102). Unsichtbares lässt sich in der sinnlichen Abbildung schlichtweg nicht darstellen, Versuche scheitern an Verwirrung und Unverständlichkeit. All diese zeichentheoretischen Vorteile begründen den Primatwechsel weg von der Malerei, hin zur Poesie. Mit ihren willkürlichen Zeichen, die sich im Verlaufe des Vorstellungsprozesses in natürliche Zeichen verwandeln und so die Worte hinter der Betrachtung des ästhetischen Objekts verschwinden lassen, richtet sie sich an mehr als die bloße sinnliche Vorstellungskraft oder verstandesmäßige Erkenntnis: die Poesie will die intuitive Erkenntnis der Ganzheitlichkeit, des Zusammenhangs ermöglichen, die, eigentlich göttlich, durch nichts anderes als durch die Kunst erreicht werden kann.

MIT DEN GRIECHEN GEGEN WINCKELMANN

Die Zeichentheorie untermauert dabei aber auch ein anderes Argument Lessings. Er will Winckelmanns kultursoziologische Behauptungen über das Zusammenspiel der heldenhaften Griechen und der schönen Kunst umkehren. Unter seiner Feder wird so in Windeseile aus den tapferen, beherrschten, fröhlichen, ehrenwerten Griechen, die in ihrer Vorbildlichkeit auch immer ein klein wenig dumm wirken, ein Volk von tränenüberströmten und schreienden, leidenschaftlichen Kämpfern und Kriegern, die sich hart aber herzlich durchs Leben schlagen, und in ihrer neuen, empfindsamen Vorbildlichkeit noch immer etwas dumm wirken. Lessings Polemik gründet dabei nicht in einem wirklichen Interesse an historischen Tatsachen, vielmehr begründet es sich in seiner Auffassung von Ästhetik, die der Winckelmanns widerspricht. Die Frage ist dabei, ob eine Skulptur überhaupt die Möglichkeiten bietet, einen moralischen Anspruch zu formulieren. Während Winckelmann das klar bejaht, verwirft Lessing diese Aussage kategorisch. Getarnt unter altphilologischen Betrachtungen, die sich an Lessings Vergil- und Homer-Lektüren entlang hangeln und dort vorwiegend Helden finden, die sich ihrer Tränen nie schämen und sich trotzdem durch Tapferkeit und Mut auszeichnen, verfißt Lessing die ästhetische Überlegenheit der Poesie gegenüber der Malerei auch hier unbeirrt.

Winckelmann sieht den standhaltenden Griechen, der aus ethischen Grundsätzen sein Leiden schweigend erträgt und damit seine schöne Seele offenbart.¹⁶ Eine schöne Seele attestiert auch Lessing den Griechen, im Gegensatz zu den Vorfahren der Deutschen: »Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldentums.« (*Laokoon*, I. Stück, 19f.) Dieses affektunterdrückende Verhalten kann zwar Bewunderung wecken, doch die »ist ein kalter Affekt« (*Laokoon*, I. Stück, 21), der nur zu »untätige[m] Staunen« (ebd.) führt. Derjenige aber, der dem Kunstwerk untätig gegenüber bleibt, verpasst zweierlei: zum einen die wärmende Leidenschaft und zum anderen die erkenntnisreiche Vorstellung. Deshalb kommt Lessing zu dem Schluss: »Alles Stoische ist untheatralisch« (*Laokoon*, I. Stück, 21). Das ist der Knackpunkt von Lessings Winckelmannkritik: »in the elevation of noble simplicity and quiet grandeur in the face of suffering to the level of an ethical-anthropological ideal Lessing smells the rat of stoicism, which is to say, of a courtly-aristocratic value-system.«¹⁷ Was Lessing dabei Winckelmann eigentlich vorwirft, ist die Ungleichheit, die hier hereinkommt: den »hierarchical response of *admiration*«,¹⁸ die den dargestellten Helden unerreichbar macht.

Diesem kalten Affekt der Bewunderung will Lessing nun den warmen des Mitleids entgegenstellen. Der ist im Gegensatz dazu »horizontal and identificatory, is, in fact, nothing other than the immediate coming-to-awareness within me of my solidarity with human kind.«¹⁹ Die Skulptur ist aber aufgrund ihrer Zeichenbeschaffenheit – und da stimmen Lessing und Winckelmann überein – nicht dazu in der Lage, Laokoon als Schreienden darzustellen. Die bildenden Künste, schließt Lessing, sind somit nicht das geeignete Medium, eine schöne Seele zu zeigen: »The painter's eye is amoral. It judges the world according to external

16 Im Folgenden bildet dabei, wenn sie nicht ausdrücklich gekennzeichnet ist, nicht meine Winckelmann-Interpretation die Basis für die Aufarbeitung von Lessings Argumentation, sondern seine eigene, die, wie ich weiter unten auseinandersetzen werde, an einigen Stellen meiner Ansicht nach zu kurz greift.

17 David Wellbery: »*Laokoon Revisited*«, 53.

18 Ebd.

19 Ebd. Wellbery weiter: »I need not recall here that sympathy, be it as the *pitié* of Rousseau or the moral sense of Hutcheson, is the central anthropological value of the Enlightenment and that its function is precisely to guarantee, within the realm of nature and without the intervention of an arbitrary act of sovereignty, the possibility of an ethical human community.«

beauty and ugliness and is unable to penetrate to the inner qualities of men.« (LL, 163) Winckelmanns entscheidender Fehler in Lessings Augen ist diese Verwechslung zwischen Können und Aufgaben der Künste. »Winckelmann takes the physical beauty of the statue out of its properly aesthetic sphere and transforms it under the terms noble simplicity and quiet grandeur, into a norm of spiritual attitude«, beschreibt Wellbery die unterschiedlichen Vorgehensweisen und Lessings Kritik daran: »Lessing cannot accept this move because physical beauty is for him a supreme value only within the narrowly circumscribed limits of the plastic arts.« (LL, 164)

Die Gefühlsäußerung hingegen ist in der Poesie möglich, sie reißt den Beobachter mit sich, zieht ihn in ihren Bann. Denn im Schrei geschieht »der leidenden Natur ihr Recht« (*Laokoon*, 9), die Hingabe an den Schmerz und seinen Ausdruck tut dem Charakter keinen Abbruch: »Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes.« (*Laokoon*, 9). Dieses Fortgerissenwerden ist dabei nicht als sinnliches zu verstehen, sondern als in der durch die willkürlichen Zeichen ermöglichten Abstraktheit, die dem Ekel vorbeugt, geschehendes. In dem Moment, in dem die Worte hinter der Vorstellung verblassen, wird der Schrei zu einem natürlichen Ausdruck, der für Lessing beinhaltet, seine Menschlichkeit zu akzeptieren, wie der antike Grieche es vorbildlich vorlebte: »Er fühlte und fürchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von der Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten.« (*Laokoon*, I. Stück, 20)²⁰ Diese Entsinnlichung ermöglicht erst die Distanz, in der das Mitleid, das im zweiten Lessing-Kapitel im Mittelpunkt stehen soll, erwachen kann. Moralische Wirkung kann damit wesentlich besser durch die Poesie als durch die bildende Kunst erzielt werden.

20 Solch südeuropäische Heldenmütigkeit findet sich auch noch im Jahr 2008, wie die Geschehnisse rund um die Vertrauensabstimmung des italienischen Ministerpräsidenten Romano Prodi im Senat zeigen: »Die Vertrauensdebatte im Senat wurde von einem schweren Zwischenfall überschattet: Stefano Cusumano aus der Partei des Ex-Justizministers hatte es gewagt, trotz Mastellas Vorgaben dem Regierungschef das Vertrauen zuzusichern. Da stürzte sein Fraktionschef auf ihn zu, spuckte ihm ins Gesicht, beschimpfte ihn als »Schwuler! Verräter! Hanswurst!«, und machte mit der Hand das Zeichen einer Pistole. Cusumano brach in Tränen aus und fiel in Ohnmacht. Zum Zeitpunkt der Abstimmung indes war er wieder auf den Beinen und votierte für Prodi.« (Paul Kreiner: »Berlusconi ante portas«; *Tagesspiegel*, 25. Januar 2008, 64. Jahrgang)

Doch nicht nur ästhetisch grenzt sich Lessing hier von Winkelmann ab, er vertritt auch ein anderes moralisches Ideal. Bei ihm zeichnet sich nicht der gleichmütig ertragende Stoiker aus, sondern der menschliche Held: mutig kann auch der sein, der Gefühle zulässt und seine Menschlichkeit nicht unterdrückt: »der gesittete Grieche [kann] zugleich weinen und tapfer« (*Laokoon*, I. Stück, 21) sein. Lessings Liebe zu den Griechen stützt sich damit auf andere Argumente als die Winckelmanns. Bei beiden haben sie Vorbildcharakter, aber aus ganz unterschiedlichen Gründen. Während für Winckelmann das Aushalten des Schmerzes und das Halten der Contenance im Vordergrund stehen, weist Lessing all das als Oberflächlichkeiten zurück. Für ihn sind die Griechen gerade deshalb vorbildlich, weil sie einen Umgang mit Schmerz und Leid gefunden haben, der dem Menschsein entspricht: Schmerz und Leid werden nicht aus dem Leben verdrängt, sondern als Teil des Lebens angenommen. Sie sind nichts mehr, wofür man sich schämen muss, im Gegenteil, sie können zur Quelle von Kraft und Mut werden. Ihr Ertragen gereicht den Einzelnen zur Ehre und lässt ihre Taten noch größer erscheinen. Das Große an ihnen ist dabei, dass es Taten sind, die aus dem Leben selbst kommen, nicht aus einer heldenhaft-göttlichen Geschichte, in der Handlungen ohnehin keine Konsequenzen für das Leben haben. Hier ist die Handlung eingebettet in die Lebensgeschichte des Helden – und gerade durch das Schmerzhafte dieser Geschichte gewinnt sie.

EIN BEISPIEL: LAOKOON

Trotz dieser Argumentation sieht auch Lessing den Laokoon in der Skulptur nicht schreien, sondern seufzen. Diese Abmilderung des Schreis ist dabei ästhetisch gefordert, nicht ethisch. Ein schreiender Laokoon hätte als Skulptur schlichtweg nicht ausgesehen, meint Lessing: »man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden«. (*Laokoon*, II. Stück, 29) Der Grund für Laokoons Schweigen ist nicht, wie bei Winckelmann, ethisch motiviert, sondern ästhetisch: das »auf ekelhafte Weise« (ebd.) verstellte Gesicht ist nicht zumutbar.²¹ Denn der Ekel haftet am Zuschau-

21 Für Schopenhauer liegt hier Lessings Schwäche: nicht die Hässlichkeit ist es, die eine schreiende Laokoonskulptur verbieten würde, sondern die Stummheit, das erkennt Lessing, der mit seiner Affektenlehre eigentlich sehr aufgeschlossen für dieses Argument sein müsste: »Ich kann nicht umhin, mich zu verwundern, daß so nachdenkende

er, er ist das genaue Gegenteil der Schönheit, er ist eine »non-sublatable (>unaufhebbare<) sensation, and it is for this reason that objects that arouse in us the response of disgust cannot be rendered in beautiful representations, for beauty is, [...] the >Aufhebung< (sublation) of sensuousness«. ²² Das heißt in der Folge, dass das Mitleid, das meine Identifikation mit dem anderen fördert, im Ekel verkehrt wird in eine Nicht-Identifikation: dabei erkenne ich mich immer noch im anderen wieder, was die Situation noch verschlimmert, denn dann führt der Ekel zu einer »non-identity with myself.« ²³

und scharfsichtige Männer mühsam unzulängliche Gründe aus der Ferne herbeiziehen, psychologische, ja physiologische Argumente ergreifen, um eine Sache zu erklären, deren Grund ganz nahe liegt und dem Unbefangenen gleich offenbar ist, – und besonders daß Lessing, welcher der richtigen Erkenntnis so nahe kam, dennoch den eigentlichen Punkt keineswegs getroffen hat. Vor aller psychologischen und physiologischen Untersuchung, ob Laokoon in seiner Lage schreien wird oder nicht, welches ich übrigens ganz und gar bejahen würde, ist in Hinsicht auf die Gruppe zu entscheiden, daß das Schreien in ihr nicht dargestellt werden durfte, allein aus dem Grunde, weil die Darstellung desselben gänzlich außer dem Gebiete der Skulptur liegt. Man konnte nicht aus Marmor einen schreienden Laokoon hervorbringen, sondern nur einen den Mund aufreißenden und zu schreien sich fruchtlos bemühen, einen Laokoon, dem die Stimme im Halse stecken geblieben, *vox faucibus haesit*. Das Wesen, und folglich auch die Wirkung des Schreiens auf den Zuschauer, liegt ganz allein im Laut, nicht im Mundaufsperrern.« Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Drittes Buch, §46, 303f.

22 David Wellbery: »*Laokoon Revisited*«, 54f.

23 Ebd. Wellbery geht sogar noch weiter und liest in Lessings Abneigung gegen den weitgeöffneten Mund eines schreienden Laokoons die Abneigung gegen die Mutter, die uns geboren hat, hinein. Wellbery zeigt damit nicht nur eine Frauenfeindlichkeit der Aufklärung, sondern auch die ganze Körperfeindlichkeit derjenigen, die sich aus dem Geiste geboren betrachten wollen: »Ekel« – that response which blocks my >Mitleid< and thereby makes it impossible for me to intend myself as human subject, as species subject – is horror vis-a-vis my natural birth. [...] The Father and his sons, extricating themselves from the material-sensuous constriction of the repulsive, the poisonous, the sin-laden, and establishing themselves as beautiful subjects, as subjects of humanity grounded in >Mitleid<: is this perhaps the drama that Lessing sees in the Laokoon statue? Is the Mother the >ekelhafte Schlange< (repulsive snake) who, in bearing me, threatens to choke and strangle me? And >die bloße weite Öffnung des Mundes<: is it perhaps the scream – the Mother's scream, the infant's scream – of natural birth?« 56f.

Die Stärke der bildenden Kunst ist es, die Schönheit des einzelnen Augenblicks und des einzelnen Körpers ansichtig werden zu lassen, eine Handlung kann sie nur andeuten, indem die Körper auf eine bestimmte Weise angeordnet werden. Aufgrund dieser Einschränkung muss die Malerei den *fruchtbarsten Augenblick* der Handlung wählen, weil dieser am meisten über die Handlung selbst erzählt und so der Vorstellung den größten Spielraum gibt: »Mit der Konzeption des fruchtbaren Augenblicks entwirft Lessing Regeln der Affektdarstellung in der bildenden Kunst«, schreibt Monika Schrader, wobei nicht die Schönheit das leitende Kriterium ist, sondern die »Funktion der Kunst als Affektbildung«. ²⁴ Der fruchtbare Augenblick zeichnet sich dann auch dadurch aus, dass er viel Spielraum für die Einbildungskraft lässt: »Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.« (*Laokoon*, III. Stück, 32) Bei einem aufgerissenen Mund nun ist der fruchtbare Moment verstrichen. Es gibt keine Steigerung mehr, hier wird der größte Schmerz durchlitten, das Gesicht kann sich nicht noch mehr verzerren: »Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken.« (*Laokoon*, III. Stück, 32)

Durch das Bannen eines so vergänglichen Moments geschieht aber nach Lessing noch etwas anderes: der Moment selbst wird lächerlich: der Schrei wird zu »weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit« (*Laokoon*, III. Stück, 33) – und damit: unerträglich. Maler oder Bildhauer arbeiten in einer ausdrucksbeschränkten Kunst, die ihnen bestimmte Formen aufnötigt und bestimmte Motive diktiert. Freier ist da, so Lessing, der Poet. Er ist nicht beschränkt auf einen Moment, sondern kann jede Handlung von Anfang bis Ende erzählen, ja sogar verschiedene Handlungen ineinander verknüpfen. In der *Aeneis* ist es Vergil deswegen möglich gewesen, aufs Schrecklichste Laokoons Schreien zu beschreiben, denn der Leser kennt Laokoon bereits als »den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater« (*Laokoon*, IV. Stück, 36). Laokoons Schrei bekommt, eingebettet in seine Lebensgeschichte und verknüpft mit dem Schicksal Trojas, einen anderen Klang: »Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Cha-

24 Monika Schrader: *Laokoon – »eine vollkommene Regel der Kunst,«* 77f. Dieser Punkt ist essentiell für Lessings ganze Kunstkonzeption: »Die differenten Strukturmerkmale der Künste sind sowohl unter dem Aspekt ästhetischer Motivierung verglichen, wie unter dem anthropologischen Gesichtspunkt der durch die ästhetischen Strukturen jeweils erzeugten ›Vollkommenheit‹ von Vorstellungen und Empfindungen.« Ebd., 69.

rakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden.« (*Laokoon*, IV. Stück, 36)

Die Laokoongruppe jedoch trifft nach Lessings Meinung genau diesen fruchtbaren Augenblick. Sie verrät nicht zu viel und zeigt nicht zu wenig: »Ärme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur so wohl als an den Nebenfiguren, in völliger Tätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.« (*Laokoon*, V. Stück, 55f.) Vater und Söhne sind in Bewegung, sie leisten Widerstand und versuchen, ihr Schicksal noch einmal abzuwenden. In der Skulptur ist diese Szene dabei ganz anders beschrieben als in der *Aeneis*, wie Lessing zur Untermauerung seiner Zeichentheorie zeigt: »Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn hinausragen. Bis medium amplexi, bis collo squamea circum / Terga dati, superant capite et cervicibus altis.« (*Laokoon*, V. Stück, 56)²⁵ Laokoon verschwindet in dieser Beschreibung nahezu unter den Schlangen, dennoch spornt sie das Vorstellungsvermögen der Zuhörer an, lässt die Szene vor ihrem inneren Auge lebendig werden. Ein vollkommen von Schlangen umwundener und bedeckter Laokoon wäre in der Skulptur hingegen ein Grauen. Denn der Schmerz, der ja das Mitleid erregen soll, würde so unsichtbar bleiben. Damit das möglich wird, muss der Oberkörper des Priesters frei bleiben, die Muskeln müssen sichtbar sein, die völlige Umwindung durch die Schlangen jedoch »würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein.« (*Laokoon*, V. Stück, 56) In der Skulptur sind die Schlangenkörper perfekt platziert. Indem sie sich um die Beine winden, verdecken sie das wesentliche Muskelspiel nicht, erregen aber zugleich »die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nemlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.« (*Laokoon*, V. Stück, 57)

Die Wahl des Augenblicks ist auch ausschlaggebend für das Interesse, das der Betrachter dem Kunstwerk entgegenbringen wird. Wie Winckelmann verlangt Lessing, dass es mit »dem ersten Blicke« (*Laokoon*, XI. Stück, 99) erfassbar sein muss, da in diesem Moment die größte Wirkung von ihm ausgeht. Ein Bild oder eine Skulptur, die auf den ersten Blick nicht reizvoll wirkt und längeres Hinsehen oder Nachdenken erfordert, wirkt, so Lessing, auf den Be-

25 »[S]chon haben zweimal sie ihn in der Mitte umschlungen, zweimal um seinen Hals die schuppigen Rücken gewunden und ragen empor über ihn mit ihren Köpfen und gestreckten Nacken.« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 215)

trachter »erkaltend« (*Laokoon*, XI. Stück, 100). Der Künstler bleibt unverständlich und aus Rache verhärtet sich der Rezipient gegen den Ausdruck des Kunstwerks, wird unempfindlich gegen jegliche Rührung. Die einzige Rettung für das schwerverständliche Werk wäre nun die Schönheit, denn diese könnte den Betrachter wieder versöhnen oder zumindest zu einem eingehenderen Studium reizen. Ist sie aber auch noch, wie Lessing schreibt, »dem Ausdrücke aufgeopfert« (ebd.), wird er nicht mehr länger verweilen: »was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.« (ebd.)

Während Winckelmann in seiner Laokoonbeschreibung voraussetzen scheint, dass die Geschichte des trojanischen Priesters bekannt ist, setzt Lessing das nicht voraus: Vom Publikum kann nicht erwartet werden, dass es so »gelehrt sein soll, wie der Kenner [es] aus seinen Büchern ist« (*Laokoon*, XI. Stück, 100). Das Kunstwerk muss für sich selbst sprechen und kann sich nur auf seine eigene Wirkung verlassen. Diese unterschiedlichen Ansprüche lassen sich darauf zurückführen, dass Winckelmann und Lessing unterschiedliche Publika vor Augen hatten, als sie ihre Theorien verfassten. Während Winckelmann ohnehin nur für eine Gelehrtenwelt arbeitet, der die Statuen und Skulpturen zu seiner Zeit einzig zugänglich sind, wendet sich Lessing bewusst mit aufklärerischem Interesse einem größeren Kreis zu, bei dem nicht von einer umfassenden Vorbildung auf geistesgeschichtlichem Gebiet auszugehen ist. Gemeinsam bleibt beiden Theoretikern jedoch eines: Sie betrachten Kunst beide als Lehrmittel für die ethisch-ästhetische Erziehung. Bei beiden Betrachtungen steht dabei der Umgang mit dem Schmerz im Mittelpunkt. Sowohl Winckelmann als auch Lessing machen eines deutlich: Der Schmerz berührt den Betrachter mehr, als es die Schönheit täte. Denn er zeigt etwas, das den Betrachter in seiner Eigenschaft als Mensch anspricht: er zeigt etwas Menschliches. Die Schmerzdarstellung berührt uns, weil sie das Leben in seiner Zerbrechlichkeit zeigt: den Lauf des Lebens, dieses Auf und Ab mit Schicksalsschlägen und erfüllten Wünschen, mit enttäuschten Hoffnungen und ungeahnten Möglichkeiten.

Winckelmanns Interesse daran, die schöne Seele sichtbar werden zu lassen, beruht darauf, dass er so hinter die Alltäglichkeit schauen kann und das ist einzig in der Kunst möglich. Winckelmann entdeckt in der alltäglichen Welt lauter verschobene und verloren gegangene Ideale (der Schönheit und der Tugend), die im künstlerischen Prozess sichtbar und damit erlebbar gemacht werden können. Er sieht so eine Welt hinter der Welt, die besser ist als unser Alltag und uns deswegen durch genaues Betrachten und Studium zum Vorbild für die unsere gereichen sollte. Damit zielt er nicht ab auf eine triviale Angleichung, einer Nachahmung in der Wirklichkeit, damit eröffnet er vielmehr Handlungs- und Verhaltensperspektiven, die einen anderen Umgang mit dem alltäglichen unvoll-

kommenen Leben ermöglichen. Die Theorie ist nicht so naiv, wie sie auf den ersten Blick scheinen mag. Denn sie unterstellt der Kunst eine spezifische Leistung, sieht in ihr eine besondere Reflexionsform. Künstlerische Tätigkeit und Kunstgenuss bieten eine neue Reflexionsmöglichkeit. Erst aus ihnen heraus können Schönheitsideale und vorbildliche Umgangsweisen entdeckt werden. Kunst ist der bessere Spiegel der Wirklichkeit, in dem das, was im Alltag verzerrt ist, klar und strukturiert wird. Der Reflexionsschritt ist dabei das Gewahrwerden des Umstands, dass das, was der Betrachter sieht, ein entzerrtes, ideales Bild der Wirklichkeit ist. Diese Erkenntnis wird bei Winckelmann dann nicht weiter reflektiert, es wird nicht in Frage gestellt, *was* da genau gezeigt wird und welchen Bezug es zur Wirklichkeit hat. Kunst bei Winckelmann leitet den Betrachter also nicht dazu an, anhand des Erlebten über sich selbst frei nachzudenken, sondern bietet die Erkenntnis einer angemessenen Verhaltensweise zur Übernahme an.

Lessings Subjektbegriff wird im dritten Kapitel noch ausführlicher anhand des menschlichen Helden und der *Hamburgischen Dramaturgie* behandelt, doch schon im *Laokoon* wird deutlich, dass Kunst für Lessing mehr ist, als eine bloße Vorbildlichkeit, die ohne weitere Reflexion ins eigene Leben übernommen werden kann. In allererster Linie ist Kunst hier eine Erkenntnisform: in der Kunst, vorrangig natürlich in der Dichtung, wird die intuitive Erkenntnis ermöglicht, die etwas Göttliches hat, da sie Wesen und Zusammenhänge der Dinge sichtbar werden lässt. *Intuitiv* ist diese Erkenntnis dabei, weil sie nicht rein vernunftgemäß arbeitet, sondern über die gewöhnliche Vernunftleistung hinausreicht, indem sie uns mehr als intellektuell berührt. In der Einleitung schreibe ich, dass die intuitive Erkenntnis eine leibliche Erfahrung ist, dass mein Herzschlag hoch geht, wenn ich im Theater sitze: Lessing wäre diese Deutung zu sinnlich. Intuitive Erkenntnis versteht er als etwas Entsinnlichtes, eine leibliche Involvierung des Zuschauers würde er zurückweisen. Der Begriff der intuitiven Erkenntnis ist hier also zunächst in abgeschwächter Form sichtbar, sichtbar aber dennoch, weil er verweist auf eine nicht-vernünftige, nicht-sprachliche Erkenntnis, die in der Distanz zur Sinnlichkeit eines Kunstwerks auftaucht. Das ästhetische Ideal, das Lessing vorschwebt, ist bei aller Abstraktheit, bei aller formalen Gebundenheit keines, das sich durch eine rein vernunftgemäße Leistung entdecken ließe. Er argumentiert gezielt hin auf eine spezifisch ästhetische Erkenntnis, die auf mehr als nur Schönheit zielt. Der Gegenstand dieser Erkenntnis ist dabei – und das ist das Besondere und Herausragende an Lessing – das Leben selbst, das heldenhafte Geschichten erzählt, ohne den Schmerz zu vergessen. Lessing entgöttlicht die Kunst und setzt damit Winckelmanns Gedanken fort. Beide sehen im Laokoon einen Menschenhelden, der Schönheit, Anmut und Stärke bewahrt im Angesicht des Unterganges. Hier geht es nicht um einen antiken Gott, für den auch der

Schmerz, der Tod letztendlich doch nur Spiel ist und der damit zu seiner eigenen Betroffenheit eine göttliche Distanz hat, hier geht es um einen Menschen, der zu seinem Körper und zur eigenen Erfahrung des Schmerzes zunächst mal keine Distanz hat und sich diese erst erarbeiten muss. Und dass für Winckelmann die Skulptur, für Lessing die Dichtung genau das einfängt, macht die Kunst zum Objekt der Erkenntnis und zum Vorbild. Die Vorbildhaftigkeit beruht, so verstehe ich beide, auf der Verletzlichkeit des Menschen. Es kommt darauf an, dass Anmut, Schönheit, Würde *im Angesicht* von etwas behalten werden, in Laokoons Fall im Angesicht des Todes. Nicht die Tatsache allein, dass er schön, würdevoll und anmutig ist, verleiht ihm seine künstlerische Wirkung, sondern er ist schön, würdevoll und anmutig vor dem Hintergrund von Schmerz und Tod – und damit vor dem Hintergrund seines menschlichen Lebens. Durch diese Anbindung an das Leben gewinnt die Kunst eine Dimension, die das »bloß Schöne«, das unser Auge erfreuen würde, überschreitet und uns in unserem Lebensvollzug anspricht.

Wie sich dieser Prozess in der *Hamburgischen Dramaturgie* erweitert und verändert, soll eine der leitenden Fragen im Kapitel 3.1. sein. In diesem Kapitel habe ich gezeigt, warum Laokoon in der Laokoonskulptur bei Lessing nicht schreit. Ein geöffneter Mund, ein panischer Gesichtsausdruck wären der Skulptur unangemessen, argumentiert Lessing. Sie würden Ekel erregen und die Affekte des Betrachters erkalten lassen, bis er sich schließlich angewidert abwendet. Wurde in Winckelmanns Argumentation die ästhetische Grundannahme ethisch untermauert, wird hier Winckelmanns ethische Forderung ästhetisch zurückgewiesen: ein schreiender Laokoon ist künstlerisch wünschenswert, da er eine hohe ästhetische Wirkung erlangen kann, kann aber nur in der Dichtung zur Darstellung kommen, nicht in der bildenden Kunst.

Laokoon seufzt: weil er nicht schreien *soll*.

Sinnlich selig in sich. Hegels Laokoon

Es ist so!¹

Die interessanteste Laokoon-Interpretation findet sich allerdings bei Hegel. In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* beschreibt er die Marmorgruppe als ein Beispiel der schönsten Kunst: der Skulptur.² Die Laokoongruppe hat dabei eine Sonderstellung, denn Hegels liebstes Beispiel für eine gelungene Skulptur sind die Götterstatuen, die sich durch Ruhe und Heiterkeit auszeichnen. Laokoon nun ist zwar ruhig, aber nicht heiter: seine Züge sind vom Schmerz geprägt, der eigentlich als solcher bei Hegel erst in der Kunst der Romantik thematisiert wird. In der Antike nennt er nur Niobe und Laokoon als Beispiele für die Darstellung von Schmerz in der Skulptur. Überhaupt spricht Hegel nur an zwei Stellen über Laokoon: einmal im Kapitel über die Skulptur als Beispiel für die Darstellung der Gruppe und einmal im dritten Abschnitt über die romantischen Künste im Kapitel über den romantischen Inhalt der Malerei. Trotzdem ist die Laokoon-

-
- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I – III*; in: ders.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. XIII - XV. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986ff, XIII, 208. Im Folgenden im Text zitiert mit Band und Seitenangabe.
 - 2 Sehr richtig beobachtet Hegel übrigens, dass die Laokoonskulptur kein griechisches Original, sondern ein Werk späterer Zeit ist: »Dabei gehört das ganze Werk aber ohne Zweifel dem Geiste des Stoffes, der Künstlichkeit der Anordnung, dem Verständnis der Stellung und der Art der Ausarbeitung nach einer späteren Epoche an, welche die einfache Schönheit und Lebendigkeit schon durch ein gesuchtes Hervorkehren der Kenntnisse im Baue und der Muskulatur des menschlichen Körpers zu überbieten trachtet und durch eine allzu verfeinerte Zierlichkeit der Bearbeitung zu gefallen sucht. Der Schritt von der Unbefangenheit und Größe der Kunst zur Manier ist hier schon getan.« (XIV, 434f.) Die Positionierung im Streit um das Primat von Skulptur oder Poesie ist hiermit subtil geleistet.

gruppe auch für ihn ein beispielhaftes Werk der klassischen Kunstform, denn durch sie wird deutlich, wo die Grenzen des klassischen Ideals liegen: in der Darstellung und Empfindung von Schmerz. Laokoon zeigt eine Unfähigkeit von Material und Subjekt auf, denn hier stoßen Skulptur und das in ihr dargestellte Individuum gleichermaßen an ihre Grenzen. Wie Winckelmann und Lessing vor ihm, ist auch Hegel beeindruckt von der Ruhe der Gruppe, von dem »angedeutenen Zuge stiller Trauer« (XV, 42) in Laokoons Gesicht, von dem erhalten gebliebenen »Adel der Schönheit« (XIV, 434), der im zusammengezogenen Körper des Priesters sichtbar wird. Doch Ruhe, Stille und Adel beruhen nach Hegel nicht auf Einstellung, Leistung oder Natürlichkeit Laokoons – sie beruhen, im Gegenteil, auf einem Mangel. Auf einem Mangel an Subjektivität. Laokoon »bewähr[t] sich groß und hochherzig« (XV, 42) und vergeht nicht in »Klage und Verzweiflung« (ebd.), weil er leidenschaftslos und schicksalshörig »aufgibt« (ebd., 43). Laokoon fügt sich in den verlorenen Kampf, sein Standhalten bleibt »leer« (ebd.): »das Leiden, der Schmerz ist gleichsam das Letzte, und an die Stelle der Aussöhnung und Befriedigung muß eine kalte Resignation treten, in welcher das Individuum, ohne in sich zusammenzubrechen, das aufgibt, woran es festgehalten hatte.« (ebd.)

Dass Laokoon bei Hegel nicht schreit, liegt nicht nur an den Gattungsgrenzen der klassischen Skulptur, sondern am Ideal, das sie darstellt. Laokoon macht die Grenzen des klassischen Ideals sichtbar. Die substantielle Individualität kann nur bis zu einem gewissen Grade Schmerz empfinden und deshalb kann das klassische Ideal den Schmerz auch nur bis zu einem gewissen Grade darstellen: An Laokoons Beispiel möchte ich in den kommenden Abschnitten zeigen, wie das klassische Ideal aufgebaut ist und der Begriff der substantiellen Individualität funktioniert.

LAOKOONS TOD

Beim Lesen der *Aeneis* wird eines klar: Laokoons Tod ist eine große Ungerechtigkeit. Der Priester will den Untergang Trojas vermeiden und wird für diesen Einsatz für sein Volk von den Göttern mit dem Tod bestraft – doch nicht nur er stirbt einen qualvollen und entsetzlichen Tod, auch seine beiden Söhne müssen ihn erleiden. Der Priester, der den unverzeihlichen Fehler seiner Landsleute bereits kennt, um ihren Untergang weiß und ihn verhindern wollte, hält nun seine sterbenden Kinder im Arm, denen zu helfen er nicht vermag, weil er selbst vor Schmerz nahezu gelähmt ist. Mit jeder Faser seines Körpers sollte Laokoon dieses himmelschreiende Unrecht fühlen. Er sollte sowohl die danebenstehenden

gaffenden Trojaner anklagen, als auch die anmaßenden Götter, die ihn wie eine Marionette ihrem Schauspiel opfern. Er sollte schreien und vor Wut rasen, er sollte allen das Unrecht sichtbar machen und zur allgemeinen Revolte aufrufen. Doch was tut Laokoon? Er setzt das fort, womit er schon vor dem Todeskampf begonnen hat: er erträgt den kommenden Untergang ruhig. Denn die Schlangen, die für ihn und seine Söhne den Tod bringen, sind ja nur eine Beschleunigung des ohnehin Bevorstehenden. Als Laokoon die Lanze in die Seite des Trojanschen Pferdes schleudert, ist ihm klar, dass das hölzerne Tier eine Falle der Griechen ist. Als die Trojaner das Pferd in die Stadt ziehen, weiß Laokoon, dass das den Untergang Trojas bedeutet. Doch sein Aufbegehren dagegen endet mit dem Wurf der Lanze. Als er begreift, dass seine Landsleute nicht zu überzeugen sind, fügt auch er sich. Er redet nicht etwa weiter auf sie ein, er überwacht das hölzerne Pferd nicht heimlich, er verlässt nicht mit seiner Familie die Stadt.

Laokoon folgt seinen priesterlichen Pflichten und opfert den Göttern am Strand. Damit opfert er ganz bewusst auch sich selbst und seine Söhne. Der schreckliche Tod durch die Schlangen ist nur eine Vorwegnahme des Kommenden. Laokoon, der einen Moment aus Vaterlandsliebe und Pflichtbewusstsein gegen den Willen der Götter aufbegehrt, hat seinen Fehler erkannt und ist bereit, sich in sein vorbestimmtes Schicksal zu fügen.³ Sein Aufbegehren war dabei nie ein individuelles. Laokoon ist zwar intelligenter oder geschulter in Kriegslisten als seine Gefährten und zeichnet sich damit ihnen gegenüber aus, er hat aber, als er die Lanze schleudert, nur ihr aller Wohl, nicht sein eigenes, im Sinn. Der Gedanke zu fliehen und seine Familie zu retten, entsteht überhaupt nicht. Es gibt keinen unabhängigen Laokoon, es gibt Laokoon nur vor dem Hintergrund der anderen. Deshalb ist er nicht fähig zur Revolte, zur Auflehnung, »die Hoheit der Individualität ist doch nur ein starres Beisichsein, ein erfüllungsloses Ertragen des Schicksals« (XV, 43).

Laokoon ist damit selbst ein Ideal: das Ideal, das einzig im heroischen Weltzustand wirklich sein kann: inneres und äußeres Dasein stimmen in ihm überein, er ist nicht getrennt von der Welt, die ihn umgibt. Er findet im »Allgemeinen erst die unerschütterliche Basis und den echten Gehalt seiner Wirklichkeit« (XIII, 237). Das heroische Individuum hat »außerhalb der Wirklichkeit seines Staates in sich selbst keine Substantialität.« (XIII, 240) Allgemeinheit und Individualität sind hier nicht geschieden: Laokoon bildet eine substantielle Einheit mit dem sittlichen Ganzen: der heroische Weltzustand kennt keine Unterscheidung zwischen Person und Familie, hier wird der Sohn für das zur Verantwortung

3 Die Schreie, die er bei Vergil ausstößt, ändern an dieser Lesart nichts: Sie sind kein Aufbegehren, sie sind nur Ausdruck des Schmerzes und verhallen.

gezogen, was der Vater getan hat: hier werden Laokoons Söhne mit hingerichtet, weil der Vater aufgebehrte. Die Folgen der Tat kommen nicht nur über den, der sie beging, sondern über die ganze Familie. Laokoons Individualität ist nicht gefüllt mit bewusster Einzigartigkeit, sondern mit den Sitten und Bräuchen seines Volkes, mit der göttlichen Macht, die hinter diesen Sitten und Bräuchen steht, ihr Grund und ihr Gerichtetsein ist: die Trojaner sind wie Figuren, die aus einem Holz geschnitzt werden und so zwar unterschiedliche Formen haben, aber doch den gleichen Inhalt, weil sie aus der gleichen Substanz entstanden sind. Hegel nennt Laokoon deshalb eine »substantielle Individualität« (XIV, 413). Hier hat sich, wie Hegel es beschreibt, »der Geist weder gegen seine allgemeine Substanz noch gegen sein Dasein in seiner Körperlichkeit unterschieden« (XIV, 363). Alles was Laokoon denkt, fühlt und ist, ist trojanisch, alles beruht auf der sittlichen Substanz seiner Volksgemeinschaft. Sein Geist ist somit noch nicht gegen die allgemeine Substanz abgegrenzt. Laokoon lebt nicht bezogen auf seine »subjektive Persönlichkeit« (XIV, 363), sondern senkt sich »unzerschieden« (ebd.) in den »wesentlichen Inhalt des Bewusstseins« (ebd.) seines Volkes ein.

DIE SKULPTUR

Diese substantielle Individualität, bei der Individuum und Gemeinschaft noch ganz eins sind, ist, so Hegel, der Inhalt der Skulptur. Denn sie »faßt das Wunder auf, daß der Geist dem ganzen Materiellen sich einbildet« (XIV, 362). Hier steht nicht das Subjektive im Mittelpunkt, sondern das Objektive: in der Skulptur wird die »in sich beruhende *Objektivität* des Geistes« (ebd.) dargestellt. Denn Laokoon ist zwar ein Individuum mit Eigenheiten, Besonderheiten und Zufälligkeiten, bezieht sich in seinem Denken und Handeln aber nicht auf all dies Akzidentielle und Vergängliche. Seine Quelle ist die Sittlichkeit seiner Gemeinschaft, die Objektivität hat: »Unter Objektivität nämlich ist hier das Substantielle, Echte, Unvergängliche zu verstehen« (XIV, 364). Um aber sichtbar zu werden, benötigt dieses »Substantielle, Echte, Unvergängliche« ein Subjekt, das ganz von ihm durchdrungen ist. Denn die Objektivität des Geistes vermag nur im Individuum selbst zur Anschauung zu kommen, sie muss konkret und damit endlich, zufällig und besonders werden, um sichtbar zu sein.⁴ Die substantielle Individualität er-

4 Die erforderte Konkretisierung im Individuum meint allerdings nicht, dass das Individuum mit all seinen Partikularitäten in der Skulptur abgebildet werden soll, vielmehr besteht Hegel auf dem Gegenteil: »Nur das Bleibende, Allgemeine, Gesetzmäßige in der menschlichen Körperform hat das Skulpturwerk darzustellen« (XIV, 370).

füllt diese Kriterien nun umfassend. Sie ist Besonderheit, weil individuell und damit ist sie sichtbar, sie ist aber gleichzeitig Allgemeinheit, weil substantiell. Sie ist die zufällige Verkörperung der Substanz und alles Besondere und Eigene an ihr fällt zurück in diese Allgemeinheit, ist »ganz von jener Substanz durchdrungen und aus ihr nicht formell in sich zurückreflektiert« (XIV, 364).

Der zweite Aspekt nun, »daß der Geist dem ganzen Materiellen sich einbildet« (XIV, 362) meint, dass das, was in der Skulptur zur Anschauung kommt, nicht »das *Geistige als solches*« (XIV, 366) zeigt, sondern das Geistige, »das nur erst in seinem Anderen, dem *Leiblichen für sich ist*.« (XIV, 366) Der vom Geist durchdrungene Körper wird zum Leib: Laokoons Leiden und sein Standhalten manifestieren sich in seinem Körper und durchdringen ihn damit mit Geistigem, machen ihn so zum Leib. Und dieser Leib wird dargestellt in der Skulptur: An ihm wird das Geistige sichtbar, denn Leid und Schmerz Laokoons malen sich ab in der Haltung seines Körpers:⁵ die Muskeln sind angespannt, der Rumpf ist schmerzhaft verdreht, das Becken zurückgezogen.⁶ Sein Gesicht bleibt bei all dem jedoch leer und kalt, weil all das Leid durchdrungen ist von der Substanz, in der es gleichzeitig aufgehoben wird. Laokoon geschieht kein Unrecht: Sein Tod ist das Vorzeichen des Untergangs von Troja.

-
- 5 Dazu Bergande: »Umso mehr muss die Gebärde in der Skulptur laut Hegel frei von Ambivalenzen und Widersprüchen sein. [...] Wenn sie auf etwas ausgeht oder verweist, dann auf nichts, was wesentlich außerhalb des Umkreises der göttlichen Subjektivität läge und als ein Gegensatz nicht wieder in ihr Beisichselbstsein zurückkehrte. [...] Anfang und Ende der Bewegung, Vergangenheit und Zukunft als Extrema der Zeitgerade sind somit gleichsam nach ihren jeweiligen Pfeilrichtungen hin einander entrückt. Oder aber sie fallen, gegeneinander abgewogen, in der fast zeitlosen Gegenwart der souveränen Skulpturgestalt ineinander.« Wolfram Bergande: *Die Logik des Unbewussten in der Kunst. Subjekttheorie und Ästhetik nach Hegel und Lacan*. – Wien: Verlag Turia + Kant 2007, 23.
- 6 Dass Laokoons substantielle Individualität der ideale Inhalt einer Skulptur ist, heißt natürlich im Umkehrschluss, dass auch Hegel verzerrte Gesichter, zum Schrei geöffnete Münder oder andere grausige oder schreckliche Darstellungen nicht für in der Bildhauerei nachahmbar hält, bzw. ihre Nachahmung nicht empfehlenswert findet. Er gesteht zwar zu, dass eine solche Abbildung einen Effekt hat, findet sie aber, anders als Lessing argumentiert, der sich im Grauen abwendet, schnell langweilig: »man kehrt dahin nicht gern zurück.« (XIV, 400)

DIE KUNST

In der marmornen Abbildung Laokoons sind Inneres und Äußeres versöhnt: das macht ihre Idealität und Schönheit aus. Kunst ist bei Hegel im Wesentlichen Vermittlung und Versöhnung. In der Skulptur stellt sie nicht nur selbst die Versöhnung in der Leiblichkeit dar, sie versöhnt auch in ihrer Rezeption. Denn der Rezipient, der zunächst in der äußerlichen Welt und seinen unmittelbaren Empfindungen gefangen ist, wird in der Betrachtung des Werks mit der Welt der Reflexion und des Denkens in Einklang gebracht. Dadurch gewinnt er Freiheit: Freiheit von der Unmittelbarkeit seiner Umgebung, Freiheit von seinen Lebensumständen. Im Betrachten des Kunstwerks erhebt er sich über den Alltag und über die alltägliche Endlichkeit. Er lernt, sich als Teil des Unendlichen und Absoluten zu begreifen, als Teil des absoluten Geistes.

Die Philosophie der Kunst setzt nun da an, wo der absolute Geist sich über die Sphären der Endlichkeit erhebt und seine Unendlichkeit beginnt. Kunst ist die erste von drei Stufen, in der die Negativität vom Geist selbst gesetzt und wieder aufgehoben wird, so dass er sich in diesem Prozess des Setzens und Aufhebens selbst Gegenstand wird, selbst Teil seines Wissens wird: »Das Absolute selber wird *Objekt* des Geistes, indem der Geist auf die Stufe des *Bewußtseins* tritt und sich in sich als *Wissendes* und diesem gegenüber als absoluter *Gegenstand* des Wissens *unterscheidet*.« (XIII, 130) Denn der Mensch sucht nach einer höheren und substantielleren Wahrheit, als sie ihm in seiner bisherigen Wirklichkeit begegnet, er sucht nach der Freiheit. Sie ist gleichzeitig die höchste Bestimmung des Geistes und bezeichnet das Freisein vom Wahrnehmen der Wirklichkeit als Fremdes und Schranke. Ein freier Mensch kann sich in allem anderen wiedererkennen, er sieht überall den Geist wirken und kann sich selbst als Teil dieses Geistes begreifen.

Zunächst ist aber die vom Menschen erlebte Freiheit nur subjektiv, daher nicht umfassend und unzulänglich. Ihm steht immer noch die Welt als Fremde gegenüber und er fühlt sich in ihr unfrei und sehnt sich nach Versöhnung. Doch auch in sich selbst ist das Subjekt von einem schmerzhaften Kampf zerrissen. In ihm stehen sich das Allgemeine und das Besondere seiner Triebe und Neigungen gegenüber, »[d]enn in dem Innern als solchem, in dem reinen Denken, in der Welt der Gesetze und deren Allgemeinheit kann der Mensch nicht aushalten, sondern bedarf auch des sinnlichen Daseins, des Gefühls, Herzens, Gemüts usf.« (XIII, 135) In der Kunst kommt die Wahrheit in ihrer sinnlichen Gestalt nun für den nach Versöhnung trachtenden Menschen zum ersten Mal zur Anschauung, sie ist damit die »unmittelbare Selbstbefriedigung des absoluten Geistes« (XIII, 140).

Für Hegel ist die Blütezeit der Kunst, diejenige, in der sie die einzige oder wichtigste Weise der Darstellung der Wahrheit war, allerdings längst vorbei. Der Geist benötigt nicht mehr die sinnliche Gestalt, um sich selbst Gegenstand zu sein, er hat seine wahre Form im eigenen Inhalt zunächst in der Religion und dann im abstrakten Denken der Philosophie gefunden. Denn wegen ihrer sinnlichen Form ist die Kunst inhaltlich beschränkt und damit der Religion und Philosophie unterlegen: »Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt« (XIII, 24) Die von Hegel beschriebene Entwicklung würde dabei missverstanden, verstünde man sie so, als zeichne sie die persönliche Entwicklung eines jeden Einzelnen nach – sie ist vielmehr zu verstehen als Entwicklung des Weltgeistes in der Weltgeschichte. Das wird sehr deutlich an der Art und Weise, wie Hegel Kunst in den *Vorlesungen über die Ästhetik* behandelt. Er lässt sie sich chronologisch entfalten in drei verschiedenen Formen: der symbolischen, der klassischen und der romantischen Kunstform. Im christlichen Mittelalter schließlich verliert die Kunst ihren Stellenwert als beste Form der Darstellung der Wahrheit und wird von Religion und Philosophie abgelöst.⁷

7 Die Entwicklung des Kunstbewusstseins zeigt die unterschiedlichen Arten, eine Idee als Inhalt zu fassen. Jede Form ist damit eine bestimmte Weise, die Idee darzustellen. In der *symbolischen Kunstform* ist die Idee noch unbestimmt und unklar, sie ist zu abstrakt und einseitig, um ein Ideal sein zu können. Ihre Darstellung ist unvollkommen, »äußerlich mangelhaft und zufällig« (XIII, 107), sie bleibt ein »bloßes Suchen« (ebd.). In der *klassischen Kunstform* sind Idee und Gestalt im Einklang, am besten drückt sich das aus in der menschlichen Skulptur: »Dadurch ist der Geist hier zugleich als partikulärer bestimmt, als menschlicher nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kundzugeben und auszudrücken fähig ist.« (XIII, 110) Damit ist allerdings auch zugleich der Mangel der klassischen Kunstform beschrieben, an welchem sie sich auflöst und den Übergang bildet zur *romantischen Kunstform*: Sie hebt die Einheit von Idee und Realität wieder auf und setzt sich selbst in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten, der in der symbolischen Kunstform unüberwunden geblieben war. Damit hat sie alles erreicht, was in der Kunst zu erreichen ist und was an ihr mangelhaft bleibt, bleibt es an der Kunst selbst: »Diese Beschränktheit ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in *sinnlich* konkreter Form zum Gegenstande macht und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als *Entsprechen* beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist *nicht* seinem *wahren Begriffe nach* zur Darstellung.« (XIII, 111) Dies sind die drei Verhältnisse der Idee zu ihrem Gehalt im Gebiet der

DAS KUNSTSCHÖNE

Die Kunst verkörpert die Vermittlung von Idee, die der Inhalt des Kunstwerks ist, und sinnlicher Wirklichkeit, die seine Form der Darstellung ist. Dargestellt wird dabei nicht die Idee als solche, wie sie Thema in der Logik ist, sondern die Idee als Ideal, als »individuelle Wirklichkeit« (XIII, 104). Im künstlerischen Ideal findet die Idee die ihr angemessene Darstellung in der Sinnlichkeit, sie ist nicht mehr nur Allgemeinheit, sondern wird konkret und individuell, sie besondert sich und wird im Kunstwerk – um den Preis der Besonderung – erfassbar. In der Kunst findet also die Idee in einer ganz bestimmten Form ihre Darstellung, es wird eine Möglichkeit, sie zu denken, zur Anschauung gebracht, eine Möglichkeit, die Wahrheit zu sehen. Die konkrete Idee beinhaltet dabei das Prinzip ihrer Darstellung selbst, es erschließt sich aus ihr, welche Form ihr zu geben ist: »So bringt erst die wahrhaft konkrete Idee die wahre Gestalt hervor, und dieses Entsprechen beider ist das Ideal.« (XIII, 106).

Die Idee ist der Begriff, die Realität des Begriffes und die Einheit beider. Dabei sind Idee und Begriff nicht als Synonyme zu verwenden, sondern die Idee bezeichnet eine spezifische Daseinsform des Begriffes: die Einheit des Begriffes mit sich selbst in seiner Realität: »Der Begriff ist deshalb das Allgemeine, das sich einerseits durch sich selbst zur Bestimmtheit und *Besonderung* negiert, andererseits aber diese Besonderheit, als Negation des Allgemeinen, ebenso sehr wieder *aufhebt*.« (XIII, 148) Der Begriff ist in diesem Prozess von Negation und Aufhebung unendlich und damit »an sich selbst schon Totalität« (XIII, 149). Die Idee selbst hat nun ihre Existenz in der Wirklichkeit, in der der Begriff eine sich selbst angemessene Form hat. Diese Form muss nicht etwa sinnlich sein, sie kann auch abstrakt und rein gedanklich sein. Die Idee ist also auch verwirklicht, wenn der Begriff in einem Gedanken seine Darstellung und Einheit mit dieser Darstellung findet. Damit unterscheidet sie sich vom Ideal, dass die Idee des Schönen sinnlich verkörpert (das gilt auch für die Poesie, dazu weiter unten mehr): »Das *Schöne* bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee.« (XIII, 151) Ein Scheinen ist sie nur, da die sinnliche Darstellung, wie oben beschrieben, immer mangelhaft und eben der Sinnlichkeit verhaftet bleiben muss.

Kunst: »Sie bestehen im Erstreben, Erreichen und Überschreiten des Ideals als der wahren Idee der Schönheit.« (XIII, 114)

DIE ANTIKE

Die klassische Skulptur betrachtet Hegel in den *Vorlesungen über die Ästhetik* als die perfekte Darstellung des schönen Ideals: »Denn durch die Skulptur soll der Geist in seiner leiblichen Form in unmittelbarer Einheit still und selig dastehen und die Form durch den Inhalt geistiger Individualität verlebendigt werden.« (XIII, 118) Nicht umsonst hat die Skulptur deswegen ihre Blüte in der Antike. Denn Hegel sieht die substantielle Individualität nicht nur in der Kunst – vielmehr sieht er in den künstlerischen Skulpturen die Subjektivität der Zeit selbst verwirklicht. Das antike Griechenland ist nicht nur durch herausragende Dichter und Denker zu verstehen, vielmehr wird die Antike nicht verstanden werden: »wenn man nicht als Schlüssel zum Verständnis die Einsicht in die Ideale der Skulptur mitbringt und von diesem Standpunkt der Plastik aus sowohl die Gestalten der epischen und dramatischen Helden als auch der wirklichen Staatsmänner und Philosophen betrachtet.« (XIV, 374)

Die substantielle Individualität ist somit nicht nur ein ästhetisches Merkmal der Skulptur, sie ist eine ethische Beobachtung Hegels und bezieht sich sowohl auf den Grad der Subjektivität der antiken Griechen als auch auf die Form ihres sittlichen Zusammenlebens. Die Polis betrachtet er dabei, wie ich weiter unten in *Phänomenologie*-Kapitel ausführen werde, als eine natürliche Sittlichkeit, in der die Einzelnen durchdrungen und erfüllt sind von der gemeinsamen Substanz ihrer Sitten und Bräuche: »Sie sind groß und frei, selbständig auf dem Boden ihrer in sich selber substantiellen Besonderheit erwachsen, sich aus sich erzeugend und zu dem bildend, was sie waren und sein wollten.« (ebd.) Sie sind damit »ideale Künstler ihrer selbst, Individuen aus *einem* Guß« (ebd.). Der antike Mensch sieht sich damit, nach Hegel, nicht im Gegensatz oder in Abgrenzung zu seiner sittlichen und völkischen Gemeinschaft. Sie ist genauso der Nährboden seiner Individualität, wie seine Individualität die Verwirklichung der gemeinsamen Sittlichkeit ist. »Die Griechen«, so Hegel, »lebten in der glücklichen Mitte der selbstbewußten subjektiven Freiheit und der sittlichen Substanz.« (XIV, 25) Der Einzelne bewegt sich selbstständig und frei im griechischen Staat, ohne damit den Interessen des Staates selbst zu widersprechen. Seine Lebensweise deckt sich mit der staatlichen, es gibt keinen individuellen oder reflexiven Überschuss, der diese Einheit gefährden könnte: »die Substanz des Staatslebens war ebenso in die Individuen versenkt, als diese ihre eigene Freiheit nur in den allgemeinen Zwecken des Ganzen suchten.« (XIV, 26)

In den Beschreibungen des klassischen Ideals, das seinen Höhepunkt und seine Blüte in der griechischen Skulptur findet, tauchen immer wieder zwei scheinbar entgegengesetzte Begriffe auf: Hegel spricht angesichts der griechi-

schen Skulptur sowohl vom »Ausdruck der Selbständigkeit, des Beruhens-auf-sich« (XIV, 379) als auch von einem Mangel an Subjektivität, mit dem ich dieses Kapitel eingeleitet habe. Um zu verstehen, was die Skulptur für Hegel und die hegelsche Ästhetik bedeutet, muss klar werden, dass das selbstständige Beruhens-Auf-Sich und der Mangel an Subjektivität zwei Seiten einer Medaille sind. Beide gehören zusammen und beide machen wesentlich das Ideal der Skulptur aus. Was genau nun die substantielle Individualität Laokoons ausmacht, wird deutlich bei näherer Betrachtung von Hegels Erläuterungen zum Begriff des Ideals und der klassischen Kunstform.

DAS IDEAL

Die »Natur des Kunstideals« ist die »Zurückführung nun des äußerlichen Daseins ins Geistige, so daß die äußere Erscheinung als dem Geiste gemäß die Enthüllung desselben wird« (XIII, 206). Der Inhalt des Ideals ist somit das Geistige, das sich im Kunstwerk eine angemessene Form gibt. Mit Blick auf das Kunstwerk wird schnell deutlich, wie Hegel zu verstehen ist: Die ideale Skulptur ist für ihn diejenige, bei der alles Innerliche zugleich äußerlich ist. Hegels Beispiele sind hier vor allen Dingen die Götterstatuen.⁸ Denn in ihnen schlägt sich das Wesentliche des bildhauerischen Ideals unvermischt nieder. Die Göttergestalten haben, so Hegel, »die gleiche substantielle Grundlage« (XIV, 419), aus der ihre »charakteristische Individualität« (ebd.) so herausgestellt wird, dass eben diese Grundlage in den Skulpturen »lebendig und gegenwärtig« (ebd.) bleibt. Sie werden dargestellt in »seliger Stille« und »ewiger Jugend« (XIV, 423) und sind nicht, wie wir Menschen, gebeugt von der »Endlichkeit der Sorge« oder der »verderblichen Leidenschaft« (ebd.). Die Götter bewahren angesichts dieser Erdferne eine »absolute Heiterkeit« (XIV, 432), die nicht das »Gefühl des Versenktseins in solchen endlichen Gehalt, aber das Gefühl der Versöhnung, der geistigen Freiheit und des Beisichseins ausdrückt.« (ebd.) Die Götterstatuen sind damit in sich abgeschlossen und verbleiben in »ihrer unvergänglichen, unantastbaren Hoheit« (XIII, 232).

8 Überhaupt ist der Inhalt der Kunst eigentlich das Göttliche im christlichen Sinn. Der christliche Gott hingegen kann nicht dargestellt werden, geht nicht auf in der künstlerischen Tätigkeit: »Das Göttliche dagegen als reiner Geist in sich ist nur Gegenstand der denkenden Erkenntnis. Der aber in Tätigkeit verleblichte Geist, insoweit er nur immer an die Menschenbrust anklingt, gehört der Kunst« (XIII, 231).

Auch in der Skulptur des Menschen Laokoon wird das Innere zugleich äußerlich, er strahlt Ruhe aus, nur die Heiterkeit fehlt ihm: Sein Schmerz und sein Leiden zeigen sich in seinem Körper; sein Aufgeben, sein Sich-Fügen in das ihm zuge dachte Schicksal manifestiert sich im Ausdruck seines Gesichts – im Nicht-Aufbegehren eben, im Nicht-Schreien, im ruhigen Seufzen. Das Geistige hat sich als Haltung manifestiert. Daher kommt die Ruhe der Skulptur, denn die Individualität ist ganz durchwirkt vom Substantiellen und damit ruhig und geborgen. Zum Ideal wird sie dabei zum einen durch die Individualisierung, die einzig die Wirklichwerdung erlaubt, zum anderen aber durch die Form der Individualisierung: Denn alles, was zu individuell, zu zufällig, zu charakteristisch ist, wird in der Kunst weggelassen.⁹ Im idealisierten Individuum wird die Substanz sichtbar: »Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Äußerlichkeit selbst als *lebendige Individualität* erscheint.« (XIII, 207) Lebendig kann der Geist nur in seiner Konkretion werden, Lebendigkeit hat er nur als Individuum, das ihm Leben einhaucht und es in die Welt bringt. Damit erfährt der Geist zugleich Verwirklichung und Beschränkung: Denn so wie er das Individuum braucht, um wirklich zu sein, so beschneidet das Individuum durch sein Sein die Möglichkeiten des Seins.

In der Skulptur nun ist das Substantielle »in der Individualität noch eingeschlossen« (ebd.), aber durch die vollendete Form und die Vermittlung des Inneren im Äußeren im Einklang. Damit steht das Ideal »sinnlich selig in sich« (XIII, 207) da und ist »totale, aber subjektive Einheit« (ebd.). Der Bruch, den Laokoon mit seinem Lanzenwurf hervorgerufen hat, wird durch seinen Tod gekittet. Volk und Götter sind nun wieder mit dem Priester versöhnt, mehr noch: Laokoon wird nicht nur wieder Teil des Volkes und der göttlichen Geschichte, er wird sogar zum Symbol des Untergangs von Troja: »Denn wenn die tragischen Heroen z.B. auch so dargestellt sind, daß sie dem Schicksale unterliegen, so zieht sich dennoch das Gemüt, indem es sagt: Es ist so!, in das einfache Bei-

9 Dieses Weglassen beinhaltet einen extrem wichtigen Aspekt der Kunst: die geistige Überhebung des Künstlers über die bloße Natürlichkeit. Die »Satisfaktion des geistigen Hervorbringens« (XIII, 216), denn »jenes Machen, das Vertilgtwerden gerade der sinnlichen Materialität und der äußerlichen Bedingungen« (ebd.) ist zum einen das Durchwirken der Natur, der Welt durch den menschlichen Geist, worin er ihr ihre Fremdheit nimmt und sie sich aneignet und im gleichen Zug das Überschreiten dieser Aneignung ins Geistige. Kunst als erste Stufe des absoluten Geistes zeigt den Überschuss des Menschen, seine Fähigkeit, frei zu sein. Kunst ist »gemacht« (ebd.) – in ihr wird idealisiert (vgl.: XIII, 221).

sichsein zurück.« (XIII, 208) Dieses einfache Beisichsein findet sich auch in Laokoons Haltung und Ausdruck. Sein Seufzer »Es ist so!« spiegelt den Einklang mit seinem Schicksal, ja den Einklang mit seinem Schmerz wider.

In der Skulptur wird so das »nur Partikuläre der Subjektivität« (XIII, 233) besiegt und ermöglicht die »Zusammenstimmung mit ihrer eigentlichen inneren Wahrheit« (ebd.). Laokoon ist befreit von allem Belanglosen und Zufälligen und das Schöne und Ewige wird an ihm sichtbar. Doch das Schöne und Ewige am Menschen ist eben nicht das Individuelle und Besondere, sondern das Bleibende und Substantielle: »wie denn überhaupt, was man das Edle, Vortreffliche und Vollkommene in der menschlichen Brust heißt, nichts anderes ist, als daß die wahre Substanz des Geistigen, Sittlichen, Göttlichkeit sich als das Mächtige im Subjekt bekundet.« (XIII, 233) Diese Übereinstimmung von Individuum und geteilter Sittlichkeit ist unbewusst, denn die Sittlichkeit des heroischen Weltzustandes ist natürlich und ungebrochen. Nach dem Bruch, den ich im Antigone-Kapitel beschreiben werde, entsteht eine neue Sittlichkeit. In der Sittlichkeit des Staates wird das Individuum sich bewusst in das Substantielle hineingeben. Doch Laokoon ist die Verschmelzung mit der Substanz *vor* dem Bruch und *vor* der Versöhnung.

Deutlich wird das bei der Lektüre der Einleitung in den Abschnitt »Die klassische Kunstform«. Hegel schreibt, dass die klassische Schönheit zu »ihrem Inneren die freie, *selbständige* Bedeutung [hat], d.i. nicht eine Bedeutung von irgend etwas, sondern das *sich selbst Bedeutende* und damit auch *sich selber Deutende*.« (XIV, 13) Während in der symbolischen Kunst die Werke ihre Bedeutung erst im Bezug auf etwas bekamen, steht die Skulptur in der klassischen Periode für sich selbst. Sie steht eben nicht symbolisch für etwas anderes, sondern ist ihr eigener Inhalt, deshalb »muß die Gestalt an sich selber schon ihre Bedeutung, und näher zwar die Bedeutung des Geistes haben.« (XIV, 21) Die angemessenste Gestalt, um den Geist, der sich in dieser Epoche selbst klar wird und nicht nur ein undeutlicher Verweis bleibt, darzustellen, ist die menschliche Gestalt. Die menschliche Skulptur ist dabei keine »bloß leiblich hingestellte oberflächliche Personifikation« (XIV, 22) des Geistes, sondern bringt Inneres und Äußeres in eine »adäquate Identität« (XIV, 23). Nichts anderes, was sinnlich darstellbar wäre, kann so durchwirkt sein vom Geist, weil alles andere zu sehr verhaftet ist in der Natur. Nur der Mensch hat die Fähigkeit, über die Natur hinaus ein geistiges Leben zu führen.

Laokoon bleibt sich »selber getreu« (XIII, 208), weil er ganz einfach das aufgeben kann, wofür er gekämpft hat: »doch die Zwecke, welche es [das Subjekt] verfolgte, werden ihm nicht nur genommen, sondern es läßt sie fallen und verliert damit sich selber nicht. Der Mensch, vom Geschick unterjocht, kann sein

Leben verlieren, die Freiheit nicht.« (XIII, 209) So einfach und schön, wie sich dieser Satz zunächst anhört, ist er nicht: Es ist nicht so, dass am Ende immer die Freiheit bleibt. Laokoon stirbt als Freier, weil er der Freiheit der vollendeten Subjektivität *nicht fähig* ist. Er steht für *nichts* ein bis in den Tod (was für ein Unterschied zu Winckelmann!), er lässt alles fallen: zurückfallen in die unendliche und ewige Substanz, derer auch er ein Teil ist und in die er zurücksinkt. In diesem Zurücksinken ruht er in sich und ist bei sich, weil er *nicht mehr* ist als die Substanz. Er ist ihre Verkörperung und verliert deswegen nichts wirklich und kann deswegen nicht wirklich verletzt und besiegt werden, denn die Substanz hat weiter Bestand: »Dies Beruhen auf sich ist es, welches im Schmerze selbst noch die Heiterkeit der Ruhe zu bewahren und erscheinen zu lassen vermag.« (XIII, 209)¹⁰

Diesem Versenktsein und Beisichsein, dieser heiteren Ruhe steht nun ein Mangel gegenüber: ein Mangel an, wie Hegel differenziert, »innerer« Subjektivität, denn der griechischen Skulptur fehlt das »Prinzip der Tiefe und Unendlichkeit des Subjektiven, der *inneren* Versöhnung des Geistes mit dem Absoluten, der ideellen Einigung des Menschen und der Menschheit mit Gott.« (XIV, 461) Laokoon ist nicht innerlich versöhnt mit seinem Schicksal und das hat einen einfachen Grund: es gab keinen Bruch. Eine Versöhnung ist nie notwendig gewesen, da das Unrecht, das Laokoon als Individuum geschieht als solches überhaupt nicht wahrgenommen wird. Weder von Laokoon selbst, noch von den Trojanern. Laokoons Tod ist einzig ein Symbol für den Untergang des Stadtstaates, er ist nicht in erster Linie ein persönlicher Schicksalsschlag. Ohne diesen Bruch aber zwischen Individuum und Substanz gibt es keine Versöhnung und das heißt: gibt es kein selbstbewusstes Erkennen des Absoluten. Wo Mensch und Gott nicht getrennt sind, gibt es keine Einigung. Und so ist die Geschichte um Laokoon zu verstehen: Menschliches und göttliches Schicksal sind in *einer* Geschichte miteinander verwoben (für die Götter allerdings weniger folgenreich als für die Trojaner).

Ein reflektierter, mit sich und der Welt hadernder Laokoon, oder einer, der wütend gegen sie anschreit und protestiert, wäre in der Skulptur für Hegel nicht

10 Diese Heiterkeit des Ideals geht erst in der romantischen Kunst verloren, denn hier geht »die Zerrissenheit und Dissonanz des Innern weiter, wie in ihr überhaupt die dargestellten Gegensätze sich vertiefen« (XIII, 209). In der romantischen Kunst wird diese Entzweiung festgehalten und damit wird Raum geschaffen für das Unschöne, das Lasterhafte, das Hässliche. Die Versöhnung wird damit allerdings nicht unmöglich, denn es gibt das »Lächeln durch Tränen« (ebd.), das auf eine Versöhnung in einer anderen Welt hinweist.

darstellbar. Nicht nur, weil er hässlich wäre, sondern auch weil die Darstellung einer solchen Reflexivität die Kunstform der Skulptur überfordern würde. Denn das Ideal der klassischen Kunstform ist die vorversöhnte Einheit, die keinen Bruch kennt und keinen Bruch zeigen muss. Nur so kann alles Innerliche äußerlich werden, nur so kann es sich im Körper, in der Skulptur darstellen. Hegel schreibt selbst in seinem Kapitel über die Auflösung der klassischen Kunstform, dass sich im Ideal zwar die geistige Individualität in der menschlichen Erscheinung zeigt, aber nur unmittelbar, nur in der »leibliche[n] Gestalt, nicht in [der] Menschlichkeit an und für sich« (XIV, 110). Denn dort gibt es eine »innere Welt des subjektiven Bewußtseins« (ebd.), die sich von Gott unterschieden weiß, diesen Unterschied aber aufhebt und damit »unendliche absolute Subjektivität« (ebd.) ist. Die Subjektivität des klassischen Ideals ist nicht unendlich, weil sie zufällig bleibt und sich damit »außerhalb jener substantiellen Ruhe und Seligkeit der Götter bewegt.« (XIV, 110) Das Subjektive am Laokoon ist endlich, nur so kann es sich ganz in seinem Leib ausdrücken. Die unendliche Subjektivität lässt sich nicht in Stein hauen oder in Erz gießen. All das, was am Laokoon bleibend ist, ist das Substantielle. Damit steht er in »Objektivität ohne bewußten Geist« (XIV, 110) da. In der klassischen Skulptur ist sich das Subjekt selbst nicht gegenwärtig, es ist nicht reflektiert und bleibt sich deswegen unbewusst.

Die Skulptur stellt damit etwas dar, das sie selbst nicht fassen kann – sie stellt die substantielle Individualität dar, die sich selbst nicht weiß. Laokoon weiß sich selbst nicht als Subjekt, er weiß sich eben nur vor dem Hintergrund Trojas. Er ist damit zwar lebendig, aber nicht wissend, und ist somit für Hegel kein »wahrhaft [...] geistiges Subjekt« (XIV, 110).

DER SCHMERZ

Ruhe, Heiterkeit, Erhabenheit, Unbetroffen-Sein: das sind die Begriffe, mit denen sich am ehesten die klassischen Skulpturen beschreiben lassen: Ruhig lächelnde Götter betrachten das Geschehen auf der Erde unbeteiligt, Krieger sehen tapfer und teilnahmslos der nahenden Schlacht entgegen, Sportler werfen den Diskus in entspannter Konzentration. Körper und Geist sind in ruhiger und schöner Einheit dargestellt; damit ist die klassische Skulptur das Schönste, was die Kunst erreichen kann. Dennoch ist sie nicht ihr Höhepunkt, denn die Darstellung der Einheit von Äußerem und Innerem lässt den Geist nur in seiner unmittelbaren Gestalt erscheinen und bannt ihn damit im Sinnlichen. Die ideale Darstellung drängt gleichzeitig über sich hinaus: Kunst will und kann die Versöhnung nicht nur im Äußeren sinnlich darstellen, sondern auch im Inneren.

Während der Schmerz in Hegels Behandlung der antiken Skulpturen stets im Hintergrund bleibt, rückt er mit dem Übergang in die romantische Kunstform in den Vordergrund. Hier ist auch die genauere und längere der beiden Laokoon-Beschreibungen zu finden – und zwar als Negativfolie für den romantischen Schmerz. Denn der Schmerz hat in der klassischen Skulptur und im heroischen Weltzustand keine große Bedeutung: er ist immer nur vorübergehend, verändert nichts, erschüttert nicht, weil er das Subjekt nicht bis ins Letzte fassen kann: für die Griechen, so Hegel, ist der Tod nur ein »abstraktes Vorübergehen, ohne Schrecken und Furchtbarkeit, ein Aufhören ohne weitere unermessliche Folgen für das hinsterbende Individuum.« (XIV, 134) Der Tod, der sich im Schmerz ankündigt, beendet das Dasein und weist auf nichts anderes hin, er bleibt damit »bloße Negation« (XIV, 135).

Abbildung 5: »Florentiner Niobidengruppe«(Abguss),Skulpturhalle, Basel.
Original: Römische Kopien, wohl nach einer griechischen Gruppe aus der Zeit
um 330/20 v. Chr. Uffizien, Florenz.



Im Tod ist das Leben zu Ende und weist nicht über sich hinaus. Leiden und Schmerz sind für Laokoon »gleichsam das Letzte« (XV, 43), er stirbt nicht mit Blick auf eine Versöhnung oder Befriedigung in einer neuen Welt, das Ertragen seines Schicksals kann für ihn so nur »erfüllungslos« (XV, 43) bleiben, denn den »Ausdruck der Seligkeit und Freiheit hat erst die romantische religiöse Liebe.« (ebd.)¹¹

11 Ein Beispiel neben dem Laokoon ist die Niobe, die Hegel wie folgt mit den Abbildungen der Maria unterm Kreuz vergleicht: »Maria sieht Christus das Kreuz tragen, sie sieht ihn am Kreuze leiden und sterben, vom Kreuze herabgenommen und begraben werden, und keines Schmerz von allen ist tiefer als der ihre. Doch auch in solchem

So ist auch die Voraussetzung für die romantische Kunst die christliche Religion.¹² Indem Gott in seinem Sohn Mensch geworden ist, hat er sich hineinbegeben in die Wirklichkeit: Jesus ist endlich und bestimmt, der Zufälligkeit der Welt ausgeliefert.¹³ Die Menschwerdung Gottes erfordert eine andere Kunst als die, die das klassische Ideal zum Mittelpunkt hatte. Der Mensch in seiner Gespaltenheit zwischen unsterblicher Seele und sterblichem Körper muss neu thematisiert werden.¹⁴ Das Subjekt wird Dreh- und Angelpunkt der Kunst: »das wirkliche,

Leiden macht weder die Starrheit des Schmerzes oder nur des Verlustes noch das Tragen der Notwendigkeit oder die Anklage der Ungerechtigkeit des Schicksals den eigentlichen Inhalt aus, so daß hier besonders die Vergleichung mit dem Schmerze der Niobe charakteristisch wird. Auch Niobe hat alle ihre Kinder verloren und steht nun da in reiner Hoheit und unverkümmerter Schönheit, welche den ganzen Umfang ihrer daseienden Realität ausmacht; diese wirkliche Individualität bleibt in ihrer Schöne, was sie ist. Aber ihr Inneres, ihr Herz hat den ganzen Gehalt seiner Liebe, seiner Seele verloren; ihre Individualität und Schönheit kann nur versteinern. Der Schmerz der Maria ist von ganz anderer Art. Sie empfindet, fühlt den Dolch, der die Mitte ihrer Seele durchdringt, das Herz bricht ihr, aber sie versteinert nicht. Sie *hatte* nicht nur die Liebe, sondern ihr volles Inneres *ist* die Liebe, die freie konkrete Innigkeit, die den absoluten Inhalt dessen bewahrt, was sie verliert, und in dem Verluste selbst des Geliebten in dem Frieden der Liebe bleibt. Das Herz bricht ihr; aber das Substantielle ihres Herzens, der Gehalt ihres Gemüts, der in unverlierbarer Lebendigkeit durch ihr Seelenleiden scheint, ist etwas unendlich Höheres: die lebendige Schönheit der *Seele* gegen die abstrakte Substanz, deren *leiblich* ideales Dasein, wenn sie verloren geht, unverdorben bleibt, aber zu Stein wird.« (XV, 53)

- 12 Die Vielgötterei, die die klassische Skulptur belebte, findet hier ihr Ende: »In diesem Pantheon sind alle Götter entthront, die Flamme der Subjektivität hat sie zerstört, und statt der plastischen Vielgötterei kennt die Kunst jetzt nur noch *einen* Gott, *einen* Geist, *eine* absolute Selbständigkeit, welche als das absolute Wissen und Wollen ihrer selbst mit sich in freier Einheit bleibt und nicht mehr zu jenen besonderen Charakteren und Funktionen auseinanderfällt, deren einziger Zusammenhalt der Zwang einer dunklen Notwendigkeit war.« (XIV, 130)
- 13 »Gott in seiner Wahrheit ist deshalb kein bloßes aus der Phantasie erzeugtes Ideal, sondern er stellt sich mitten in die Endlichkeit und äußere Zufälligkeit des Daseins hinein und weiß sich dennoch in ihr als göttliches Subjekt, das in sich unendlich bleibt und diese Unendlichkeit für sich macht.« (XIV, 130f.)
- 14 »Die unendliche Subjektivität, das Absolute der romantischen Kunst dagegen ist nicht in seine Erscheinung versenkt, es ist in sich und hat eben damit seine Äußerlichkeit nicht *für sich*, sondern für andere, als eine freigelassene, jedem preisgegebene Außen-

einzelne Subjekt in seiner inneren Lebendigkeit ist es, das unendlichen Wert erhält, indem sich in ihm allein die ewigen Momente der absoluten Wahrheit, die nur als Geist wirklich ist, zum Dasein auseinanderbreiten und zusammenfassen.« (XIV, 131) Die Versöhnung, die in der klassischen Skulptur eine äußere bleiben musste, wird hier in das Subjekt hinein verlegt zur geistigen Versöhnung.

In der Darstellung dieser geistigen Versöhnung kommt der Schmerz in die Kunst, denn die Versöhnung kann hier nur als Prozess, als Bewegung des Geistes sichtbar werden, als »Prozeß, in dessen Verlauf ein Ringen und Kampf entsteht und der Schmerz, der Tod, das Wehegefühl der Nichtigkeit, die Qual des Geistes und der Leiblichkeit als wesentliches Moment hervortritt.« (XIV, 133f.) Schmerz und Leiden sind dabei zu verstehen als die Symptome der Trennung von Seele, als das, was am Menschen zur Reinheit und zu Gott hinstrebt, und weltlicher Existenz, die in die Wirren der Wirklichkeit gestellt ist: »zur wahren Tiefe und Innigkeit des Geistes gehört, daß die Seele ihre Gefühle, Kräfte, ihr ganzes inneres Leben durchgearbeitet, daß sie vieles überwunden, Schmerzen gelitten, Seelenangst und Seelenleiden ausgestanden, doch in dieser Trennung sich erhalten habe und aus ihr in sich zurückgekehrt sei.« (XV, 40) Im Durchstehen dieser Kämpfe liegt die Seligkeit, die Hegel vom Glück insofern unterscheidet, als das Glück noch immer »ein zufälliges natürliches Zusammenstimmen des Subjekts mit äußeren Umständen« (XV, 41) ist, während die Seligkeit selbst eine »erworbene« Befriedigung ist: »eine Heiterkeit des Sieges, das Gefühl der Seele, welche das Sinnliche und Endliche in sich ausgetilgt und damit die Sorge abgeworfen hat, die immer auf der Lauer steht; selig ist die Seele, die zwar in Kampf und Qual eingegangen ist, doch über ihr Leiden triumphiert.« (XV, 41)

Das Ideal der romantischen Kunst ist die Versöhnung des Subjekts mit Gott. Diese Versöhnung bezeichnet Hegel als »substantielle Innigkeit« (XV, 41), die nur in der Religion erreichbar ist: Das »irdische Herz« ist »gebrochen«, das Subjekt ist erhoben über die »bloße Natürlichkeit und Endlichkeit des Daseins« und erwirbt in dieser Überhebung die »Innigkeit und Einigkeit in und mit Gott« (XV, 41): »Die Seele will sich, aber sie will sich in einem Anderen, als sie selbst in ihrer Partikularität ist, sie gibt sich deshalb auf gegen Gott, um in ihm sich selber zu finden und zu genießen.« (ebd.) Dieses Sich-Finden und -Genießen ist die begerdelose, religiöse Liebe, die über jedes weltliche Gefühl hinausreicht und jede

seite. Die Äußere ferner *muß* in die Gestalt der Gewöhnlichkeit, des empirisch Menschlichen eintreten, da hier Gott selber in das endliche, zeitliche Dasein hinabsteigt, um den absoluten Gegensatz, der im Begriff des Absoluten liegt, zu vermitteln und auszusöhnen.« (XIV, 145)

Bindung zwischen Menschen als vergänglich und mangelhaft, weil in der Wirklichkeit gefangen, zeigt.

Die Liebe ist dabei auf eigentümliche Art dialektisch: Liebe ist eine Empfindung des Subjekts, verlangt aber gleichzeitig, dass das Subjekt in ihr sich selbst vergisst und aufgibt, es muss »den spröden Punkt seiner Eigentümlichkeit opfern« (XV, 43). Dieses Opfer bezeichnet Hegel als das Rührende der Liebe, die sich selbst hingibt. In diesem Hingeben nun erhält das Selbst sich zurück: durch die Liebe wird das Subjekt über sich selbst hinausgehoben und kann die »Individualität des Charakters« verlassen, die Besonderheit wird aufgehoben, »vor Gott sind alle Menschen gleich« (XV, 44). Wie viele Talente jemand hat, in welchen Umständen er lebt, wie ihm das Schicksal so mitgespielt hat: all das wird unwesentlich in der überindividuellen religiösen Liebe, die nur vom Individuum empfunden werden kann. Indem das Subjekt seine Persönlichkeit aufgibt, gewinnt es eine neue und beseligende Selbstständigkeit: »ein Widerspruch, der in der Liebe vorhanden und in ihr ewig gelöst ist.« (XV, 43)

Die religiöse Liebe ist gerichtet auf das Jenseits und bleibt damit sehnsuchts- und begierdelos. In dieser Entweltlichung der Liebe liegt eine Befreiung, da sie ein Verhalten von »Seele zu Seele, von Geist zu Geist« (XV, 42) ist. Hier liegt der entscheidende Unterschied zu Laokoon, und Hegel führt Laokoon und Niobe auch an dieser Stelle an, um die Werke der Antike gegen die der Romantik abzugrenzen: Während das Subjekt der romantischen Liebe mit der Tiefe des Schmerzes auch eine Vertiefung der Liebe erfährt, die Erfahrung des Leidens also positiv umdeuten kann in eine Erfahrung der Liebe, die die Überwindung des Schmerzes möglich macht, weil sie ausblickt auf ein Dasein nach dem weltlichen, kann sich Laokoon in seinem Schmerz nur »groß und hochherzig« (XV, 42) »bewähren« (ebd.), wobei dieses Bewähren nur »leer« (XV, 43) bleiben kann, weil Leiden und Schmerz »das Letzte« (ebd.) sind. Laokoon kann keine Versöhnung erleben, weil er auf nichts hinblickt: der qualvolle Tod ist das Ende seines Lebens, für ihn wird es keine himmlische Versöhnung geben.¹⁵

Selig kann Laokoon nicht werden, weil die Qual, die er im Tod erleidet, nicht bis in sein Innerstes vordringt: die Resignation, die Laokoon empfindet, ist »kalt«, weil sie auf nichts hofft, auf nichts ausblickt: Laokoon resigniert, indem

15 Hegel betont, dass der Hades einen ganz anderen Stellenwert hat als das ewige Leben: »Den Griechen war es nicht Ernst mit dem, was wir Unsterblichkeit heißen. Erst für die spätere Reflexion des subjektiven Bewußtseins in sich, bei Sokrates, hat die Unsterblichkeit einen tieferen Sinn und befriedigt ein weiterschrittenes Bedürfnis.« (XIV, 135)

er sich in sein Schicksal fügt.¹⁶ Die Resignation des Märtyrers hingegen ist nicht leer und kalt, da sie nur die Wirklichkeit betrifft: der Märtyrer resigniert gegenüber den weltlichen Mächten, die ihm wertlos erscheinen. Aber diese Resignation der Welt gegenüber ist gerichtet auf eine andere, bessere, werthafte Welt, in die der Märtyrer durch seinen Tod gelangen will. Die Märtyrer leben die Leidensgeschichte Christi nach, indem sie selbst unter schlimmsten Qualen und Foltern vergehen. Die Qual, die sie auf sich nehmen, ertragen sie um der »Entweltlichung und Heiligung« (XIV, 161) willen.¹⁷ Ob die Leiden dabei selbst auferlegt sind (wie zum Beispiel Entbehrung, Fasten, Selbstgeißelung wie etwa bei der christlichen Laienbewegung der Flagellanten oder Geißler im 13. und 14. Jahrhundert) oder ob sie durch Verfolgung und Unterdrückung von außen kommen, spielt keine Rolle: »Beides nimmt der Mensch hier im Fanatismus der Duldung nicht als Ungerechtigkeit, sondern als Segen auf, durch den allein die Härte des von Hause aus als sündlich empfundenen Fleisches, Herzens und Gemüts zu brechen und die Versöhnung mit Gott zu erreichen.« (XIV, 162) Neben der Qual, die in ihrer Darstellung den Gattungsgrenzen gemäß zum Ausdruck

16 Hegels Beispiel an dieser Stelle ist Herkules: »Die Alten stellen uns in dem Mythos vom Herkules zwar auch einen Heros hin, der nach vielen Mühseligkeiten unter die Götter versetzt wird und dort eine selige Ruhe genießt; aber die Arbeit, die Herkules vollbringt, ist nur eine äußere Arbeit, die Seligkeit, die ihm als Lohn zugeteilt wird, nur ein stilles Ausruhen« (XV, 40f.).

17 Brigitte Hilmer weist daraufhin, dass der Schmerz in der romantischen Kunst deswegen auch einen ganz anderen Stellenwert hat als in der symbolischen oder klassischen: Im Schmerz reißt sich der Geist vom Körper los: »Man könnte diese Bewegung beschreiben als den Versuch, durch das Inkaufnehmen des Schmerzes einen noch größeren zu vermeiden. Der zu vermeidende maximale Schmerz ist im christlichen Kontext der zur ewigen Verdammnis verabsolutierte Tod. Erst hier, betont Hegel, werde es, im Unterschied zur klassischen Auffassung, mit dem Tod wirklich ernst. Die unter dieser Drohung stehende, damit den Schmerz antizipierende Instanz kann diesen dadurch verringern, daß sie sich von einem Teil ihrer selbst trennt (der dann bevorzugt für die absolute Todesdrohung verantwortlich gemacht werden kann: das Natürliche).« Brigitte Hilmer: *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*. – Hamburg: Meiner 1997, 194f. Hierdurch entwickelt Hegel, so Hilmer weiter, einen Begriff der Innerlichkeit, der eine neue Einheit der »Schmerz empfindenden Instanz« (ebd. 196) mit der Allgemeinheit beschreibt, wobei diese neue Einheit die Äußerlichkeit eben nicht mehr mit umfasst – und es so zu einer ähnlichen Gleichgültigkeit dem Schmerz gegenüber kommt wie bei Laokoon, diese aber auf vollkommen anderen Vorzeichen beruht.

gebracht werden muss, kommt noch eine zweite wesentliche Komponente hinzu: die Darstellung der inneren Versöhnung, die sich im Gegensatz zum geschundenen Körper im verklärten Gesicht des Märtyrers spiegelt: denn sie erdulden den Schmerz »um des Himmelreichs willen« (XIV, 162f.). Mut, Stärke und »Beseligung« (ebd.) müssen sich so in den Zügen des Heiligen finden.¹⁸

Vorbildhaft ist der Märtyrer dabei weder ästhetisch, weil die Darstellung seiner Leiden ein hohes Maß an künstlerischem Fingerspitzengefühl erfordert, um sie nicht ins Unansehnliche abgleiten zu lassen, noch ethisch, da Hegel den Märtyrer als Fanatiker sieht, der der Weltlichkeit nichts Positives abgewinnen kann: er sieht in den Banden, die der Mensch zu Familie und Freunden knüpft kein Abbild der göttlichen Liebe, sondern erachtet sie als nichtig und wertlos. Das führt zu einer übersteigerten Frömmigkeit, die der Welt Unrecht tut und »abweist, zertrümmert und zertritt, was an und für sich berechtigt und geheiligt ist« (XIV, 165) und widerspricht so dem eigentlich religiösen Gefühl. Zudem bleibt der Schmerz, dem sich der Märtyrer hingibt, oberflächlich, nämlich: sinnlich. Wahrhaft ehrerbietig ist hingegen der Schmerz der Seele.

DIE ROMANTISCHE KUNST

Weil die romantische Kunst die geistige Versöhnung zeigt, zieht damit der Schmerz in die künstlerische Darstellung ein. Gattungstheoretisch kann er das ohne größere Schwierigkeiten tun, denn vor dem Hintergrund der Innerlichkeit der Subjekte verliert das äußere Erscheinungsbild an Relevanz: Hier ist eben nicht mehr, wie in der Antike, der Körper eins mit dem Geist, sondern das Äußere bleibt stets äußerlich und wird als ein »gleichgültiges Element angesehen, zu dem der Geist kein letztes Zutrauen und in welchem er kein Bleiben hat.« (XIV, 139)¹⁹ Da der Körper als bloße äußere Hülle ohnehin nicht mehr die würdige Gestalt des Geistes ist, kann die Kunst nun das »reale Dasein in seiner endlichen Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit« (XIV, 139) thematisieren. Das Unschöne zieht in die Kunst ein, der Schmerz wird darstellbar, das Leiden an der Endlich-

18 Märtyrerdarstellungen sind, so Hegel, vorzugsweise Inhalt der Malerei, da die Skulptur das Leiden des Körpers mehr in den Mittelpunkt stellt, während die Malerei durch die Perspektive das Gesicht zum Mittelpunkt des Betrachtens machen kann. (vgl.: XIV, 163)

19 »Aus diesem Grunde wird die Schönheit jetzt nicht mehr die Idealisierung der objektiven Gestalt betreffen, sondern die innerliche Gestalt der Seele in sich selbst« (XIV, 144).

keit wird deutlich. Die Schönheit verliert dabei an Bedeutung, da sie immer ans sinnliche Erscheinungsbild gebunden bleibt. Entbunden von den Gattungsmerkmalen, die Hegel anhand der klassischen Kunst aufgestellt hat, ist aber auch die romantische nicht: sie darf Schmerz und Qual thematisieren, die Darstellung aber nicht übertreiben. Die Kunst zeigt zwei Welten: zum einen das »geistige Reich«, in dem das Gemüt versöhnt ist und zum anderen das »Reich des Äußerlichen«, das vom klassischen Ideal der Einheit mit dem Geist nun herabsinkt zur bloßen »empirischen Wirklichkeit«, die für die Seele bedeutungslos geworden ist (vgl.: XIV, 140). Die geistige Versöhnung ist ein »Akt des Inneren«, der »im Äußeren erscheint, aber das Äußere selbst in seiner realen Gestalt nicht zum wesentlichen Inhalt und Zweck hat.« (XIV, 144)

Der endliche Mensch erhebt sich zu Gott (nicht *zum* Gott!), indem er seine Endlichkeit hinter sich lässt, er opfert unter »unendliche[m] Schmerz« seine »eigenste Subjektivität« (XIV, 134) und geht in den gefürchteten Tod.²⁰ Doch bei der einfachen Negation des Todes macht der Prozess nicht Halt: der Tod selbst wird durch die Auferstehung Christi negiert und in diesem zweiten Leben, das nach dem Tod wartet, stirbt nur die endliche Subjektivität, das Nichtigte, das den Geist gefangen gehalten hat. Der Geist wird befreit aus seiner Endlichkeit und Entzweiung und das Subjekt wird mit dem Absoluten versöhnt. Dadurch wird eine: »Rückkehr zu sich [möglich], zur Befriedigung, Seligkeit und zu jenem versöhnten affirmativen Dasein, das der Geist nur durch die Ertötung seiner negativen Existenz, in welcher er von seiner eigentlichen Wahrheit und Lebendigkeit abgesperrt ist, zu erringen vermag.« (XIV, 135)

DIE KLASSISCHE KUNST

Der Mangel an innerer Subjektivität ist der Preis der Schönheit. Nichts in der ganzen Geschichte der Kunst, die Hegel nachzeichnet, wird jemals wieder so

20 Der Tod ist furchtbar, weil er die Furcht weckt, seine Seele zu verlieren: Durch das Christentum versteht sich der Mensch anders: während sich das Individuum im heroischen Weltzustand selbst keinen großen Wert zugeschrieben hat, weil es sich stets nur vor dem Hintergrund der Substanz verstehen kann, versteht sich der christliche Mensch nun als beseeltes Subjekt. Die Seele hat dabei einen unendlichen Wert und dieser Wert wird im Tod negiert. Die Seele läuft Gefahr, in die ewige Verdammnis verbannt zu werden: » – ein Ersterben der Seele, die sich dadurch als das selber an und für sich Negative von allem Glück für immer ausgeschlossen, absolut unglücklich, der ewigen Verdammnis überantwortet finden kann.« (XIV,134)

schön sein wie die klassische Skulptur. Das »aus einem Guß sein«, die »totale, aber subjektive Einheit« ermöglichen eben keine sich wissende Innerlichkeit. Die Einheit von Individuum und Substanz gibt es in dieser Form nur in dieser Epoche – und zwar künstlerisch wie historisch. Der antike Grieche verwirklicht sich ganz im Staat, er hat keine dem zuwiderlaufenden Interessen und steht seinem eigenen Leben oder seiner Familie nicht näher als der Gemeinschaft, er ist identisch mit ihr.²¹ So funktioniert auch die Skulptur: Sie zeigt das substantielle Individuum, das noch ungeschieden in der Allgemeinheit existiert. Ihr Beisichsein ist »einfach«, weil es noch keine Verdopplung, keine Aufhebung in der Reflexion erfahren hat. Im dritten Teil der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* schreibt Hegel etwas über die Kunst, das im Besonderen auf das Ideal der klassischen Kunstform zutrifft: »behaftet mit der Unmittelbarkeit, ist die Freiheit des Subjekts nur Sitte, ohne die unendliche Reflexion in sich, ohne die subjektive Innerlichkeit des Gewissens« (X, §557). Während die subjektive Innerlichkeit des Gewissens zur Religion überleitet, ist im antiken Griechenland die Freiheit des Subjekts nur Sitte. Die Freiheit bleibt substantiell, so kann zwar jeder an ihr teilhaben, keiner sie aber als seine individuelle, subjektive Freiheit erleben. Die Freiheit ist nur Sitte, weil sie kein Selbstbewusstsein hat, sie wird ohne Reflexion und damit, ohne sich selbst bewusst zu werden, gelebt. Das, was ich mit dem Ausdruck »vorversöhnt« beschreibe, nennt Hegel den Anfang der Versöhnung: »In jenem Erfülltsein [des Ideals] erscheint die Versöhnung so als Anfang, daß sie unmittelbar in dem subjektiven Selbstbewußtsein vollbracht sei, welches so in sich sicher und heiter, ohne die Tiefe und Bewußtsein seines Gegensatzes gegen das an und für sich seiende Wesen ist.« (X, §561) Dass das Individuum sich von der Substanz unterscheidet, und dass diese Unterscheidung eine notwendige im Gang des Geistes ist, ist auf dieser Stufe von Kunst, Geschichte und Kunstgeschichte noch unklar: so wie die Skulptur in der Manifestation ihres Inneren im Äußeren keinen Unterschied setzt zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit, so sieht sich der Grieche gar nicht als Individuum

21 Hegel gibt in seinem Kapitel über die Auflösung der klassischen Kunstform allerdings als einen Grund der Auflösung die Verwirklichung dieses Ideals im Stadtstaat an: »Das Staatsleben nun aber als weltliche und äußerliche Erscheinung fällt, wie die Zustände der weltlichen Wirklichkeit überhaupt, der Vergänglichkeit anheim. Es ist nicht schwer, zu zeigen, daß ein Staat in solcher Art der Freiheit, so unmittelbar identisch mit allen Bürgern, welche als solche schon die höchste Tätigkeit in allen öffentlichen Angelegenheiten in ihren Händen haben, nur klein und schwach sein kann und sich teils durch sich selbst zerstören muß, teils äußerlich im Verlauf der Weltgeschichte zertrümmert wird.« (XIV, 117f.)

im Gegensatz zum Substantiellen, sondern als Einheit. Diese Einheit ist die Quelle der Schönheit des klassischen Ideals und gleichzeitig der Mangel, der es dem Untergang anheim stellt.

Genau diese Unterscheidungslosigkeit macht, wie ich gezeigt habe, dabei die Größe des Ideals aus. In ihr ruht die Selbstständigkeit, die Hegel an den klassischen Skulpturen bewundert. Selbstständigkeit ist bei ihm jedoch zunächst ein zweideutiger Begriff: (1) Gewöhnlich, so argumentiert Hegel, versteht man unter dem Selbstständigen das Substantielle und Ursächliche. Ursache und Substanz werden dabei als unangefochten und in sich selbst ruhend verstanden. Ihnen gegenüber steht aber das konkrete Individuum. Es ist der Gegensatz der Substanz und in diesem Gegensatz verliert sich ihre Selbstständigkeit. (2) Das zweite Verständnis von Selbstständigkeit bezieht sich auf das in sich beruhende Individuum. Dem steht allerdings nun, als logische Konsequenz des ersten Arguments, die Substanz als fremd gegenüber, was wieder den Gegensatz eröffnet, der die Selbstständigkeit untergräbt und zunichte macht. Die wahre Selbstständigkeit muss deshalb in der Vermittlung von Individuum und Substanz bestehen, deswegen (3): besteht die wahre Selbstständigkeit »in der Einheit und Durchdringung der Individualität und Allgemeinheit, indem ebenso sehr das Allgemeine durch das Einzelne erst konkrete Realität gewinnt, als das einzelne und besondere Subjekt in dem Allgemeinen erst die unerschütterliche Basis und den echten Gehalt seiner Wirklichkeit findet.« (XIII, 237) Erst wenn das Individuum all seine Interessen im Substantiellen findet und erst wenn das Substantielle seine Verwirklichung im Individuum hat, gibt es wahre Selbstständigkeit. Diese Einheit ist in der klassischen Kunstform allerdings noch unmittelbar, weil das Individuum sich nicht durch Reflexion bewusst zurückwendet in die Allgemeinheit, sondern unreflektiert in ihr existiert. Das Allgemeine ist dem Individuum so als Eigenes wirklich, es entscheidet sich nicht dafür, das Substantielle zu seiner Sache zu machen, sondern das Substantielle ist seine Sache von vornherein.

DER HELD

Diese Wendung ermöglicht die Selbstständigkeit des Helden, den Hegel in einem gesetzlosen und staatslosen Zustand setzt. Hier beruht alles einzig auf seiner Kraft und Tapferkeit, das Schicksal seines Volkes hängt an seinen Entscheidungen. Der Grund der heldenhaften Handlung ist damit die Tugend: »Helden hingegen sind Individuen, welche aus der Selbstständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das aus-

führen, was das Rechte und Sittliche ist.« (XIII, 243f.) Diese individuelle Gesinnung ist dabei die unmittelbare Einheit von Substantiellem und Individualität: Hegel bezeichnet das mit »Tugend«. Während, so argumentiert Hegel weiter, der Mensch heute versucht, möglichst viel Schuld von sich zu schieben, indem er negative Konsequenzen seiner Handlung damit rechtfertigt, vorher nicht alle Folgen abgeschätzt haben zu können und sich so durch die Unberechenbarkeit des Handelns in der Welt entschuldigt, kennt der Held solche Differenzierungen nicht, »sondern steht für das Ganze seiner Tat mit seiner ganzen Individualität ein.« (XIII, 246) Die uneingeschränkte Schuldübernahme beruht dabei darauf, dass sich das heroische Individuum ohnehin nicht als Individuum, das getrennt vom Ganzen existiert, begreift, denn es »hat ein Bewußtsein von sich nur als in substantieller Einheit mit diesem Ganzen.« (XIII, 247)

Der Held ist das substantielle Individuum: er ist mit »allem Substantiellen der geistigen Verhältnisse, welche [er] zu lebendiger Wirklichkeit bringt, in steter unmittelbarer Identität zusammengeschlossen.« (XIII, 248). Er begreift sich nicht als Person, der Unrecht geschieht oder die für etwas verantwortlich gemacht wird, für das sie nicht verantwortlich ist: er begreift sich als Verkörperung des Ganzen und nimmt folgerichtig auch die ganzen Konsequenzen auf sich. Dieses tugendhafte Verhalten bleibt dabei unmittelbar, d.h. unreflektiert. Der Held entscheidet sich nicht dazu, heldenhaft zu handeln, er handelt aus sich heraus.

Laokoon handelt einzig aus dem Wunsch heraus, Troja zu beschützen und zu retten. Ihm geht es nicht um sich selbst, sondern um sein Volk. Aus diesem Mangel an Abgrenzung gegenüber den anderen resultiert dann auch die Hinnahme des eigenen Todes. Die von den Göttern geschickten Schlangen sind die Folge seiner Handlung. Um diese Strafe als ungerechtfertigt zu betrachten und wirklich dagegen aufzubegehren, müsste Laokoon ein ganz anderes Selbstbild haben: er müsste sich als Person sehen, der Unrecht geschieht. Dazu müsste er sich abgeschieden von seinem Volk als eigenständiges Subjekt betrachten können, müsste in seiner inneren Subjektivität seine Handlung überdenken und bewerten. All das kann Laokoon aber nicht. Er ist unmittelbar, ohne jede Reflexion, mit dem Ganzen verbunden und handelt so verwurzelt tugendhaft – nicht moralisch, wie das spätere reflektierte Subjekt – aus sich und seiner Sittlichkeit heraus. Diese Einheit, diese unmittelbare Identität, macht die Schönheit des Ideals aus, die sich beispielhaft in der klassischen Skulptur verwirklicht. Gleichzeitig wird aber an dieser Skulptur eben auch der eklatante Mangel an Subjektivität sichtbar: der Mangel der Fähigkeit, sich von der Substanz zu lösen und sich selbst als Subjekt zu begreifen und so zu einem neuen Selbstbewusstsein zu kommen.

Humorvoll und auch ein bisschen gemein bringt Hegel diesen Punkt auf den Punkt: »Da mag man sich nun für Schönheit und Kunst begeistern, soviel man will, diese *Begeisterung* ist und bleibt das Subjektive, das sich nicht auch in dem Objekt ihrer Anschauung [...] befindet.« (XIV, 110) Laokoon ist nicht begeistert, das unterscheidet ihn von seinem heutigen Betrachter, er ist zwar geistige Individualität, bleibt in ihr aber endlich und zufällig. Die innere Subjektivität, die in ihrer Reflexion unendlich wird, lässt sich nicht mehr in der Skulptur ausdrücken. Deswegen bleibt Laokoon »leer« und »kalt« (XV, 43), er erträgt sein Schicksal »erfüllungslos« (ebd.) und ist nur »starr« (ebd.) bei sich. Seine Ruhe ist deswegen ohne wirkliche Seligkeit und seine Hoheit ohne wirkliche Freiheit. Mit »kalter Resignation« (XV, 43) blickt er seinem Tod entgegen: resigniert und kalt, weil sich nichts in ihm aufbäumt, nichts in ihm wehrt, keine heiße Leidenschaft für sein eigenes, individuelles Leben in ihm brennt. Laokoon leidet, aber auf eine ganz andere Art, als ein Subjekt leiden würde. Laokoon kennt nicht die unruhige Angst der Romantiker, nicht die nackte Panik der Postmoderne, Sinnlosigkeit und Depression sind ihm fremd. Er hat keine Angst, sich zu verlieren, weil er sich nicht besitzt, resigniert und angstlos kann er damit zurücksinken in das, was ihn ausmacht und hervorgebracht hat. Er findet darin unmittelbar eine Aufhebung, die in dieser Form für das Subjekt nicht existiert. Laokoons Individualität ist bloße Form, die Form der Skulptur eben, in der sich das Allgemeine und das Substantielle ausdrücken.

Laokoon schweigt, weil er nicht schreien *kann*.

Zusammengefasst

Für Winckelmann ist die Laokoonskulptur ein beispielhaftes Kunstwerk der Antike. In nahezu keiner anderen erhaltenen Statue drückt sich das Zusammenspiel von Schönheit und Ausdruck, von Seele und Leidenschaft so vollkommen aus: Laokoon leidet mit jeder Faser seines Körpers, lässt sich aber von diesem Leid nicht besiegen – weder ästhetisch noch ethisch. Die ästhetische Niederlage wäre dabei der zum Schrei geöffnete Mund, der das ganze Kunstwerk unansehnlich machen würde. Leidenschaft und Ausdruck würden so alles andere dominieren und dem wahren Sinn des Kunstwerks nicht mehr entsprechen: denn die Kunst soll Freiheit darstellen und das kann sie nicht, indem sie den Unterlegenen zeigt, der sich hinreißen lässt und so auf allen Gebieten verliert. Die ethische Niederlage wäre gleichermaßen der Schrei – aber eben nur in seiner Abbildung. Ein schreiender Laokoon ist kein Vorbild, da alles, was vorbildlich an ihm ist, durch den Schrei verdrängt würde: Ausgeglichenheit, Widerstand, Geistesstärke würden vor dem Augenblick in den Hintergrund treten und sichtbar wäre und bliebe nur der geöffnete Mund, der Zeitpunkt der Aufgabe, der Niederlage. Auch der Laokoon Winckelmanns verliert, sein Tod ist der Marmorgruppe, wie Winckelmann betont, schon anzusehen, doch er verliert nicht auf ganzer Ebene. Er bewahrt mit der Oberhand über Leidenschaft und Schmerz seine Würde und seine Freiheit bis in den Tod. Damit dient er dem Betrachter zum Vorbild und lässt zur ethischen Regel werden, was als ästhetische begann: das Maß.

Laokoon hält das Maß zwischen Schönheit und Ausdruck sowohl in seiner ästhetischen Marmorgestalt als auch in seiner ethischen Vorbildfunktion. Er ist nicht gottgleich, sondern ein wahrer Mensch, der nicht über Schmerz und Schicksal des Lebens steht, sondern sich aus ihm heraus durch Wille und Würde über es erhebt und es so im Tode bezwingt. Entscheidend ist für mich hierbei, dass Maßhalten für Winckelmann nicht einfach bedeutet, Schmerz und Leidenschaft als niedere Eigenschaften der Kreatürlichkeit vergessen zu machen und zu unterdrücken, sondern dass Maßhalten bedeutet, Schmerz und Leidenschaft ge-

nauso zum Menschen zu zählen wie Geist, Seele und Willen. Winckelmanns Subjekt besteht nicht nur aus dem Geist, der über den Körper herrschen will, sondern aus Körper und Geist gleichermaßen: Nur so können sie ästhetisch und ethisch eine vorbildhafte Form annehmen. Leidenschaft und Widerstand gegen sie spiegeln sich dabei gleichermaßen in Körper und Gesicht Laokoons, beide machen ihn ethisch gesehen zu dem, was er ist: einer schönen Seele. Denn nur wo der Schmerz sichtbar gemacht ist, nur wo die Leidenschaft Geist und Körper durchwirkt, nur dort wird auch der geistige Widerstand, der nach ethischen Regeln sich seinem Körper und seinen Leidenschaften zu widersetzen versteht, sichtbar. Dabei ist der Widerstand Laokoons selbst leidenschaftlich, er schlägt sich nieder in den Muskeln, prägt die Haltung, zerfurcht die Stirn. In der Laokoonskulptur wird das Geistige durch seine Darstellung sinnlich und bringt somit die Freiheit als Quelle und Zweck der Kunst zur Darstellung.

Natürlich teile ich dabei Winckelmanns Prämisse, Freiheit käme nur durch die Schönheit zur Darstellung, nicht. Die Freiheit des Widerstands bis in den Tod kann auch Ausdruck im Hässlichen finden: im weit geöffneten Mund, im verzerrten Gesicht – und nicht zuletzt: Widerstand kann der Schrei selbst sein. Das Fruchtbare an Winckelmann ist so nicht die Verknüpfung von ethischen und ästhetischen Leitsätzen. Das Fruchtbare ist das in der Winckelmann-Interpretation weitgehend verkannte Zusammenspiel verschiedenster menschlicher Eigenschaften: die Fähigkeit, berührbar zu sein vom Leben. Die Fähigkeit, zu leiden und im Leiden zu widerstehen, auch wenn der Tod nicht besiegt werden kann. Die Fähigkeit, dem Leiden leidenschaftlich entgegenzuwirken, mit Leidenschaft ethische Prinzipien zu vertreten, sich überhaupt etwas zum Prinzip werden zu lassen. Bei Winckelmann siegt eben nicht einfach der Geist über die Natur, sondern die Natur gehört von vornherein zum Subjekt. All das Menschliche fasst er in einer eigenen ästhetischen Kategorie zusammen, der des Ausdrucks. Winckelmanns Subjekt ist kein rein vernünftiges, in der Kunst wird vielmehr zur Darstellung gebracht als Vernunft oder Seele: in der Kunst zeigen sich auch Leidenschaft und Erduldung, Schmerz und Tod als zum Subjekt gehörig. Körper und Geist verschmelzen in der künstlerischen Darstellung, gerade weil alles nur sinnlich darstellbar ist. Hier wird der Mensch sichtbar, mit allem was dazu gehört: Leid, Leidenschaft, Schmerz, Sieg im Widerstand, Niederlage im Tod.

Lessing liest Winckelmann weniger umfassend, beschränkt ihn auf das Bild des naturunterdrückenden Stoikers, bei dem der Geist die Vorrangstellung bewahrt und eine zu überkommene Natur dominiert. Gegen dieses Bild wendet sich Lessing mit seiner Argumentation. Auch bei ihm schweigt der Laokoon in der

Marmorgruppe, allerdings aus rein ästhetischen Gründen. Die bildende Kunst hat seiner Ansicht nach einfach nicht die Mittel, um Schmerz und Leid wirklich festzuhalten und darzustellen. Die hat nur die Dichtung und genau hier darf Laokoon auch seinen Schmerz schreiend und klagend, mit verzogenem Gesicht und entstelltem Körper vorbringen. Schrecken und Hässlichkeit sind hier eingebunden in eine Handlung, die sich in der Zeit bewegt und so nicht zum ekelerregenden Standbild erstarrt. Die willkürlichen Zeichen, die sich in der Abstraktheit der Poesie in natürliche verwandeln und damit eine entsinnlichte Sinnlichkeit vor das innere Auge des Rezipienten zaubern, ermöglichen eine spezifisch ästhetische Erkenntnis. Die intuitive Erkenntnis ermöglicht dabei Entdeckungen über die rein verstandesmäßigen Anschauungen hinaus, in ihr lassen sich Wesen und Zusammenhänge der Dinge verstehen. Die Intuition ist dabei kein bloßes und dumpfes Gefühl, das den Verstand ersetzt, sondern selbst eine geistige Fähigkeit, die Strukturen und Zusammenhänge erkennt, die in Worten nicht explizit gemacht werden oder werden können. Klar gesagt: Intuition ist nichts für Dumme, die mangelnde Geistesgegenwart durch eine unspezifische Ahnung zu ersetzen suchen. Intuition ist hier eine Erkenntnisform, die der Vernunftkenntnis gleichberechtigt beigeordnet ist. Schrei, Schmerz und die damit bewusst vorgeführte Menschlichkeit der leidenden Kreatur ermöglichen dabei erst diese intuitive Perspektive, da sie Betrachter oder Zuhörer berühren, anders als es ein Sieg des Geistes über den Körper könnte.

Lessing wendet sich so auf zwei Gebieten gegen Winckelmann: Zum einen vertritt er eine andere – und umfassendere – ästhetische Theorie und zum anderen wertet er auf dem Hintergrund dieses Modells das in der Kunst Dargestellte anders. Dient bei Winckelmann Kunst zur Erkenntnis des Idealen hinter der wirklichen Welt, hat sie bei Lessing eine vielmehr nachahmende Funktion, die weniger am Idealen orientiert ist. Sie zielt nicht ab auf eine geschulte und verstandesgemäße Erkenntnis von Form und Inhalt, sondern will berühren und aufwühlen, indem sie ihre eigenen Mittel in der ästhetischen Erfahrung vergessen macht. Lessing fasst die Kunst damit weitläufiger und weniger begrenzt als Winckelmann. Bei ihm ist sie nicht allein zur Darstellung des Schönen da, sondern kann gerade in der Dichtung darüber hinausgehen. Der Mut zum Hässlichen, der Mut zum Schrei mit aufgerissenem Mund, entsteht bei Lessing vor allem vor dem Hintergrund der Furcht- und Mitleids-Theorie, die Gegenstand des später kommenden Lessing-Kapitels (3.1.) ist. Doch im *Laokoon* liefert Lessing bereits den ethischen Vorbau für dieses Vorhaben: Leid, Schmerz, Schrei und ähnliche menschliche Regungen halten bei ihm Einzug in die Kunst, weil er ein anderes ethisches Ideal vor Augen hat als Winckelmann. Ich habe im Winckelmann-Kapitel gezeigt, dass er nicht als bloßer Stoiker im Geist-Körper-Dualismus ver-

standen werden darf, sondern in seiner Argumentation und durch die Einführung des »Ausdrucks« Wert legt auf die menschliche Seite der Kunst, diejenige, die das Lebendige und Leibhafte darstellt und somit nicht nur dem göttlichen Ideal zugewandt ist. Menschsein, Schmerz und Leben spielen also auch bei Winckelmann eine herausragende Rolle, nur sind die Konsequenzen, die er aus seiner Betrachtung zieht, andere, als Lessing sie sieht. Winckelmann plädiert für einen bedächtigen Umgang mit der eigenen Leiblichkeit. Er versteht den Körper als Achillesverse des Menschen: er macht ihn verwundbar, durch ihn ist er nicht unsterblich, durch ihn ist er gebunden an die Weltlichkeit und somit empfindlich.

Doch diese Empfindlichkeit, die körperliche Gebundenheit ist nicht nur eine blöde Schwäche, die den ansonsten rein geistigen Menschen erdet und bindet, sie ist wesentlicher Teil des Menschen, der seine charakterlichen Eigenschaften im Umgang mit seinem Körper und seinem Leiden schult und gleichermaßen zeigt. Winckelmanns Subjekt ist somit nicht aufgespalten in Körper und Geist, sondern verbunden durch die Leiblichkeit: Laokoon fühlt seinen Schmerz, er *ist* der Schmerz und verhält sich zu ihm. Erst darin sieht Winckelmann den Sieg des Priesters: Nicht in der Loslösung von Geist und Körper, so dass der Geist unbetroffen über dem körperlichen Leid schwebt, sondern in der Verbundenheit. Weil Laokoon gleichermaßen Geist und Körper ist und sich damit in seiner Leiblichkeit fühlt, kann er zum Vorbild werden. Denn nur vor diesem Hintergrund hat das Aushalten der Schmerzen einen Sinn. Ethisch beispielhaft verhält sich Laokoon nun, da er sich nicht vom Schmerz übermannen lässt, sondern dagegen anhält und so seine Freiheit bewahrt. Denn die menschliche Freiheit liegt für Winckelmann nicht in der leiblichen Unversehrtheit oder in der Abwesenheit von körperlichem Schmerz, sondern in der Unabhängigkeit des moralischen Verhaltens von diesem Schmerz. Er gewinnt nicht die Oberhand über den Menschen, sondern lässt der Seele, wie Winckelmann sich vielleicht ausdrücken würde, einen Verhaltensspielraum, in dem sie sich zeigen kann. Laokoons schöne Seele liegt nun eben genau darin: dass sie sich zeigt trotz des kaum auszuhaltenden Schmerzes. Laokoon ist nicht nur Körper, er ist immer auch mehr als das und das zeigt sich in seinem Verhalten zum Schmerz. Einen Schrei nun würde Winckelmann als Hingabe an denselben deuten und damit als Aufgabe. Im Schrei würde die schöne Seele unsichtbar werden, deshalb schweigt Laokoon.

Lessing nun, der Winckelmann wesentlich kürzer und auf das stoische Element beschränkt liest, sieht gerade in der Hingabe an den Schmerz, in der Aufgabe des Sich-Zu-Etwas-Verhaltens das Menschliche. Der Schmerzensschrei ist nur vorübergehend – und das vorübergehende Überwältigtsein durch die Leiblichkeit ist für ihn keine Schande, sondern viel mehr Ausdruck eines großen Charakters als die ständige Distanziertheit. Auch Lessing versteht in seiner äs-

thetischen Theorie das Subjekt nicht als aufgespalten zwischen Körper und Geist, sondern als eines, das seine Leiblichkeit positiv empfindet. Die Empfindung des Schmerzes spielt hier eine andere Rolle als bei Winckelmann: Sie bietet nicht das Feld, auf dem der Mensch sich bewähren kann, indem er sich in seinem Verhalten von dem Schmerz abgrenzt, sich ihm nicht hingibt, sondern sie ermöglicht eine moralische Bildung, die nur in der Empfindung selbst vonstatten gehen kann. Damit überschreitet sie ein rein verstandesmäßiges Lernen: nicht nur Anschauung und Überlegung dient bei Lessing zur Schulung des Charakters, auch das Empfinden einer Situation bildet. Deshalb darf sich der Mensch bei Lessing hemmungslos hingeben, er darf weinen und schreien und leiden, weil er darin sein wertvolles Menschsein entdeckt. Er entdeckt damit seine Fähigkeiten, Empfindungen zu haben, jemand zu sein, dem es möglich ist, zu weinen und zu leiden und dem auch Ausdruck zu geben. All das ist allerdings nicht möglich auf dem Feld der bildenden Kunst, sondern wird erst eröffnet in der Poesie, die es erlaubt, auch die Vergänglichkeit der Hingabe, des Überwältigtseins darzustellen und den Menschen nicht in einem solchen Moment für die Ewigkeit zu bannen.

Bei allen Unterscheidungen und Differenzen zwischen den beiden Autoren gibt es eine große Gemeinsamkeit: die Beschäftigung mit dem Schmerz. Er bildet sowohl für Lessing als auch für Winckelmann den Hintergrund, auf dem die ästhetische Erfahrung stattfindet. Beide zählen ihn und den Umgang mit ihm wesentlich zum Menschen und prägen dadurch ihren Begriff von Subjektivität als einen, der nicht auf die Vernunft beschränkt ist, sondern sich ausdehnt auf die Empfindung und das Verhalten zum eigenen Körper und zum eigenen Schmerz.

Auch Hegel reflektiert auf das in der Marmorgruppe dargestellte Schmerzverhalten: allerdings mit einer den beiden vorherigen Ansichten diametral entgegengesetzten Quintessenz: Laokoon verhält sich bei ihm eigentlich gar nicht zu seinem Schmerz. Sein hochherziges Aushalten bleibt kalt, seine Stummheit ist Resignation. Obwohl das klassische Ideal, das in der Laokoonskulptur beispielhaft dargestellt ist, das lebendige Individuum zeigt, wie Hegel betont, fehlt es Laokoon gerade an Lebendigkeit. Er begehrt nicht auf, er schäumt nicht über, er schreit nicht, er ist nicht leidenschaftlich, denn ihm fehlt es an innerer Subjektivität. Laokoons Selbstverständnis funktioniert nur auf dem Hintergrund seines Volkes und seiner Gemeinschaft, er betrachtet sich nicht als davon losgelöste Existenz. Damit bleibt er unreflektiert und in der Allgemeinheit befangen. Er hat seine Unendlichkeit einzig im Unendlichen des Substantiellen, er hat sie sich nicht in einer inneren Reflexion zu eigen gemacht. Damit bleibt er als Individuum der Endlichkeit und Zufälligkeit verhaftet. Laokoon kann nicht schreien, denn die Gründe für den Schrei liegen außerhalb seines Selbstverständnisses. Das heißt

nicht, dass Laokoon kein Selbstbewusstsein hat oder unfrei ist, Freiheit und Selbstbewusstsein haben bei ihm nur einen substantiellen Inhalt – er ist in der Substanz frei: als Individuum, das aus dem Allgemeinen heraus sein Selbstbewusstsein bezieht und in das Allgemeine hinein zurückkehrt. Das macht auch die von Hegel an den Skulpturen gepriesene Selbstständigkeit aus: Durch das Ruhen im Allgemeinen kommen Fragen und Zweifel gar nicht erst auf. Der Handelnde weiß von selbst – als Teil des Substantiellen –, was richtig und was falsch ist. Einen individuellen Überschuss, der den Einzelnen mit Bedürfnissen oder durch Reflexion vom Ganzen abtrennen würde, gibt es hier nicht. Individuum und Gemeinschaft sind eines und bedingen sich in wechselseitiger Eintracht gegenseitig. Ich habe gezeigt, dass der Preis dieser Selbstständigkeit ein Mangel an innerer Subjektivität ist: das substantielle Individuum ist nur selbstständig, weil es zur Auflehnung und zur Reflexion nicht fähig ist.

Ästhetisch argumentiert Hegel ähnlich wie Lessing und Winckelmann. Auch er lehnt die Darstellung des Hässlichen in der Skulptur ab: Laokoon muss schweigen, da sein verzogenes Gesicht den Betrachter abschrecken würde. Anders allerdings als Lessing sieht Hegel aber auch in Theater oder Prosa keinen Platz für Geschrei und dergleichen Abscheulichkeiten. Denn Kunst bleibt für Hegel, auch wenn sie Sprache ist, immer sinnlich und die sinnliche Darstellung des Hässlichen muss immer zu Ablehnung führen. Sie ist dem Inhalt der Kunst aber auch einfach nicht angemessen: Sie wäre keine adäquate Darstellung der Idee, da das Hässliche stets unversöhnt bleibt und somit den Blick auf das eigentliche verstellt. Für Hegel ist die klassische Skulptur das Schönste, was die Kunst zu bieten hat. Diese Wertung erlaubt jedoch nicht, Hegel auf die Seite Winckelmanns zu stellen und ein Primat der Bildhauerei über die Poesie abzuleiten. Denn diese ist für Hegel das Höchste der Kunst: die Form, in der sie gleichzeitig ihren Höhepunkt findet und, wie ich im kommenden Kapitel zeigen werde, überschritten wird.

Die Argumentation, auf die ich mich in diesem Kapitel über die Skulptur beschränkt habe, betrachtet die Laokoongruppe dabei als Beispiel für das klassische Kunstideal. Das ist schön, weil es die Einheit von Körper und Geist zeigt und damit zum leiblichen Ausdruck der Seele wird. Hier ist Hegel, begrifflich jedoch wesentlich differenzierter und genauer, nah an Winckelmann: In der Versöhnung von Innerlichem und Äußerlichem sehen beide etwas Drittes ans Tageslicht treten: die schöne Seele. Sie zeichnet sich bei beiden durch Heiterkeit, Ruhe und Gelassenheit aus – nur die Schlüsse, die beide daraus ziehen sind unterschiedliche. Obwohl Winckelmann der Vorreiter darin ist, Kunst als Produkt ihrer spezifischen Zeit zu sehen, denkt er hier vom Subjekt selbst aus: Für ihn ist Laokoon Vorbild, weil er ihn als Subjekt betrachtet, das auch zu seiner Zeit hätte

leben können – und dessen Handeln und Verhalten folglich auch für seine Zeit vorbildlich gewesen wäre. Hegel hingegen sieht Laokoon selbst als verwurzelt in der Antike und denkt ihn von der antiken Gemeinschaft aus. Winckelmann und Hegel gehen so von vollkommen unterschiedlichen Subjekt-Begriffen aus.

Laokoon ist für Hegel kein ethisches Vorbild, wie er es für Winckelmann war, denn in ihm verwirklicht sich ein ganz anderer Begriff von Subjekt-Sein als der, den Hegel für seine Zeit sah. Ohnehin würde Hegel diese ethisch-belastete Kunstbetrachtung, zu der sowohl Winckelmann als auch Lessing tendieren, ablehnen: In ihr wird, so Hegel, die Kunst Mittel zum Zweck: sie soll belehren und erziehen. Genau das darf aber mit der Kunst nicht passieren, denn sie soll Zweck an sich sein: nur so ist sie frei, die Idee im Ideal sichtbar werden zu lassen.

Das zeitgenössische Subjekt ist für Hegel ein reflexives und aufgeklärtes Subjekt, das mit der substantiellen Individualität der Antike nichts mehr gemein hat. Während diese tief verwurzelt ist in ihre Gemeinschaft, Handlungsanleitung, Motivation und sittliche Regeln und Gesetze daraus ableitet, ist jenes ein selbstbewusster, vernünftiger und reflexiver Staatsbürger, der sich als Mitglied einer von ihm bejahten Gesellschaft versteht. Die Sittlichkeit, in die er eingebettet ist, ist eine andere als die, aus der Laokoon heraus agierte. Wie es zu diesem Umschwung von natürlicher zu künstlicher Sittlichkeit kommt, soll Thema im folgenden Kapitel sein, in dem die Antigone-Interpretationen Hegels im Mittelpunkt stehen.

Die entscheidende Differenz zwischen Hegel auf der einen und Winckelmann und Lessing auf der anderen Seite ist der verwendete Begriff von Subjekt. Die Unterschiede betreffen dabei verschiedene begriffliche Aspekte:

1. Während Winckelmann und Lessing davon ausgehen, dass ein zeitloses Subjekt seine Darstellung in der Kunst findet, verfolgt Hegel in seinem ästhetischen System eine Entwicklung des Subjekts anhand der verschiedenen künstlerischen Formen und den dazu gehörigen Epochen. Diese unterschiedliche begriffliche Herangehensweise hat natürlich Konsequenzen für die Interpretation: Winckelmann und Lessing versuchen die Laokoongruppe im Jetzt zu deuten. Deshalb kann sie für Winckelmann zum lehrreichen Vorbild werden, auf ethischer wie auf ästhetischer Ebene. Denn Winckelmann sieht, wie auch Hegel, in der klassischen griechischen Skulptur die Blüte der Kunst, die vorbei aber nicht vergessen ist. Anders als Hegel kann sich Winckelmann eine Rückkehr dieser Kunstform allerdings vorstellen und predigt deshalb die Nachahmung der Alten. Für Hegel ist so eine Rückkehr ausgeschlossen, weil die Skulptur nur unter bestimmten Bedingungen überhaupt entstehen konnte, dem Weltverhältnis des modernen Subjekts hingegen wäre sie gar nicht mehr angemessen.

2. Auch das dargestellte Subjekt wird unterschiedlich interpretiert. Für Winckelmann und Lessing ist es ein vollwertiges Subjekt, das auch in ihrem Heute existent sein könnte. Hegel sieht in Laokoon ein in der Entwicklung begriffenes Subjekt. Laokoon ist für ihn nicht reflexiv, er kann seine Haltung nicht als selbstgewähltes Verhalten sehen. In der Betrachtung Laokoons als substantielle Individualität wird deutlich, dass all sein Tun aus der Substanz heraus geboren wird und er eine Verkörperung eben dieser Substanz ist. Alles Individuelle an ihm, das endlich und zufällig bleibt, sinkt unwichtig zurück in diese Allgemeinheit. Genau das ist dabei der Schlüssel zum schönen Ideal: die perfekte Verkörperung des Substantiellen im lebendigen Individuum, wo es seine lebendige Individualität gewinnt, gleichzeitig aber alles Individuelle bedeutungslos bleibt.

3. Der Schmerz ist dabei etwas individuell Bedeutungsloses. Laokoon schreit bei Hegel nicht, weil es ohnehin bedeutungslos wäre, zu schreien. Sein Schweigen hat so auch keine Bedeutung und bleibt starr, kalt und resigniert. Dem stehen Winckelmann und Lessing mit zwei anderen, voneinander verschiedenen Interpretationen gegenüber. Für Winckelmann ist Laokoons Schweigen höchst bedeutungsvoll. Sein Schweigen zeigt, dass er das richtige Maß im Verhältnis von Körper und Seele, aber auch im Verhältnis zum Leben gefunden hat. Laokoon ist für Winckelmann frei, weil er sich weder durch seinen Schmerz, noch durch sein Schicksal besiegen lässt, das macht ihn zum freien Geist, der mehr ist als bloße weltliche Existenz: eine schöne Seele. Die Lessing-Argumentation ist hingegen zunächst mehr ein Versprechen oder ein Vorgeschmack als eine elaborierte Gegenthese. Für Lessing ist das Schweigen des marmornen Laokoons bedeutungslos, weil von einer Skulptur schlichtweg nicht mehr erwartet werden kann. Sie kann keinen Schreienden darstellen, da sie dann hässlich würde und niemand sie betrachten wollte. Ein schweigender Laokoon in der Poesie aber wäre für Lessing voller Bedeutung – und zwar falscher Bedeutung. Denn Lessing will ihn schreien hören – er will gerade die menschliche Seite an ihm herausstellen, um ihn so dem Publikum näher zu bringen. Denn Lessing betont eines: Leiden und Schmerz gehören zum Menschen.

Indem Hegel Laokoon den Schrei gar nicht zutraut, weil er Laokoon gar nicht als ein Subjekt, das eines solchen Schreis fähig wäre, begreift, bringt er zwei Sichtweisen hinein, die Winckelmann und Lessing nicht berücksichtigt haben, lässt aber gleichzeitig jeweils eine ihrer Errungenschaften fallen: Hegel sieht Kunst in ihrer Zeit verwurzelt und somit auch den künstlerischen Helden als Helden seiner Zeit. Damit eröffnet er ein vielschichtigeres Bild von Kunst, als Winckelmann und Lessing es haben, denn die Betrachtung des Werks wird so nicht redu-

ziert darauf, was wir heute damit anfangen können, sondern beinhaltet ebenfalls von uns unabhängige Aspekte. Damit eröffnet Hegel eine dialektische Perspektive, die eine Entwicklung von Subjektivität voraussetzt. Mit Hegel lassen sich also die Veränderungen in der Kunst und die Veränderungen der künstlerischen Darstellung von Subjektivität in ihrer Veränderung nachvollziehen, womit eine unendlich interessante und vielseitige Perspektive auf Kunst eröffnet wird. Was Hegel aber beiseite fallen lässt, ist die Macht der sinnlichen Erfahrung: diese opfert er der dialektischen Bewegung und lässt sie neben der religiösen Erfahrung und der philosophischen Erkenntnis nahezu bedeutungslos werden. Dass sie das nicht ist, sondern als Fähigkeit zur ästhetischen Erfahrung, als Fähigkeit zur intuitiven Erkenntnis, mit zu einem umfassenden Begriff von Subjekt gehört, zeigen aber Winckelmann und Lessing in ihren Argumentationen. Für Hegel hingegen spielt die individuelle Körperlichkeit nur als *Verkörperung* eine Rolle – in ihrer Individualität ist sie absolut unbedeutend. Damit wird auch das individuelle Leid, der individuelle Schmerz für Hegel unbedeutend. Doch gerade individuelle Leid- und Schmerzerfahrungen müssen in einem Subjektbegriff beinhaltet sein, wenn sie dem Subjekt gerecht werden wollen.

**Die Heldin klagt.
Antigone individuiert sich**

Antigone

Glücklich, dessen Leben keine Leiden kennt.¹

Als Sophokles (496-406 v.Chr.) für die Dionysien ein Stück namens Antigone ankündigt, versetzt er die Athener damit in neugierige Vorfreude. Das hatte es nämlich noch nie gegeben: Ein Stück über die Tochter von Ödipus. Überhaupt spielen die Töchter Ismene und Antigone in der Überlieferung eine beigeordnete Rolle. In manchen Versionen hat Ödipus gar keine Kinder, da sich seine Gattin und Mutter schon in der Hochzeitsnacht das Leben nimmt, in anderen nur die beiden Söhne Eteokles und Polyneikes.² Und wahrlich enttäuscht die Tragödie die gespannten Zuschauer nicht: Antigones Schicksal ist mitreißend und neu. Zwar hat Sophokles weder die Figur der Antigone noch das Bestattungsverbot für Polyneikes erfunden, denn beides taucht bereits in einigen Versionen des Ödipus Mythos' auf,³ aber bei ihm wird die Antigone von einer Neben- zu einer

-
- 1 Sophokles: *Antigone*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Norbert Zink. – Stuttgart: Reclam 1981, V. 581. Im Folgenden mit Titel und Versangabe im Text zitiert.
 - 2 Vgl.: Hellmut Flashar: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. – München: Beck 2000, 59. Ausführlich bei Christiane Zimmermann: *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*. Band 5 in der von Hellmut Flashar und Niklas Holzberg hrsg. Reihe *Classica Monacensia. Münchner Studien zur Klassischen Philologie*. – Tübingen: Narr 1993, 59ff.
 - 3 Genaueres zu den verschiedenen Fassungen des Ödipus-Mythos vor dem eigentlichen Inerscheinungtreten der Antigone im fünften Jahrhundert v. Chr. ist bei Christiane Zimmermann zu erfahren: *Der Antigone-Mythos*, Kap. II.1. »Die mythische Vorgeschichte und der motivgeschichtliche Kontext«, 59-88 und Kap. III.2. »Entwicklung und Grundbestand des Antigone-Mythos«, 294-301.

Hauptfigur und eröffnet so eine vollkommen neue und andere Perspektive auf den bekannten Mythenstoff.

Aufgeführt wird die *Antigone* vermutlich erstmals 442 v.Chr.⁴ Zu diesem Zeitpunkt ist Sophokles selbst politisch stark in Athen eingebunden: 443/42 wird er zu den Hellenotamiai gewählt, einem Kollegium von zehn Männern, das für den attischen Seebund die Kriegskasse verwaltet. Nur ein Jahr später, wohl als Ehrung für die außergewöhnliche Tragödie *Antigone* und seinen damit verbundenen Sieg bei den Dionysien, wird er in das höchste politische Amt Athens gewählt: Sophokles wird einer von zehn Strategen im Samischen Krieg. Sophokles ist aber nicht nur Politiker, er hat auch ein besonders enges Verhältnis zu den religiösen Kulturen, besonders zu heilenden Göttern und Heroen. Historisch belegt ist, dass er engagiert die Einführung des Asklepioskults in Athen unterstützte. Ungewöhnlich ist die Verquickung von Dichtung und Staat dabei nicht, wie Erika Fischer-Lichte in *History of European Drama and Theatre* verdeutlicht, denn die Dionysien haben einen solch hohen Stellenwert in Athen, dass ihre Gewinner oftmals in wichtige politische oder militärische Ämter gewählt werden.⁵ Die große politische und gesellschaftliche Signifikanz des Festes wird durch den Ablauf verdeutlicht, denn die Athener lassen während der mehrere Tage andauernden Feierlichkeiten keine Gelegenheit aus, sich ihren Freunden und Verbündeten als mächtiger und reicher Staat zu präsentieren. Bei den Dionysien haben nicht nur kultisch-religiöse Rituale ihren Platz, sondern auch weltlich-politische Dinge: Männer, die sich um Athen besonders verdient gemacht haben, werden in aller Öffentlichkeit geehrt, die Söhne der im Krieg Gefallenen bekommen hier feierlich die Waffen des Vaters überreicht, die jungen Männer, die nun an der Schwelle zum Erwachsenwerden stehen, werden in die politische Gemeinschaft aufgenommen.

Doch im Mittelpunkt der Dionysien steht der fünf Tage dauernde dramatische Wettstreit. Eingebunden in die religiösen Riten des Dionysoskults beginnt er am ersten Abend des Festes mit der Aufführung der Dithyramben (Heroenballaden, die, nach Flashar, aus dem »alten Kultlied des Dionysos«⁶ hervorgegangen

4 Vgl.: Hellmut Flashar: *Sophokles*, 58. Das genaue Entstehungsdatum bleibt allerdings umstritten, auch 440 v.Chr. gilt als mögliche Entstehungszeit.

5 Vgl.: Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*. – London: Routledge 2002, 8. Dazu weiter: »The Great Dionysia was considered the most important cultural event in the polis and represented the politics of the polis to the outside world.« Ebd., 9.

6 Hellmut Flashar: *Sophokles*, 23. Hier gibt es überhaupt eine ausführliche Beschreibung des Ablaufs der Dionysien: Kapitel II: Fest und Theater, 19-29. Ebenfalls

sind) durch Jünglings- und Männerchöre.⁷ Geschätzte vierzehn- bis siebzehntausend Zuschauer verfolgen dann am nächsten Tag den Wettstreit der Komödien. Den Abschluss bildet der dreitägige Tragödienagon. Dabei werden täglich drei von einem Dichter zusammenhängend geschriebene Tragödien und ein Satyrspiel aufgeführt.⁸ Die zur *Antigone* gehörenden Dramen sind leider verloren gegangen. Die von einer 500 Mitglieder umfassenden Ratsversammlung schon Monate vorher bestimmten Schiedsrichter bewerten in einem komplizierten Verfahren die Dramen – wahrscheinlich von den Zustimmung- und Unmutsäußerungen der Zuschauer nicht unbeeinflusst – und bestimmen so einen Sieger.⁹ Sophokles gewinnt zwischen 468 und 406 zwanzig Mal den Wettstreit.

Fischer-Lichte und Flashar sind sich dabei darin einig, dass die Tragödie und die Polis eng miteinander verbunden sind. Athen feiert bei den Dionysien nicht nur Dionysos, sondern auch sich selbst als demokratischen Stadtstaat. Zwar werden in den Dramen mythische Stoffe aufgearbeitet, ein Bezug zu aktuellen politischen Geschehnissen ist aber beiden Autoren zu Folge stets gegeben. Flashar bezeichnet die Tragödie als ein »eminent politisches Theater«¹⁰ und Fischer-Lichte schreibt: »The tragedy as we know it owes its entire existence to the polis.«¹¹ Auch die *Antigone* hat demnach eine politische Dimension: Sophokles behandelt hier nicht nur das in Kriegszeiten immer wieder auftretende Problem des Bestattungsverbots, er führt, so Fischer-Lichte, auch vor, was geschieht, wenn eine Norm gebrochen wird: die Überschreitung hat ernsthafte Konsequenzen sowohl für das Individuum, als auch für die Gemeinschaft der Polis. Damit wird deutlich, dass die Dionysien nicht nur eine Feierlichkeit sind, die die eigenen Sitten verherrlicht, sondern dass im theatralen Wettstreit auch die Probleme der Polis thematisiert werden. Dass beschreibt auch Hans-Thies Lehmann, wenn

ausführlich zu Bedeutung und Aufbau der Dionysien: Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, Chapter 1, Ritual theatre, 8-49.

- 7 Flashar rechnet aus, dass, da zu jedem Dithyramben-Chor fünfzig Mitglieder gehören, insgesamt mit allen Schauspielern und dramatischen Chören (was bei der Komödie 24 Teilnehmer, bei der Tragödie 15 macht) etwa 1500 Athener gemischt aus professionellen Schauspielern und Leihendarstellern an den Dionysien teilgenommen haben. Hellmut Flashar: *Sophokles*, 23.
- 8 Leider ist nur eine einzige Trilogie erhalten geblieben: die *Orestie* des Aischylos: vgl: Hellmut Flashar: *Sophokles*, 23.
- 9 Seit 449 wird ebenfalls der beste Schauspieler gekürt. Vgl.: Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 9.
- 10 Hellmut Flashar: *Sophokles*, 24.
- 11 Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 11.

er vom Theater als Fest spricht, »aber im Innern dieses Festes erschien eine bohrende Verunsicherung und Untergrabung der mit diesem Fest verherrlichten Macht.« (TuM, 73) Die Verknüpfung von mythischem Stoff und aktueller Politik ist dabei nicht offenkundig, sondern untergründig. Die Helden, die auf der Bühne stehen, sind keine Identifikationsfiguren des Zuschauers, in dem Sinne, dass sie für ihn eine andere Bedeutung hätten, als zur Geschichte Athens zu gehören: »die Kämpfe der großen Geschlechter, der verruchten Atriden und verfluchten Labdakiden, gehören einer *bedrohlichen* legendären Vergangenheit an, denn die heroische Anmaßung widerspricht zutiefst den Idealen des neuen politischen Denkens.« (TuM, 19)¹² Trotzdem werden die Helden zum Paradigma eines Problems, denn sie sind »verknüpft mit internen Spannungen der Polis, die sich aus den rasanten sozialen Veränderungen, aus dem Kampf der demokratischen und aristokratischen Fraktionen und aus der dauernden Verwicklung in Kriege ergeben.« (TuM, 19)

Interessant ist unter diesem Aspekt auch die antike theatrale Praxis, denn der Schauspieler trägt eine Maske.¹³ Das hat verschiedene Vorteile, zum einen kann ein und dieselbe Person von verschiedenen Schauspielern gespielt werden (je nachdem, wer in der Szene frei ist), zum anderen erleichtert die Maske die Identifikation der Figur für den Zuschauer. Die Konsequenz ist allerdings, dass die Person des Schauspielers nicht mit der Figur, die er spielt, identifiziert wird. Auf dieses Paradox macht Lehmann zu Recht aufmerksam: Während doch die physische Präsenz des Darstellenden auf der Bühne eine »Konzentration auf den einzelnen Menschen, eine Subjektivierung« (TuM, 35f.) ermöglicht, kommt durch die Masken eine »stilisierende Entpersönlichung« zustande. Die hat eine interessante Folge: Gesicht und Stimme werden durch die Maske voneinander

12 »Unzutreffend ist auch die Annahme, die Heroen, die Sophokles auf die Bühne bringt, sollten durch ihre übermenschliche Statur altaristokratische Ideale gegenüber der modernen Polis wieder ins Leben rufen. Das ist nicht der Fall. Unübersehbar werden die Helden von ihrer Haltung in Katastrophen gestürzt. Sie sind keine Idealbilder.« (TuM, 21)

13 Dass die Masken ein Relikt aus dem Kultischen sind und insofern auf die Bühne der attischen Theater geschlittert sind, glaubt Hans-Thies Lehmann nicht: »der Wechsel der Rollen sowie die Möglichkeit optisch deutlicher Markierung (wegen der erwähnten großen Entfernung der Zuschauer) legten aus theaterpraktischen Gründen den Gebrauch der Maske nahe. Je größer die Theater wurden [...], desto angebrachter waren die Masken als Hilfe zur Sichtbarmachung und grobgezeichneten Charakterisierung. [...] Die durch die Maske bewirkte Stilisierung hebt den Helden von der Alltagsrealität ab und macht ihn fremd.« (TuM, 35)

getrennt. Damit verselbstständigt sich die Stimme: »der antike Schauspieler war zunächst und vor allem die Verkörperung einer *Stimme*.« (TuM, 36) Trotzdem bleibt der Schauspieler unindividuell. Lehmann zufolge zeigt das eine Besonderheit des antiken Theaters: »Das Auseinanderklaffen der personalen Einheit macht deutlich, daß es im Diskurs des Theaters nicht um einen individuellen Charakter geht; sondern um einen typisierten Repräsentanten, der Situationen durchlebt, die ihn bestimmen, nicht als individuiertes Ich, das seinerseits die Situationen bestimmt.« (TuM, 37f.) Dieser Aspekt greift das auf, was am Ende des vorangehenden Kapitels mit Hegel »substantielle Individualität« genannt wird: auf der antiken Bühne werden Ideale, die ihr Sein aus der Substanz speisen, zu lebenden Figuren (mit skulpturhaften Masken) erweckt. Diese Verlebendigung der Skulptur hat in der *Antigone* entscheidende Konsequenzen: So unwichtig das Individuum selbst auch ist, macht es hier aufmerksam auf einen Fehler, der Konsequenzen für alle haben wird.

Die sophokleische *Antigone* spielt nach dem Tod des Ödipus: Kreon hat die Kinder seiner Schwester Iokaste und seines Neffen und Schwiegersohns Ödipus in seinem Haus aufgenommen. Die bereits erwachsenen Söhne Eteokles und Polyneikes entzweien sich ob ihres Herrscheranspruches über Theben und der ältere Sohn wird vom Jüngeren aus der Stadt gejagt. Mit einem mächtigen Heer kehrt er zurück, um sich Theben mit Gewalt Untertan zu machen. Bei den Kämpfen kommen beide Brüder, Eteokles als Verteidiger der Stadt, und Polyneikes als deren Angreifer, um. Sie sterben im Zweikampf miteinander, jeder durch die Waffe des anderen:

»CHOR. Denn sieben Führer an den sieben Toren / aufgestellt, Mann gegen Mann, ließen/ dem siegverleihenden Zeus den ehernen Tribut, / außer dem schrecklichen Brüderpaar, das von einem Vater / und einer Mutter abstammend gegeneinander / die beidstarken Lanzen richtete und den Teil / gemeinsamen Todes bekam, beide zusammen.« (Antigone, V. 141-147)

Die Handlung der *Antigone* beginnt nach Beendigung der Kämpfe, die Vorgeschichte wird teils als bekannt vorausgesetzt, teils im Prolog wiedergegeben. Während der nun unangefochtene und seines Throns sichere König Kreon, für Eteokles ein Staatsbegräbnis mit allen Ehren anordnet, soll seinen Weisungen zu Folge, Polyneikes Leiche vor den Toren der Stadt unbestattet liegen bleiben, »KREON. den Vögeln / und Hunden ein Fraß, und als geschändet anzusehen.« (*Antigone*, V. 205f.) Eine Nichtbestattung bedeutet dabei, dass der Tote zwar Eingang in den Hades findet, dort aber nicht zur Ruhe kommt: Polyneikes wird nicht nur die letzte Ehre verweigert, er wird zu einem ruhelosen Zwischendasein

verdammt.¹⁴ Ödipus' älteste Tochter Antigone betrachtet Kreons Befehl deshalb als religiösen Frevel und sieht es als ihre heilige Pflicht an, den Bruder zu bestatten, auch wenn ihr für diese Tat die Todesstrafe droht: »ANTIGONE. Jenen aber werde ich / bestatten. Schön für mich, danach zu sterben!« (*Antigone*, V. 71f.)

Hellmut Flashar zu Folge war diese Wendung für die attischen Zuschauer das eigentlich Überraschende an der Tragödie. Denn Sophokles rückt hier eine Frau in den Mittelpunkt, die eine Tat vollbringt, die, so Flashar, für einen Mann unvorstellbar wäre: »Die Frau lebt nicht in den Ehrbegriffen der Männergesellschaft. Für sie gelten nicht die für all die mythischen Gestalten verbindlichen Normbegriffe wie Ehre, Ansehen, Geltung und der Verlust dieser Werte in tragischen Situationen. Die Sphäre der Frau war das Haus, nicht der politische Raum.«¹⁵ Mit der Bestattung stößt Antigone zwar in den politischen Raum vor, sie tut dies aber aus nicht politischen Gründen. Sie steht nicht auf der Seite des Angreifer Thebens, sie will nicht seine Taten ehren oder rechtfertigen, sie will nur den Bruder bestattet sehen. Sie fühlt sich den Göttern verpflichtet, mehr verpflichtet als dem Staat, dessen Bürgerin sie ist: »ANTIGONE: Denn länger ist die Zeit, / die ich gefallen muß den Unteren als denen hier oben. / Dort nämlich werde ich immer liegen.« (*Antigone*, V. 74-76) Als sie von den Wächtern, die Kreon zur Bewachung von Polyneikes Leichnam abgestellt hat, dabei ertappt wird, wie sie ihm die letzte Ehre erweist, wird sie verhaftet und ihrem Onkel und zukünftigen Schwiegervater Kreon vorgeführt. Der missdeutet ihre Tat als politische und verurteilt sie dazu, bei lebendigem Leibe in eine Felsgruft eingemauert zu werden: »KREON. dort soll sie zu Hades, den allein von den Göttern sie verehrt, / beten und erreichen, daß sie nicht sterben muß, / oder sie wird erkennen, dort zuletzt, daß es / überflüssige Mühe ist, Hades anzubeten.« (*Antigone*, V. 777-780) Klagend tritt Antigone den Weg zu diesem unehrenhaften Tod an: »ANTIGONE. Io! Ich Arme / weder bei Sterblichen noch bei Toten / geduldet, nicht bei Lebenden, nicht bei Gestorbenen.« (*Antigone*, V. 850-852)

Haimon, Antigones Verlobter und Kreons Sohn, kann seinen Vater nicht umstimmen. Wild entschlossen und rasend vor Wut flüchtet er sich zu Antigones Grabstätte: »HAIMON. Mir nahe wird sie nicht, dies bilde dir nicht ein, / sterben, und du wirst niemals / mich mit deinen Augen wiedersehen« (*Antigone*, V. 762-

14 Vgl.: Christiane Zimmermann: *Der Antigone-Mythos*, 302.

15 Hellmut Flashar: *Sophokles*, 76. Ähnlich argumentiert auch Zimmermann: »Wenn sich Frauen für die Bestattung einsetzen, dann durch Klagen und Bitten, aber nicht durch die aktive Bestattungstat oder die aggressive Auseinandersetzung mit der zuständigen Instanz«, Christiane Zimmermann: *Der Antigone-Mythos*, 295f.

764). Erst der Seher Teiresias bringt Kreon mit der Androhung von Unheil für sein eigenes Haus zum Umdenken:

»TEIRESIAS. So wisse denn, daß du nicht mehr viele / rasch rollende Kreise der Sonne erleben wirst, / innerhalb deren du selbst von deinen Blutsverwandten einen / Toten den Toten zum Entgeld geben musst, / dafür, daß du von den Oberen hinabstürztest / ein Leben und ihm ehrlos ein Grab als Zuhause gabst / und daß du hier festhältst der unterirdischen Götter / unteilhaftig, unbestattet, ungeweiht einen Toten.« (Antigone, V. 1064-1071)

Während Kreon sich nun überstürzt dazu aufmacht, zuerst Polyneikes Leiche zu bestatten und dann Antigone aus ihrer Gruft zu befreien, beweint Haimon dort schon Antigones Freitod. Ein Bote berichtet:

»BOTE. In der hintersten Ecke des Grabes, / am Halse aufgehängt, erblicken wir das Mädchen, / in eine gedrehte Schlinge aus feiner Leinwand geknüpft, / und ihn hingesenken, an der Hüfte sie umschlingend, / beklagend den Verlust des Bettes hier oben / und des Vaters Tat und das unselige Lager.« (Antigone, V. 1220-1225)

Blind vor Trauer und Wut versucht er seinen Vater zu töten, als dem aber dann die Flucht gelingt, stürzt er sich selbst in sein Schwert. Als Haimons Mutter Eurydike vom Tod des Sohnes hört, nimmt auch sie sich das Leben. Übrig bleibt ein verzweifelter Kreon: »nichts habe ich, / wohin ich blicken, wo ich mich anlehnen kann; denn alles / ist bröcklig, was ich in Händen halte, aufs Haupt traf mich / ein schwer zu verwindendes Geschick.« (Antigone, V. 1341-1346)

Fischer-Lichte und Flashar interpretieren übereinstimmend Kreon als Tyrannen, der durch seine Herrschaft ein göttliches Gesetz eindeutig überschreitet. Flashar schreibt: »Kreon [geht] über die gesetzlichen Bestimmungen Athens im fünften Jahrhundert hinaus, wonach es den Angehörigen freistand, einen Landesverräter außerhalb der heimischen Erde zu bestatten, die Bestattung aber in jedem Fall heilige Pflicht war.«¹⁶ Antigones Gefühle und Tat sehen beide hingegen als aufgehoben und gerechtfertigt in der Polis an, was Fischer-Lichte wie folgt auf den Punkt bringt: »She dies because she ›respected the right‹ (943), as a victim of tyranny and, at the same time, as an expiatory sacrifice which reveals the true values and ideals of the polis.«¹⁷

16 Hellmut Flashar: *Sophokles*, 64.

17 Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 19.

Die Interpretation Kreons als Tyrannen, der die Gesetze der Polis überschreitet, wendet sich gegen Hegels Deutung, der in Antigone und Kreon zwei gleichberechtigte Verkörperungen zweier widerstreitender sittlicher Prinzipien sieht. Diese Figur erlaubt es ihm, die Polis auf eine bestimmte Art zu beschreiben, die eine interne Spannung aufdeckt. Im folgenden Kapitel wird Hegels Interpretation der *Antigone* im Mittelpunkt stehen. Die leitende Frage ist hier, wie sich die Interpretation Hegels von der *Phänomenologie des Geistes* bis zu den *Vorlesungen über die Ästhetik* verändert hat. Denn der Stellenwert des Individuums wird in dieser Zeit entscheidend umgeformt: Konnte das Leiden der Einen in der *Phänomenologie* noch für den Untergang der Sittlichkeit sorgen, wird ihr Leiden in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zu Gunsten des Staates übergangen. Im Mittelpunkt steht dabei meine These, dass Hegel die Begriffe Staat und Recht in der *Phänomenologie* anders verwendet, als in seinem später ausgearbeiteten Werk. Wie diese Veränderung aussieht, und warum sie zu einer Umdeutung der *Antigone* führen muss, erarbeite ich mithilfe der *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, um mit den hier gewonnenen Erkenntnissen die spätere Interpretation zu erklären und ihre philosophischen Schwächen aufzuzeigen.

Der Bruch. Hegels *Phänomenologie*

[D]as Individuum, das eine Welt ist.¹

So wie die griechische Götterskulptur für Hegel in der Kunst beispielhaft die Einheit von Form und Inhalt zeigt, verwirklicht sich für ihn die Einheit von Individuum und Gemeinwesen im griechischen Stadtstaat. Der Stadtstaat teilt dabei das Schicksal der Skulptur: Er ist als nur eine Erscheinungsweise des Geistes dem Untergang geweiht. In der *Phänomenologie des Geistes* (1807) beschreibt Hegel die Sittlichkeit des Stadtstaates und ihr Zerbrechen. Als ein Beispiel dafür dient ihm die sophokleische Tragödie *Antigone*.² Diese Passage soll im Mittelpunkt des Kapitels stehen. Die leitenden Fragen sind dabei, wie die Sittlichkeit, die Hegel in der *Phänomenologie* beschreibt, genau aussieht, warum der Bruch,

-
- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes* in: ders.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. III. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986ff., 326. Im Folgenden im Text zitiert mit Band und Seitenangabe.
 - 2 Die *Antigone* ist dabei nicht die einzige literarische Vorlage, die Hegel in der *Phänomenologie* benutzt, wie Otto Pöggeler in *Schicksal und Geschichte* zeigt: »Die Welt mit ihrer Geschichte wird fassbar in bedeutsamen Dichtungen. So entwickelt der Abschnitt A. *Der wahre Geist, die Sittlichkeit* zur Illustration eine Analyse der *Antigone* des Sophokles; im Abschnitt B. *Der sich entfremdete Geist, die Bildung* bezieht Hegel sich auf *Rameaus Neffe* von Diderot nach der Übersetzung Goethes. Im Abschnitt VI. C,c über das Gewissen, die schöne Seele, das Böse und seine Verzeihung trägt Hegel in Jacobis *Woldemor* Arbeit und Schicksal von Generationen wie Hölderlin, Novalis, Schleiermacher und Schlegel ein. Von diesen Darstellungen aus konnte Hegels *Phänomenologie* als früher Versuch einer Geschichte der abendländischen Literatur gelesen werden.« Otto Pöggeler: *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*. – München: Fink 2004, 44. Im Folgenden im Text mit SuG und Seitenangabe zitiert.

der sich in ihr vollzieht, notwendig und irreparabel ist und was sich schließlich durch die Einführung des Rechts verbessert. Hegel nimmt dabei eine dialektische Perspektive auf die Tragödie ein, die das Leiden Antigones zugunsten eines größeren Ganzen aufhebt, gleichzeitig ist in der *Phänomenologie* aber auch eine antidialektische Perspektive, die individuell ist, erkennbar und die eine Aufhebung des Leids nicht rechtfertigt. Dieser Widerspruch macht diese Passage so interessant und birgt den Keim für die Problematik, die im ganzen zweiten Kapitel wesentlich ist: Der Widerstreit zwischen der gerechtfertigten dialektischen Zuschauerperspektive des »Aus-Dem-Leiden-Lernens« und der ebenso gerechtfertigten antidialektischen Haltung des Individuums, für das sein Leiden ewig unaufhebbar und ungerecht bleibt.

Der Abschnitt der *Phänomenologie*, in dem die *Antigone*-Deutung vorkommt, ist im Teil (BB) DER GEIST das Unterkapitel VI. *Der Geist, A. der wahre Geist. Die Sittlichkeit*. Das, was Hegel hier beschreibt, ist noch nicht die zu sich gekommene Seinsweise des Geistes, sondern ihre erste Erscheinungsweise, die Hegel als *wahre* bezeichnet, die sich dann in der Bildung von sich entfremdet (*B. Der sich entfremdete Geist. Die Bildung*) und schließlich in der Moralität seiner selbst gewiss wird (*C. Der seiner selbst gewisse Geist. Die Moralität*). Während Hegel im ersten Teil der *Phänomenologie* unter abstrakten Gesichtspunkten die verschiedenen Formen des Geistes beleuchtet, liefert er im zweiten Teil historische Beispiele. Wir finden, wie Charles Taylor schreibt, »ganze politische Ordnungen oder Zeitabschnitte im Leben einer Zivilisation vor, und zwar als unsere Entwicklungsstufen und nicht etwa nur als eine gegebene Vorstellung.«³

Was im Teil A. im Mittelpunkt steht, ist der wahre Geist, der noch nicht seiner selbst gewiss ist, aber dafür unentfremdet und ganz bei sich ist, der unreflektiert sittliche Handlung ermöglicht und den Hegel in der griechischen Polis verwirklicht sieht: »Der Geist ist das *sittliche Leben* eines *Volkes*, insofern er die unmittelbare Wahrheit ist; das Individuum, das eine Welt ist.« (III, 326) Die Sittlichkeit, die Hegel hier beschreibt, ist eine *natürliche* Sittlichkeit, oder, wie Christoph Menke formuliert, eine »elementare Form«⁴, für die kennzeichnend ist, »daß das soziale Verhältnis der Subjekte durch ihre Übereinstimmung in Wertorientierungen begründet ist.« (TiS, 83) Diese Übereinstimmung ist dabei

3 Charles Taylor: *Hegel*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, 231. Im Folgenden im Text zitiert mit *Hegel* und Seitenangabe.

4 Christoph Menke: *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, 83. Im Folgenden im Text mit Sigle TiS und Seitenangabe zitiert.

nicht willentlich *erzeugt*, sondern *gegeben*. Die sittliche Gemeinschaft ruht in sich und hat an sich genug. Ihr Hauptinteresse besteht darin, diese ruhige Balance zu erhalten. Das ist die Aufgabe der Regierung: Sie muss für Gerechtigkeit sorgen, die dabei immer als »Rückkehr zu einer schon vorhandenen sittlichen Welt« (TiS, 84) verstanden wird.

Die *Antigone*, deren Stoff einer Mythenwelt entstammt, die älter ist als die Polis, wird bei Hegel zum literarischen Beispiel für die Probleme des demokratischen Stadtstaates Athen. Auch wenn sie nicht in dieser Welt spielt, schafft sie es, die tatsächlichen Probleme der Polis aufzuzeigen, denn durch die Dopplung vom Geschehen in der Tragödie und der Rezeption des Geschehenen durch den Zuschauer bekommt die *Antigone* über den Aspekt des Plots hinaus eine politisch-ethische Dimension. Mit den Augen der Athener betrachtet, macht sie aufmerksam auf das krisenhafte Verhältnis von Individuum und Gemeinwesen, das durch die Praxis der Polis zunächst gelöst schien, hier aber als Schein entlarvt wird. Dem Zuschauer wird klar: Auch wenn die demokratische Regierungsform der Polis die Regierung des Einzelnen, des Königs, abgeschafft hat, und so jeder zum Bürger wird, der ein Stimmrecht hat, kann es noch zum Konflikt zwischen dem Gemeinwesen und dem Individuum kommen. Erst durch *Antigone* wird der Bruch innerhalb der Tragödie sichtbar, erst durch *Antigone* wird er auf der Bühne der Dionysien sichtbar gemacht. Vorher ruhen Theben und Athen in ihrer natürlichen Sittlichkeit.

Diese heile eine Welt, diese, nach Taylor, »Gesellschaft des perfekten *Beisichselbstseins*«, die sich »durch eine vollkommene Einheit von Bürger und Gesellschaft auszeichnet[]« (Hegel, 231), ist aufgehoben in zwei unterschiedlichen Sphären: die des menschlichen und die des göttlichen Gesetzes, wovon das menschliche Gesetz seine Wirklichkeit im Staat hat und das göttliche seine in der Familie. Taylor erklärt dieses zunächst etwas mythisch anmutende Vokabular durch den Gebrauch der Tragödien als Beispiele: göttliches und menschliches Gesetz stehen demnach für die Unterschiedlichkeit und Vielheit des Allgemeinen selbst, das in zwei Formen gegeneinander auftritt und eigentlich ein »Konflikt zwischen den beiden Allgemeinheiten« (Hegel, 233) ist. Jede dieser konfligierenden Seiten ist dabei als Teil des Selbstbewusstseins zu verstehen, wie Otto Pöggeler betont: »Nach der Einleitung zum Abschnitt A schlägt der Geist als Bewusstsein seine Momente auseinander. Die vermittelnde, unendliche Mitte ist das Selbstbewusstsein: Es ist Substanz und tritt dieser gegenüber, bringt so die Substanz als Werk und Wirklichkeit hervor.« (SuG, 44) Die Verwirklichung des Selbstbewusstseins in der wahren Sittlichkeit ist eine doppelte oder in verschiedene Sphären unterteilte: Substanz und Individuum verkörpern zwei Formen des Selbstbewusstseins, spalten sich auf in wissendes und

unwissendes Tun. Der Konflikt, der aus dieser Aufspaltung herrührt, wird deswegen auch ein doppelter sein: Einmal der zwischen Individuum und Substanz und einmal der zwischen den unterschiedlichen substantiellen Individuen selbst. Denn die Individualität, die hier aufkommt, ist eine, die der Substanz Individualität verleiht: Sie verkörpert einen Teil der Substanz und schlägt sich damit entweder auf die Seite der Familie oder des Staates. Dieser Prozess wird in der näheren Auseinandersetzung mit der *Antigone* deutlich. Denn der Konflikt, der in der Tragödie thematisiert wird, speist sich aus der Struktur der sittlichen Welt, in der er entsteht. Diese ist, laut Hegel, unterteilt in die zwei Gesetzesbereiche von menschlichem und göttlichem Recht. Gemeinwesen und Familie sind dabei, wie Menke betont, nicht »gleichartige« Teile der sittlichen Welt, sondern sie stehen gleichberechtigt als »grundsätzlich verschiedene[] Typen praktischer Berechtigung« (TiS, 161) beieinander.

In der *Antigone* zeigt sich, wie der »Ausdruck des Allgemeinen« mit der »Berufung zum Allgemeinen« (Hegel, 233) in Konflikt gerät: das göttliche Gesetz kollidiert mit dem menschlichen. Während die beiden Gesetze nun in einen Streit über ihre Berechtigung und Macht geraten, passiert noch etwas: Die Gesetzesvertreter Antigone und Kreon geraten nicht nur miteinander, sondern auch mit ihrer Welt in Konflikt. Damit eröffnet die Tragödie eine vollkommen neue und doppelte Perspektive auf die natürliche Sittlichkeit: zum einen präsentiert sie das Geschehen als Teil eines größeren Geschehens, da der *Antigone*-Stoff für die athenischen Zuschauer ein Rückblick in Vergangenes ist und so einen zurückliegenden, überwunden geglaubten Konflikt zeigt, der neue Aktualität gewinnt, und zum anderen eröffnet sie die individuelle Perspektive, die der dialektischen Gesamtansicht widerspricht.

A. ANTIGONE

Hegel beschreibt, dass in der wahren Sittlichkeit die sittliche Handlung ihren Platz hat. Nun wäre es naheliegend, eine Abhandlung über ethisch richtiges Handeln zu erwarten, aber Hegel sucht sich einen besonderen Fall aus, den er als den Inbegriff der sittlichen Handlung deutet: Die Bestattung des Polyneikes durch seine Schwester Antigone. Die sittliche Handlung soll, so Hegel, einen Spagat zwischen zwei Extremen schaffen: Sie soll substantiell *und* »auf den ganzen Einzelnen oder auf ihn als allgemeinen« (III, 331) bezogen sein. Die sittliche Handlung bezieht sich demnach nicht auf eine spezielle Person um deren Eigenheiten willen, sondern sie bezieht sich auf den ganzen Menschen, ungeachtet seiner Besonderheit. Uneigennützig soll sie dem anderen nicht zum Eigennutz dienen. Um

zu verdeutlichen, wie ein solcher Inhalt aussehen kann, wählt Hegel nun die Bestattung des Polyneikes. Sie ist nicht nur beispielhaft, weil sie die oben genannten Kriterien erfüllt, sondern auch, weil Antigone mit Polyneikes auf besondere Weise verbunden ist: sie sind Bruder und Schwester. Dieses Verhältnis verleiht der sittlichen Handlung erst ihre Größe, denn so erhält sie eine besonders reine Form. Um zu verstehen, warum die Geschwisterbeziehung eine solche Rolle spielt, muss zunächst die Frage geklärt werden, wie der Spagat zwischen Substanz und dem ›*ganzen* Einzelnen‹ aussieht.

Zunächst mutet Hegels Antwort auf die Frage nach dem Einzelnen als allgemeinem ein bisschen gruselig an, denn der ganze Einzelne ist der Tote: die sittliche Handlung »betrifft nicht mehr den *Lebenden*, sondern den *Toten*, der aus der langen Reihe seines zerstreuten Daseins sich in die vollendete *eine* Gestaltung zusammengefaßt und aus der Unruhe des zufälligen Lebens sich in die Ruhe der einfachen Allgemeinheit erhoben hat.« (III, 332) Der Tod hebt jede Zufälligkeit des Lebendigen auf, er ist das »*reine Sein*« (III, 332), das »*unmittelbare natürliche Gewordensein*« (ebd.), in das der Einzelne »als *solcher*« (ebd.) gelangt. Der Tod ist ein natürlicher Prozess, in dem die Besonderheit des Einzelnen verloren geht, uninteressant wird und nichts mehr bewirkt. Im Tod wird er aufgehoben und zurückgeführt in eine Allgemeinheit, die größer ist als er selbst. Hier ist er der ganze Einzelne oder eben der Einzelne als allgemeiner: unbeschränkt durch irdische Zufälligkeit bleibt die reine Individualität übrig. Nirgends sonst ist der Mensch damit gleichzeitig so einzeln, – denn er stirbt allein – und so allgemein, denn im Tod unterscheidet ihn nichts mehr von den anderen, nichts mehr von der Substanz, in die er zurückkehrt.

Ist Hegels Antwort zunächst irritierend, wird hier doch sehr deutlich, was für Hegel der Inhalt der sittlichen Handlung ist: die reine Form des Menschen, losgelöst von irdischer Zufälligkeit. Die sittliche Handlung bezieht sich damit direkt auf die Substanz des Individuums, auf sein Wesen, das durch keine weltliche Individuation verstellt ist. Sie anerkennt den anderen als Menschen, ungeachtet seines Charakters oder seiner Persönlichkeit: »Im Hause der Sittlichkeit ist es nicht *dieser* Mann, nicht *dieses* Kind, sondern *ein Mann, Kinder überhaupt*, – nicht die Empfindung, sondern das Allgemeine« (III, 337), das die Handlung als sittliche motiviert.

Und nun kommt der interessante Wendepunkt: die wesenhafte Form des Individuums ist nicht das, wobei Hegel stehen bleibt. Denn die sittliche Handlung, die sich auf diese Allgemeinheit richtet, hat zu ihrem Ziel, die Besonderheit des Individuums wiederherzustellen: Der Tod als letztes Sein soll nicht als natürlicher Prozess nur der Natur angehören und damit etwas Unvernünftiges bleiben,

sondern der Mensch soll sich diesen Prozess wieder aneignen und ihm damit Bewusstsein und Vernunft verleihen:⁵

»Die Blutsverwandtschaft ergänzt also die abstrakte natürliche Bewegung dadurch, dass sie die Bewegung des Bewußtseins hinzufügt, das Werk der Natur unterbricht und den Blutsverwandten der Zerstörung entreißt, oder besser, weil die Zerstörung, sein Werden zum reinen Sein, notwendig ist, selbst die Tat der Zerstörung über sich nimmt.« (III, 333)

Indem die Leiche des Verstorbenen also verbrannt oder beerdigt wird, übernehmen die Angehörigen in einem bewussten Akt selbst die Beseitigung des Körpers, die sonst die Natur durch Tiere und Bakterien erledigen würde, »der Sinn der Handlung ist vielmehr, daß, weil in Wahrheit die Ruhe und Allgemeinheit des seiner selbst bewußten Wesens nicht der Natur angehört, der Schein eines solchen Tuns hinwegfalle, den sich die Natur angemäßt, und die Wahrheit hergestellt werde.« (III, 332)⁶ Gleichzeitig wird aber die Macht des unterirdischen Reiches betont, das der Öffentlichkeit des Gemeinwesens gegenübersteht und in dem laut Pöggeler »die menschlichen Kräfte nicht mehr das Entscheidende sind (da sie vor dem Tod ja nicht bewahren können).« (SuG, 45) Mit der Bestattung wird der Tote nun dem unvernünftigen Sein der Natur entrissen: Seine Besonderheit als vernunftfähiger Mensch, der nicht allein der Natur angehört,

-
- 5 Dazu Otto Pöggeler: »Das geschieht, indem er dem ›Schoße der Erde‹ eigens übergeben wird. Hegel stellt zu den dinglichen und persönlichen Rechten Kants, die Eigentum und Vertragsverhältnisse begründen, den Zusammenschluss in Ständen und den Krieg, der die Ordnungen, wie die Menschen sie sich ›zurechtgemacht‹ haben, immer neu erschüttert. Es ist eine auferlegte ›Arbeit‹, den Tod als Herrn zu fühlen. Hier erscheint das ›göttliche Gesetz‹, das dem Toten seine Ehre wahrht.« (SuG, 45)
- 6 Taylor sieht in dieser Passage auf eine »bemerkenswerte Weise« die Todesriten des antiken Griechenlands von Hegel interpretiert: »Der Tod ist eine natürliche Verneinung, etwas, das dem Menschen widerfährt, ein von der Natur gegen ihn ausgeführter Streich. Aber wir haben auch gesehen, daß der Tod, spekulativ verstanden, eine Notwendigkeit ist, ein Ausdruck wahrhafter Allgemeinheit des menschlichen Geistes, der keinen äußeren Ausdruck bestehen lassen kann. Das Ziel der Riten ist es, den Tod von dieser ersten zur zweiten Wirklichkeit zu erheben, ihn neu zu interpretieren als etwas, das dem Menschen nicht mehr widerfährt, sondern als etwas, das getan wird. Die Riten erhalten den Körper, der andernfalls Beute all der blinden Kräfte der Natur würde, der von Schakalen und Geiern zerstört würde, und indem man ihn beerdigt, macht man aus seinem Ende eine bedeutungsvolle Handlung. So wird sogar der Tod für das Selbstbewußtsein gewonnen.« (Hegel, 234)

sondern durch seinen Geist fähig ist, über sie hinaus zu gehen und sich so aus ihr und ihrer Zufälligkeit zumindest ein Stück weit zu befreien, wird wieder hergestellt. Diese Wiederherstellung der Besonderheit ist nicht zu verwechseln mit einer Wiederherstellung der Individualität: Es geht hier nicht darum, den Menschen in seiner individuellen Besonderheit zu betonen, sondern in seiner Besonderheit als Mensch. Ob der Tote dieses oder jenes gern getan hat, was sein Steckenpferd war und was ihn für andere liebens- oder hassenswert machte, ist im Bestattungsritus vollkommen gleichgültig. Die weltliche Individualität weicht gerade hier der allgemeinen menschlichen Besonderheit, die über die Natur hinausgeht. Betont wird also im Ritus nicht die Besonderheit des Einzelnen, sondern die Besonderheit des Menschen.

Zuständig für die Bestattung sind die Verwandten. Das liegt an der speziellen Form der sittlichen Handlung: sie resultiert aus dem »*einfachen und unmittelbaren Wesen* der Sittlichkeit« (III, 330), sie ist nicht, wie die sittliche Staatsmacht, die weiter unten am Beispiel von Kreon erläutert wird, bewusstes Tun, sondern die Sittlichkeit findet in der sittlichen Handlung ihren unmittelbaren Ausdruck, ist »*unmittelbares* sittliches Sein« (ebd.), sie ist der »*bewusstlose*, noch innere Begriff seiner sich bewußten Wirklichkeit« (ebd.) und gehört damit in die Sphäre der Familie. Während der Staat besondere Menschen ehrt, die sich um ihn oder die Gemeinschaft verdient gemacht haben, ist es Sache der Familie, jeden, der ihr angehört zu ehren in Absehung all seiner Verdienste oder Verfehlungen. Ihr Tun richtet sich anders als das des Staates unreflektiert auf den Familienangehörigen. Die sittliche Handlung ist *gelebte aber bewusstlose* Sittlichkeit, sie verkörpert das sittliche Prinzip ohne über die Verkörperung nachzudenken. Die sittliche Handlung ist das göttliche Gesetz, das ohne Hinterfragung erfüllt wird, weil es *göttlich* und *Gesetz* ist. Das göttliche Gesetz findet sich in den familiären Verhältnissen wieder: dem zwischen Mann und Frau, dem zwischen Eltern und Kindern und dem zwischen Bruder und Schwester. Am reinsten kommt es dabei bei letzterem zum Vorschein, denn hier ist es nicht verstellt durch Begierde (Verhältnis Mann und Frau) oder Rührung (Verhältnis Eltern und Kinder):

»Der Bruder aber ist der Schwester das ruhige gleiche Wesen überhaupt, ihre Anerkennung in ihm rein und unvermischt mit natürlicher Beziehung; die Gleichgültigkeit der Einzelheit und die sittliche Zufälligkeit derselben ist daher in diesem Verhältnisse nicht vorhanden; sondern das Moment des anerkennenden und anerkannten einzelnen Selbsts darf hier sein Recht behaupten, weil es mit dem Gleichgewicht des Blutes und begierdeloser Beziehung verknüpft ist.« (III, 337f.)

Bruder und Schwester anerkennen sich wechselseitig als einzelnes Selbst, ohne dabei den anderen in seiner individuellen Einzigartigkeit anzuerkennen. Wie der Bruder oder die Schwester letztlich ist, spielt in diesem Verhältnis keine Rolle: Antigone bestattet Polyneikes ausschließlich und in Absehung all seiner Taten, weil er ihr Bruder ist. Ob sie mit seinem Handeln übereinstimmt oder nicht, spielt keine Rolle. Die Anerkennung, die sie Polyneikes zukommen lässt, bleibt daher nicht bei seiner Persönlichkeit stehen, die für Hegel als Weltlichkeit immer nur eine unzureichende, weil zufällige Erscheinung ist, sondern richtet sich an ihn als *Ganzen*. Anerkannt wird damit *mehr* als seine Erscheinungsweise auf der Welt, anerkannt wird sein Wesen, das ein allgemeines ist. Denn als das wahrhaft Allgemeine befasst sich das göttliche Gesetz, wie Taylor ausführt, »mit dem Individuum als solchem und nicht mit irgendwelchen Einzelheiten seiner Existenz.« (Hegel, 233)

Gerade durch diese Allgemeinheit in der Anerkennungsbeziehung auf Geschwisterebene wird das Verhältnis zwischen beiden ein besonders enges und inniges: »Der Verlust des Bruders ist daher der Schwester unersetzlich und ihre Pflicht gegen ihn die höchste.« (III, 337f.)⁷ Aus der Reinheit des Anerkennungsverhältnisses speist sich seine Größe: In ihm ist nichts Weltliches übriggeblieben, wie in den beiden anderen Beziehungen des göttlichen Gesetzes. Hier geht es wirklich nur um die Anerkennung des anderen als allgemeinem. Daher ist die sittliche Handlung, die diese Anerkennung gewährt und herstellt, Antigones »höchste Pflicht«.

Gleichzeitig ist das Verhältnis zwischen Bruder und Schwester auch die Grenze der familiären Sittlichkeit: Der Bruder verlässt die Familie, er ist »die Seite, nach welcher ihr Geist zur Individualität wird« (III, 338) und geht zum menschlichen Gesetz über, »um die ihrer selbst bewußte, wirkliche Sittlichkeit zu erwerben und hervorzubringen« (III, 338), während die Schwester zur »Be-

7 Die einzigartige Bedeutung des Bruder-Schwester-Verhältnisses wird auch in der *Antigone* selbst deutlich. So heißt es im Klagegesang (Kommos) der Antigone, den sie wechselweise mit dem Chor anstimmt, als sie zu der Felsengruft geführt wird, in die sie eingeschlossen werden soll, Folgendes: »AN. [...] Niemals, wenn ich Mutter von Kindern geworden wäre, / noch wenn ein Gatte mir sterbend dahinschmolz, / hätte ich gegen die Bürger diese Mühsal unternommen. / Welchen Gesetzen zuliebe sage ich dies? / Einen anderen Gatten bekäme ich, wenn er sterben, / und ein Kind von einem andern Mann, wenn ich es verlieren würde. / Nachdem aber Mutter und Vater im Hades geborgen sind, / gibt es keinen Bruder, der da nachwachsen könnte. / Nach diesem Naturgesetz habe ich dir Ehre erwiesen / [...], o brüderliches Haupt.« (*Antigone*, V. 905-915)

wahrerin des göttlichen Gesetzes« (ebd.) wird: »Auf diese Weise überwinden die beiden Geschlechter ihr natürliches Wesen und treten in ihrer sittlichen Bedeutung auf, als Verschiedenheiten, welche die beiden Unterschiede, die die sittliche Substanz sich gibt, unter sich teilen.« (ebd.) Verdeutlicht wird das, was Hegel hier beschreibt, gut am Beispiel von Eteokles und Polyneikes auf der einen und Ismene und Antigone auf der anderen Seite: Während die Schwestern (bei Sophokles jedenfalls nach Ödipus' Entrückung, bis dahin hat Antigone den Blinden auf seiner Wanderschaft in der Verbannung geführt und begleitet) von der Politik unberührt im Hause von Kreon Hochzeitspläne schmieden, entzweien sich die Brüder im Streit um den Thron, im Streit also um das öffentliche Amt des Staatslenkers. Polyneikes wird dabei zum Landesverräter. Doch als seine Leiche vor den Toren der Stadt unbestattet liegen bleibt, kann seine Schwester Antigone in ihm nicht den Verräter sehen, sondern nur den Bruder:

»ANTIGONE. Es ist keine Schande, die Blutsverwandten fromm zu achten.

KREON. Starb nun nicht aus deinem Blute auch der andere?

AN. Söhne von einer Mutter und demselben Vater.

KR. Wie zollst du dem einen Respekt, jenem bekundest du Feindschaft?

AN. Nicht bezeugt dies der Dahingeschiedene.

KR. Wenn du ihn doch gleichermaßen ehrst wie den Feind?

AN. Kein Sklave fand den Tod, sondern mein Bruder.

KR. Er wollte diese Stadt zerstören, der andere trat für sie ein.

AN. Gleichwohl fordert Hades gleichen Brauch.« (*Antigone*, V. 511-518)

Die Streitrede (Stichomythie) zwischen Kreon und Antigone zeigt deutlich das Missverständnis zwischen den beiden Parteien: Während Kreon nicht anders kann, als die Tat als politische zu begreifen, bezieht sich Antigone einzig auf die verwandtschaftliche Beziehung. Polyneikes politische Einstellung ist für sie nicht zweitrangig sondern absolut nebensächlich. Es ist auch keine übermäßige Trauer oder Geschwisterliebe, die sie antreiben: Sie argumentiert nicht damit, dass sie es nicht ertragen könnte, den Bruder unbestattet zu sehen, sondern sie argumentiert mit dem göttlichen Gesetz. Antigones Tat ist somit nicht geprägt von außerordentlicher Emotionalität, Antigone tut das, was sie einzig und allein für richtig hält, sie erfüllt die höchste Pflicht, wie Hegel sagt. Polyneikes zu bestatten ist keine Entscheidung, die Antigone getroffen hat, sie hat nicht abgewogen zwischen Gründen, die dafür und dagegen sprechen. Antigone *weiß*, was sie zu tun hat und tut es. Ohne es zu hinterfragen, ohne sich von den Konse-

quenzen schrecken zu lassen, wie Ismene es tut.⁸ Damit verkörpert Antigone als Frau und Schwester die eine Seite der Sittlichkeit: die unmittelbare und bewusste, die die Sittlichkeit der Familie bestimmt und das göttliche Gesetz ist. Ihm entgegen steht als die andere Seite der sittlichen Substanz der Mann als Vertreter des menschlichen Gesetzes, der seine beispielhafte Verkörperung im Herrscher Thebens findet.

B. KREON

»Der Bruder verläßt diese *unmittelbare elementarische* und darum eigentlich *negative* Sittlichkeit der Familie, um die ihrer selbst bewußte, wirkliche Sittlichkeit zu erwerben und hervorzubringen.« (III, 338) Kreon, der Bruder Iokastes, lässt sich nicht durch die Familienbande zu Polyneikes und Antigone, ja, zuerst noch nicht einmal durch die zu seinem Sohn Haimon, milde stimmen. Sein Urteil über Antigone ist gefällt. Er betrachtet sie als Verbündete ihres Bruders und damit als Landesverräterin. Die Tatsache, dass sie seine Nichte ist, ändert nichts an dem Beschluss, den er als König von Theben fällt: »Nein, sei sie meiner Schwester Kind oder verwandter / als alle Blutsverwandten mir verwandt, / sie und ihre Schwester, beide werden nicht entgehen / schlimmster Buße« (*Antigone*, V.486-489)

Kreon ist Staatsmann, das göttliche Gesetz bedeutet ihm angesichts dessen, was für Theben und für seinen Thron auf dem Spiel steht, nichts. Er verkörpert als Mann und Regierender das menschliche Gesetz, das, wie Taylor formuliert, die »offene, bewußte Sittlichkeit des Staates [ist], in der sich die Bürger reflektiert sehen.« (*Hegel*, 233). Damit ist das menschliche Gesetz, so Pöggeler, ein »selbstaufgelegtes«, das das »Miteinander im bewussten Tun« (SuG, 45) regelt. Diesem Wirken der Staatsmacht, das »offen am Tage liegt« (ebd.), steht das göttliche gegenüber – beide zusammen machen die Sittlichkeit aus, die sich in Bewusstes und Bewusstloses geteilt hat. Menschliches und göttliches Gesetz be-

8 »ISMENE. Jetzt aber hinwiederum sind wir beide allein noch übrig; bedenk / wie schmähdlich wir sterben müssen, wenn dem Gesetz zu Trotz / wir den Beschluß der Herrscher oder ihre Macht übertreten. / Nein, bedenken muß man dies einmal, daß als Frauen / wir geboren wurden, um gegen Männer nicht zu kämpfen. Dann aber, daß wir beherrscht werden von Stärkeren / und daß wir dies hören müssen und noch Schmerzlicheres als dies. / Ich nun will die Unterirdischen bitten, / Verzeihung zu gewähren, weil ich gezwungen werde dazu, und / den fest im Amte Stehenden will ich mich fügen; denn das / Vermessene zu tun hat keinen Sinn.« (*Antigone*, V. 58-68)

dingen einander dabei: sie sind voneinander abhängig und bauen aufeinander auf: »Der Staat erhält die Gesellschaft und verteidigt die Familie; aber die Familie bildet Bürger für den Staat heran. So müssen die göttlichen Kräfte, die der Familie zugrunde liegen, zum Wohle des Staates da sein, und gleichzeitig sorgt der Staat dafür, daß dieser Kult der Götter vollzogen wird.« (Hegel, 234) Während das göttliche Gesetz auf den Einzelnen in seiner Allgemeinheit zielt, hat das menschliche Gesetz die Allgemeinheit zum Mittelpunkt, der der Einzelne im Ernstfall unterliegen muss. Das menschliche Gesetz sind hierbei zunächst Sitte und Brauchtum eines Volkes, es ist das Gesetz, das vom Menschen erlassen wird, um das Zusammenleben zu regeln. Hier realisiert sich der absolute Geist in der Vielheit des »daseienden *Bewußtseins*« (III, 329) als Gemeinwesen, »welches für uns bei dem Eintritt in die praktische Gestaltung der Vernunft überhaupt das absolute Wesen war und hier in seiner Wahrheit für sich selbst als bewußtes sittliches Wesen und als das *Wesen für das Bewußtsein*, das wir zum Gegenstand haben, hervorgetreten ist.« (ebd.) Wirklich wird der absolute Geist dabei auf zweifache Weise: Einmal in der Substanz als Volk und als wirkliches Bewusstsein im Bürger dieses Volkes. So kann jeder einzelne Bürger sich seiner selbst in der Wirklichkeit dieses Geistes bewusst sein, er lebt in etwas und erfasst etwas, das wirklich existiert und Geltung hat: er hat »unmittelbar darin seine *Wahrheit*« (III, 329).

Das menschliche Gesetz ist also die Form des Geistes, in der die Wirklichkeit ihrer selbst bewusst ist und für sich Wahrheit und Gültigkeit hat. Ist in der Familie der absolute Geist bewusstlos in der natürlichen Sittlichkeit des Seins wirklich, hat er nach Außen hin im menschlichen Gesetz Bewusstsein seiner selbst in der durch das bekannte Gesetz und die vorhandene Sitte geregelten Wirklichkeit, die aber gleichzeitig nicht nur vorgefunden, sondern auch immer »Tat und Werk des Findenden ist.« (III, 339) Dieses menschliche Gesetz manifestiert sich nun noch einmal auf ganz besondere Weise im Herrscher dieser Wirklichkeit, im Regierenden jener Welt, in der das menschliche Gesetz seine Gültigkeit hat: »Das *Gemeinwesen*, das obere und offenbar an der Sonne geltende Gesetz, hat seine wirkliche Lebendigkeit in der *Regierung*, als worin es Individuum ist. Sie ist der *in sich reflektierte wirkliche Geist*, das einfache *Selbst* der ganzen sittlichen Substanz.« (III, 334) Genauso sieht Kreon sich auch selbst: Er ist das Individuum, das Macht hat, zu befehlen und zu strafen. Seine Handlungen und Anweisungen beurteilt Kreon dabei nicht als tyrannisch und egoistisch, sondern für ihn stellen sie sich als die natürlichen Konsequenzen der Taten der anderen dar. In Kreons Selbstbild handelt er ausschließlich als der gerechte Herrscher, er sieht sich als das »einfache *Selbst* der ganzen sittlichen

Substanz« (ebd.), das wird deutlich in seiner Antrittsrede als König, der nach dem Tod der beiden Brüder nun der legitime Herrscher ist:

»KREON. Wer nämlich in der Führung des ganzen Staates / nicht nach den besten Beschlüssen greift, / sondern aus Furcht vor jemand den Mund verschlossen hält, / der erscheint mir als ganz schlechter Mann, jetzt und schon immer. / Und wer ein anderes Gut als das eigene Vaterland / für größer hält, der gilt in meinen Augen nichts. / Denn ich, das weiß Zeus, der immer alles sieht, / könnte weder schweigen, wenn ich Unglück / auf die Bürger zukommen sehe anstatt Wohlergehen, / noch würde ich je zum Freund einen Feind der Stadt / mir machen, aus der Erkenntnis, / daß nur sie es ist, die uns bewahrt, und daß bei / geradem Kurs von ihr allein wir Freunde gewinnen. / Nach solchen Grundsätzen werde ich diese Stadt mehren« (*Antigone*, V. 178-191).

An dieser Stelle geht der Monolog weiter mit den Anweisungen für den Umgang mit den Leichen von Eteokles und Polyneikes. Kreon versucht hier vor dem Chor, der aus alten und weisen Männern besteht und Mitglieder des Königshofs repräsentiert, einen möglichst guten Eindruck zu machen: Eben noch wurde Theben in einen Krieg verwickelt, weil Polyneikes seine eigenen Ansprüche höher stellte als das Wohl der Stadt. Kreon will nun zeigen, dass er mit all seiner Macht für den Frieden eintreten will und ihm nichts wichtiger ist, als diesen Frieden zu halten. Damit steht er ganz ein für dieses eine Vorhaben und kündigt gleichzeitig an, dass er Zuwiderhandlungen nicht dulden wird. Diese Macht, mit der Kreon sich hier als besonders guter Herrscher auszuzeichnen versucht und die er auch wirklich hat, die Macht, den Einzelnen zu unterdrücken, ist nach Hegel die eigentliche Macht des Gemeinwesens, für das Kreon steht. Während die positive Seite des menschlichen Gesetzes Fragen des Eigentums, der persönlichen Selbstständigkeit und des öffentlichen und privaten Rechts behandelt und so eine Basis für den Rückzug ins Private der Familie auf der einen Seite und die Erlangung eines wirklichen Bewusstseins in der Allgemeinheit des Staatslebens auf der anderen Seite ermöglicht, garantiert die negative Macht der Allgemeinheit über den Einzelnen den Erhalt des Gemeinwesens selbst und verhindert dessen Auflösung und ein »Versinken in das natürliche Dasein aus dem sittlichen« (III, 335). Die negative Macht des Gemeinwesens besteht darin, den Einzelnen, der sich vielleicht im und durch das Gemeinwesen so wohl fühlt, dass er sich vom »Ganzen losreißen« (III, 335) möchte, seinen eigentlichen »Herrn, den Tod, zu fühlen zu geben.« (ebd.) Immer wenn es dem Volk also zu gut geht, sollte es, Hegel zu Folge, in einen Krieg ziehen, denn der erinnert den Einzelnen an seine Sterblichkeit.

Durch die Macht der negativen Seite des Gemeinwesens, die wesentlich für seinen Erhalt sorgt, ist es elementar verbunden mit dem göttlichen Gesetz, das sich an den Toten richtet. Denn über allem steht das unterirdische Reich, das über jeden Einzelnen die Oberhand behalten wird. Diese Wendung aber missachtet Kreon – sogar ausdrücklich, wenn er Antigone als Todesstrafe in den Felschacht schickt: »Dort soll sie zu Hades, den allein von den Göttern sie verehrt, / beten und erreichen, daß sie nicht sterben muß, / oder sie wird erkennen, dort zuletzt, daß es / überflüssige Mühe ist, Hades anzubeten.« (*Antigone*, V. 777-780) Kreons Blick ist beschränkt auf die Gegenwart, er ist mit allen Mitteln und mit all seiner Macht darum bemüht, seine Stellung zu bewahren und auszubauen: um das zu erreichen, muss er für das Wohlergehen Thebens Sorge tragen. Die gnadenlose Verurteilung Antigones, deren Tat Kreon vor diesem Hintergrund nur als politisch deuten kann, erscheint ihm so als das beste Mittel, die Sicherheit der Stadt zu garantieren: Kreon erweist sich so als unbestechlicher Vertreter von Thebens Sache. Er verkörpert als Mann und König das menschliche Gesetz.

C. DAS VERBRECHEN

Mit Antigone und Kreon stehen sich so zwei sittliche Prinzipien, das göttliche und das menschliche Gesetz, gegenüber. Jeder von beiden verkörpert auf bestimmte Weise (Antigone unbewusst, Kreon als bewusstes Tun) ein sittliches Gesetz, ohne die Position des anderen einnehmen zu können. Beide Prinzipien haben dabei, nach Hegel, den gleichen Anspruch auf Berücksichtigung, da sie sich aus den unterschiedlichen Gebieten der Sittlichkeit notwendig ergeben und legitimieren:

»Das sittliche Bewußtsein aber weiß, was es zu tun hat, und ist entschieden, es sei dem göttlichen oder dem menschlichen Gesetze anzugehören. Diese Unmittelbarkeit seiner Entscheidung ist sein Ansichsein und hat daher zugleich die Bedeutung eines natürlichen Seins, wie wir gesehen; die Natur, nicht das Zufällige der Umstände oder der Wahl, teilt das eine Geschlecht dem einen, das andere dem anderen Gesetze zu, – oder umgekehrt, die beiden sittlichen Mächte selbst geben sich an den beiden Geschlechtern ihr individuelles Dasein und Verwirklichung.« (III, 343)

Zu beachten ist hierbei, dass Hegel ausdrücklich schreibt, dass die Verteilung nicht zufällig ist, sondern natürlich: es gibt zwei sittliche Mächte, die sich in den zwei Geschlechtern verwirklichen. Damit ist der Konflikt vorprogrammiert – zu-

fällig sind nur Zeit und Ort seiner Entstehung. Der Konflikt selbst ist notwendig, da früher oder später die widerstreitenden Prinzipien von menschlichem und göttlichem Gesetz aufeinanderprallen müssen. Für die Entwicklung des Geistes ist dieser Zusammenprall notwendig, weil nur durch ihn die wahre Sittlichkeit zerbrechen kann und der Geist zu seiner nächsten Verwirklichung, der Entfremdung in der Bildung, fortschreiten kann. Aber wie genau kommt es zum Bruch?

Hegel schreibt, dass in der wahren Sittlichkeit das Selbstbewusstsein noch nicht »in seinem Rechte als *einzelne Individualität*« (III, 342) aufgetreten ist. Individualität gibt es hier entweder als »*allgemeine[n] Willen*« (ebd.) oder als »*Blut der Familie*« (ebd.), verkörpert als Mann und Frau. Zunächst existieren die zwei Mächte der Sittlichkeit harmonisch in »*Ordnung und Übereinstimmung der beiden Wesen, deren eins das andere bewährt und vervollständigt*« (ebd.) als Gegensätze mit- und nebeneinander: »Es ist noch *keine Tat* begangen; die Tat aber ist das *wirkliche Selbst*.« (III, 342) Die Bestattung des Polyneikes durch Antigone ist die Tat, die dieses sich bereichernde Nebeneinander der Gegensätze zu einem vernichtenden Gegeneinander von Entgegengesetztem macht

»– es wird zu der negativen Bewegung oder der ewigen Notwendigkeit des furchtbaren *Schicksals*, welche das göttliche wie das menschliche Gesetz sowie die beiden Selbstbewußtsein[e], in denen diese Mächte ihr Dasein haben, in den Abgrund seiner *Einfachheit* verschlingt – und für uns in das *absolute Fürsichsein* des rein einzelnen Selbstbewußtseins übergeht.« (III, 342)

Auf dieser Stufe ist das Selbstbewusstsein das sittliche Bewusstsein und damit die »*einfache reine Richtung* auf die sittliche Wesenheit oder *Pflicht*.« (ebd.) Unmittelbar, unwankend, widerspruchlos steht für Antigone und Kreon fest, was sie zu tun haben:

»Hierdurch nun, daß einesteils die Sittlichkeit wesentlich in dieser unmittelbaren *Entschiedenheit* besteht und darum für das Bewußtsein nur das *eine* Gesetz das Wesen ist, andernteils, daß die sittlichen Mächte in dem *Selbst* des Bewußtseins wirklich sind, erhalten sie die Bedeutung, sich *auszuschließen* und sich *entgegengesetzt* zu sein« (III, 343).

Antigone als Vertreterin des göttlichen Gesetzes sieht so in Kreons Urteil über Polyneikes »*menschliche zufällige Gewalttätigkeit*« (III, 344), während Kreon an Antigone nur Eigensinn und Ungehorsam entdecken kann. Da Antigone unbewusst weiß, was sie zu tun hat und somit das Ungewusste verkörpert, weil das Wissen ihr nicht explizit ist, sondern rein innerlich, und Kreon genau umgekehrt das Gewusste verkörpert, da er mit Überlegung handelt, entsteht der Gegensatz

von Gewusstem und Nichtgewusstem, so dass das »absolute *Recht* des sittlichen *Selbstbewusstseins* [Kreon] mit dem göttlichen *Rechte* des *Wesens* [Antigone] in Streit« (III, 344) gerät. Sowohl Antigones als auch Kreons Tat sind damit sittliches Tun, da beide aus sittlichem Bewusstsein heraus handeln.

Hier genau liegt die Wurzel des tragischen Konflikts: Wer aus sittlichem Bewusstsein heraus handelt, hat, so Hegel, »das absolute Recht [...], daß die *Tat*, die *Gestalt* einer *Wirklichkeit*, nichts anderes sei, als es [das sittliche Bewusstsein] *weiß*.« (III, 345) Während Antigone *weiß*, dass es laut göttlichem Gesetz richtig und sittlich ist, Polyneikes zu bestatten, *weiß* Kreon nach menschlichem Gesetz, dass es richtig und sittlich ist, Antigone für diesen verräterischen Akt hinrichten zu lassen. Das sittliche Wesen hat sich in zwei Gesetze gespalten, während das »Bewußtsein, als unentzweites Verhalten zum Gesetze, [...] nur einem zugeteilt« (III, 345) ist. Das Problem, das hier auftaucht, liegt im Selbstbewusstsein selbst: Denn als sittliches Bewusstsein, weiß es, was sein Wesen ist und handelt danach. Durch seine Tat verdoppelt es aber selbst das Wesen, denn während die eine nach göttlichem Gesetz das eine weiß, weiß der andere nach menschlichem Gesetz das Gegenteil. Die Aufspaltung des Wesens ist damit die Tat des Selbstbewusstseins, es »erhebt sich aus der *einfachen Unmittelbarkeit* und setzt selbst die *Entzweigung*.« (III, 345) Die Bestimmtheit der Sittlichkeit, die einfache Gewissheit, dessen, was richtig ist, geht damit verloren. Das Selbstbewusstsein entzweit sich so selbst in das »Tätige und in die gegenüberstehende, für es negative Wirklichkeit.« (III, 345f.)

Antigone erfährt durch ihre Tat, dass ihre Tat eben nicht das ist, für was sie sie hielt – nämlich die sittliche Wirklichkeit, die Wahrheit hat und das Richtige ist, sondern dass ihr die Wirklichkeit in der Gestalt Kreons als Antwort auf ihr von ihr selbst als sittlich empfundenenes Tun feindlich gegenübersteht. Sie hat sich voll und ganz dem einen Gesetz zugewandt und verletzt durch ihre Tat nun das andere Gesetz, das genauso berechtigt ist wie das, was sie zur Tat schreiten ließ: Antigone lädt damit Schuld auf sich und wird zur Verbrecherin. Das Verbrechen verkehrt dabei den Sinn alles dessen, was bisher selbstverständlich war. Nicht umsonst bezeichnet Hans-Thies Lehmann die Tragödie deswegen als einen »Diskurs, der auf allen Ebenen Kontinuität bricht.« (TuM, 52) Die »schockartige[n] Erlebnisse« schaffen dabei eine »noch nicht dagewesene *Perspektive*.« (TuM, 54): »Die *Tragödie exponiert leidvolle Szenen der mythischen Tradition. Neue Bedeutung nehmen diese an, weil und insofern in die mythische Zeit die punktuelle Perspektive des Menschen eingeführt wird.*« (ebd.) Die Tragödie rückt das Leid des Einzelnen, hier der Antigone, vor Augen und macht es zum Mittelpunkt des Geschehens. Diese neue individuelle Perspektive erzwingt den Bruch in der natürlichen Sittlichkeit und etabliert einen neuen Blick: in der Tragödie konzent-

riert sich das Individuum auf sich, nimmt seine Gefühle wahr, besonders seinen Schmerz. Auch der Tod bekommt so eine andere Bedeutung – eine individuelle: denn hier endet endgültig und unaufhebbar das individuelle Leben, die Perspektive verschiebt sich weg vom Blick auf die geschichtliche Verwirklichung des Volkes und stellt diese Ordnung in Frage: »Die physische Präsenz der *Stimme* rückt das Subjekt als scharfumrissene Gestalt, die von der Leere des Raums umgeben ist, vor Auge und Ohr. Das Subjekt spricht sich aus. Seine Emanzipation aus dem mythischen Kosmos wird spürbar, indem es zur Sprache kommt.« (TuM, 62)

Durch ihre Tat und ihren sprachlichen und stimmlichen Widerstand in Rede und Rufen verkörpert Antigone das göttliche Gesetz und besonders damit eine Seite der Sittlichkeit, wie Taylor ausführte: »Handeln im Sinne einer wichtigen Änderung in der äußeren Welt bedeutet notwendigerweise, Schuld auf sich zu ziehen, denn unser Handeln verwirklicht unsere Besonderheit, es verleiht ihr effektiven Ausdruck.« (Hegel, 235)⁹ Antigone fordert so die Gemeinschaft und den Staat heraus. Durch ihr Tun setzt sie selbst die Entzweiung und macht sich ihre Wirklichkeit fremd und äußerlich:

»Dem Inhalte nach aber hat die sittliche *Handlung* das Moment des Verbrechens an ihr, weil sie die *natürliche* Verteilung der beiden Gesetze an die beiden Geschlechter nicht aufhebt, sondern vielmehr als *unentzweite* Richtung auf das Gesetz innerhalb der *natürlichen Unmittelbarkeit* bleibt und als Tun diese Einseitigkeit zur Schuld macht, nur die eine der Seiten des Wesens zu ergreifen und gegen die andere sich negativ zu verhalten, d. i. sie zu verletzen.« (III, 346)

9 Taylor weiter: »Von hier stammt Hegels Interpretation der Lehre von der ursprünglichen Sünde. Die Sünde ist nur ›ursprünglich‹ in der philosophisch reinterpretierten Version, im Sinne ihres prinzipiellen Notwendigseins für den Menschen; und sie ist notwendig, weil der Mensch ein endlicher Geist ist, verkörpert zu einer gewissen Zeit, an einem gewissen Ort, und folglich kann er nur als ein Einzelner handeln, und das ist wiederum notwendig, wenn der Geist sein soll. Dennoch müssen wir die Selbständigkeit des Einzelnen als ›Sünde‹ betrachten, denn sie steht der vollkommenen Verwirklichung des Geistes im Wege, obwohl sie für seine Existenz notwendig ist. Sie muß somit überwunden werden, und wir stellen fest, daß der Tod ein Weg ist, um sie zu überwinden. Der *Geist* verlangt nach einem vollkommen allgemeinen Bewußtsein. Folglich ist Sünde für Hegel für die Rettung notwendig. Das ist eine andere Art, die grundlegende These auszudrücken, daß der Geist nur durch Rückkehr aus seiner Verkörperung zu sich selbst bestehen kann, daß Äußerlichkeit oder Entfremdung eine wesentliche Stufe in seiner Verwirklichung ist.« (Hegel, 235)

Pöggeler sieht Antigones Schuld zudem darin, dass sie durch ihre Ausgerichtetheit auf ein Prinzip nur einen »begrenzten Bezug zum Leben« (SuG, 35) hat, indem sie eben nur die eine Seite der Sittlichkeit mit Lebendigkeit erfüllt und die andere, die auch zu ihrem Leben gehört, übersieht.

In der *Antigone* ist Antigone dabei sogar bewusst, das wird im Prolog während ihrer Auseinandersetzung mit Ismene klar, dass sie das menschliche Gesetz in Form des Erlasses von Kreon verletzt. Gerade dieses Wissen macht ihren Fall so interessant, denn das »sittliche Bewußtsein ist vollständiger, seine Schuld reiner, wenn es das Gesetz und die Macht *vorher kennt*, der es gegenübertritt, sie für Gewalt und Unrecht, für eine sittliche Zufälligkeit nimmt und wissentlich, wie Antigone, das Verbrechen begeht.« (III, 348) Durch ihre Handlung verlangt Antigone, dass das, »was *sittlich* ist, *wirklich* sein müsse« (ebd.) und damit macht die Handlung explizit, dass das sittliche Bewusstsein eine »*Einheit der Wirklichkeit* und der *Substanz*« (ebd.) verlangt. Da nun gerade die Tat des Bewusstseins die Spaltung von Substanz und Wirklichkeit hervorbringt, muss das sittliche Bewusstsein gleichzeitig erkennen, »daß die Wirklichkeit dem Wesen nicht zufällig ist« (ebd.), dass es also durch seine Handlung das andere Gesetz, das Wirklichkeit hat, verletzt: »Das sittliche Bewußtsein muß sein Entgegengesetztes um dieser Wirklichkeit willen und um seines Tuns willen als die seinige, es muß seine Schuld anerkennen;

weil wir leiden, anerkennen wir, daß wir gefehlt.« (III, 348)¹⁰

An dieser Stelle passiert etwas mit Antigone: Grade hat sie noch bezweifelt, überhaupt schuldig zu sein »Weil ich – welches Recht der Götter – nicht achtete?« (*Antigone*, V. 921) und plötzlich lenkt sie ein und gesteht zu, dass ihr Tun falsch war: »Aber wenn dies nun gut heißt bei den Göttern, / werden wir durch Leiden die Einsicht gewinnen, daß wir gefehlt.« (*Antigone*, V. 925f.) Antigone, die bisher nur das eine Prinzip verkörperte, wird durch die Erfahrung des Auseinanderklaffens ihres sittlichen Anspruches und der Wirklichkeit dazu gezwungen, zumindest in Erwägung zu ziehen, dass auch die andere Seite berechtigt

10 Im Kontext liest sich der Vers allerdings weniger eindeutig. Er stammt aus dem Klagegesang Antigones auf dem Weg zum Felsengrab: »AN. Was soll ich Unglückselige zu den Göttern noch aufblicken? / Welchen Beistand benennen? Denn – das ist jetzt klar – / Gottlosigkeit habe ich durch frommes Tun erworben. / Aber wenn dies nun gut heißt bei den Göttern, / werden wir durch Leiden die Einsicht gewinnen, daß wir gefehlt. / Wenn aber die da fehlen, sollen sie nicht mehr Übel / Erleiden, als sie mir außer Rechts angetan haben.« (*Antigone*, V. 922-927)

sein könnte. Mit der Erkenntnis, dass hier zwei gleichberechtigte sittliche Forderungen nebeneinander stehen, verlässt Antigone den sittlichen Boden und all ihre bisherigen Weltanschauungen – sie hört auf, eine substantielle Individualität zu sein, weil sie gezwungen ist, die Substanz in ihrer Spaltung zu betrachten und damit begreift, dass die gespaltene Substanz nicht in einem Individuum wirklich werden kann. Menke nennt das »reflexive Dezentrierung des heroisch einseitigen Subjekts« (TiS, 94): durch die Einsicht der Verdoppelung verliert Antigone die nur einseitige Bindung an das göttliche Gesetz und wird damit »frei *zum* gerechten ›Anerkennen‹ auch des entgegengesetzten Gesetzes.« (ebd.)

D. DER UNTERGANG

Dieses Anerkennen kann aber Antigone nicht voll leisten: sie ist mit ihrer Erkenntnis überfordert. Sie versteht, dass das andere Gesetz berechtigt ist, anerkennt es, kann aber ihre Anerkennung nicht ausdrücken und nicht in ihre Handlung einbeziehen. Das geschieht erst im Fortlauf der Geschichte, im Fortlauf der dialektischen Bewegung. Was Antigone jetzt noch bleibt, ist die Gesinnung, denn die zielt auf die Unwirklichkeit und nicht auf die Wirklichkeit. In dem Moment, in dem Antigone anerkennt, dass ihr Handeln ein Fehler war, dass sie durch ihre Handlung ein anderes sittliches Prinzip verletzte und dem ihren so nicht gerecht werden konnte, verliert sie die Gewissheit, die ihr ihre Handlung erst möglich machte: »Sein [das Handelnde] Sein ist dieses, seinem sittlichen Gesetze als seiner Substanz anzugehören; in dem Anerkennen des Entgegengesetzten hat dies aber aufgehört, ihm Substanz zu sein« (III, 348). Antigone ist nicht einsichtig, sie lenkt im Gespräch mit Kreon nicht ein und ändert ihre Haltung. Sie beharrt darauf, richtig gehandelt zu haben. Trotz ihres Beharrens aber ist eine wirkliche Beunruhigung zu spüren. Und die liegt nicht daran, dass doch ganz tief irgendwo in ihr etwas nagt, das ihr zeigt, dass sie wirklich falsch gehandelt hat. Das, was an ihr nagt, ist, dass es überhaupt zu diesem Konflikt kommt. Schon im Streitgespräch mit Kreon wird deutlich, wie sehr Antigone mit der Wirklichkeit hadert: »Und ich glaubte auch nicht, daß so stark seien deine / Erlasse, daß die ungeschriebenen und gültigen / Gesetze der Götter ein Sterblicher übertreten könnte. / Denn nun nicht jetzt und gestern, sondern irgendwie immer / lebt das, und keiner weiß, wann es erschien.« (*Antigone*, V. 453-457) Obwohl sie vorher wusste, dass auf ihre Tat die Todesstrafe steht, kann sie bis zuletzt nicht verstehen, dass ihre Tat tatsächlich als Verbrechen angesehen wird. Sie trägt eine Schuld, das ist ihr klar, die sie gar nicht als Schuld verstehen kann. Wie von außen sieht sie mit den Augen der anderen, dass sie Schuld auf sich ge-

laden hat, steht dem von innen heraus aber mit Staunen und Unverständnis gegenüber: »Schaut [...] / was [...] ich erleide, / weil ich Heiliges für heilig gehalten.« (*Antigone*, V. 940-943)¹¹ Das sind in der *Antigone* die letzten Worte der Heldin: in der Felsengruft angekommen wird sie sich das Leben nehmen. Ihr Selbstmord verdeutlicht wie kaum etwas anderes, was Hegel mit dem Rückzug auf die Gesinnung meint: Antigone erhängt sich nicht, weil sie einsieht, dass sie einen Fehler gemacht hat und nun eine Landesverräterin ist. Antigone erhängt sich, weil sie an der Wirklichkeit verzweifelt. Sie kann sich in der Welt nicht mehr finden und flieht ihre Verlorenheit. Das menschliche Gesetz Kreons hat über das göttliche Gesetz gesiegt, die Niederlage kann Antigone nicht verkraften – auch wenn sie noch immer davon überzeugt ist, das Richtige getan zu haben, lässt der Widerspruch zwischen Wirklichem und dem, was einmal Gewissheit war, die Gewissheit nun nicht mehr zu. Antigone bleibt nur die Gesinnung, an der sie bis zuletzt festhält: »die sittliche Individualität ist unmittelbar und an sich eins mit diesem seinem Allgemeinen, sie hat ihre Existenz nur in ihm und vermag den Untergang, den diese sittliche Macht durch die entgegengesetzte erleidet, nicht zu überleben.« (III, 349)

Die theatrale Darstellung ermöglicht nun auf besondere Weise eine Verschiebung, wird an Lehmann deutlich: durch ihre Konzentration auf Antigone zeigt sie neben der Gesamtsituation auch deren individuelle Lage: das menschliche Wesen rückt plötzlich ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Zuschauers: »Angst, Schrecken, Drohung, Schmerz, Wahnsinn, Alter, Tod.« (TuM, 75) Dieser Blick des Individuums auf sich selbst, enthüllt ihm dabei »seine ›condition mythique‹, nicht etwa seine Freiheit.« (TuM, 77) Deswegen kann Antigone ihre Erkenntnis nicht überleben, weil sie nicht *frei* wird durch sie, sondern verzweifelt. Die Tragödie zeigt, »was der Gesamtprozeß, partiell, für den Unterliegenden bedeutet.« (TuM, 89) Hier ist das der Tod, das Ende des individuellen Seins. Unaufhebbar, unentschuldig, unverdient.

Mit Antigones Tod ist aber weder Hegel noch Sophokles endgültig zufrieden: auch Kreons Verbrechen muss zu seinem Untergang führen. Der König Thebens muss erkennen, dass er Theben mehr geschadet als genutzt hat, mit sei-

11 Christoph Menke geht hier noch einen Schritt weiter, indem er Antigone zur Betrachterin ihrer eigenen Rolle in der Tragödie macht: »Die Helden gewinnen daher eine Reflexivität, die ihre absolute Entschiedenheit dezentriert, indem sie zu Zuschauern von Tragödien und darin zu Zuschauern *ihrer selbst* werden. Es ist die Fähigkeit zu dieser Doppelrolle, als tragische Heldin *und* als Zuschauerin von Tragödien, die in Hegels Beschreibung die Figur der Antigone vor der des Ödipus auszeichnet.« (TiS, 102)

nem rachsüchtigen Urteil über Polyneikes. Der Seher Teiresias macht es ihm wortgewandt deutlich:

»*TEIRESIAS*. Und so krankt wegen deiner Haltung die Stadt. / Denn die Altäre und die hochheiligen Opferstätten sind uns / voll vom Fraß der Vögel und Hunde / von dem unseelig gefallenen Ödipussohn. / Und so nehmen die Götter denn nicht mehr die Opfergebete an / von uns und auch der Lenden Dampf, / und kein Vogel läßt Geschrei ertönen als frohes Zeichen, / weil sie gegessen haben vom Fett des Ermordeten.« (*Antigone*, V. 1015-122)

Zunächst sträubt sich Kreon noch dagegen, seinen Fehler einzugestehen (»*KR*. ich zittere nicht vor dieser Befleckung –, und so werde ich / nicht zulassen, ihn zu begraben.« (*Antigone*, V. 142f.)), er lenkt aber rasch ein, als ihm Teiresias Unglück für seine eigene Familie vorhersagt und erkennt an, dass er sein Urteil über Polyneikes und Antigone notwendig ändern muss: »*KR*. Vielleicht ist es das beste, daß man die bestehenden Gesetze / wahre bis zu seinem Lebensende.« (*Antigone*, V. 1113f.) Aber Kreons Tat ist begangen, das Verbrechen an Polyneikes und Antigone ist längst geschehen: Antigone ist tot und die Altäre sind befleckt – eine Umkehr und Wiedergutmachung gibt es für ihn nicht. Sein Untergang ist dabei schrecklicher als der Antigones: Der Sohn geht hasserfüllt gegen den Vater in den Freitod und als die Mutter davon hört, verflucht sie ihren Mann und nimmt sich ebenfalls das Leben. Kreon lebt zwar noch, aber er ist gebrochen. Das verletzte göttliche Gesetz hat sich mit furchtbarer Macht gerächt und am Ende den Sieg davon getragen. Das ruhige Mit- und Nebeneinander von menschlichem und göttlichem Gesetz, das allein das sittliche Bewusstsein ermöglichte und ausmachte, ist unwiederbringlich gestört.

Damit ist nun das »wahre Ende« da, denn »[d]ie Bewegung der sittlichen Mächte gegeneinander und der sie in Leben und Handlung setzenden Individualitäten hat nur darin ihr *wahres Ende* erreicht, daß beide Seiten denselben Untergang erfahren.« (III, 349) Durch die Verkörperung zweier widerstreitender sittlicher Prinzipien in Antigone und Kreon ist die Sittlichkeit aus der Balance: Das Selbstbewusstsein, das auf dieser Stufe sittliches Bewusstsein ist, hat sich in zwei Selbstes gespalten, »in der *Tat* sind sie als Selbstwesen, aber ein verschiedenes, was der Einheit des Selbsts widerspricht und ihre Rechtlosigkeit und notwendigen Untergang ausmacht.« (III, 349) Die negative Macht der Sittlichkeit behält letztendlich die Oberhand: »Erst in der gleichen Unterwerfung beider Seiten ist das absolute Recht vollbracht und die sittliche Substanz als die negative Macht, welche beide Seiten verschlingt, oder das allmächtige und gerechte *Schicksal* aufgetreten.« (III, 349)

E. DAS ALLMÄCHTIGE UND GERECHTE SCHICKSAL

Nachdem nun eigentlich die Interpretation der Antigone abgeschlossen erscheint und der Übergang des Selbstbewusstseins in eine neue Phase begründet und plausibel ist, startet Hegel zum Abschluss des Abschnitts noch einmal eine ausführliche Deutung der *Antigone*, bei der er zum einen rekapituliert und zusammenfasst, was er auf den gut zwanzig Seiten vorher auseinandergesetzt hat, zum anderen all das aber noch einmal unter einem anderen Gesichtspunkt aufrollt: und zwar dem des Widerstreits von Sittlichkeit und Selbstbewusstsein auf der einen Seite und der Natur auf der anderen Seite, wobei hier Sittlichkeit und Selbstbewusstsein im menschlichen Gesetz wiedergespiegelt werden und das göttliche Gesetz das der unbewussten Natur ist. Natur und Zufälligkeit kommen dabei ins Spiel, weil auf der Ebene der wahren Sittlichkeit der Geist nur in »*unmittelbarer Einheit*« (III, 350) mit der Substanz ist. Auf diesen Aspekt möchte ich hier, ohne noch einmal die *Antigone*-Deutung Hegels zu wiederholen, eingehen, da er wesentlich zum Verständnis der Notwendigkeit des Untergangs und der Erläuterung des von Hegel hier verwendeten Begriffs der Individualität dient.

Das Merkmal des sittlichen Bewusstseins ist, so zeige ich oben, die Gewissheit, das, was richtig und sittlich ist, zu wissen und dementsprechend zu handeln. Die Quellen dieses Wissens um die Sittlichkeit sind dabei entweder das bewusste Handeln nach dem menschlichen Gesetz oder das unbewusste Tun nach dem göttlichen. Nun ist oben schon an einer Stelle angedeutet, dass das göttliche Gesetz die Oberhand über das menschliche behält, da es die negative Macht der Sterblichkeit, des wahren Herren, wie Hegel es bezeichnet, des Todes auf seiner Seite hat. In der zweiten *Antigone*-Deutung der *Phänomenologie* beschreibt Hegel nun den Konflikt zwischen Antigone und Kreon wie folgt: Kreon, der nach Maßstab des vom Staat geforderten Handelns und des menschlichen Gesetzes in Hegels Augen richtig handelt – »wer an dem höchsten Geiste des Bewußtseins, der Gemeine, sich zu vergreifen kam, muß der Ehre seines ganzen vollendeten Wesens, der Ehre des abgeschiedenen Geistes beraubt werden« (III, 351) – trägt zwar zunächst den Sieg davon (Antigone wird gefasst und verurteilt, der Landesverräter Polyneikes bleibt unbestattet), hat sich damit aber am Innerlichen, also an dem, was nicht unter das menschliche Gesetz fällt, vergangen – und das hat Konsequenzen für das menschliche Gesetz selbst, denn es schwächt das Gemeinwesen:

»Der offenbare Geist [das menschliche Gesetz des Gemeinwesens] hat die Wurzel seiner Kraft in der Unterwelt; die ihrer selbst sichere und sich versichernde *Gewißheit* des Volks

hat die *Wahrheit* ihres Alle in eins bindenden Eides nur in der bewußtlosen und stummen Substanz Aller, in den Wässern der Vergessenheit.« (III, 351)¹²

Antigone ist tot und Kreon gebrochen – die beiden die Sittlichkeit störenden Individuen sind untergegangen – trotzdem ist aber die Balance in der wahren Sittlichkeit nicht wiederhergestellt. Das Verbrechen ist zwar gesühnt aber nicht vergessen, da es ein Verbrechen nicht an einem anderen Menschen war, sondern ein Verbrechen in der Sittlichkeit selbst: Durch die Tat Antigones ist eine Spaltung zwischen Selbstbewusstsein und Wirklichkeit aufgetreten, die nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Der Tod des Individuums ändert nichts am Geschehenen: die Spaltung zwischen Wirklichkeit und Wesen ist geschehen, die Verdopplung des Wesens erkannt. Die Wirklichkeit kann nun nie mehr dem Wesen entsprechen, es hat in ihr nicht mehr seine Gewissheit und Wahrheit.

Auch nach Antigones Tod kann kein Handelnder jemals mehr mit Gewissheit wissen, ob sein Tun sittlich ist: das Verbrechen ist nicht die Bestattung oder die Verurteilung, das Verbrechen ist die Zerstörung des sittlichen Bewusstseins. Das Individuum Antigone verschwindet, weil es keine Rolle spielt. In ihm hat sich nur das Selbstbewusstsein eine Verkörperung gegeben und damit einen notwendigen Prozess der Zerstörung und des Untergangs eingeleitet. Denn das Selbstbewusstsein, dessen Tat ja hier verhandelt wird, steigt »innerhalb des Volkes vom Allgemeinen nur bis zur Besonderheit [herab], nicht bis zur einzelnen Individualität« (III, 347), da »seinem Handeln [...] das sichere Vertrauen zum Ganzen zugrunde [liegt], worin sich nichts Fremdes, keine Furcht oder Feindschaft einmischte.« (ebd.) Antigones Individualität ist nur das »formale Moment des *Tuns*« (III, 346), da sie nicht mehr macht, als ihrem Stand gemäß zu handeln. Ihre Einzelheit bleibt davor nur ein »unwirklicher Schatten« (ebd.), ihr Tod heilt deswegen nicht die durch sie geschlagene Wunde.

Die hier auftauchende Individualität bezeichnet Hegel als das »Prinzip der Einzelheit, das in seiner reinen Allgemeinheit das innere göttliche Gesetz genannt wurde.« (III, 352) Menschliches und göttliches Gesetz treten zwar als Antigone und Kreon auf und haben so »den Ausdruck ihrer Notwendigkeit an

12 Wirklichkeit gewinnt die negative Macht des göttlichen Gesetzes dabei durch die Tiere, denen Kreon Polyneikes Leiche auslieferte – sie besudeln nun die Altäre mit Teilen des unbestatteten Königssohns: »Sie machen sich feindlich auf und zerstören das Gemeinwesen« (III, 351f.), indem sie die wichtigen religiösen Verrichtungen unmöglich machen und das, was Heilig ist, beschmutzen, um die durch das menschliche Gesetz beschmutzte Heiligkeit des Toten zu offenbaren und zu rächen.

gung als *individuelles* Tun erscheint, welches der Notwendigkeit derselben den Schein der Zufälligkeit gibt« (III, 352), zufällig ist die Bewegung, die scheinbar die Individuen vollführen dabei jedoch nicht, denn sie ergibt sich notwendig aus der Beschaffenheit des sittlichen Bewusstseins selbst. Deshalb hat das Tun »an dem wirklichen Volke wirkliches Dasein und Bewegung« (III, 352).

Verantwortlich für die Zerstörung des sittlichen Gemeinwesens ist dabei seine eigene Form: Denn das unmittelbare Bezogensein auf das, was sittlich ist, ist genauso seine Stärke wie sein Untergang. Es ermöglicht zum einen das sittliche Handeln, weil es erlaubt, zu wissen was sittlich ist, es birgt aber auch die Gefahr, dass »in die Handlung der Sittlichkeit die Natur überhaupt hereinkommt.« (III, 354) Durch das Eindringen der unberechenbaren Natur mit ihren Zufälligkeiten wird das Gleichgewicht des sittlichen Geistes gestört: »Um dieser Natürlichkeit willen ist überhaupt dieses sittliche Volk eine durch die Natur bestimmte und daher beschränkte Individualität und findet also ihre Aufhebung an einer anderen.« (III, 354) Die sittliche Gestalt des Geistes verschwindet nun, denn ihre Sittlichkeit ist nicht länger lebendig. Lebendig war sie durch die Individuen, die sich unmittelbar auf sie bezogen und ihre Handlungen aus ihr speisten. Nachdem diese Unmittelbarkeit notwendig verloren ist, geht auch die »einfache Gediegenheit ihrer Individualität« (III, 354) verloren und sie zerspringt in »viele Punkte« (ebd.). Das Schicksal hat zugeschlagen: damit meint Hegel nichts Mythisches, er benutzt den Ausdruck nur als Metapher für die »unverstandene Notwendigkeit« (Hegel, 237): die einseitige Haltung des Helden lässt ihm die andere Seite, die er von seinem beschränkten Standpunkt aus nicht verstehen kann, wie allmächtiges Schicksal erscheinen, das von außen auf ihn einströmt und ihn übermannt. Der Held »geht, durch seine eigenen Widersprüche zerstört, zugrunde« (Hegel, 237), beschreibt Taylor die Veränderung, die hier einsetzt: dadurch verändert sich zwingend auch das Bewusstsein der Menschen selber. Der Konflikt wird ihnen bewusst: »Hier haben wir jetzt ein allgemeines Bewußtsein, das heißt ein Bewußtsein, das sich nicht mehr unkritisch mit einer besonderen Gesellschaft und Ethik identifiziert, sondern das in allgemeinen Begriffen denkt.« (ebd.)

Mit dieser Wendung verlässt Hegel die Tragödie oder besser gesagt, die Bühne und geht in den Zuschauerraum. Denn die Menschen, die durch die in der Tragödie gewonnene Erkenntnis lernen, sind nicht in erster Linie die hinterbliebenen Thebaner, sondern die Athener als Zuschauer und Dichter. Was Antigone noch als Schicksal erscheint, begreifen sie als Notwendigkeit: Die Distanz, die das Theater eröffnet, lässt Dichter und Zuschauer die Strukturen der Sittlichkeit erkennen, die die tragische Situation hervorgerufen haben. Die Tragödiendichter, so streicht Menke heraus, sind für Hegel die zugleich »erste und exemplarische Verkörperung einer nachtragischen Gestalt der Subjektivität: Sie begreifen als

gerecht, was sie als schicksalhaft notwendig darstellen.« (TiS, 107) Während die Dichter sich nun nicht mehr als dem Schicksal unterlegen begreifen, werden sie selbst zu Autoren einer neuen Gerechtigkeit: sie verliert den negativen Aspekt des unverstandenen und bedrohlichen Schicksals und führt zu einer »reflexiv integrierten Einheit der vielen Werte« (ebd.). Aus dieser Veränderung, so Menke weiter, leiten sich zwei neue Aspekte des Verständnisses von Gerechtigkeit ab: Erstens die Erkenntnis, dass Gerechtigkeit darin besteht, »daß die gerechte ›Regierung‹ als die freie und bewußte Tätigkeit von Subjekten erscheint« (TiS, 108) und zweitens, dass die vielen Werte nicht mehr absolut gesetzt werden, sondern als »Aspekte *eines* Guten« (TiS, 109) begriffen werden: »des Guten des Zusammenlebens« (ebd.). Dieses nachtragische Verständnis der Gerechtigkeit wird lebendig in der Polis: Dort also, wo die Tragödie aufgeführt wird; dort, wo der Besuch des Theaters eine politische Handlung ist, die den Athenern selbst, aber auch ihren Gästen, die Bedeutung und Größe der demokratischen Regierungsform der Polis vor Augen führen soll. Gleichzeitig wird die Erfahrung der Tragödie aber zu einer Krisenerfahrung der Polis selbst: »Die Tragödie konfrontiert die Polis mit einer Erfahrung der einzelnen, die ihre sittliche Gerechtigkeit weder zu integrieren noch gänzlich zu unterdrücken vermag.« (TiS, 157)

AM ENDE DER *ANTIGONE*

Die *Antigone*-Deutung endet, bevor der Rechtszustand beginnt. Er ist die erste Antwort, die auf die zerbrochene Sittlichkeit und die neue Individualität gegeben wird. Bevor ich mich in einem Ausblick auf ihn konzentriere, möchte ich die bisherigen Ergebnisse von Hegels Interpretation noch einmal zusammenfassen.

Die wahre Sittlichkeit, in der das Individuum unmittelbar darum weiß, was sittlich ist, ist durch die Tat des Selbstbewusstseins aufgespalten worden. Diese Aufspaltung ist dabei von vornherein in dieser natürlichen Form der Sittlichkeit angelegt. Sie ist bedingt durch die sittliche Struktur, die versucht, eine Vielzahl von Werten absolut zu setzen. Zum einen verlangt die Struktur eine Personifikation des Wertes in Mann oder Frau, zum anderen sollen alle Werte miteinander eine Einheit bilden: eine ungeteilte Substanz. Menke zeigt dabei, wie Hegel den ethischen Widerspruch in der Tragödie ästhetisch wiederfindet: Im Widerstreit von Chor, der für die »harmonische[] Wertintegration« (TiS, 90) steht und Helden, die in einem »Gegeneinander von einseitiger Wertverabsolutierung« (ebd.) verharren, spiegelt sich der »Widerspruch der Absolutheit und Vielheit der Werte.« (ebd.)

Durch Antigones Tat wird die Einheit von Wirklichkeit und Substanz gesprengt, was übrig bleibt ist das Individuum, das, je nach Geschlecht, einseitig und selbst unentzweit auf ein Gesetz, das menschliche oder göttliche, fixiert ist, das aber dessen Wahrheit nun nicht mehr in seiner Wirklichkeit entdecken kann. Durch die Spaltung des Wesens in Mann und Frau, in menschliches und göttliches Gesetz, in Gewusstes und Unbewusstes, kann die Wirklichkeit der einseitigen Ausrichtung des Individuums nicht mehr entsprechen. Zufällig ist dabei der aufgetretene Konflikt nicht, sein Auftreten ist nur eine Frage der Zeit. Denn das Zusammenspiel von menschlichem und göttlichem Gesetz funktioniert nur, weil das Gemeinwesen das Prinzip der Einzelheit unterdrückt und für sich nutzt: es zwingt die Frau in der Familie zu bleiben und leiht ihr im Staat keine Stimme, nimmt aber den jungen Mann aus dem Familienverbund heraus und macht sich seine Kraft und Entschlussfähigkeit im Staat zu Nutze. Dabei achtet der Staat den Einzelnen nie so, wie er in der Familie geachtet wird, und er ist jederzeit bereit, den Einen für alle zu opfern (z.B. im Krieg). Diese Konstellation, die geprägt ist von Unterdrückung und Missachtung, lässt den Konflikt die ganze Zeit untergründig bestehen und schlägt in dem Moment um, in dem das menschliche Gesetz über seine Grenzen hinaus über den Tod bestimmen will: Die Rache des göttlichen Gesetzes gewinnt Wirklichkeit in den Tieren, die mit Polyneikes Leiche die Opferaltäre besudeln und so verhindern, dass die Götter, die Theben schützen, durch Gaben milde gestimmt werden. Die Balance zwischen Gemeinwesen und Familie, zwischen menschlichem und göttlichem Gesetz ist nun unwiederbringlich verloren.

Dieser Verlust ist dabei strukturell in der natürlichen Sittlichkeit angelegt: Sie kann nur in der Aufteilung von menschlichem und göttlichem Gesetz bestehen, weil nur so das Bewusstsein seine angemessene Verwirklichung erfährt.

Diesen Verlust spürt auch Antigone, wenn sie sich das Leben nimmt. Sie kann nicht in einer Welt leben, die ihr nicht entspricht und deren Gesetze sie nicht versteht. In ihren Augen hat sie das einzig Richtige getan, als sie die Leiche ihres Bruders bestattete, sie hat eine heilige Pflicht erfüllt, für die sie nun mit dem Tode bestraft wird. Ihr Verbrechen ist ihre einseitige Ausrichtung auf das göttliche Gesetz, das durch ihre Verurteilung von der Gewissheit, richtig gehandelt zu haben, herabsinkt zur Handlung durch Gesinnung. Antigone bereut nicht, sie würde ihre Tat wiederholen. Zum Selbstmord treibt sie nicht die Reue, sondern die Verzweiflung über eine Welt, in der nicht länger wirklich sein kann, was wahr ist. Antigone kann diesen Widerspruch nicht aushalten. Ihre Individualität ist gespeist vom göttlichen Gesetz, all ihr Handeln, ihr Tun, ihr Denken ist gefüllt von der Substanz. Unmittelbar weiß sie, was zu tun ist – und lässt sich von der bevorstehenden Strafe nicht davon abbringen. Ihr Charakter ist die Auf-

richtigkeit, mit der sie das, was getan werden muss, tut (im Gegensatz zu Ismene, die sich vor der Tat durch die angedrohte Strafe schrecken lässt und erst im Nachhinein ihr Zögern bereut). Antigones Wissen um das, was sittlich ist, ist aber nicht selbst überlegt oder durch Reflexion in einem abstrakten Gedankenprozess erarbeitet. Antigone weiß, was zu tun ist, weil sie die Sitten und Bräuche kennt. Diese Sitten und Bräuche, nicht ihr individuelles Sein, machen ihre Handlung aus. Deswegen kann Antigone nicht überleben: sie muss mit den Sitten und Bräuchen, die nun keinen Platz mehr in der Wirklichkeit haben, untergehen. Aber durch ihr Leiden passiert etwas: der Begriff der Individualität verändert sich. Denn plötzlich steht ihr individuelles Leiden für viele im Mittelpunkt: für den Chor, für Haimon, für Ismene, für Teiresias, für Eurydike und schließlich auch für Kreon. Während Antigone zum Felsengrab geht, verändern die anderen die Sicht auf sie: Sie ist nicht mehr die Einzelne, die geopfert werden kann ohne Konsequenzen. Ihr Tod ist tragisch.¹³

13 In der *Phänomenologie des Geistes* beschreibt Hegel im Kapitel über »das geistige Kunstwerk«, Unterkapitel in CC. DIE RELIGION, die Tragödie als das Auftreten des Geistes in »der einfachen Entzweiung des Begriffs« (III, 536). Seine Substanz wird dargestellt als in ihre Extreme zerrissen, verkörpert wird diese Zerrissenheit durch zwei selbstbewusste Individuen: »Helden, welche in eine dieser Mächte ihr Bewußtsein setzen, an ihr die Bestimmtheit des Charakters haben und ihre Betätigung und Wirklichkeit ausmachen.« (III, 536) Diese Helden, »die ihr Recht und ihren Zweck, die Macht und den Willen ihrer Bestimmtheit *wissen* und zu *sagen* wissen« (III, 534), äußern das innere Wesen und beweisen das Recht ihres Handelns »frei von zufälligen Umständen und von der Besonderheit der Persönlichkeiten« (ebd.). Der Held ist eine allgemeine Individualität, in der sich eine Seite der Substanz verkörpert: »Er nimmt aus seinem Charakter seinen Zweck und weiß ihn als die sittliche Wesenheit; aber durch die Bestimmtheit des Charakters weiß er nur die eine Macht der Substanz, und die andere ist für ihn verborgen.« (III, 537) Durch seine Tat erfährt der Held dann sein Scheitern: »Das Recht des Sittlichen, daß die Wirklichkeit nichts *an sich* ist im Gegensatz gegen das absolute Gesetz, erfährt, daß sein Wissen einseitig, sein Gesetz nur Gesetz seines Charakters ist, daß es nur die eine Macht der Substanz ergriff.« (III, 538) Das tragische an dieser Kollision der Mächte ist, dass beide gleiches Recht haben »und darum in ihrem Gegensatz, den das Handeln hervorbringt, gleiches Unrecht haben. Die Bewegung des Tuns erweist ihre Einheit in dem gegenseitigen Untergange beider Mächte und der selbstbewußten Charaktere.« (III, 539) Charakter meint hier »die Entschiedenheit des Selbstbewusstseins« (SuG, 47), wie Pöggeler betont. Wie sich später der Begriff verändert, vgl. ebd.

AUSBLICK: DER RECHTSZUSTAND

Den Rechtszustand, den Hegel im Anschluss an die Tragödie beschreibt, kann man aus zwei unterschiedlichen Perspektiven betrachten: einmal phänomenologisch und einmal genealogisch.¹⁴ Während die phänomenologische Betrachtungsweise als eine Kritik an der Erscheinungsweise des Rechts zu lesen ist,¹⁵ erklärt die genealogische die Entstehungsweise dieser Erscheinungsform aus der Tragödie. Hier soll die zweite Lesart im Mittelpunkt stehen, denn auch wenn die Antigone endet, bevor der Rechtszustand beginnt, lese ich ihn als die Antwort auf das, was Hegel in seiner *Antigone*-Interpretation diagnostiziert hat: den notwendig aufgetretenen Bruch in der wahren Sittlichkeit durch die Kollision von sittlichem Anspruch und Wirklichkeit. Der Rechtszustand versucht nun, unzulänglich freilich, eine neue Basis herzustellen, auf der ein Zusammenleben der aus der Sittlichkeit herausgerissenen Individuen möglich wird. Da die gemeinsame sittliche Überzeugung fehlt, wird durch das Recht zunächst eine bloß formale und abstrakte Gleichheit hergestellt.

Während in der wahren Sittlichkeit der Einzelne nur Geltung hatte als »das allgemeine Blut der Familie« (III, 355), ist er im Rechtszustand aus »seiner Unwirklichkeit hervorgetreten« (ebd.). Die unmittelbare Einheit zwischen Individuum und Substanz ist verloren und das, was übrigbleibt, ist das Allgemeine, »in die Atome der absolut vielen Individuen zersplittert, dieser gestorbene Geist ist

14 Vgl. TiS, 204ff.

15 Hegels Beschreibung des Rechtszustandes ist als eine Kritik einer Auffassung von Recht zu verstehen, die die Rechtsgleichheit aus der Gleichheit der Personen ableitet und damit die Person zum Grund des Rechts macht: »So bezeichnet der Begriff der Rechtsperson in der rechtlichen Ideologie nicht nur, wer und wie im Recht gleich berücksichtigt wird, sondern warum – nicht nur Umkreis und Hinsicht, sondern den Grund der rechtlichen Berücksichtigung: Weil die Subjekte ›Personen‹ und durch ihre ›absolute‹ und ›abstrakte Selbständigkeit‹ (III, 356) gegenüber jedem Inhalt und sittlichen Wert ausgezeichnet sind, gewinnen sie ›ein anerkanntes und wirkliches Gelten‹ im Zustand rechtlicher Gleichheit.« (TiS, 206f.) Gegen diese Ideologie, so Menke weiter, richtet sich Hegels Argumentation, für den gerade die »Abstraktheit der Person« (TiS, 207) zu Auflösung und Verwirrung führt, was schließlich zu einer »Zerstörung der Gerechtigkeit durch eine Begründung der Gerechtigkeit aus dem Begriff der Person« (ebd.) führt. Das Kapitel zur *Rechtsphilosophie* wird sich ausführlicher mit Hegels Kritik beschäftigen und zeigen, warum der Rechtszustand allein nicht ausreichend ist, um ein gutes Zusammenleben zu gewähren und das Recht selbst überhaupt erst mit Inhalt zu füllen.

eine *Gleichheit*, worin *Alle* als *Jede*, als *Personen* gelten.« (ebd.)¹⁶ Im Unterschied zur Sittlichkeit steht im Rechtszustand nicht mehr der Bürger eines Volkes und Teilhabende an einer sittlichen Praxis im Fokus, sondern die Person als einzelne, die wie alle anderen behandelt wird. Der Rechtszustand hat seinen Inhalt damit nicht im sittlichen Gemeinwesen, sondern postuliert zunächst rein formal die Gleichheit aller, egal ob sie diesem Gemeinwesen angehören oder nicht. Der Bürger, der im sittlichen Leben im »Geiste seines Volkes versenkt« (III, 546) war, »reingt« (ebd.) sich zur Person, die, wie Menke schreibt, »sittlich entwurzelt« (TiS, 206) ist. Die Person unterscheidet sich vom Individuum der wahren Sittlichkeit darin, dass sie als Persönlichkeit »aus dem Leben der sittlichen Substanz herausgetreten« (III, 355) ist. Das Selbst bleibt damit »spröde« (ebd.), weil es, wie Hegel formuliert, die Wirklichkeit flieht. Der Einzelne ist aus der Unwirklichkeit des göttlichen Gesetzes herausgetreten in eine Wirklichkeit, die ihm *nicht entspricht*.

Nicht umsonst spricht Taylor deshalb vom Rechtszustand als einer Entfremdungsphase: »Das neue Reich kann in seinen Institutionen und Sitten die tiefsten Werte und Bestrebungen seines Volkes nicht ausdrücken« (Hegel, 238). Die Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Individuen bleiben hier rein äußerlich, weil sich zwar alle der gesetzgebenden Macht und dem Recht unterordnen, sie diese Ordnung aber nicht verinnerlicht haben. Der Einzelne ist im Rechtszustand nicht durchdrungen von der Substanz und damit ist er nicht mehr als »die *wirklich geltende* Selbstständigkeit des Bewußtseins« (III, 355). Seine Selbstständigkeit bleibt »geistlos« (III, 356), da er nur in der abstrakten Form selbstständig ist: »durch seine Flucht aus der *Wirklichkeit* erreichte es [das Selbstbewusstsein] nur den Gedanken der Selbstständigkeit; es ist absolut für *sich* dadurch, daß es sein Wesen nicht an irgendein Dasein knüpft, sondern jedes Dasein aufgeben [will] und sein Wesen allein in die Einheit des reinen Denkens setzt.« (III, 356)

Recht und Selbstständigkeit der Person bleiben im Rechtszustand, wie Hegel ihn in der *Phänomenologie* beschreibt, abstrakt und damit leer, denn das, was ihnen Inhalt geben könnte, die Substanz, ist nicht mehr einheitlich, sondern in ein

16 In der *Rechtsphilosophie* wird Hegel den Personen-Begriff anders gebrauchen – im §36 formuliert er folgenden Imperativ: »*sei eine Person und respektiere die anderen als Personen.*« Die Person ist dabei ein hohes und erstrebenswertes Gut, auch wenn sie abstrakt bleibt. Wie Otto Pöggeler allerdings zurecht einwendet, wird auch dort darauf hin gewiesen, dass dem Personen-Begriff eine negative Seite anhaftet (vgl.: SuG, 49): »Das Höchste des Menschen ist, Person zu sein, aber trotzdem ist die bloße Abstraktion Person schon im Ausdruck etwas Verächtliches.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, §35 Z)

Vielfaches zerbrochen, da das menschliche Gesetz sie nicht mehr zusammenhält: »Dieser Inhalt aber, von seiner negativen Macht befreit, ist das Chaos der geistigen Mächte, die entfesselt als elementarische Wesen in wilder Ausschweifung sich gegeneinander toll und zerstörend bewegen; ihr kraftloses Selbstbewußtsein ist die machtlose Umschließung und der Boden ihres Tumults.« (III, 358) Was bleibt ist eine »leere Allgemeinheit« und das »reine *leere* Eins der Person« (III, 356), das über ein »zufälliges Dasein« und »wesenloses Bewegen und Tun« (III, 357) nicht hinauskommt.

Recht ist damit ein Begriff ohne Inhalt, er bleibt bloß formal, bekommt aber eine positive Bedeutung, indem er durch die Einführung des Eigentums, Anerkennung ermöglicht: indem der eine anerkennt, dass dieses und jenes *meines* ist, wird es als Eigentum anerkannt und bekommt somit Geltung. Die »*Bestimmtheit* des Meinen« (ebd.), der wirkliche Inhalt, ist damit aber nicht bezeichnet und nicht anerkannt – er zählt in der Sphäre des Rechts nichts. Anerkannt wird die »leere Form«: »Das Bewußtsein des Rechts erfährt darum in seinem wirklichen Gelten selbst vielmehr den Verlust seiner Realität und seine vollkommene Unwesentlichkeit, und ein Individuum als eine *Person* bezeichnen ist Ausdruck der Verachtung.« (III, 357)

Jemanden als Person bezeichnen, heißt, ihn inhaltslos nennen: »Die rechtliche Persönlichkeit erfährt also, indem der ihr fremde Inhalt sich in ihr geltend macht – und er macht sich in ihnen geltend, weil er ihre Realität ist –, vielmehr ihre Substanzlosigkeit.« (III, 358f.) Die Person ist so gezwungen, zu erkennen, dass das, was ihr als gültig erscheint, eine entfremdete Realität ist. Das Selbst gewinnt so im »Zurückgehen in die *Person*« (III, 359) Wirklichkeit, ist sich darin aber entfremdet. Trotz dieses Mangels ist der Rechtszustand zunächst eine Lösung für das Problem der Antigone-Hinterbliebenen. Durch seine Abstraktheit ermöglicht er eine neue Ordnung, denn eine inhaltliche Einigung ist zu diesem Zeitpunkt ausgeschlossen. Der Rechtszustand darf sich nicht auf konkrete sittliche Prinzipien berufen, weil er dann selbst der Sittlichkeit, die er ablösen soll, verhaftet bliebe. Er abstrahiert damit sowohl von der Begrenzung auf die sittliche Gemeinschaft, als auch von der Mitgliedschaft in dieser Gemeinschaft:¹⁷ Der Rechtszustand bezieht sich abstrakt auf alle als Gleiche als Personen, die verbunden sind durch ihr Person-Sein und nicht durch mehr.

Der Unterschied zur phänomenologisch-kritischen Lesart lässt sich dabei folgendermaßen auf den Punkt bringen: das Recht erscheint hier nicht mehr als Zustand, so Menke, »in dem alle als Personen gelten, sondern als ein Geschehen, in dem Gerechtigkeit so geübt wird, daß alle als Personen anerkannt werden.«

17 Vgl. TiS, 210ff.

(TiS, 214f.) Der zunächst abstrakte Begriff bekommt so in der genealogischen Lesart eine Wendung, die zwar die Kritik der phänomenologischen beibehält, sie aber positiv umbesetzt: denn durch die Abstraktion eröffnet sich ein Gestaltungs- und Handlungsspielraum, der durch die weitere Bewegung des Selbstbewusstseins genutzt wird. Anstelle des substantiellen Individuums, das sich nur auf dem Hintergrund des sittlichen Gemeinwesens begreifen kann, tritt hier zunächst die Rechtsperson, die sich dann durch Bildung und Moralität aus dem Chaos befreien wird und zu einem selbstständigen und selbstbewussten Subjekt heranreift.

»DAS INDIVIDUUM, DAS EINE WELT IST.«¹⁸

Wie zu Beginn des Kapitels angekündigt, ist gleich der Einheit von Form und Inhalt, die die griechische Skulptur beispielhaft darstellte, auch die Einheit von Individuum und Staat, beispielhaft verwirklicht im griechischen Stadtstaat, untergegangen. In diesem Kapitel habe ich gezeigt, dass Antigone wie Laokoon als substantielle Individualität zu verstehen ist: Als tragische Heldin identifiziert sie sich ganz mit einem substantiellen Prinzip, für das sie in den Tod geht. Doch ihr Gang ist anders als der des Priesters.

Während Laokoon schweigend seinen Tod hinnimmt, beklagt Antigone den ihren mit Wehe-Rufen auf dem Weg zum Grab:

»AN. Wehe, ich werde verlacht. Was höhnt du mich bei den Göttern / des Vaterlandes, die noch nicht umgekommene, / sondern die immer noch im Licht. / O Stadt, oh, der Stadt / Begüterte Männer! / Io! Dirkes Brunnen und Thebens wagenstolzen Hain, gleich- / wohl zu Zeugen nehme ich euch, / wie von Freunden unbeweint – nach was für Recht! – / zum gewölbten Verlies eines unerhörten Grabes ich gehen muß. / Io! Ich Arme, / weder bei Sterblichen noch bei Toten / geduldet, nicht bei Lebenden, nicht bei Gestorbenen.« (*Antigone*, V. 839-852)

Io!-Rufe und Anklagen sind auch in den weiteren Strophen von Antigones Klagegesang zu finden. Ihr Aufbegehren hat dabei im Theater eine besondere Konsequenz, denn die Stimme »rückt emotional die Aufmerksamkeit auf diesen einen Körper des Menschen und wird zum Signal für ein rudimentäres Bewußtsein oder Gefühl, daß die ausgelieferte Physis einer Beachtung und Wertschätzung würdig ist: nicht als heldenhafte Kraft (wie im Mythos), sondern als leidendes Sensorium.« (TuM, 40) Der Zuschauer kann sich hier nicht vor Anti-

18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, 326.

gonen Leid verschließen, die Stimme funktioniert als »Scharnier zwischen Körperlichkeit und Sprache« (ebd.) und verleiht dem Text so eine besondere und eingängige Bedeutung. Der Unterschied zu Laokoon wird dadurch noch einmal betont: Antigone geht nicht gern und freiwillig in den Tod. Laokoon schreit zwar, laut der *Ilias*, er verflucht aber nicht die Götter, die ihm die Schlangen sandten oder beschuldigt irgendwen. Er versucht nicht die Umstehenden dazu zu bringen, ihm zu helfen. Er nimmt sein Schicksal an. Sein Verbrechen war, dass er den göttlichen Plan fast zunichte gemacht hätte und sich durch seinen Lanzenwurf in bereits feststehendes Geschick einmischen wollte. Damit hat er eine Grenze überschritten und akzeptiert nun die Strafe dafür als gerechtfertigt. Seine Schreie sind bloße Schmerzensschreie, als substantielle Individualität vermag er nicht, wie ich im ersten Kapitel ausführlich dargestellt habe, gegen sein Schicksal aufzubegehren. Antigone *beginnt* als substantielle Individualität, indem sie ein Prinzip der Substanz verkörpert. Doch während der Handlungen verändert sie sich. Ihr Verbrechen verändert ihre Weltwahrnehmung: Während es für den Priester Laokoon verständlich ist, dass er für seine Tat mit dem Tod büßen muss, bleibt Kreons Urteil über Antigone ihr selbst bis zuletzt unverständlich. Hier passen Weltwahrnehmung und Wirklichkeit plötzlich nicht mehr zusammen und sprengen damit auch den Begriff von Individualität: Antigone nimmt wahr, dass ihr Unrecht geschieht und beklagt es bis – ja, sogar: *mit* ihrem Tod. Ihr Selbstmord ist die einzige Lösung, die Spaltung zwischen dem, was wirklich sein sollte, und dem, was wirklich ist, zu überstehen: Antigone muss untergehen, wenn die Sittlichkeit untergeht. Aber ihr Untergang lässt sie mehr sein als substantielle Individualität: Während Laokoon in das zurücksinkt, was ihn hervorgebracht hat und während die Trojaner nach seinem Tod genauso weitermachen würden wie zuvor, zerstört Antigone mit ihrem Tod das, was sie hervorgebracht hat und zerstört damit gleichermaßen den Handlungsboden der Überlebenden. Nichts ist nunmehr wie zuvor und alle Handlung ist ausgebremst.

Die Unterschiedlichkeit der Helden zeigt sich auch darin, wie sie von den anderen wahrgenommen werden. Wenn bei der *Antigone* zunächst der Chor im Kommos in den Gegenstrophen noch beschwichtigend an die vermeintliche Rechtmäßigkeit erinnert »*CHOR*. Du gingst bis an das Äußerste verwegener Tat und / auf der Ordnungsgöttin hohen Sockel / bist du mit beiden Füßen aufgelaufen, mein Kind; / einen vom Vater ererbten Kampf büßest du« (*Antigone*, V. 853-856) oder ihren Tod zumindest mit der Blutschuld des thebanischen Geschlechts zu rechtfertigen sucht, schlägt auch hier schon sein Mitleid für die Verbrecherin durch. Schnell stellt er sich dann auch auf Antigones Seite, als der Seher Teiresias Kreon von seinem Fehlurteil zu überzeugen versucht: »*CH*. Geh hin und laß das Mädchen aus der unterirdischen / Gruft und weihe dem offen

Daliegenden ein Grab.« (*Antigone*, V. 1999f.) Haimon und Ismene lehnen von Beginn an Kreons Urteil als ungerechtfertigt ab und Haimon rebelliert heftig gegen den Vater: »*HAIMON*. Du heiligst nicht und trittst der Götter Ehre mit Füßen.« (*Antigone*, V. 743)

Die Thebaner ergreifen Partei für Antigone, während die Trojaner Laokoons Tod einfach hinnehmen. Der Priester wird in aller Öffentlichkeit, während der Opfertagen, grauenvoll getötet und niemand stellt sich ihm zur Seite: Kein Aufbegehren, kein Aufschrei, kein Versuch, ihn und seine Söhne zu retten. Sein Tod ist eine schreckliche Episode im trojanischen Krieg – aber er bleibt eine Episode und der Krieg nimmt weiter seinen Lauf. Antigones Ende ist das Ende einer Ära: Das substantielle Individuum stirbt mit ihr im Felsengrab. Zurück bleibt das einzelne Individuum, dem merklich und nachweislich Unrecht geschah und das so zur Rechtsperson wird. Das Leid, das der Einen widerfährt, zerstört notwendig die Sittlichkeit – und zwar unwiederbringlich.

Die Tragödie eröffnet dabei zwei nebeneinanderstehende Perspektiven: Die dialektische, die Hegel in seiner Lesart betont, weil er Antigone, besonders aber den Zuschauer, aus ihrem Leiden lernen lässt und die antidialektische, die darin liegt, dass hier tatsächlich, bei allen Lehren, die aus der Tat gezogen werden können, die Sittlichkeit letztendlich doch zerbricht, *weil ein Individuum leidet*. Das Fesselnde an der ästhetischen Erfahrung, die der Zuschauer im Theater machen kann, ist nun, dass er erkennt, dass beide Perspektiven, die einander gegenüberstehen, die gleiche Berechtigung haben. In der *Phänomenologie* berücksichtigt Hegel die individuelle Perspektive insofern, als das die Welt nach Antigones Tod nicht mehr sein kann, was sie vorher war: für immer wird sie anders sein, sie wird einen Prozess in Gang setzen, der die Welt und die in ihr bestehenden Subjekte verändert: Diese Anerkennung, die Hegels Deutung dabei Antigones Leid zollt, zeigt, dass er ihrem Leid eine Bedeutung zumisst.

Für die Zuschauer kommt noch eine Perspektive dazu: die Sinnlosigkeit von Antigones Leiden wird in der theatralen Darstellung erfahrbar. Durch Antigones Klagen wird die Aufmerksamkeit unweigerlich auf sie selbst, auf ihr Leiden gezogen und brandmarkt dieses als sinnlos. Diese antidialektische Perspektive auf das individuelle Leid ist in der *Phänomenologie* im Kern enthalten, auch wenn Hegel sie im dialektischen Prozess rückwirkend als sinnvoll umdeutet. Diese Anerkennung, die Antigone *gezollt werden muss*, geht in der späteren Deutung verloren, wie ich im folgenden Kapitel zeigen werde.

Die Versöhnung. Hegels *Ästhetik*

Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen und nützlichem Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen der Erkenntnis ausmacht.(XV, 573)

Während in der *Phänomenologie des Geistes* die *Antigone* beispielhaft für eine Erscheinungsweise des Geistes steht, steht in den *Vorlesungen über die Ästhetik*¹ nicht der genealogische Aspekt im Mittelpunkt, sondern der ästhetische. Hegel betrachtet die *Antigone* in der *Ästhetik* nicht losgelöst von ihrem Entstehungszeitraum, da er die gesamte Gattung der Tragödie als notwendig in dieser Zeit verwurzelt beschreibt, aber unter anderen Aspekten. Während sich in der *Antigone*-Interpretation der *Phänomenologie* der Geist als objektiver im Staat verwirklicht, verwirklicht sich in der *Antigone*-Interpretation der *Ästhetik* der Geist als absoluter in der Kunst. Um nun die Leistung vollbringen zu können, die der Tragödie als »höchste[r] Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt« (XV, 474) zugeschrieben wird, muss die *Antigone* bestimmte ästhetische Kriterien erfüllen,

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. XIII-XV. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986ff. Im Folgenden im Text zitiert mit Band und Seitenangabe.

die eine andere Interpretation des Stückes forcieren. Während in der *Phänomenologie* der Bruch in der Sittlichkeit den Angelpunkt der Auslegung bildet, da nur durch ihn die Möglichkeit einer zukünftigen Versöhnung aufscheint, wird dieser Bruch in der *Ästhetik* zum bloßen Beiwerk, denn im Mittelpunkt der Interpretation steht die Versöhnung.

Diese radikale Umdeutung der *Antigone* beruht dabei, so meine These, nicht auf den unterschiedlichen Perspektiven auf das Stück, sondern auf Hegels Staatskonzeption, die sich seit dem Erscheinen der *Phänomenologie* verändert hat. Durch die ästhetische Anschauungsweise der *Antigone* wird ein Reflexionsprozess ausgelöst, der über ihre Verankerung in ihrer Entstehungszeit hinausgeht und fragt, ob nach der antigonalen Erfahrung eine nach-sittliche Sittlichkeit möglich ist. Auf diese Frage antwortet Hegel mit einem klaren »ja« und einer sittlichen Staatskonzeption in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (in der *Phänomenologie* hingegen gibt es keinen zweiten Begriff der Sittlichkeit, an seiner Stelle steht die Moralität, in der der Geist sich seiner selbst gewiss wird). Wie sich die Sittlichkeit in der *Rechtsphilosophie* von der in der *Phänomenologie* unterscheidet, wird dabei Thema im nächsten Unterkapitel sein. Hier möchte ich zeigen, wie sich die Interpretation der *Antigone* in der *Ästhetik* verändert hat und aus welchen systeminternen Gründen die Veränderung in Bezug auf die *Vorlesungen über die Ästhetik* notwendig waren. Weiterhin möchte ich zeigen, dass für die zu Grunde liegenden ästhetischen Prinzipien ein neuer Begriff von Sittlichkeit wesentlich ist, der aus der Konzeption der *Grundlinien der Philosophie des Rechts* resultiert und stillschweigend für das Verständnis vorausgesetzt wird. Mit dieser Umdeutung wertet Hegel jedoch das individuelle Schicksal der Antigone ab und tritt so hinter die, meiner Meinung nach, stärkere Interpretation der *Phänomenologie* zurück: Hier entsteht nicht mehr der Boden für eine neue Form des Zusammenlebens; hier wird nicht mehr der Grundstein für eine neue Subjektivität gelegt; hier verschwindet das bedeutungslose Individuum wieder in der Substanz und hinterlässt eine versöhnte Version der Sittlichkeit, in der die tragische Erfahrung unmöglich geworden ist.

Während Hegel in der *Antigone*-Interpretation der *Phänomenologie* anerkennt, dass sich durch Antigones Leiden etwas verändert, und damit auch dem Leiden selbst Anerkennung zollt, wird ihr Leiden in der *Ästhetik* bedeutungslos. Antigone wird nicht mehr als Übergangsfigur betrachtet, sondern als Beispiel für eine längst vergangene, falsche Gesellschaftsform aufgerufen. Eine Gesellschaftsform, in der aufgrund ihrer Mangelhaftigkeit tragische Erfahrung möglich war. Rezipiert wird sie aber von einem Zuschauer, der Teil einer nach-tragischen, sittlichen Gesellschaft ist und dessen Hauptinteresse deswegen auf den ästhetischen Aspekt der Versöhnung der Sittlichkeit gerichtet ist. Mit dieser Umdeu-

tung geht Hegel zugunsten seiner sittlichen Staatskonzeption hinter die stärkere *Antigone*-Interpretation der *Phänomenologie* zurück. Das vorliegende Kapitel konzentriert sich darauf, die ästhetischen Kriterien der Tragödie am Beispiel der *Antigone* herauszuarbeiten und so ein Verständnis davon zu gewinnen, wie sich Hegels Sichtweise auf das Stück verändert hat. Zudem möchte ich Hegels Auffassung dessen, was Kunst leisten kann, einen stärkeren Anspruch entgegenzusetzen: denn gerade durch die Darstellung von Antigones Leiden leistet Kunst eine Erkenntnis, die ohne die ästhetische Erfahrung nicht möglich wäre. Das, was Lessing und Winckelmann an der Kunst herausstreichen, marginalisiert Hegel hier: ihr Gerichtetsein auf das Sinnliche.

DIE TRAGÖDIE, 1. TEIL

Die *Antigone*-Interpretation findet sich in den *Vorlesungen über die Ästhetik* im Kapitel über die romantischen Künste als erste Erscheinungsweise der dramatischen Poesie. In der dramatischen Poesie überschreitet sich die Kunst selbst, indem sie das eigentlich künstlerische Ideal, das der Schönheit, hinter sich lässt und ins »Gebiet der geistigen Innerlichkeit« (XV, 224) vordringt.² Die dramatische Poesie ist der Endpunkt der künstlerischen Möglichkeiten, mehr als das, was in ihr geleistet wird, kann Kunst nach Hegel nicht leisten. Diese Endstellung im hegelschen System der Künste bedeutet, dass die dramatische Poesie etwas ganz besonderes vollzieht: in ihr kommt in der Handlung der Geist in seiner Totalität zur Darstellung. Die Handlung ist dabei Form und Inhalt der dramatischen

2 Brigitte Hilmer zeigt dabei, dass der Begriff des Ideals, anders als Hegel selbst es nahelegt, sich eigentlich erst in der Romantik voll ausschöpft, denn mit dem hier entfalteten Begriff der Innerlichkeit (oder Innigkeit) wird auf eine neue Einheit hingewiesen: die der christlichen Liebe: »Die romantische Kunstform vollzieht hier nichts Geringeres als einen Paradigmenwechsel von der Äußerlichkeit zur Andersheit, von der solitären Individualität des klassischen Werkes zur Intersubjektivität.« Brigitte Hilmer: *Scheinen des Begriffs*, 202. Allerdings ist diese Innigkeit plastisch nach Hegel nicht mehr darstellbar, weshalb die romantische Kunst über sich selbst hinausweist: »Indem die Kunst sich Innerlichkeit als nicht nur individuelle, sondern intersubjektiv konstituierte zum Inhalt macht, findet sie eine konkrete Form der Selbstüberwindung von Einzelheit, die nicht die explizierende Allgemeinheit des Gedankens ist. Das Problem des religiösen Inhalts, daß Innerlichkeit mangels Explikation letztlich nicht darstellbar sein kann, wird auf dieser Stufe fortgeführt und erweitert um die Überschreitung der gestalthaften Individualität« (ebd. 203).

Poesie. Dem Zuschauer wird sie in doppelter Weise präsentiert: Einmal als zeitliche Abfolge eines Geschehens mit einem bestimmten Ausgang, in dem das »menschliche Wirken [...] sich zum Wirken eines alles bestimmenden Fatums oder einer leitenden, weltregierenden Vorsehung« (XV, 323) verhält. Diese dialektische Perspektive funktioniert genauso, wie im *Phänomenologie*-Kapitel erläutert: das Individuum wird als substantiell in seiner Zeit Seiendes verstanden, dessen Schicksal den Fortgang eines Größeren markiert, ohne individuell von Bedeutung zu sein. Zu diesem objektiven epischen Prinzip tritt nun das subjektive, lyrische dazu. Denn der Zuschauer sieht gleichzeitig durch das Sprechen der Schauspieler, wie die ablaufenden Handlungen im Inneren der Protagonisten entstehen: »wir sehen sie gegenwärtig aus dem besonderen Willen, aus der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit der individuellen Charaktere hervortreten« (XV, 323).

Das subjektive Prinzip ist dabei nicht zu verwechseln mit einem antidialektischen oder individuellen. Vielmehr ist es eine andere Form der dialektischen Perspektive, eine, die diese Ansicht des Großen und Ganzen in das Subjekt selbst hineinverlegt. Der Clou der dramatischen Kunst ist nicht dieses bloße Zusammenspiel von Innerlichem und Äußerem, sondern die Erkenntnis, dass Subjektivität und Objektivität doppelt verflochten sind: Denn zum einen ist der im Inneren der Protagonisten entstehende Wille sowohl bedingt durch die objektive Substantialität, als er sich auch an ihr zu messen hat, zum anderen bringt das Subjekt so Objektivität hervor. In der dramatischen Kunst wird also eine »in sich abgeschlossene Handlung als wirkliche, ebensowohl aus dem Inneren des sich durchführenden Charakters entspringende als in ihrem Resultat aus der substantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kollisionen entschiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwartigkeit dargestellt.« (XV, 474) Dabei bleibt das Individuum aber nicht wie der Romantiker in seiner eigenen Innerlichkeit gefangen, sondern misst seine Werte an der Realität und wird von ihr in seinen Entscheidungen und in seinem Wollen beeinflusst.³

3 Um diesem schwierigem Anspruch in der Darstellung gerecht werden zu können, sollte das dramatische Kunstwerk eine bestimmte Form haben. Hegel befürwortet dabei die Einheit von Zeit und Ort, da größere zeitliche Sprünge oder Ortswechsel das Geschehen bloß unverständlich oder unwahrscheinlich machen, verlangt aber keine strikte Einhaltung. Als unverletzliches Gesetz aber beschreibt er die Einheit der Handlung, die ich weiter unten ausführlich besprechen werde. In den wesentlichen Fragen bezüglich Aufbau und Form des Dramas stimmt Hegel dabei mit Aristoteles *Poetik* überein (vgl.: XV, 474-534). Wie die Begriffe »Katharsis« und »Versöhnung« zusammenhängen, werde ich im Laufe des Kapitels dabei noch einmal näher beleuchten – auch

EXKURS: DIE SCHAUSPIELKUNST

Bevor ich anhand der Tragödie verdeutlichen werde, wie diese Vermittlung zwischen Epos und Lyrik, zwischen Objektivität und Subjekt aussieht, möchte ich in einem Exkurs hervorheben, wie wichtig Hegel Schauspielkunst und theatrale Inszenierung sind.⁴ Hier braucht es die »ganze Person des Vortragenden, so daß der *lebendige* Mensch selbst das Material der Äußerung ist.« (XV, 324) Obwohl zum Schauspieler wesentlich auch die Gebärde, der Gesang und der Tanz gehören, spielt die Rede die Hauptrolle. Ihr poetischer Ausdruck dominiert das Schauspiel und sie hat die »Herrschaft über diese sonst nur begleitenden Künste« (XV, 510).

In der Schauspielkunst der Griechen verbindet sich dabei die redende Kunst mit der Skulptur: »das handelnde Individuum tritt als objektives Bild in totaler Körperlichkeit heraus.« (XV, 511) Im Schauspiel wird die Skulptur lebendig, sie »nimmt den Inhalt der Poesie in sich auf« (ebd.) und lässt die durch die Leidenschaft im Inneren entstandenen Bewegungen »zum Wort und zur Stimme« (ebd.) werden, so dass die Darstellung insgesamt »beseelter und geistig klarer als jede Statue und jedes Gemälde« (ebd.) ist. Der Eindruck der beseelten Skulptur verfestigt sich noch dadurch, dass die griechischen Schauspieler Masken tragen und so ihr Mienenspiel für die Zuschauer gänzlich unsichtbar bleibt. Hegel sieht darin eine treffende Entsprechung zum Inhalt der griechischen Tragödie:

»Die Gesichtszüge [der Schauspielermaske] gaben ein unveränderliches Skulpturbild, dessen Plastik den vielbeweglichen Ausdruck partikulärer Seelenstimmungen ebenso wenig in sich aufnahm als die handelnden Charaktere, welche ein festes Pathos in seinem dramatischen Kampfe durchfochten und die Substanz dieses Pathos sich weder zur Innigkeit des modernen Gemüts vertiefen noch zur Besonderheit heutiger dramatischer Charaktere ausbreiten ließ.« (XV, 512)

Diese Beschreibung des Schauspielers macht noch einmal deutlich, wie Hegel den Helden der antiken Tragödie sieht: als lebendige Skulptur, als substantielle

im Hinblick auf das noch folgende Lessing-Kapitel, in dem die Aristoteles-Rezeption eine größere Rolle spielen wird.

- 4 Nicht alle Stücke sind nach Hegel aber bühnentauglich, so dass es durchaus auch dramatische Poesie gibt, die sich eher zum Vorlesen als zum Aufführen eignet: »Die Krankheit des Philoktet z.B., die stinkenden Geschwüre an seinem Fuße, sein Ächzen und Schreien würden wir ebensowenig hören mögen, als uns die Pfeile des Herkules, um welche es sich vornehmlich handelt, ein Interesse einflößen könnten.« (XV, 507)

Individualität, die das Allgemeine in ihrem besonderen Körper verkörpert. Sogar die Stimme geht auf in einem größeren Klangmuster, so dass das künstlerische Sprechen selbst, so Hegel, bei den Griechen wenig ausgeprägt war, da ihre Deklamationen mit Musik begleitet waren, um durch den so musikalisch vorgegebenen Rhythmus für eine bessere Verständlichkeit des Gesprochenen zu sorgen.⁵ Hegel sieht den Schauspieler als Transporteur des poetischen Ausdrucks, der als Individuum ganz zurückzustehen hat hinter seiner Kunstfertigkeit: »Der Schauspieler [...] tritt als ganzes Individuum mit seiner Gestalt, Physiognomie, Stimme usf. in das Kunstwerk hinein und erhält die Aufgabe, mit dem Charakter, den er darstellt, ganz und gar zusammenzugehen.« (XV, 513) Er ist das Instrument, auf dem der Autor des Stücks spielen kann und soll sich diesem Spiel ganz hingeben. Diesen Anforderungen gerecht zu werden, fiel den griechischen Schauspielern nicht schwer, da sie durch die Masken geschützt und unterstützt durch den Rhythmus des Gesangs nicht in die Gefahr gerieten, Persönliches mit einzubringen.

Mehr Kunstfertigkeit brauchen da die Schauspieler der späteren Dramen, denn sie sind bar jeder Maske und bar jeder musikalischen Begleitung, die im Endeffekt der Rede doch nur Abbruch tut, wie Hegel betont, ganz auf sich und ihr Können angewiesen, um die Texte mit Leben zu füllen: »Die Shakespeare'schen Figuren vornehmlich sind für sich fertige, abgeschlossene, ganze Menschen, so daß wir vom Schauspieler verlangen, daß er sie nun seinerseits gleichfalls in dieser vollen Totalität vor unsere Anschauung bringe.« (XV, 514) Die größere Verpflichtung bringt aber gleichzeitig eine größere Freiheit mit sich, da der Dichter »der Gebärde des Schauspielers vieles [überlässt], was die Alten durch Worte würden ausgedrückt haben.« (ebd.) Er muss so ein Mittelmaß finden zwischen dem bereichernden Einbringen seiner Individualität und dem nötigen Ausblenden. Schafft er das, dann darf er sich Künstler nennen, denn er »soll auch mit eigener Produktivität in vielen Punkten ergänzen, Lücken ausfüllen, Übergänge finden und uns überhaupt durch sein Spiel den Dichter erklären, insofern er alle geheimen Intentionen und tieferliegenden Meisterzüge desselben zu lebendiger Gegenwart sichtbar herausführt und faßbar macht.« (XV, 514)

5 »Der Gesang mochte durch seine schärfere Akzentuation die Wortbedeutung der Chorstrophen verständlicher machen, sonst weiß ich wenigstens nicht, wie es den Griechen möglich wurde, die Chöre des Aischylos und Sophokles zu verstehen. Denn wenn sie sich auch nicht so damit herumzuplagen nötig hatten als wir, so muß ich doch sagen: obschon ich Deutsch verstehe und etwas fassen kann, würde mir doch eine im ähnlichen Stil geschriebene deutsche Lyrik, vom Theater herab gesprochen und vollends gesungen, immer unklar bleiben.« (XV, 511)

Hegel erkennt an, wie wichtig die Sinnlichkeit von Körper und Stimme des Schauspielers sind, sieht aber darin eine Gefahr für den Text selbst. Auch wenn der spätere Schauspieler mehr Freiheiten hat als der der Antike, bleibt er immer das Instrument, auf dem ein anderer spielt. Diese ewige Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle beugt einer Distanzlosigkeit seitens des Zuschauers vor: der Blick kann so nicht zu individuell werden, das Individuum darf und kann nur vor dem größeren Ganzen wahrgenommen werden, nicht nur als es selbst. Der Schauspieler als lebendige Skulptur behält immer etwas Unkörperliches, Distanziertes, Ewigglattes.

DIE TRAGÖDIE, 2. TEIL

Die erste Erscheinungsweise der dramatischen Poesie, historisch gleichzeitig mit der Komödie, systematisch ihr aber vorgeordnet, ist die Tragödie. Sie hat ihren Höhepunkt, wie die Skulptur, in der griechischen Antike. Die *Antigone* steht in der *Ästhetik* nicht im Mittelpunkt, Hegel setzt sich mehr mit *Ödipus Rex* und *Ödipus auf Kolonos* auseinander, führt die Tragödie über Ödipus' Tochter aber dann doch an entscheidender Stelle ein: *Antigone* ist das Beispiel für die gelungenste Art der Versöhnung: die objektive Versöhnung.

Während die Versöhnung im *Philoktet* subjektiv ist, weil der Handelnde seine Einseitigkeit, durch den *deus ex machina* überzeugt, selbst aufgibt, und es sich im *Ödipus auf Kolonos* um eine innerliche Aussöhnung handelt, bei der Ödipus im Tod verklärt wird und sich seine Seele so über die Wirklichkeit und seine Taten erhebt und seine »irdische Schuld mit seiner irdischen Individualität« (XV, 551) bezahlt, ist die objektive Versöhnung die reinsten. Denn hier wird das störende Individuum selbst beseitigt: Antigones Tod versöhnt. Die Frage ist jedoch, *was* genau durch ihren Tod eigentlich versöhnt wird: die durch die Kollision gestörte Sittlichkeit oder der betrachtende Zuschauer? Hegels Antwort ist: beides. Denn in der Tragödie wird der Zuschauer der ewigen Gerechtigkeit ansichtig, die die einseitigen Zwecke und Leidenschaften durchbricht und die Kollision zugunsten der ewig Bestand habenden, sittlichen Mächte auflöst. Was er in der Tragödie erfahren soll, geht damit über die tragische Kollision hinaus zur Erkenntnis der ewig waltenden, göttlich-sittlichen Mächte. Wie diese Versöhnung genau aussieht, möchte ich in den nächsten Abschnitten zeigen.

A. DIE HELDEN

In der Tragödie erwachen die Skulpturen zum Leben. Nicht nur als maskenhaft-unkenntliche Schauspieler, sondern auch inhaltlich: das Ideal der Skulptur wird hier sinnlich-lebendig verkörpert im Helden der Tragödie. Das »Ideal in Handlung«⁶ betitelt Klaus Düsing diese lebendig-gewordene Skulptur, Hegel selbst spricht von »lebendigen Repräsentanten« (XV, 522): Die tragischen Helden repräsentieren in Fleisch und Blut die Sittlichkeit und werden so »gleichsam zu Skulpturwerken« (ebd.) hervorgehoben.

Das Skulpturhafte am tragischen Helden ist seine Entschiedenheit für ein sittliches Pathos. Diese Entschiedenheit steht über seiner Individualität und lässt diese hinter sich: Individuiert wird die sittliche Macht. Sie ist es, die im tragischen Helden manifest wird. Deshalb wird er einer Skulptur gleich: Wie in ihr steht nicht das Besondere am Individuum im Vordergrund, sondern das Allgemeine, das sich in der Skulptur als schönes Ideal und im tragischen Helden als sittliches Pathos zeigt.⁷ Das wird deutlich am Thema der Tragödie: die Helden sind keine Individualisten, die einer plötzlichen Eingebung folgen, wie Lehmann zeigt: »Nicht die Ebene Wille/Entscheidung als *actio* steht vornan, sondern die intellektuelle *re-actio* auf eine vorgegebene Lage.« (TuM, 93) Der Inhalt der Entscheidung steht deswegen auch gar nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, vielmehr, dass hier überhaupt ein Konflikt aufkommt. In der Handlung, die die Skulptur nicht zeigen kann, geht der tragische Held über sie hinaus und be-seelt sie. Er lässt damit gleichzeitig die Schönheit hinter sich, die ihre Vervollkommnung in der Skulptur hatte und schreitet fort zur höchsten Form der Kunst,

6 Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Lu de Vos/Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.): *Die Geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. – München: Fink 2005, 149.

7 »Die heroische, das Allgemeine unmittelbar, exemplarisch verkörpernde Selbständigkeit weist Hegel nicht nur einem bestimmten Zeitalter, sondern auch einem bestimmten sozialen Stand zu, dem Stand der Aristokratie. Daß in der griechisch-antiken Tragödie die Helden und Heldinnen den Königsfamilien angehören, hat seinen Grund darin, daß diese herausgehobenen sozialen Kreise gegenüber der ›Beschränkung durch bestehende Verhältnisse‹ ihre ›Unabhängigkeit‹ und eben dadurch die für das herausragende Handeln erforderliche Selbständigkeit bewahren können.« Josef Früchtl: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, 79.

die durch ihr Gerichtetsein auf das vorstellende Bewusstsein schon in den Raum der Gedanken, der eigentlich Religion und Philosophie eigen ist, vordringt.

Der tragische Held ruht in sich und zweifelt keinen Moment an seinen Zielen oder deren Berechtigung. Seine Bestimmtheit fußt dabei jedoch nicht auf seinem eigenen reflexiv erarbeiteten Urteil, sondern hat seinen Grund in einer sittlichen Macht. Dennoch, so betont Hegel, ist es für die Tragödie unumgänglich, dass »das Prinzip der *individuellen* Freiheit und Selbständigkeit [...] erwacht« (XV, 534) ist, so dass die Individuen selbstbestimmt für ihre Taten und die Folgen einstehen wollen. Antigone ist also keine bloße Verkörperung der familiären Macht, die unfrei in ihr gefangen ist, sondern sie ist eine freie Individualität, die bewegt ist vom »substantiellen Gehalt menschlicher Zwecke« (XV, 535). Dass macht sie zu einer lebendigen Verkörperung der Substanz.

Unter freier Individualität versteht Hegel dabei ein selbstbestimmtes und selbstständiges Individuum, das sein Handlungsziel bewusst verfolgt und ganz hinter seinen Motiven steht. Deshalb trägt es die Konsequenzen seiner Handlung auch ganz selbstverständlich selbst. Das Individuum ist frei, weil es sich bewusst und gewollt mit dem identifiziert, was seine Handlung ausmacht. Der Inhalt der Handlung ist dabei substantiell, speist sich also nicht aus den besonderen Interessen eines Individuums, sondern aus der Allgemeinheit. Die freie Individualität ist, wie Hegel beschreibt, »notwendig selbst in sich sittliches Pathos.« (XV, 560) Antigone ist eine feste Figur, sie ist sich ihrer Sache sicher und zweifelt nicht an der Richtigkeit ihrer Handlungen. Ihre Gewissheit speist sich dabei aus den sittlichen Mächten, auf die sie sich beruft: das Recht der Familie, das Recht des Blutes, die »natürliche Sittlichkeit« (XV, 544), wie Hegel es in der *Ästhetik* nennt. Antigone hat sich dabei nicht entschieden, sich für diese sittliche Macht einzusetzen, sie tut es einfach, weil sie ohne darüber nachzudenken weiß, dass es das Richtige ist:⁸ »Das eben ist die Stärke der großen Charaktere, daß sie nicht

8 Beim *Ödipus Rex* ist es anders: »Hier handelt es sich um das Recht des wachen Bewußtseins, um die Berechtigung dessen, was der Mensch mit selbstbewußtem Wollen vollbringt, dem gegenüber, was er unbewußt und willenlos nach der Bestimmung der Götter wirklich getan hat. Ödipus hat den Vater erschlagen, die Mutter geheiratet, in blutschänderischem Ehebett Kinder gezeugt, und dennoch ist er, ohne es zu wissen und zu wollen, in diese ärgsten Frevel verwickelt worden. Das Recht unseres heutigen Bewußtseins würde darin bestehen, diese Verbrechen, da sie weder im eigenen Wissen noch im eigenen Wollen gelegen haben, auch nicht als die Taten des eigenen Selbst anzuerkennen; der plastische Grieche aber steht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerscheidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewußtseins und in das, was die objektive Sache ist.« (XV, 545) – Noch eines unter-

wählen, sondern durch und durch von Hause aus das *sind*, was sie wollen und vollbringen. Sie sind das, was sie sind, und ewig dies, und das ist ihre Größe.« (XV, 546)

B. DER CHOR

Den tragischen Helden gegenüber steht der Chor. Er ist das »einfache Bewußtsein« (XV, 539), das als »unentzweite Identität [...] in ungestörter Beruhigung für sich und andere tadellos und neutral bleibt.« (ebd.) Er wird damit nach Düsing zum »notwendigen Boden auf dem als Grund und vor dem als Folie die Konflikte der Heroen ihre Plastizität und sittlich-religiöse Brisanz gewinnen«.⁹ Als allgemeines Bewusstsein kann er selbst zu keiner eigenen Handlung kommen und steht dem Handeln der Helden »tatlos« und mit einer »Art von Grauen« (XV, 539) gegenüber. Der Chor weiß dabei jederzeit um die »substantielle Idealität der sittlichen Mächte« (ebd.) und setzt sein Wissen dem heroischen Handeln entgegen. Die Weisheit des Chors ist die des »den Konflikten vorausgehenden, alten polytheistischen Götterglaubens«.¹⁰ Von dieser Basis aus bleibt dem Chor das Geschehen im Grunde genommen immer fremd: er steht der Kollision von Antigone und Kreon, der Kollision von Familie und Staat eigentlich ratlos gegenüber. Diese Unfähigkeit, die Notwendigkeit der tragischen Kollision zu begreifen, liegt laut Düsing daran, dass der Chor, von der tragischen Erfahrung

scheidet Ödipus dabei wesentlich von Antigone: Ödipus, als Autor seines Selbsturteils, zweifelt zu keiner Zeit die Rechtmäßigkeit des Rechts an: das ist gerade die Tragik des Stückes: Ödipus, der Recht spricht, weil er aus dem Leid, das die Rache schafft, gelernt hat, legt damit den Fluch in das Recht selbst und hinterfragt so die Voraussetzungen des Rechts überhaupt: »Das Recht, so zeigt die *Orestie*, entsteht durchs Lernen aus dem Leiden, das der Rachefluch hervorbringt. In *König Ödipus* wird das Recht dann selbst zur Quelle des Fluchs; die Erinnyen kehren in den Zwängen der Selbstverurteilung wieder, denen sich Ödipus durch seine Verrechtlichung des Urteils unterworfen hat. Damit bringt das Recht wieder Gewalt und Leiden hervor. In dieser Erfahrung zergeht mit dem Gerechtigkeitsversprechen des Rechts – dem Versprechen des Rechts, die Fluchgewalt des Urteils zu brechen – zugleich der Glaube an die Gerechtigkeit der Welt, die es voraussetzt.« Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, 96.

9 Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 154.

10 Ebd., 153. Düsing weiter: »Der von Hegel [...] als bunt und heiter apostrophierte griechische Polytheismus verdüstert sich in der Tragödie.« (154)

unbeirrt, »an der bloßen Verschiedenheit der Götter fest[hält], die in konfliktlosem Nebeneinander verehrt werden können; und dies sind die Götter der substantiellen Sittlichkeit einer archaischen Gesellschaft.«¹¹

Dieses Unverständnis des Chores führt ihn aber nicht in eine bloße Zuschauerposition, von der er das Geschehen gleichgültig und unbetroffen verfolgen würde. Der Chor nimmt Anteil am Geschehen, kommentiert es, ringt um ein Verständnis. Immer wieder wenden sich Antigone und Kreon an ihn, erklären ihm ihre Handlungen und bitten um Legitimation und Unterstützung. So ist es nach dem Erscheinen von Teiresias schließlich auch der Chor, der Kreon antreibt, seinen geänderten Beschluss direkt und ohne zu zögern in die Tat umzusetzen. Der Chor verfolgt den Handlungsablauf, ohne sich mit eigenen Handlungen einzumischen. Er unterstützt und kritisiert dabei nicht auf einer Metaebene, sondern so, wie es auch die höfischen Berater tun würden: ohne eigene Handlungsgewalt, aber mit ihrem eigenen Leben betroffen von den schließlich gefällten Entscheidungen. Hegel betont – gegen Schiller¹² –, dass der Chor nicht Teil der Tragödie ist, um eine reflexive Ebene im Stück zu haben,

»sondern er ist die wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen

11 Ebd.

12 Schiller sieht den Chor zum einen als Schutz des Theaters gegen den Naturalismus: der Chor unterstützt die Illusion: »er hilft die Poesie hervorbringen.« (553) Der Chor der antiken Tragödie soll so auch in der modernen als künstliches Element wieder auftauchen und die Reflexion auf das Bühnengeschehen ermöglichend unterstützen: »Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff« (555), der die Handlung begleitet und reflektiert. Die Reflexion des Geschehens muss so nicht in der Handlung selbst passieren, sondern sie wird von ihr abgesondert und dadurch selbst noch einmal poetisch, der Chor bringt damit in die Sprache Leben und in die Handlung Ruhe: »Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet.« (556) Er gibt uns so »die Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verlorengehen würde.« (ebd.) Diese Funktion erfüllt der Chor dabei auch innerhalb der Tragödie selbst, wenn er die Handelnden zu Ruhe und Besonnenheit auffordert. Friedrich Schiller: »Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie (1803)«; in: ders.: *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*. Hrsg. und eingeleitet von Claus Gräber. – Stuttgart: Reclam 1975, 548-558.

heimischen Boden emporwachsen und durch die Existenz desselben bedingt sind.« (XV, 541)

Der Chor ist die Substanz, die ihre eigene Veränderung an sich selbst beobachtet und kommentiert. Er ist eine vollständig eigene Erlebnisebene, die der Perspektive des tragischen Helden ergänzend zur Seite gestellt ist.

Der tragischen Erfahrung der Kollision steht er dabei bis zum Ende ungläubig gegenüber. Der Chor staunt über das, was geschieht, und kommentiert, ohne wirklich zu begreifen. Das eigentliche Begreifen geschieht erst auf der Ebene des Zuschauers: hier wird aus der tragischen Erfahrung die Erfahrung der Tragödie. Die zeigt dem Zuschauer, dass der Untergang der Helden aber nicht nur schrecklich ist, sondern eben, nach Hegel, sittlich berechtigt und damit gerecht: Er führt, so Düsing, auf eine »höhere Ebene der Sittlichkeit, da der Untergang der Heroen, die jeweils einer begrenzten, einseitigen sittlich-göttlichen Macht folgten und damit die entgegengesetzte verletzten, zugleich das Zutage treten einer schicksalhaften höheren Gerechtigkeit bedeutet, in der jene Einseitigkeiten aufgehoben sind.«¹³ Indem der Zuschauer diesen Prozess versteht, erfolgt »die von Aristoteles geforderte Reinigung der Affekte der Furcht und des Mitleids sowie das unmittelbare Einleuchten einer tragischen Versöhnung.«¹⁴ Das geschieht aber nur auf der Ebene des Zuschauers, der Chor, als unmittelbar involvierte Instanz, bleibt im Geschehen verhaftet und erreicht dieses Verständnis nicht.

C. DIE KOLLISION

Durch die Einseitigkeit des sittlichen Pathos und das Beharren des Individuums auf seinem Recht, kommt es zur Kollision mit einem zweiten ebenfalls sittlich begründeten Anspruch: Kreon trifft auf Antigone:

»Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebenso sehr in Schuld geraten.« (XV, 523)

13 Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 154.

14 Ebd.

Der Grund für die Kollision wird dabei in der *Ästhetik* ähnlich beschrieben wie in der *Phänomenologie*: die Sittlichkeit des heroischen Weltzustandes ist keine homogene, da sie auf dem Polytheismus der griechischen Götterwelt als wertspendender und handlungsweisender Substanz beruht: »Die sittliche Substanz ist als konkrete Einheit eine Totalität *unterschiedener* Verhältnisse und Mächte, welche jedoch nur in tatlosem Zustande als selige Götter das Werk des Geistes im Genuß eines ungestörten Lebens vollbringen.« (XV, 523) Nun werden in der Tragödie die Skulpturen aber lebendig. Durch ihre unterschiedliche Verkörperung kommt es zu einem Widerspruch – die Götter verlieren ihre göttliche Ruhe und geraten in Streit. Die Tragödienbeschreibung der *Phänomenologie* hat es gezeigt: das, was den Anspruch hat, wahr zu sein, wird in den Protagonisten der Tragödie wirklich und gerät dann in seiner Verwirklichung mit einem gleichberechtigten Anspruch in Konflikt.

Durch diesen Konflikt wurde in der *Phänomenologie* deutlich, dass die Berechtigung des Anspruches nicht absolut sein kann, da sie sonst den anderen gleichberechtigten Anspruch verletzt. Die Bewegung, die dabei sichtbar wurde, war eine Bewegung des Selbstbewusstseins: als sittliches Bewusstsein verdoppelt es sich in menschliches und göttliches Gesetz und setzt damit selbst seine Entzweiung. Das hat den Untergang der natürlichen Sittlichkeit und das Aufkommen des Rechtszustandes nach sich gezogen. In der *Ästhetik* wird das Problem anders gelöst: der entstandene Widerspruch wird aufgehoben und versöhnt. Die Kollision bleibt dabei ähnlich: Das, was wahr ist, will wirklich werden und stößt in seiner Verwirklichung auf den Widerspruch, dass eben nicht wirklich werden kann, was wahr ist, ohne sich schuldig an der Verletzung eines gleichberechtigten Anspruches zu machen. Dieser Widerspruch nun – *und das ist die spezifisch ästhetische Leistung der Tragödie bei Hegel* – wird in der Tragödie aufgehoben: der Widerspruch tritt in ihr in die Realität ein, kann sich aber in ihr »nicht als das Substantielle und wahrhaft Wirkliche erhalten [...], sondern sein eigentliches Recht nur darin finde[n], daß er sich als Widerspruch *aufhebt*.« (XV, 524) Die tragische Kollision muss also, das ist der Knackpunkt der Tragödie, eine »tragische Lösung dieses Zwiespalts« (ebd.) bieten. Zu dieser Lösung aber mehr unter Unterpunkt d.

Der Widerspruch wird in der Tragödie real, indem der tragische Held zur Handlung schreitet. Als freie Individualität verfolgt er selbstbestimmt das ihm eigene, aus der Substanz geschöpfte Prinzip und lässt das, was er für wahr hält, wirklich werden: »Die Bestimmtheit des Gemüts geht deshalb im Drama zum Triebe, zur Verwirklichung des Inneren durch den Willen, zur Handlung über, macht sich äußerlich, objektiviert sich und wendet sich dadurch nach der Seite epischer Realität hin.« (XV, 478) Die Handlung hat so ihren Ausgangspunkt im

Innern, ist aber gerichtet auf das Endresultat in der äußeren Welt: die Folgen der Tat versteht das Individuum so unmittelbar als in seiner eigenen Handlung begründet und so auch auf es selbst in voller Kraft zurückwirkend: »Dieser stete Bezug der gesamten Realität auf das Innere des sich aus sich bestimmenden Individuums, das ebenso sehr der Grund derselben ist, als es sie in sich zurücknimmt, ist das eigentlich lyrische Prinzip der dramatischen Poesie.« (XV, 478)

Sichtbar wird in dieser Beschreibung die ästhetische Leistung des Dramas, die episches (die Handlung in der Welt) und lyrisches (die Welt auf das Innere des Individuums bezogen) Prinzip miteinander in Einklang setzt. Dieser doppelte Bezug von Epos und Lyrik, von Innerem und Weltlichkeit, Subjekt und Objektivität, ist die freie Individualität des tragischen Helden: Durch das Allgemeine zur individuellen Handlung bewegt, die das Innere, das das Allgemeine ist, real werden lässt und dieser durch die Handlung gewordenen Realität die Rückwirkung auf das eigene Innere erlaubt, bricht das »dramatische Individuum [...] selber die Frucht seiner eigenen Taten.« (XV, 478) Damit wird deutlich: das Individuum, das verletzt und verletzt wird, verletzt und wird verletzt, weil es selbst Teil des Falschen ist. Ihm widerfährt somit nicht etwas vollkommen Ungerechtfertigtes von außen, sondern es ist selbst Teil dessen, was zu seiner Verletzung und zu seinem Verbrechen führt. Der tragische Held ist tragisch, weil er, wie in der *Phänomenologie* beschrieben, nur zum Verbrecher werden kann: In der Verwirklichung dessen, was wahr ist (in der Umsetzung des Allgemeinen, das der Inhalt der Handlung ist, *in* die Handlung), verletzt er ein gleichberechtigtes Prinzip, macht sich also an diesem schuldig, führt aber gleichzeitig – und das war in der *Phänomenologie* erst das eigentliche Verbrechen – das eigene Prinzip ad absurdum, indem aus seiner Handlung deutlich wird, dass das, was wahr ist, eben nicht mit seinem absoluten Anspruch wirklich werden kann, ohne zu verhindern, dass etwas anderes Wahres wirklich wird und damit seine eigene Wahrheit einbüßt. In der *Ästhetik* ist dieser Punkt nicht mehr das eigentliche Verbrechen, da er nur noch ein Moment im ästhetischen Spiel zu sein scheint. Im Mittelpunkt steht hier tatsächlich die Kollision zwischen den beiden gleichberechtigten Prinzipien der beiden Protagonisten. Schuldig wird der tragische Held hier durch die »Negation und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht« (XV, 523).

Am Beispiel der *Antigone* sieht das nun so aus: Antigone steht für die Familie »als der *natürlichen* Sittlichkeit« (XV, 544) und Kreon steht für den Staat, der das »sittliche[] Leben in seiner geistigen Allgemeinheit« (ebd.) versinnbildlicht. Diese beiden Sphären zusammen machen gemeinsam mit dem »einklangsvolle[n] Handeln innerhalb ihrer Wirklichkeit die vollständige Realität des sittlichen Daseins« (ebd.) aus. Ins Auge springt bei dieser Formulierung sofort die begriffliche Änderung, die Hegel, ohne sie näher zu erläutern, vorgenommen

hat: die natürliche Sittlichkeit ist nun nicht mehr, wie in der *Phänomenologie*, das Zusammenspiel von Familie und Staat, sondern die natürliche Sittlichkeit ist beschränkt auf die Familie, während der Staat aufgewertet wird zur »geistigen Allgemeinheit« und beide zusammen nun das »sittliche Dasein« sind ohne den Zusatz des natürlichen. Im Rückblick auf die *Phänomenologie* wird deutlich: Hegel nennt die natürliche Sittlichkeit, die hier für ihn im Vordergrund steht, »natürlich«, weil sie eine Gemeinschaft beschreibt, die in ihren elementaren Wertorientierungen übereinstimmt, wobei diese Übereinstimmung nicht willentlich erzeugt ist, sondern natürlich gegeben: in der natürlichen Sittlichkeit wissen die Individuen, was sie zu tun haben, weil sie ihre Handlungsmotivation blind aus der ihnen gemeinsamen Substanz schöpfen können.

Diese Beschreibung stimmt dabei überein mit der Beschreibung des tragischen Helden in der *Ästhetik*: auch er schöpft aus dem Allgemeinen ohne Reflexion, weil er weiß, was er zu tun hat. Nach der oben wiedergegebenen Beschreibung der Kollision in der *Antigone* dürfte aber nur Antigone, als Vertreterin der »natürlichen Sittlichkeit«, als tragische Heldin bezeichnet werden, während Kreon, als Vertreter der »geistigen Allgemeinheit« eigentlich aus diesem Schema herausfallen müsste. Dabei macht Hegel, wie ich im vorherigen Kapitel gezeigt habe, auch schon in der *Phänomenologie* einen Unterschied zwischen Antigone und Kreon, indem er Antigone als Handelnde darstellt, die intuitiv weiß, was sie zu tun hat und Kreon als wissentlich Handelnden beschreibt, der seine handlungsleitenden Werte aus dem Nachdenken über das für ihn wichtige Substantielle gewinnt.¹⁵ Auch für ihn gibt es nur den einen Wert, er geht nur anders mit ihm um als Antigone. Geht man nun von einer gemeinsamen natürlichen Sittlichkeit aus, ist diese Unterscheidung plausibel. Unter dem Vorzeichen aber, dass nur Antigone für die natürliche Sittlichkeit steht, überzeugt sie nicht als Lösung für das Problem, wie Kreon als Vertreter der »geistigen Allgemeinheit« im »sittlichen Dasein« ein tragischer Held im hegelianischen Gustus sein kann. Denn hat Kreon bereits die natürliche Sittlichkeit hinter sich gelassen, müsste er auch die Einseitigkeit der Wertorientierung, die ja in der *Phänomenologie* als begriffsbildend für die natürliche Sittlichkeit genannt wird, hinter sich

15 Dabei bleibt Kreon, wie Antigone, auch als Nachdenkender in der einen Seite gefangen, weil Kreons Vermögen nicht dazu ausreicht, seinen sittlichen Standpunkt zu verlassen. Ja, an dieser Stelle ist ihm Antigone sogar überlegen, da sie durch das ihr widerfahrende Leid dazu gebracht wird, wie Hegel interpretiert, durch das Leiden anzuerkennen, dass sie gefehlt hat. Sie entwickelt diese Einsicht dabei aus sich selbst heraus, während Kreon seine Meinung nur ändert durch die Einflussnahme des Sehers Teiresias.

gelassen haben. Damit wäre Kreon Teil einer nachtragischen Welt. Und in gewisser Weise wird er von Hegel auch so behandelt, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Doch zunächst noch einmal zurück zu der Kollision, die Hegel in der *Ästhetik* am Beispiel *Antigones* beschreibt: »Antigone ehrt die Bande des Blutes, die unterirdischen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls.« (XV, 544) Kreon und Antigone stehen so für die Verkörperung zweier Prinzipien, die gemeinsam das sittliche Dasein ausmachen: Familie und Staat sind die beiden Grundpfeiler eines gelungenen sittlichen Zusammenlebens. In der *Antigone* wird durch den nun zwischen diesen beiden grundlegenden Prinzipien entstandenen Streit die Basis der Gemeinschaft selbst erschüttert: eine Kollision, die in ihrem Schweregrad nach Hegel über alle »nationalen Unterschiede« (XV, 545) hinaus durch alle Zeiten »menschliche und künstlerische Teilnahme« (ebd.) erweckt, denn das Interesse an einem gelingenden Zusammenspiel von Staat und Familie ist zeitlos. Im Wechselspiel von Kreon und Antigone wird nun der real gewordene Widerspruch der beiden gleichberechtigten Ansprüche auf der Bühne sichtbar. Doch Bestand haben wird er dort nicht.

D. DIE LÖSUNG

Die Kollision von Antigone und Kreon nennt Hegel deswegen eine »vollständige« (XV, 549), weil hier beide streitenden Individuen selbst in das eingebunden sind, gegen das sie kämpfen. Damit bekämpfen sie einen Teil ihrer eigenen Lebenswirklichkeit: »So lebt z.B. Antigone in der Staatsgewalt Kreons; sie ist die Königstochter und Braut des Hämon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Blutes respektieren und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft.« (ebd.) Die beiden tragischen Helden scheitern so nicht nur aneinander, sondern in sich selbst, es ist ihnen »immanent, wogegen sie sich wechselweise erheben« (ebd.) und darum werden sie »an dem selber ergriffen und gebrochen« (ebd.). Kreon und Antigone finden beide den Untergang: Antigone im eigenen Tod und Kreon im Tod von Sohn und Gattin.

Der Untergang des Individuums rechtfertigt sich dabei in der *Ästhetik* dadurch, dass die Einseitigkeit des sittlichen Pathos aufgehoben werden muss. Der tragische Held ist die Verlebendigung einer sittlichen Macht. Hierin, in diesem sittlichen Pathos, liegt seine Individualität. Die Einseitigkeit der sittlichen Macht liegt also allein in diesem einen Individuum, durch das sie zu lebendigem Han-

deln geworden ist. Deshalb kann die Einseitigkeit im Untergang dieses Individuums auch aufgehoben werden: »so ist es das Individuum, das, insofern es nur als das eine *Pathos* gehandelt hat, abgestreift und aufgeopfert werden muß.« (XV, 549) Dieser beiderseitige Untergang stellt nun, anders als in der *Phänomenologie*, die Harmonie wieder her, denn durch den Tod, so argumentiert Hegel in der *Ästhetik*, wird die »*Einseitigkeit* ihrer Behauptung [...] abgestreift« (XV, 547). Dadurch werden die Gegensätze als Gegensätze aufgehoben und die ewige Gerechtigkeit kommt zum Zug, »welche als absolute Macht des Schicksals den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbständigenden und dadurch kollidierenden besondern Mächte rettet und aufrechterhält und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selber befriedigt.« (XV, 565)

In der *Antigone*-Deutung der *Ästhetik* stellt das Schicksal die Gerechtigkeit und die Harmonie in der durch die streitenden Individuen in Unruhe versetzten Sittlichkeit wieder her. Das Wirken des Schicksals ist hier als ästhetisches zu verstehen. Während es in der *Phänomenologie* für den Helden unverständlich blieb und sich auch nur auf dieser Ebene bewegte, bekommt es hier eine zweite Ebene: die der Rezeption durch den Zuschauer. Der erkennt im Untergang der beiden Individuen die Aufhebung der Einseitigkeit zweier göttlicher Mächte und die Wiederherstellung der Einheitlichkeit. Für den Zuschauer dreht es sich in der *Antigone* nie nur um die Schicksale von Kreon und Antigone, sondern immer schon um das Größere, das hinter ihnen steht: Er nimmt beide als das wahr, als was Hegel sie auch schon in der *Phänomenologie* beschreibt: als Verkörperung eines sittlichen Gesetzes. Für den Betrachter entwickelt sich so im Stück nicht das Individualschicksal der Protagonisten, er verfolgt nur anhand ihrer ein dahinter stehendes Geschehen:

»es [ist] nicht die Individualität, die sich in dem *ganzen* Komplexus ihrer nationalen epischen Eigenschaften vor uns entwickeln soll, sondern der Charakter in Rücksicht auf sein *Handeln*, das zur allgemeinen Seele einen *bestimmten* Zweck hat. Dieser Zweck, die Sache, auf welche es ankommt, steht höher als die partikuläre Breite des Individuums, das nur als lebendiges Organ und belebender Träger erscheint.« (XV, 479)

Der Verlauf der Handlung kann deshalb vom Zuschauer auch nicht als von dem Helden abhängig gesehen werden, denn von Anfang an weiß dieser eine größere Macht hinter ihm, die sein Handeln erfüllt und ausmacht. Was, so Hegel, in der *Ästhetik* eigentlich dargestellt wird, ist eine Notwendigkeit, eine notwendige Bewegung des Geistes, die in sich einen Widerspruch aufwirft, einen Kampf austrägt und dann in der Versöhnung den Widerspruch auflöst. Dargestellt wird

so in der Tragödie »das lebendige Wirken einer in sich selbst beruhenden, jeden Kampf und Widerspruch lösenden Notwendigkeit« (XV, 480). Dieses selbstständige Wirken des Geistes wird natürlich auch in der *Phänomenologie des Geistes* anhand der *Antigone* beschrieben. Hier findet die Bewegung aber einen anderen Endpunkt: der Rechtszustand wird in die Moralität führen, während hier in der *Ästhetik* die Sittlichkeit wiederhergestellt wird. Bevor ich mich darauf konzentriere, diesen Sittlichkeitsbegriff, der durch die Versöhnung zu neuem Leben erwacht, genauer anzuschauen, möchte ich einen Exkurs zum Zuschauer und Hegels Aristoteles-Deutung von Furcht und Mitleid machen.

EXKURS: DER ARISTOTELISCHE ZUSCHAUER

Das, worüber die Tragödie eigentlich handelt, ist nicht die Kollision selbst, sondern ihre Lösung: In der Versöhnung, die der Erfahrung des Tragischen ein Ende setzen soll, wird die »*einseitige* Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte« (XV, 524) aufgehoben und »ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben« (XV, 524). Die Versöhnung passiert dabei *vor* der Bühne, im Zuschauerraum. Das, was für den Helden tragisch ist, wird aus dem Blickwinkel des Zuschauers zur Tragödie: als Außenstehender ist er nur soweit in die Erfahrung des Tragischen mit einbezogen, als dass es für ihn eine ästhetische und keine – wie für Antigone – existenzielle Erfahrung ist. Nach Düsing liegt darin der Unterschied zwischen Tragischem und Tragödie: »In der Tragödie als der eigentlichen Kunstform der Darstellung des Tragischen wird daher ein tragisches Schicksal nicht mehr einfach erlebt und erlitten; es wird vielmehr vor den unmittelbar begreifenden Zuschauern auf der Bühne anschaulich-dramatisch vorgeführt.«¹⁶

Wesentlich dafür, dass der Zuschauer Lust an dieser Vorführung empfindet, ist dabei, dass er einem fiktionalen Geschehen beiwohnt und keinem realen. Er muss sich auf »sich selbst zurückwenden«¹⁷ können, so Menke, und seinen eigenen Zustand »als gut beurteilen und mit Lust empfinden.« (GT, 106) In der Betrachtung von Konflikt und Konfliktlösung wird der Zuschauer nach Hegel mehr als des persönlichen Schicksals der vorgestellten Individuen gewahr: er sieht die vernünftige Bewegung des Geistes, die zu einem vernünftigen Ende führt. So liest Hegel auch Aristoteles. Furcht und Mitleid werden im Prozess die-

16 Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 152.

17 Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie*, 106. Im Folgenden im Text mit Sigle GT und Seitenzahl zitiert.

ses Ansichtigwerdens der ewigen Gerechtigkeit erregt und gereinigt, sie sind dabei nicht auf die bloßen individuellen Schicksale der Protagonisten gerichtet, nicht auf: »die bloße Empfindung der Zustimmung oder Nichtzustimmung zu meiner Subjektivität, das Angenehme oder Unangenehme, Ansprechende oder Abstoßende [...]. Denn dem Kunstwerke darf es nur darauf ankommen, das zur Darstellung zu bringen, was der Vernunft und Wahrheit des Geistes zusagt« (XV, 524f.). Gereinigt werden die Empfindungen Furcht und Mitleid durch das »Prinzip des *Inhalts*« (XV, 525): Die Furcht wird nicht durch die Möglichkeiten der äußeren Einflussnahme geweckt, wie zum Beispiel durch ungerechte Unterdrückung oder gerechte Strafe für ein Vergehen, sondern durch die Gewalt, der sich der Mensch ausgesetzt sieht, wenn er sich gegen sich selbst verhält: »Was nun der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist [...] die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er, wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selbst aufruft.« (XV, 525) Das Furchterregende an *Antigone* ist also nicht Kreons ungerechtes Verhalten gegen sie, sondern ihr eigenes Schuldigwerden durch ihre selbstbestimmte (aber ungewählte) Vereinseitigung eines sittlichen Prinzips, durch das sie ein anderes verletzt. Ihr eigenes Handeln verkehrt sich gegen sie: das erregt die Furcht beim Zuschauenden, es ist die »Furcht vor der Macht der verletzten Sittlichkeit« (XV, 525).

Hegel stellt sich dabei die Reinigung der Affekte offenbar als deren reines Erleben vor: Er grenzt sowohl Furcht als auch Mitleid von den landläufigen Verständnissen ab und weist diese als falschverstandene Empfindungen zurück: Anstatt mit dem Unglück eines anderen mizuleiden, sollte der Wille, diesem zu helfen geweckt werden und anstatt sich vor äußeren Einflüssen zu fürchten, sollte erkannt werden, dass der wahre Grund zur Furcht nur im Inneren liegt. Das kathartische Moment ist bei Hegel aber nicht der ästhetische Endpunkt der Tragödie, sondern nur der Weg dorthin. Denn Furcht und Mitleid empfindet der Zuschauer nur für den, der gerecht gehandelt hat, aber durch diese gerechte Handlung selbst schuldig geworden ist und der nun bereit ist, für seine Schuld ganz einzustehen. Indem er die Konsequenzen seiner Handlung annimmt, *Antigone* also ihren Tod akzeptiert, erfährt der Zuschauende nicht nur die gereinigten Gefühle von Furcht und Mitleid, sondern auch das wohlige Gefühl der Gerechtigkeit: »Über der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der *Versöhnung*, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewähret« (XV, 526).¹⁸ Der Zuschauer verlässt so das Theater »er-

18 Damit wendet Hegel sich gegen eine Aristoteles-Interpretation, die das Hervorrufen der Affekte von Furcht und Mitleid in den Mittelpunkt rücken möchte: »Wie sehr sie

schüttert durch das Los der Helden, versöhnt in der Sache.« (XV, 547) Bei Hegel nimmt der Zuschauer ausschließlich die dialektische Perspektive ein, die ihn am Ende unberührt vom Geschehen auf der Bühne lässt und ihn nur intellektuell anspricht.¹⁹

dann aber auch persönliches Leiden und wilde Leidenschaft oder den unversöhnten inneren Zwist der Seele ausmalen mögen, so wird dadurch das wahrhaft menschliche Gemüt doch weniger bewegt als durch ein Pathos, in welchem sich zugleich ein objektiver Gehalt entwickelt. [...], es hilft nichts: man fühlt das Herz nur zerschnitten und wendet sich ab. Denn es liegt nicht das Positive, die Versöhnung darin, welche der Kunst nie fehlen darf.« (XV, 494) Wirklichen Effekt, so Hegel, macht nur das Substantielle im Handeln: Sittlichkeit und Größe des Charakter. Deshalb soll im Drama auch nicht das Zufällige im Mittelpunkt stehen, sondern das Publikum hat das Recht „in dem Verlaufe und Ausgang der dramatischen Handlung tragisch oder komisch die Realisation des an und für sich Vernünftigen und Wahren vollbracht« (XV, 502) zu sehen. Eine andere Aristoteles-Deutung vertritt Lessing, den Hegel hier, ohne ihn zu nennen, angreift. Sie wird im dritten Teil der Arbeit, im Kapitel über *Philoktet* genau behandelt.

- 19 Einen Einwand gegen diese dialektische Perspektive liefert Menke, indem er zwar betont, dass die tragische Erfahrung einzig möglich ist durch die Distanz zwischen Zuschauer und Geschehen auf der Bühne, dass aber der Zuschauer durch die tragische Erfahrung nichts für sein Leben lernen kann. Denn sein Leben unterscheidet sich von den tragischen Ereignissen auf der Bühne nicht nur dadurch, dass die Tragik im Leben niemals so absolut ist wie im Theater, sondern verschliffen wird durch die voranschreitende Zeit, wodurch es in den »antitragischen Mechanismen des gewöhnlichen Lebens« zu einer »metatragischen Klugheit« kommt, die zeigt, dass es neben der Tragödie eben noch etwas anderes gibt: »Etwas anderes, nicht etwas Höheres: die Tragödie *und* das Leben« (GT, 98). Das gewöhnliche Leben unterscheidet sich vom tragischen Geschehen aber auch dadurch, dass es eben keinen Abstand zum Geschehen gibt: das Wissen darum, dass die tragische Erfahrung mit der Zeit ihr Grauen und ihren Schmerz verlieren wird, ist kein praktisches Wissen, dass der Im-Leben-Stehende bloß aktualisieren müsste: »Es ist ein Wissen, das Beruhigung, gar Trost spenden mag, aber es ist kein Wissen, das einen Weg weist, ein Verhalten empfiehlt.« (GT, 99)

E. DIE VERSÖHNUNG

In der Tragödie besteht die Versöhnung in der Opferung des die Sittlichkeit störenden Individuums. Der Begriff des Individuums verändert sich in dieser Beschreibung nicht: Antigone sieht weder die Welt anders, noch wird sie anders gesehen von der Welt. Das Fazit des vorangegangenen *Phänomenologie*-Kapitels aber ist: Individuum und Sittlichkeit sind durch die Kollision nicht mehr das, was sie vorher waren: beide sind verändert und können auch nicht wieder in die alte Form zurück. Meine Interpretation stützt sich dabei auf Hegels Beschreibung der Sittlichkeit in der *Phänomenologie*, in der er auseinandersetzt, dass der aufgekommene Konflikt notwendig irgendwann aufkommen musste, da er in einem Mangel der natürlichen Sittlichkeit selbst fußt und diese so über sich hinaus in den Rechtszustand treiben muss. Durch den Mangel der Sittlichkeit geschieht Antigone Unrecht. Sie ist nicht mehr die gleiche, die sie vor der tragischen Erfahrung war: ihr Aufbegehren zeigt, dass sie die Ordnung in Frage stellt, dass sie erkennt, dass diese Ordnung unwiederbringlich aus dem Gleichgewicht geraten ist.

Gegen die Interpretation der Tragödie als Ort der Versöhnung argumentiert auch Hans-Thies Lehmann. Im Gegenteil sieht er sie von Beginn an als Ort der Debatte und der Krise: einer Krise, in der die Polis selbst steht – zerrissen zwischen demokratischen und aristokratischen Idealen. Was die attische Tragödie auszeichnet und nach Lehmann den Ausgangspunkt aller Interpretation kennzeichnen sollte, ist ihre »suspensive Antwortlosigkeit«: Lehmann wendet sich damit gegen eine Deutungstradition, die »die attische Tragödie als eine Kunst zu erfassen [versucht], die immer wieder die Sinnstiftungen von Recht, Politik und Philosophie, kurz: die Sinnstiftung der im weiteren Sinn prädikativen Diskurse implizit bestritten, abgebogen, verschoben hat.« (TuM, 21f.) Das Subjekt bei Sophokles, so Lehmann, entdeckt sich »nicht nur in der *Abspaltung* von der Götterwelt, sondern auch von den anderen Menschen.« (TuM, 108) Diese Isolation markiert für Lehmann, wie in der Einleitung bereits geschildert, das Aufkommen einer Frage, der Frage des Subjekts »nach seinem Ort in der Machtordnung der vom Mythos definierten Verhältnisse: jene Isolation *ist die Antwort* auf diese Frage.« (TuM, 109)

Antigones Klagen, das Erheben ihrer Stimme, der Anruf des Chores und die Bitte zu den Göttern: alles bleibt unerwidert: »Die Tragödie erschüttert den mythischen Himmel und läßt die präsenste Stimme ohne olympischen Widerhall.« (TuM, 115) Die Versöhnung bleibt aus und das Sein auf der Welt bekommt eine neue Dimension: »Indem dieser versöhnende Spiegel entfällt, gewinnt der körperliche Schmerz, gewinnen die sehr irdischen Leiden den Charakter eines

Zeichens für die Fragwürdigkeit des Mythos.« (ebd.) Genau hier sieht Lehmann die Geburt des Subjekts in der Tragödie. Doch das, was hier geboren wird, ist »weder personale Identität noch das Substrat des logischen Bewußtseins und seiner Synthesis, noch auch moralisches Freiheits- und/oder Verantwortungsbewußtsein.« (TuM, 129) In der Tragödie ersteht so kein tapferes, auf sich gestelltes Vernunftsubjekt, sondern eines, das von Anfang an bezogen ist »auf die Instanz eines ›Anderen‹ und sich in der Tragödie zu erkennen gibt als Objektsein, Opfersein, Abhängigkeit und Angewiesenheit auf diese andere Instanz.« (ebd.) Lehmann sieht das Subjekt so konstitutiv als Mangelwesen, da es sich selbst nur in der Relation zu anderen weiß: sich selbst nur als *gesehen* weiß: hier sieht er den Beginn des Selbstbewusstseins. Damit wendet er sich gegen ein idealistisches Verständnis von Selbstbewusstsein, wie Hegel es hat: das Selbstbewusstsein, das sich in einer doppelten Aktivität selbst erfährt: in der Abgrenzung zu Objekten, in der Reflexion auf die eigene Tätigkeit: ich sehe, dass ich etwas anderes bin als das Feld, das ich nun zu meinem Acker mache. Während das idealistische Verständnis von Selbstbewusstsein aktiv ist, ist Lehmanns Verständnis passiv: ich werde gesehen: »Objekt zu sein ist die Voraussetzung für die Konstitution des Subjekts« (TuM, 130). Der Held der Tragödie erscheint dabei als jemand, der »von überall« gesehen wird: »*Im Register der Bedeutung*, nicht in dem der sittlichen Entscheidung *entdeckt sich das Subjekt.*« (TuM, 133) Nicht der Inhalt ist es, der den Schritt zum Subjekt macht, sondern die Situation: der notwendig aufkommende Konflikt zwingt Antigone dazu, Subjekt zu werden: »Das Subjekt wird in der Tragödie geboren als noch stumme, zweideutige, kaum artikulierte Bewußtwerdung über seine Ohnmacht. Es macht die Erfahrung, daß die Würfel über sein Schicksal schon gefallen sind, wenn es den ersten Schritt tut.« (TuM, 136) Bestimmt wird es nach Lehmann dabei vor allem »*als Ort einer Frage ohne Antwort*, nicht als wie immer geardete Position« (TuM, 141).

Während man mit Hegels *Phänomenologie* die Antigone durchaus als Ort einer Frage verstehen kann, sinkt sie in der Interpretation der *Ästhetik* einfach zurück in die Substanz. Damit verkennt Hegel, dass hier tatsächlich erstmals ein Subjekt auftaucht: keines in einem hegelianisch-vernünftigen Sinne, aber eines, das zum ersten Mal ein Bewusstsein von sich als von Anderen unterschieden hat, eines, das lernt, abgegrenzt zu sein und diese Abgrenzung als ihm unangemessen, ihm nicht gerechtfertigend begreift.

An dieser Stelle zeigt sich, wie sehr die Subjekttheorie auf die Ästhetik angewiesen ist: Denn hier werden elementare Seiten des Subjekts an einem literarischen Text sichtbar: das Subjekt als Frage, das Subjekt als Gestelltes, als Ohnmächtiges, als Sprachloses wird hier greifbar. Dass Literatur einen philoso-

phischen und moralischen Gehalt haben kann, der über das Verständnis, das man an nur philosophischen Texten erreichen kann, hinausgehen kann, zeigt auch Martha Nussbaum in ihrem Aufsatz zu Henry James' *The Golden Bowl*.²⁰ Im Rückgriff auf Aristoteles argumentiert sie, dass Moral eben keine rein theoretische Erkenntnis ist, sondern sich immer und wesentlich auf eine Praxis bezieht: »It cannot, then, in any way be cut off from the study of the empirical and social conditions of human life; indeed, ethics, in Aristotle's conception, is a part of the social study of human beings.«²¹ Ich möchte im Folgenden nicht näher auf James' *The Golden Bowl* eingehen, was mich vielmehr an Nussbaums Text interessiert, ist, dass auch bei ihr der Begriff der »intuitive perception« auftaucht.²² Die Erfahrung, die Literatur bietet, ermöglicht die intuitive Erkenntnis dessen, was gut oder schlecht ist: Nussbaum lässt keinen Zweifel daran: diese Erkenntnis kann ausschließlich im Leben oder in der Kunst gewonnen werden, nicht in der Theorie. Am Beispiel der Figur der Maggie zeigt Nussbaum nun genau, wie eine Liste von Regeln durch den Lauf des Lebens ad absurdum geführt wird: wie in der Praxis die Notwendigkeit entsteht, diese Regeln zu ändern, um das ursprüngliche Ziel, ein guter Mensch zu sein, zu erreichen – um den Preis, auch schlecht sein zu müssen, auch andere Menschen zu verachten oder ihnen nicht gerecht zu werden. Nussbaum betont am Leben gerade dessen abenteuerlichen Charakter: »undertaken against terrific odds and among frightening mysteries, and that this is, in fact, the source of much of its beauty and richness, that texts written in a traditional philosophical style have the most insuperable difficulty conveying to us.«²³

Nussbaum zu Folge erlebt aber nicht nur die Figur im Roman solch ein Abenteuer, sondern auch die Leserin. Indem sie sich auf die Geschichte einlässt, beginnt ein sokratischer Frage- und Antwortprozess, in dem sich unweigerlich durch die gemachten Erfahrungen auch die moralischen Einstellungen der Lesenden verändern. Gleichzeitig betont Nussbaum aber auch die Unveränderlichkeit der geschilderten Erfahrung – zwar erlebt der Leser mit, kann aber nicht ein-

20 Martha C. Nussbaum: »Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and Literature as Moral Philosophy«; in: dies.: *Love's Knowledge. Essays on philosophy and literature*. – New York: Oxford University Press 1990.

21 Ebd. 139. Weiter: »The claim that our loves and commitments are so related that infidelity and failure of response are more or less inevitable features even of the best examples of loving is a claim for which a philosophical text would have a hard time mounting direct argument.« 139f.

22 Ebd. 141.

23 Ebd. 142.

dringen in die Einsamkeit, die Trauer, den Schmerz. Der bleibt abgeschlossen, unangetastet. All das kann außerhalb der Ästhetik nur postuliert werden, der literarische Text aber kann es *zeigen*: hier wird die Erfahrung von Leid, die zu unser aller Leben gehört, allgemein und teilbar, sie wird nicht abgeschoben in einen unvernünftigen Teil unserer Individualität, der unabhängig von unserem Subjekt-Sein existiert und uns nicht ausmacht. Kunst ermöglicht diese Grenzerfahrung aus der distanzierten Erfahrung des Zuschauerblicks: während der Therapeut nur behaupten kann, dass das Leben so ist, zeigt es die Kunst an exemplarischen Figuren. Das Leid, auf die Bühne gebracht, kann so eine Befreiung begründen: es wird sichtbar gemacht, dass es zum Leben gehört, dass es konstitutiv ist für Subjekte, sich auf eine bestimmte Weise zu erfahren und mit bestimmten Erfahrungen umgehen lernen zu müssen: Durch die Kunst wird das mitteilbar gemacht, was ich nicht teilen kann.

Durch die Ansichtsgewerdung des Leides wird das Leid nicht gemindert, aber es hat etwas Erhebendes, zu sehen, dass das Leid nicht das letzte Wort hat: dass man sich in der Kunst aus dem Leid heraus über das Leid hinaus bewegen kann, ohne es dadurch verlassen zu können. Die Kunst ragt so hinein in einen Bereich absoluter Einsamkeit, der sprachlich vollkommen unzugänglich ist, weil er sich niemals erschöpfend erklären lässt. Genau diesen Bereich markieren die Stimme und der Schrei: Worte helfen hier nicht weiter, sie genügen nicht, diesen unsprachlichen, außer-vernünftigen Teil unseres Subjekt-Seins zu beschreiben, zu verstehen. Das Subjekt erfährt sich in seinem Sein wesentlich als Gestelltes und als Ort der Frage. Die größten Herausforderungen im Leben eines Subjektes sind kaum die intellektuellen, sondern die lebensweltlichen: Wie verhalte ich mich zu meinen Mitmenschen, wie verhalte ich mich zu meiner Sterblichkeit, wie verhalte ich mich zu meinem Leid, zu Krankheit, Tod, Existenzangst, Überforderung, was mache ich aus meinem Leben? All diese Fragen, die existentiell und wesentlich für das Verständnis dessen, was ein Subjekt ist, sind, blendet Hegel mit der Interpretation der *Ästhetik* aus: Antigone bekommt auf alle diese Fragen eine Antwort: den Tod.

DIE TRAGÖDIE, 3. TEIL

In der Deutung der *Ästhetik* treibt Hegel die Sittlichkeit nicht über sich selbst hinaus, sondern führt sie in sich selbst zurück. Während in der *Phänomenologie* von Hegel gezeigt wird, wie die Sittlichkeit des heroischen Weltzustands überkommt, zeigt er in der *Ästhetik*, wie der tragische Konflikt überkommt. Die *Antigone* steht hier nicht mehr beispielhaft für eine *Zeit*, sondern für ein *Pro-*

blem: das Problem zwischen Individuum und Staat, das Problem zwischen Einzelem und Allgemeinem. Dass das Allgemeine zugunsten des Einzelnen geändert werden kann, hat Hegel im objektiven Geist gezeigt: In den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* baut er systematisch eine Sittlichkeit auf, die, so der Anspruch, der Verletzung des Individuums, wie er sie anhand der *Antigone* in der *Phänomenologie* gezeigt hat, vorbeugt. Im sittlichen Staat findet das Individuum seine Freiheit. In der *Antigone*-Deutung der *Ästhetik* will Hegel nun zeigen, dass diese Unfreiheit immer nur ein Problem in einer unvollkommenen Sittlichkeit war und in der Sittlichkeit der konstitutionellen Monarchie keines mehr ist. Deswegen löst er den Konflikt hier anders: er löst ihn in der Versöhnung auf und läutet damit das nach-tragische Zeitalter des versöhnten Miteinander im sittlichen Staat der *Rechtsphilosophie* ein.

Die Sittlichkeit, in der die Tragödie angesiedelt ist und die in der *Ästhetik* beschrieben wird, ist die des heroischen Weltzustands:

»Denn nur in den heroischen Tagen können die allgemeinen sittlichen Mächte, indem sie weder als Gesetze des Staats noch als moralische Gebote und Pflichten für sich fixiert sind, in ursprünglicher Frische als die Götter auftreten, welche sich entweder in ihrer eigenen Tätigkeit entgegenstellen oder als der lebendige Inhalt der freien menschlichen Individualität selbst erscheinen.« (XV, 539)

Was den Zuschauer der *Antigone* nun aber bewegt, ist nicht mehr das Unrecht, das Antigone geschieht, weil dieses Unrecht überhaupt nicht mehr zum Weltbild des Zuschauers gehört: er lebt im sittlichen Staat, den Hegel in der *Rechtsphilosophie* beschreibt und *kann* folglich gar nicht mehr in diesen Konflikt geraten: Furcht und Mitleid haben in Hegels Tragödientheorie eben nicht das letzte Wort. Das letzte Wort hat die Versöhnung, die der Zuschauer empfindet, wenn die Sittlichkeit durch das Aufbegehren der Einen, durch das Aufkommen des tragischen Konflikts, eben nicht mehr empfindlich gestört und verändert wird: deshalb ist das Resultat der tragischen Verwicklung, dass sich »die beiderseitige Berechtigung der gegeneinander kämpfenden Seiten« bewährt, »die *Einseitigkeit* ihrer Behauptung aber abgestreift wird und die ungestörte innere Harmonie, jener Zustand des Chors zurückkehrt, welcher allen Göttern ungetrübt die gleiche Ehre gibt.« (XV, 547) Die Wiederherstellung der Harmonie steht am Ende der Tragödie: Die Sittlichkeit des heroischen Weltzustandes schreitet nicht, wie in der *Phänomenologie*, fort zum Rechtszustand, sondern sie kehrt befriedigt in sich

selbst zurück.²⁴ Das, was der Zuschauer hierbei erfährt, ist die Aufhebung der gegeneinander stehenden Ansprüche: »Die wahre Entwicklung besteht nur in dem Aufheben der Gegensätze als *Gegensätze*, in der Versöhnung der Mächte des Handelns, die sich in ihrem Konflikte wechselseitig zu negieren streben.« (XV, 547) Das Unglück der Helden wird zur Nebensache, die Hauptsache ist die Erfahrung des gerechten Schicksals, das die Individualität »in ihre Schranken zurück[weist] und zertrümmert [...], wenn sie sich überhoben hat.« (XV, 548)

Bei Hegel geht es nicht um eine kathartische Reinigung von Furcht und Mitleid, sondern um das Ansichtigwerden von etwas Größerem: hier wird der Einklang von sich einander bedingenden Gegensätzen gezeigt. Beide auftretenden sittlichen Mächte haben »das gleiche Gelten« (XV, 547) und sind darüber hinaus ineinander verwoben: die sittliche Macht, die in der Tragödie in der Rolle Antigones verlebendigt wird, wird überhaupt nur wirkliche sittliche Macht, weil der Gegensatz von Kreons staatlich-sittlichem, gleichberechtigtem Anspruch sie *ins Leben ruft*: die höhere tragische Versöhnung »bezieht sich auf das Hervorgehen der bestimmten sittlichen Substantialitäten aus ihrem Gegensätze zu ihrer wahrhaften Harmonie.« (XV, 549) Nur weil Kreon das Gesetz erlässt, Polyneikes nicht zu bestatten, wird das Gesetz der Familie zum sittlichen Pathos Antigones. Geopfert, so argumentiert Hegel in der *Ästhetik*, kann diese werden, da ihre Individualität nur und ausschließlich in diesem sittlichen Pathos besteht, die griechischen Helden »handeln zwar nach ihrer Individualität, aber diese Individualität ist, wie gesagt, auf der Höhe der alten Tragödie notwendig selbst ein in sich sittliches Pathos« (XV, 560). Aufgekommen ist die Individualität also nur im tragischen Konflikt als einander bedingende Gegensätzlichkeit, die sich gegenseitig ins Leben gerufen hat. Und deshalb lässt Hegel diese aufgekommene Individualität sang- und klanglos auch in der Versöhnung wieder verschwinden: zwar sind die Ansprüche gleichberechtigt, sie sind aber nur Verlebendigungen einer Seite der Sittlichkeit. Die Individualität Antigones geht so nicht über eine einseitige Besonderung hinaus:

24 Lehmann weist dagegen auf das Übermaß an Grausamkeit in der antiken Tragödie hin, das gegen den Versöhnungsgedanken spricht: »Das *Übermaß* an Rache, Strafe und grausamen Leiden, durch das hindurch in der Tragödie das ›Recht‹, oder besser: die göttliche Machtordnung eine Affirmation erfährt, ähnelt eher einem Mechanismus der Desintegration als einer religiös-ästhetischen Affirmation.« (TuM, 110) So wird in der *Antigone* Hämon mit in den Untergang gerissen, nur um Kreon zu strafen. Dasselbe gilt für Kreons Frau und Hämons Mutter, die sich aus Trauer um Hämon und Rache an Kreon das Leben nimmt.

»Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll betätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist nur die *einseitige* Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte und sich nun in der Tragik des Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem Vorhaben nicht ablassen, ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben oder sich wenigstens genötigt sieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn sie es vermag, zu resignieren.« (XV, 524)

Verletzung und Verbrechen werden in dieser Deutung durch die Versöhnung aufgehoben. Das, was in der *Phänomenologie* im Mittelpunkt stand und die *Antigone* wesentlich ausmachte, verschiebt sich hier von der Veränderung zum Aufgehobenwerden.

Wenn Hegel die Helden der Tragödie als »gleichsam zu Skulpturwerken hervorgehoben« (XV, 522) beschreibt, impliziert das schon ihre Opferung: Während die klassische Kunstform, in der das Schöne zum Ideal geführt wurde in der Skulptur, die den Helden als substantielle Individualität zeigt, wie ich im Laokoon-Kapitel ausgeführt habe, übergeht in die romantische Kunstform, weil nur diese den Mangel an innerer Subjektivität, den Hegel Laokoon attestiert, überwindet,²⁵ löst sich diese an einem Übermaß an Subjektivität, die alles durchtränkt, besonders und endlich macht in der Komik auf. Indem Hegel die tragischen Helden zu lebendig gewordenen Skulpturen macht, untermauert er seine Argumentation, dass sie ohnehin nur die Individuation einer göttlichen Macht sind und deswegen in der Versöhnung geopfert werden können, weil ihre einseitige Besonderung nicht berechtigt ist und sie ihren Tod, wie Laokoon, als substantielle Individuen ohnehin hinnehmen. In der Versöhnung wird die Sittlichkeit so wiederhergestellt.

Gleichzeitig beschreibt Hegel aber die Sittlichkeit der substantiellen Individuen im zweiten Teil der *Ästhetik*, in dem er die »Entwicklung des Ideals zu den Formen des Kunstschönen« ausarbeitet, im Kapitel über die »Auflösung der

25 »Das Prinzip dieses Übergangs liegt darin, daß der Geist, dessen Individualität bisher mit den wahren Substanzen der Natur und des menschlichen Daseins als im Einklang angeschaut wurde und der sich, seinem eigenen Leben, Wollen und Wirken nach, in diesem Einklang wußte und fand, jetzt in die Unendlichkeit des Innern sich zurückzuziehen anfängt, doch statt der wahren Unendlichkeit nur eine formelle und selber noch endliche Rückkehr in sich gewinnt.« (XIV, 117)

klassischen Kunstform« als eine, die der »Vergänglichkeit anheim« (XIV, 118) fallen muss:

»Es ist nicht schwer, zu zeigen, daß ein Staat in solcher Art der Freiheit, so unmittelbar identisch mit allen Bürgern, welche als solche schon die höchste Tätigkeit in allen öffentlichen Angelegenheiten in ihren Händen haben, nur klein und schwach sein kann und sich teils durch sich selbst zerstören muß, teils äußerlich im Verlauf der Weltgeschichte zertrümmert wird.« (XIV, 118)

Zum einen, so argumentiert Hegel hier weiter, bietet ein Staat, der eine so große Identifikation des Bürgers fordert, keinen Platz für »subjektive Eigentümlichkeit« und »private Partikularität« (ebd.), die so zur »Selbstsucht« wird und »nun für sich ihre eigenen Wege geht, ihre von dem wahren Interesse des Ganzen abliegenden Interessen verfolgt und dadurch zum Verderben des Staates selbst wird« (ebd.). Zum anderen wird durch die im Staat erlebte Freiheit der Wunsch nach einer »höheren Freiheit des Subjekts in sich selbst« (ebd.) geweckt, das Subjekt will in sich »substantiell« sein, es will aus seinem »subjektiven Wissen« das »Gute und Rechte« (ebd.) erzeugen. Durch diese Sehnsucht nach individueller substantieller Freiheit entsteht ein Gegensatz zwischen Staat und Individuum, den Hegel bereits zu Zeiten des Sokrates verortet.

Nun lese ich die *Antigone* als ersten Schritt hin zu dem Subjekt, das in sich selbst frei und gesetzgebend sein will und damit in Gegensatz zum Staat kommt. Hegel liest sie nicht so. Er setzt die Figur der Antigone in eine Sittlichkeit, die er, unterschiedlich argumentiert zwar, aber unisono in *beiden* Werken, der *Phänomenologie des Geistes* und den *Vorlesungen über die Ästhetik*, als unzulänglich und vergänglich beschreibt, lässt diese aber dann in seiner *Antigone*-Deutung in seinem Kapitel über die romantische Kunstform durch Antigones Tod und die Versöhnung des tragischen Konflikts wiederherstellen als Zeichen der ewigen Gerechtigkeit und der gerecht waltenden göttlichen Mächte. Noch einmal: Die Beschreibungen des Heroen, der in der Skulptur dargestellt wird, und des tragischen Helden stimmen überein, unterschiedlich ist nur die Bewertung der Sittlichkeit, aus der sie resultieren: während sie im Kapitel über die klassische Kunstform als vergänglich und unzulänglich dargestellt wird, wird sie im Kapitel über die romantische Kunstform, für die neben Shakespeare die griechischen Tragödien der Antike beispielhaft sind, als wiederherstellenswerte begriffen. Die entscheidende Frage ist nun: Warum wird der heroische Weltzustand in der Tragödien-Deutung anders behandelt als in der *Phänomenologie* und als im Klassik-Kapitel der *Ästhetik*?

Hegel selbst liefert darauf keine Antwort. Meine Antwort ist: Um dem zeitgenössischen Zuschauer zu zeigen, dass es eine nachtragische Sittlichkeit gibt, die die substantielle Freiheit des Individuums mit der substantiellen Freiheit des Bürgers im Staat vereint, und dass sich das Opfer des Einen für diese Sittlichkeit lohnt. Die Versöhnung des tragischen Konflikts bezieht sich nicht mehr auf den heroischen Weltzustand, in den die tragischen Helden der antiken Tragödie gestellt sind, sondern auf die Sittlichkeit der konstitutionellen Monarchie, die Hegel in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* ausgearbeitet hat.

Bevor ich diese Veränderung anhand der *Grundlinien der Philosophie des Rechts* auf den dort entstehenden Begriff der Sittlichkeit zurückführe, möchte ich im Ausblick aber noch einmal auf den Stellenwert der Tragödie in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zurückkommen und zeigen, wodurch sie als Kunstform abgelöst wird. Der Ausblick wird so ein doppelter sein: Er zeigt zunächst, wie die Tragödie durch Komödie und Drama überholt wird und dann, wie die Kunst selbst ihr Ende als höchste und gelungenste Form der Darstellung des absoluten Geistes findet.

AUSBLICK: DIE UMGEKEHRTE PLASTIK

Bei Hegel beginnt die Komödie dort, wo die Tragödie endet: hier ist der Protagonist »das in sich absolut versöhnte, heitere Gemüt, das, wenn es auch sein Wollen durch seine eigenen Mittel zerstört und an sich selber zuschanden wird, weil es aus sich selbst das Gegenteil seines Zwecks hervorgebracht hat, darum doch nicht seine Wohlgemutheit verliert.« (XV, 552) Das, was in der Komödie so zugrunde geht, ist allerdings nicht das Substantielle, sondern nur das Nichtige: die komischen Charaktere verkörpern die Substanz auf andere Weise als die tragischen: Selbst wenn Wahrheit aus ihnen spricht, bleibt deren Gestalt doch letztendlich immer substanzlos, weil der komische Charakter kein wahres Pathos verfolgt. Der komische Charakter steht so ein Stück weit über seinen Überzeugungen, er nimmt sie nicht so richtig ernst und befreit sich mit diesem Zug gleichzeitig aus dem Gefangensein in der eigenen Endlichkeit. Das, was untergeht, ist damit nur das Gleichgültige, der Untergang trifft nicht das Subjekt selbst, das »ungestört aufrecht stehen bleibt.« (XV, 552)²⁶ Hegel bezeichnet diese Charakte-

26 Als beispielhaft für die antike Komödie betrachtet Hegel dabei Aristophanes (»Ohne ihn gelesen zu haben, läßt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl sein kann.« (XV, 553)), in dessen Komödien, die er als »Sieg[] der Subjektivität« (XV, 555) bezeichnet, er das größte Symptom für den Niedergang des griechischen Reiches sieht:

re als »umgekehrte Plastik« (XV, 555): in ihnen wird nicht, wie im substantiellen Individuum des tragischen Helden die Substanz individuiert, sondern gerade die Besonderheit bis zur Karikatur überzeichnet: die Skulptur des komischen Charakters ist ein Gegen-Ideal, in dem das Besondere und Individuelle über die Substanz obsiegt. In der attischen Komödie werden, so Düsing, »die Götter vollständig ihres den Menschen beherrschenden Machtcharakters beraubt; der Mensch in seiner Endlichkeit und Zufälligkeit wird ironischerweise ihr Meister; so werden sie vollständig subjektiviert und können nicht mehr als Ideale dargestellt werden.«²⁷

Die Subjektivität kommt zu ihrem Recht und übertreibt sich selbst. Da ihr im antiken Stadtstaat kein Platz eingeräumt ist, lässt sich für Hegel an der Komödie die Überspitzung und Tollheit der sich befreienden Besonderung ablesen, die dann schließlich die für das freie Subjekt zu engen Strukturen der antiken Sitt- und Staatlichkeit sprengen wird. Das Subjekt, das am Ende der aristophanischen Komödie steht, bleibt unangetastet durch den erlebten Untergang »ruhig« und seiner »selbst gewiß« (XV, 552) bestehen.

Doch in den antiken Komödien überschreitet die Kunst sich noch nicht selbst. Das tut sie erst in der dramatischen Poesie der Romantik. Deren Gegenstand ist die »subjektive Innerlichkeit des Charakters« (XV, 555), die anders als bei den antiken Helden »keine [...] Verlebendigung sittlicher Mächte« (ebd.) ist, sondern die Innerlichkeit des Subjekts ausdrückt: seine Handlungsmotive, seine inneren Kämpfe, seine moralischen Konflikte.²⁸ Damit verändern sich auch die

»Indem aber Aristophanes den absoluten Widerspruch des wahren Wesens der Götter, des politischen und sittlichen Daseins und der Subjektivität der Bürger und Individuen, welche diesen Gehalt verwirklichen sollen, vorführt, liegt selber in diesem Siege der Subjektivität, aller Einsicht zum Trotz, eines der größten Symptome vom Verderben Griechenlands, und so sind diese Gebilde eines unbefangenen Grundwohlseins in der Tat die letzten großen Resultate, welche aus der Poesie des geistreichen, bildungsvollen, witzigen griechischen Volkes hervorgehen.« (XV, 555)

27 Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 155.

28 Sicherlich können dabei allgemeine Zwecke auch die Handlungen der Helden motivieren; Hegel nennt dies z.B. ausdrücklich für Wallenstein, der »die Einheit und den Frieden Deutschlands« (XV, 557) verfolgt oder Major Ferdinand in Schillers *Kabale und Liebe*, der »die Rechte der Natur gegen die Konvenienzen der Mode« (XV, 558) zu verteidigen strebt. Solche allgemeinen Zwecke sind aber nicht der Hauptgegenstand der modernen Tragödie (vgl.: XV, 558).

Konflikte selbst: durch die »Pluralität berechtigter Interessen«²⁹, wie Weisser-Lohmann beschreibt, kommen die Konflikte nicht notwendig sondern zufällig auf. Die Aufgabe der modernen Tragödie besteht so darin, »die wesentliche Verbundenheit, die leibhaftige Beziehung der streitenden Mächte zu veranschaulichen.«³⁰

Dabei dreht sich auch in der modernen Tragödie alles um die Versöhnung. Eine Versöhnung aber, die nur als mangelhafte wahrgenommen werden kann. Denn die wirkliche Versöhnung hat schon stattgefunden: und zwar nicht in der Kunst, sondern in der Religion. Das Christentum ist die gelebte Versöhnung, an die die moderne Tragödie nicht heranreichen kann.³¹ Die Versöhnung der modernen Tragödie kann keine antike Einheit mehr herstellen, sondern nur den Zusammenhang der partikularen Interessen aufzeigen: im Mittelpunkt bleibt aber das Individuum mit seinem besonderen Zweck und nicht, wie in der antiken Tragödie, die Substanz, die sich in zwei Individuen unterschiedlich verlebendigt.³² Weisser-Lohmann spricht deswegen auch von einem Scheitern der modernen Tragödie: »scheitern heißt hier eben nicht nur, daß der Held zugrunde geht; das

29 Elisabeth Weisser-Lohmann: »Tragödie« und »Sittlichkeit« – Zur Identifikation ästhetischer und praktischer Formen bei Hegel«; in: Annemarie Gethmann-Siefert/Lu de Vos/Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.): *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. – München: Fink 2005, 112.

30 Elisabeth Weisser-Lohmann: »Tragödie« und »Sittlichkeit«, 112.

31 So auch Klaus Düsing: »Dabei muß man nach Hegel beachten, daß die Versöhnung im Christentum an sich schon geschehen ist; in ihm gibt es keine Tragik, wohl allerdings Tragödien, die moderne Helden in solchen ihrer Bewußtseinslage eigentlich unangemessenen Konflikten darstellen.« Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 157.

32 Interessant ist hier, was Brigitte Hilmer hinsichtlich der Darstellbarkeit von Schmerz in der romantischen Kunst entdeckt: Er zeigt die Grenzen des Kunstwerks selbst auf: »Die Grenze einer Verständigung mittels bekannter Bedeutungen zeigt sich dem philosophischen Denken in der Schmerzempfindung, denn diese gilt als unvertretbar und schlechthin privat. Während andere Empfindungen zwar auch unvertretbar sind, aber dabei Zugang einer gemeinsamen Welt ermöglichen, die in der Verständigung vorausgesetzt werden kann, hat Schmerz die Eigenheit, diesen Zugang eher zu verschließen. Diese Schranke betrifft die normalsprachliche Verständigung und kann auch für Kunst bedeutsam sein, in soweit sie auf Darstellungskonventionen beruht.« Hilmer: *Scheinen des Begriffs*, 198.

Scheitern bezieht sich hier auf die ureigenste Aufgabe der Tragödie, die Versinnbildlichung einer neuen Einheit der sittlichen Welt zu leisten.«³³

Den wohlwollenden Schlusspunkt setzt Hegel mit den shakespeare'schen Komödien, in denen komische Helden im Mittelpunkt stehen, bei denen stets »Ausgelassenheit bei allem Misslingen und Verfehlen« (XV, 572) mitschwingt. Shakespeares Helden sind übermütig und keck, sie zeigen eine »Wohligkeit des Gemüts« (ebd.), eine »grundselige[] Torheit« (ebd.), die virtuos und lebensfroh die Subjektivität sich in ihren Facetten zuspitzen und übersprießen lässt.

»Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt.« (XV, 572) Denn in der Poesie und endgültig in der Komödie wird das überschritten, was Hegel unter Kunst versteht: sie soll das »Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung« (XV, 573) darstellen.³⁴ Diese Darstellung zerstört sich in der Komödie selbst, denn hier wird das Wirkliche nicht mehr dem Absoluten als angemessen dargestellt, sondern seine Verwirklichung ist auf das Zufällige und Subjektive gerichtet. Das Absolute erreicht so keine »positive Einigung« (XV, 573) mit den handelnden Charakteren und ihren Zwecken, sondern wird nur in seiner »negativen Form« (ebd.) sichtbar: alles was dem Absoluten nicht entspricht, hebt sich auf und am Ende bleibt nur die Subjektivität, die sich in der Auflösung als »ihrer selbst gewiß und in sich gesichert zeigt.« (ebd.)

33 Elisabeth Weisser-Lohmann: »Tragödie« und »Sittlichkeit«, 120.

34 »Das Göttliche ist dabei zugleich in der höheren Weise anwesend, daß es sich in der Kunst zu verstehen gibt; die Sphäre der Kunst geht über die Sphäre einfacher Sittlichkeit und ihrer Tragik hinaus und gehört nach Hegel zum absoluten Geist, der in ihr freilich nur ein unmittelbares, nämlich konkret-anschauliches Wissen von sich gewinnt.« Klaus Düsing: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«, 152.

Leiden an Überbestimmtheit. Hegels *Rechtsphilosophie*

Der Mensch aber, in dem er etwas Verkehrtes tut, läßt seine Partikularität am meisten hervortreten. (VII, § 15 Z)

ANTIGONES TODE

In den vorhergehenden beiden Kapiteln habe ich Antigone zweimal sterben sehen. In der ersten Interpretation ihres Todes nimmt sie sich das Leben, weil sie in der Welt, die durch ihre Tat entstanden ist, nicht mehr weiterleben kann: in der *Phänomenologie* ist es Antigones Verbrechen, dass sie die Entzweiung in der Sittlichkeit setzt. Die Gewissheit, das Richtige zu tun, die bedingt ist durch die Ausgerichtetheit auf ein Prinzip, sinkt hier herab zur bloßen Gesinnung, weil nach der tragischen Erfahrung deutlich ist, dass auch der berechnete Anspruch schuldig macht, denn er verletzt den gleichberechtigten Anspruch des anderen. Damit ist Antigone Teil des Falschen, das sie anklagt. In der tragischen Erfahrung zerstört sich die Sittlichkeit selbst, weil der aufkommende Konflikt notwendig in der Struktur der Sittlichkeit angelegt ist. Der Streit zwischen göttlichem und menschlichem Gesetz lässt sie untergehen und ebnet den Weg zum Rechtszustand. Antigones Tod lässt so im substantiellen Individuum Antigone schon die Rechtsperson aufscheinen.

Aus der dialektischen Perspektive lernt Antigone damit aus ihrem Leid: Ihr Leiden ist nicht sinnlos, sondern bringt eine Veränderung im Begriff der Individualität: Antigone ist nach der tragischen Erfahrung nicht mehr dieselbe wie vorher, sie nimmt sich selbst anders wahr und wird auch von dem sie begleitenden Chor anders wahrgenommen. Dass die dialektische Perspektive nicht die einzige Perspektive auf Antigones Schicksal sein kann, habe ich gezeigt: aus Sicht des Individuums wird der Schmerz nicht aufgehoben, er bleibt als sinnloser

bestehen und wird durch keine Entwicklung, durch keine Erweiterung, durch keine Verbesserung versöhnt.

Hegel liest die *Antigone* in der *Phänomenologie* dialektisch. Aus dem Ende der Sittlichkeit keimt hier der Rechtsstaat. Im Rechtszustand, in dem die gemeinsame sittliche Überzeugung fehlt, stellt das Recht zunächst eine bloß formale und abstrakte Gleichheit her. Wie defizitär diese schon in der *Phänomenologie* dargestellt wird, habe ich gezeigt. Die Rechtsperson ist kein positiv besetzter Begriff: Sie bleibt leer und entfremdet. Dennoch eröffnet der Rechtszustand einen Handlungsspielraum, denn er ermöglicht die Anerkennung der Einzelnen als Personen. Damit wird er zum ersten Schritt zum selbstständigen und selbstbewussten Subjekt. Bedeutungsvoll ist hierbei: Der Rechtszustand, wie er in der *Phänomenologie* eingeführt wird, ist die Antwort auf die tragische Erfahrung Antigones. Ihr Tod hat damit Wirkung gezeigt: dass ihr Unrecht durch Kreon und im eigenen Handeln widerfahren ist, verändert die Welt hin zu einer, in der diese Unrechterfahrung nicht mehr möglich sein soll.

Antigones »zweiter Tod«, der den ersten in der zweiten Interpretation meint, bewirkt etwas ganz anderes, als ihr erster: Riss er in der *Phänomenologie* die ganze Sittlichkeit mit sich, *versöhnt* er nun die Sittlichkeit in der *Ästhetik*. Der Unterschied liegt dabei in der Perspektive. Während sie in der *Phänomenologie* auf die Verwirklichung des Geistes hin zum objektiven Geist im Staat gerichtet ist, verwirklicht sich der Geist in der *Ästhetik* schon auf der Basis des objektiven Geistes zum absoluten Geist: Die ästhetische Leistung der Tragödie ist es, gerade nicht den Bruch am Ende stehen zu lassen, sondern die Versöhnung als Zeichen für das ewige und gerechte Schicksal hervorzuarbeiten: als Zeichen für die vernünftige Verwirklichung des Geistes selbst. Die unterschiedlichen *Antigone*-Interpretationen beruhen also auf den unterschiedlichen Aspekten, unter denen Hegel die Tragödie sieht: einmal genealogisch mit Blick auf die verschiedenen Verwirklichungsstufen, als deren eine die natürliche Sittlichkeit gilt und einmal ästhetisch, mit Blick auf den rezipierenden Zuschauer, der die Tragödie aus einem ganz anderen sittlichen Hintergrund interpretiert, nämlich der Sittlichkeit der konstitutionellen Monarchie, die Hegel in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* als angemessene Verwirklichung des Geistes als objektivem ausweist.

Bemerkenswert dabei ist, dass das Programm der *Phänomenologie* nicht auf eine neue Form der Sittlichkeit hinausläuft: hier verwirklicht sich der Geist als objektiver in den drei Schritten: natürliche Sittlichkeit (1), Rechtszustand (2) und Moralität (3). In der *Rechtsphilosophie* sind diese Schritte umgedreht: die erste Verwirklichung ist hier der Rechtszustand (1), dann folgt die Moralität (2) und dann die Sittlichkeit (3), deren Wurzeln Familie, bürgerliche Gesellschaft und

Staat sind. Die Konstellation, mit der Hegel in der *Phänomenologie* beginnt, findet sich so in der *Rechtsphilosophie* am Ende: was hier herauskommt, kann nur eine ganz andere Form der Sittlichkeit sein, als die, die in der *Phänomenologie* beschrieben ist. Diese nach-tragische Sittlichkeit, so meine These, macht Hegel in der *Antigone*-Interpretation der *Ästhetik* zum Boden für die tragische Erfahrung, die dann vom Zuschauer nur noch als ästhetische erfahren werden soll. Die ästhetische Erfahrung, die der Zuschauer nach Hegel in der Tragödie machen soll, ist, dass die Tragödie unzeitgemäß ist, dass er selbst in einer nach-tragischen Sittlichkeit lebt. Zu diesem Zweck deutet Hegel die *Antigone* so umfassend um: Weg von der Tragik, die den Bruch in der Sittlichkeit verursacht hat, hin zu einer Tragödie, die das Walten der ewigen Gerechtigkeit als Versöhnung der tragischen Erfahrung zeigt.

In diesem Kapitel möchte ich zeigen, dass diese Umdeutung auch vor dem neuen, in der *Rechtsphilosophie* erarbeiteten Begriff der Sittlichkeit keinen Bestand hat: Die Sittlichkeit des Staates ermöglicht zwar eine andere Form der Subjektivität, als sie die natürliche Sittlichkeit der *Phänomenologie* ermöglichen konnte, kann aber der Erfahrung von Entzweiung mit der Lebenswirklichkeit nicht vorbeugen. Auch im sittlichen Staat der *Rechtsphilosophie* kommt der Bürger nicht zu einem Höchstmaß an Freiheit, weil er letztendlich niemals die Sittlichkeit so bejahen könnte, wie es notwendig wäre, um ihm ganz zu entsprechen. Die Erfahrung des Bruchs ist gemacht: Auch eine Bejahung der Sittlichkeit seitens des mündigen Subjekts enthält immer eine Distanz, die es in der natürlichen Sittlichkeit nicht gab. Denn die Sittlichkeit, die Hegel im Staat konstruiert, wird dem Einzelnen nicht in der Form gerecht, wie es der Bruch in der *Phänomenologie* erwarten hätte lassen können. Doch der Erfahrung des Bruchs kann Hegel nicht vorbeugen: denn der Bruch findet nicht nur in der antiken Sittlichkeit statt, sondern gehört zur menschlichen Lebenswelt. Früher oder später erfährt jeder Mensch diesen Bruch: gerechtfertigter Anspruch und Wirklichkeit klaffen auseinander und schlagen eine Wunde: keinen Ausbildungsplatz bekommen, keine Zukunftsperspektive für sich und seine Kinder sehen, einen geliebten Menschen verlieren, eine schwere Krankheit haben, in den gesellschatlichen Strukturen des Arbeitsmarktes nicht mithalten können oder wollen.

Während der Lebensweg in der natürlichen Sittlichkeit der Antike vorgezeichnet war, und Erfahrungen von Krankheit und Tod aufgehoben wurden in der sittlichen Gemeinschaft, stehen wir heute in einer alles ermöglichenden und deswegen beängstigenden Offenheit. Die antike Sittlichkeit ist nicht angelegt auf den Konflikt – daran zerbricht sie, weil sie den aufkommenden Konflikt nicht aushält. Heute, in unserer hochindividualisierten Gesellschaft, leben wir in ständigen Konflikten und haben den Anspruch, Konflikte aushalten zu müssen und

sie zu lösen. Damit einher geht eine Unsicherheit, die häufig ein Nährboden für Einsamkeit und Angst ist. Diese Gefühle hängen an unserer Individualisierung: sie werden auch von Antigone empfunden, als sie begreift, dass der Bruch zwischen ihr und den anderen real ist. Die Aufgabe eines Subjektbegriffs heute ist es also, diese Erfahrungen mit in den Begriff einzuschreiben, da es heute wesentlich zur Lebensleistung eines jeden gehört, diese Erfahrungen zu meistern. Wie schwer ein solch gelingendes Meistern ist, zeige ich am Beispiel von Karl-Heinz Bohrer's Romantikern: er entwickelt ein Konzept von ästhetischer Subjektivität, das er der sozialen gegenüberstellt und das genau diesen unruhigen Überschuss beschreibt.

EXKURS: DIE ROMANTIKER BOHRERS

Mit seinem Konzept der ästhetischen Subjektivität möchte Bohrer ein Phänomen einholen, das im Zeitalter der Romantik besonders ins Auge fällt. Dabei geht es ihm nicht nur darum zu erklären, auf was für einem Boden die Gattung des romantischen Briefs oder die Romane eines Jean Paul entstanden sind, sondern es geht ihm, und das ist der für mich fesselnde Aspekt, darum, dass es sich bei den Romantikern größtenteils um Menschen handelt, die sich im sozialen und gesellschaftlichen Leben nicht einfinden können: die dort ihre Freiheit nicht ausleben vermögen. Bohrer weist damit auf einen Punkt hin, der nicht nur für die Romantiker gilt, sondern die Leerstelle in Hegels Konzeption des objektiven Geistes benennt: Denn das Subjekt erschöpft sich nicht in der Teilnahme an den vernünftigen sozialen Strukturen. Betroffen davon sind jedoch nicht nur, wie Bohrer in seinem Buch *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*¹ argumentiert, verletzte überindividuelle Künstler, sondern jeder. Denn jeder Mensch hat sowohl einen solch kreativen Überschuss, der ihn über die vorhandenen Strukturen hinaustreibt, als auch jeder Mensch angetrieben ist durch mehr als den Wunsch, in den vernünftigen Strukturen aufzugehen. Der Bruch, den ich so beschreibe, kann dabei auch in ein bisher unproblematisches und teilnehmendes Leben eindringen, indem es durch einen Schicksalsschlag verändert wird und der Betroffene so aus den Strukturen des vernünftigen Verhaltens ausgerissen wird. So verliert Charles Bovary nach dem Tod seiner von ihm über alles geliebten Frau Emma den Anschluss ans Leben. Selbst seine kleine Tochter

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

Berthe kann ihn nicht in die Wirklichkeit zurückgeleiten. Bovary versinkt immer mehr in seiner Trauer, er kann in nichts mehr einen Halt finden und sich nicht in die alltäglichen Strukturen der Arbeit und der Lebensführung einfinden. So sehr kann er das nicht mehr, dass er schließlich über seine Trauer und Enttäuschung (er entdeckt, dass Emma ihn betrogen hat) stirbt und die arme Berthe als Kinderarbeiterin in einer Baumwollspinnerei endet.²

Bohrers Begriff der ästhetischen Subjektivität ist eine Zuspitzung meines Arguments, die ich nicht in jeder Konsequenz teile. Bevor ich meine Kritikpunkte deutlich mache, möchte ich jedoch zunächst Bohrers Argumentation genauer beleuchten: Bohrer zeigt auf, dass sich nach 1800 zwei philosophische Begriffe von Subjektivität in der Diskussion etablieren: ein literarisch-ästhetischer und ein sozial-vernünftiger. Den letzteren bezeichnet Bohrer dabei als traditionellen und macht ihn zur Negativfolie für seinen Begriff ästhetischer Subjektivität. Für ihn ist der Begriff des Vernunftsubjekts nichts weiter als eine »soziale Kategorie« (rB, 11), unter der man die Emanzipation des westlichen Menschen von religiöser und politischer Herrschaft zusammenfasst. Für dieses emanzipierte und vernünftige Subjekt steht die Selbsterhaltung im Mittelpunkt. Es ist zielorientiert und geht auf in der Gesellschaft seiner Zeit und ist eingebunden in die gesellschaftliche Ordnung, die ihm ein Ausleben in den Bahnen des Vernünftigen ermöglicht. Mit dieser Beschreibung verfehlt Bohrer Hegels Staatsbürger darin, dass dieser nicht allein an Selbsterhaltung orientiert ist, sondern nach Freiheit und Vernunft strebt. Das, was Bohrer als sozial-vernünftiges Subjekt beschreibt, ist das Subjekt der bürgerlichen Gesellschaft, in der jeder zunächst seine Interessen verfolgt. Doch schon bei Hegel ist die bürgerliche Gesellschaft als Not- und Verstandesstaat einzig denkbar auf dem Boden der staatlichen Sittlichkeit, weil diese überhaupt erst ein bürgerliches Zusammenleben ermöglicht. Hegels Staatsbürger-Subjekt ist also mehr als das, was Bohrer mit seinem Begriff angreift, trotzdem treffen seine Kritikpunkte auch Hegel: Das Vernunftsubjekt, so Bohrer, bietet eine nur verkürzte Sichtweise auf das Subjekt, weil es dieses nur als sozial-vernünftiges betrachtet. Zudem wird das Subjekt dargestellt als Einheit, die sich zwar ausdifferenziert in verschiedenen Gebieten, dabei aber immer *eine* Identität bewahrt.

Bohrers ästhetisches Subjekt dagegen hat keine feste Identität, die Schreibenden schaffen sich erst ein Ich im selbstreflexiven und selbstreferentiellen Prozess des Schreibens. In der Kunst wird so eine eigene Form von Subjektivität geschaffen, die losgelöst ist von der bürgerlichen Existenz. Sein Begriff der ästhetischen Subjektivität grenzt sich dabei vor allem durch drei Merkmale vom

2 Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. – München: dtv 2008.

traditionellen ab: Ästhetische Subjekte sind weder authentisch, noch haben sie ihre Selbsterhaltung als Ziel, noch handeln sie. Das ästhetische Subjekt ist kein Vernunft- und Handlungssubjekt, es beobachtet und entblößt sich selbst, es kreiert ein neues Ich, wobei die Erfindung nicht übertragbar ist auf andere Identitäten, sondern als symbolische Form verstanden werden muss (vgl.: rB, 13). Diese »radikale Selbstbeziehung« (rB, 72) ist eben nicht authentisch, sondern nur möglich mit Hilfe der Vermittlung einer ästhetischen Theorie. Das ästhetische Subjekt hört auf, sich »in Universalien« (rB, 41) zu verstehen, es individualisiert sich. Es kann seinen Schmerz nicht in der Beziehung auf das Allgemeine versöhnen: Schmerz und Trauer bleiben unversöhnt und werden entweder als Krankheitssymptom des Individuum gewertet oder führen zu einer Ablösung des Ichs, das sich fortan nur noch künstlerisch verwirklicht.

Dieses Bewusstsein der Individualisierung unterscheidet sich dabei von den mentalitätsgeschichtlichen Daten des Individuationsprozesses in der bürgerlichen Gesellschaft, die Bohrer als Ausbildung und Ausdifferenzierung eines einheitlichen Subjekts begreift, darin, dass die ästhetische Subjektivität geprägt ist von einem diskontinuierlichem Bewusstsein, von Kontingenz-Erfahrungen und Zuständen des »Außer-Sich-Seins« (vgl. rB, 88). Die historischen Personen, die im Mittelpunkt von Bohrers Interesse stehen, Kleist, Brentano, die Günderrode und auch Kafka, erleben in ihrem sozialen Umfeld, in ihrem bürgerlichen Sein, eben keine Einheitlichkeit: allesamt fühlen sich isoliert, unverstanden, leer. Gerade dieses Gefühl bringt sie dazu, sich in ihrem Schreiben neu zu erfinden: als ästhetisches Subjekt, als künstlerische Identität. Das Subjekt wird so ästhetisch verfremdet, »das eigene Ich [wird] wie ein dem reflektierenden Subjekt gegenüberstehendes festes Objekt behandelt.« (rB, 217) Dieses Ich weiß nichts über sich selbst und erzählt auch nichts über sich selbst, es findet und *erfindet* sich erst im Akt des Schreibens. Der romantische Brief ist so kein »exzessive[s] Sich-Selbst-Aussprechen, [sondern] Artefaktcharakter der Sprache, der das ›Ich‹ vor der psychologisch-begreifenden ›Identität‹ zu einer ästhetischen Identität verwandelt.« (rB, 218) Das autobiographische Ich wird durch ein imaginiertes Ich überlagert, das zu einem »paradoxalen Ersatz« (rB, 227) für das erste, verloren geglaubte, wird. Das ästhetische Subjekt erlebt »Augenblicke ohne Zukunftskonzept, ohne Selbstbewußtsein« (rB, 228). Das Ich verschließt sich zur »poetischen Existenz« (rB, 258) und ist so kein Teil mehr der Welt. Die Daten einer spezifisch ästhetischen Moderne sind für Bohrer »*Imagination* und *Trauer*« (rB, 267).

Dabei – und das ist implizit in Bohrers Text – schließt die in der Literatur geschaffene ästhetische Subjektivität ein gelingendes soziales Dasein aus: Kleist und die Günderrode nehmen sich das Leben und Brentano zieht sich immer wie-

der in die Einsamkeit zurück. In Opposition zur bürgerlichen Gesellschaft steht damit nicht nur das Ich, das sie in der Literatur entworfen haben, in Opposition zur bürgerlichen Gesellschaft stehen Kleist, Brentano und Günderröde selbst als lebendige Personen: sie finden hier nicht ihre Freiheit, sie finden keine Möglichkeit, sich auszuleben und sie finden nichts, das ihrem Schmerz gerecht werden könnte. Bohrer zeigt dabei, dass das eigentliche Leiden ein Leiden an der Individualisierung ist, am Wegbrechen der gemeinschaftlichen Werte, der geteilten Sitten. Kleist, Brentano und die Günderröde finden keinen Weg, teilzunehmen am sozialen Sein, obwohl sie sich nach einer sozialen Sphäre sehnen, in der sie sich ausleben können. Die schaffen sie sich einzig in der Literatur.

Natürlich ist Bohrers ästhetische Subjektivität ein ästhetischer Begriff, der ein romantisches Phänomen beschreibt. Interessant für mich ist an diesem Begriff aber vor allem eines: dass er etwas beschreibt, das über die Ästhetik hinausgeht. Das, was ich als das Überschüssige am Vernunftsubjekt bezeichne, entdecke ich in Bohrers Konzept der ästhetischen Subjektivität radikalisiert wieder: die Individuierung, die unwiderruflich passiert ist durch das Zerbrechen der Sittlichkeit, kann durch eine neue, staatlich und gesellschaftlich konstruierte Sittlichkeit nicht eingeholt oder überholt werden. Mit dem Zerbrechen der natürlichen Sittlichkeit sind individuelle Potenzen freigesetzt worden, die im Allgemeinen nicht mehr aufgehen können: Das Subjekt dieser neuen Zeit ist in gewisser Weise unauthentisch, weil es seine Authentizität nicht mehr im Allgemeinen finden kann, sie aber auch nicht in sich selbst findet. Sein Leben ist geprägt durch Brüche und Neuanfänge, durch die Kontingenz und Uneinheitlichkeit des Auf-der-Welt-seins. Damit ist das Subjekt ausgeliefert und auf sich gestellt. Das muss nun nicht so negativ sein, wie es sich zunächst anhört, denn dieses Auf sich gestellt sein bietet die Möglichkeit, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen und nicht mehr den bereits vorgezeichneten Weg zu gehen: Ich muss keinen Mann heiraten, den meine Mutter mir aussucht, ich kann einen Beruf erlernen, der mir Spaß macht, ich kann homosexuell sein oder unehelich mit einem Mann zusammenleben, ohne gesellschaftliche Nachteile fürchten zu müssen. Diese neue Freiheit bedingt gleichzeitig einen Leidensdruck, der durch das Zerbrechen der geteilten Sittlichkeit entsteht: setzt also gleichermaßen ein kreatives Potential frei, das sich nicht allein in der Kunst erschöpfen kann, sondern auch in der Weise, mit seinem eigenen Leben umzugehen. Denkt man all das nicht in der romantischen Radikalität eines Kleists, Brentanos oder einer Günderröde, sondern als lebensweltliche Ergänzung zum Sein in sozialen Strukturen, eröffnet sich ein umfassenderer Begriff von Subjektsein, als Hegel ihn mit dem Staatsbürger bietet.

Bohrer findet mit seinem Begriff der ästhetischen Subjektivität einen Begriff für das Subjekt-Sein der Romantiker im ästhetischen Feld. Bohrers Begriff birgt aber mehr Potential: Denn das Leiden an der Individualisierung ist kein romantisches Phänomen, sondern ein Phänomen, das in der Romantik auftaucht und darüber hinaus besteht. Damit ist es auch nicht beschränkt auf den künstlerisch-ästhetischen Bereich. Vielmehr bezieht sich das Leiden am Nicht-Teilnehmen-Können und der kreative Überschuss, der bereichernd und destruktiv zugleich ist, auf den Begriff von Subjektivität überhaupt. Gemeint ist hier *auch* das Subjekt als soziales: denn sozial ist nicht mit vernünftig gleichzusetzen. Kleist, Günderrode und Brentano schaffen sich zwar ein Ich in der Literatur, tragen es aber in die sozialen Strukturen hinein. Die Sphären sind nicht zu trennen, weil sie in den Menschen nicht getrennt sind. Das ästhetische Subjekt sitzt nicht neben dem sozialen an der Tafel, wenn sich Kleist und Savigny auf einem Empfang treffen. Auch Savigny wird in seinem Leben mehr zu bewältigen gehabt haben, als sich das moderne Internationale Privatrecht auszudenken.

Die Romantiker sind radikalisiert das, was wir alle sind: verletztlich, überschüssig, einsam, ängstlich, kreativ, überbordend, vielreich, uneinheitlich, unangepasst, sehnsüchtig. Sie sind die radikale Konsequenz der zerbrochenen Sittlichkeit. In ihrer Radikalität können sie nicht bestehen ohne dauerhaftes Leid. Für ein gelingendes Leben ist eine Anbindung an soziale Strukturen, die sich aber eben nicht in vernünftigen erschöpfen dürfen, unumgänglich. Umgekehrt ist die Berücksichtigung dieser romantischen Seite unumgänglich für ein gelingendes Leben in den vernünftigen Strukturen: denn nur wenn sie den unberechenbaren Teil des Menschen als Potential, Möglichkeit und Chance mit einbeziehen, bieten sie die Freiheit, wirklich frei zu werden und sein Leben zu meistern. Nur wenn sie das Unberechenbare einbeziehen, können sie ihren eigenen Bestand sichern: indem sie kreativ veränderbar bleiben und Platz für Innovation und Fortschritt haben.

Durch diesen Exkurs zu Bohrers ästhetischer Subjektivität habe ich gezeigt, was ich mir unter der Überschüssigkeit des Subjekts vorstelle, die in Hegels Rechtsstaat nicht aufgeht und die verursacht ist durch die Freisetzung des Subjekts im Zerschneiden der ursprünglichen Sittlichkeit. Um zu zeigen, wo Hegel diesem Anspruch, den er selbst in der *Phänomenologie* begründet, in der *Rechtsphilosophie* nicht gerecht wird, werde ich mich im Folgenden insbesondere mit den Begriffen des freien Willens, der Person, der Bildung und der Sittlichkeit in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* kritisch auseinandersetzen.

DIE RECHTSPHILOSOPHIE

Hegel entwickelt in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* nicht den Begriff des Rechts selbst, sondern die Leistungen, die hinter dem Begriff der (Rechts-)Person stehen, die *Grundlinien* eben. Das heißt, er entrollt nicht teleologisch-historisch die Entwicklung des Begriffs des Rechts, angefangen mit dessen Kinderschuhen, dem abstrakten Recht – der Sphäre des Eigentums und des Vertrags – über das Unrecht übergehend zur Jugend in der Moralität bis zur Reife in der Sittlichkeit des Staates, sondern lässt einen bereits feststehenden Begriff sich abarbeiten an anderen Begriffen, um deren Unvollkommenheit als Rechts-Verwirklichung zu zeigen. Deshalb endet Hegels Rechtsphilosophie auch nicht mit dem abstrakten Recht, sondern geht fort zur Moralität und zur Sittlichkeit. Recht ist bei Hegel also mehr als das Rechtssystem, es ist Ermöglichung und Schutz des freien Lebens einer durch den freien Willen ausgezeichneten Person.³

Mit diesem Vorgehen wendet er sich gegen die in seiner Zeit vorherrschende Theorie, der Begriff der Person begründe den Begriff des Rechts. Nach Hegel reicht aber der Personen-Begriff für dieses Vorhaben (also: des Aufzeigens der Quelle des Rechts und der Erläuterung seiner Verwirklichung) nicht aus. Hegel geht hinter den Begriff der Person zurück und untersucht dessen Grundlagen, die er als Quelle des Rechts ausweist. Indem er den Boden des Rechts so nach hinten verschiebt, entwickelt er eine neue Begrifflichkeit von Person. Genau die soll im Mittelpunkt dieses Abschnitts stehen. Meine These ist: Hegel entwickelt einen von vorne herein gespalten angelegten Personenbegriff, der die Brücke zwischen bürgerlicher Gesellschaft und Staat nicht zu schlagen vermag: Die Isolation des Subjekts, die durch die Unmöglichkeit der Verkörperung des Gesetzes auftritt, wird nicht überwunden. Und das hat eine entscheidende Konsequenz: Mit seiner Staatskonzeption erreicht Hegel dann nicht, was er will – nämlich die konkrete

3 Ähnlich auch bei Robert Pippin: »Most importantly and more explicitly, everything claimed henceforth about the true realisation of the norm, *Recht*, will depend on understanding the ›basis‹ (*Boden*) of that norm, ›spirit‹ (*Geist*), particularly as manifest in a ›free will‹, and so *verwirklicht* only in the ›system of right‹. Indeed, that speculative claim about real or concrete freedom – that a free will can *only* ›actually‹ be free, within, as a co-participant in, specified ethical institutions – is the basic argument of the *Grundlinien*, and, already, the speculative implication (and great ambiguities) of the criterion at issue in this argument – ›actualizability‹ – are manifest.« Robert Pippin: »Hegel, Freedom, The Will«; in: Ludwig Siep (Hg.): *G.W.F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts*. – Berlin: Akademie Verlag 1997, 33.

Freiheit der Person. Das Subjekt bleibt im Staat im hegelschen Sinn unfrei: Auch die konstruierte Sittlichkeit des Staates kann der Tragödie nicht vorbeugen.

Als Quelle des Rechts weist Hegel im §4 den freien Willen aus: »Der Boden des Rechts ist überhaupt das *Geistige* und seine nähere Stelle und Ausgangspunkt der *Wille*, welcher *frei* ist.«⁴ Die *Freiheit* wird damit zur Substanz des Rechts, gleichzeitig ist sie aber auch das, was das Recht schützt und bewahrt: Nur im Recht kann es Freiheit geben, das Recht schützt sowohl den Raum dafür, als es ihn auch gleichzeitig ermöglicht. Recht ist damit sowohl negativ, einschränkend und begrenzend, als auch positiv, ermöglichend und erweiternd verstanden. Das Rechtssystem ist so das »Reich der verwirklichten Freiheit« (ebd.), das die »Welt des Geistes« aus sich selbst als »zweite Natur« hervorbringt. Der Personen-Begriff hingegen kann zur Erklärung des Rechts aus zwei Gründen nicht ausreichen: Erstens hat er selbst seine eigene Grundlage im freien Willen, gründet folglich im Gleichen wie das Recht und: Zweitens kann sich die Person selbst erst im Recht entwickeln, denn nur das Rechtssystem schafft Bedingungen, wie zum Beispiel Bildung, die die Ausbildung der Person erlauben. Recht und Person sind damit verknüpft durch den freien Willen: sie resultieren beide aus der gleichen Quelle und bedingen sich gegenseitig.

DER FREIE WILLE

Der freie Wille ist durch drei Momente bestimmt. Zunächst enthält er das »Element der *reinen Unbestimmtheit*« (VII, §5), das ihm erlaubt, von jeder »Beschränkung« durch Natur oder Herkunft abzusehen und das »*reine* Denken seiner selbst« (ebd.) zu sein. In diesem ersten Moment ist der Wille abstrahierend und verneinend, »die Flucht aus allem Inhalte als einer Schranke« (VII, §5 A). Im Zusatz verdeutlicht Hegel diese Formulierung mit dem Verweis auf das indische Brahmanentum, das »es für das Höchste [hält], bloß in dem Wissen seiner einfachen Identität mit sich selbst zu verharren« (VII, §5 Z) und argumentiert damit gegen Schopenhauer, der drei Jahre zuvor (1818) mit *Die Welt als Wille und Vorstellung* die absolute Abstraktion vom Besonderen, von allen Begierden und Begehren als höchstes menschliches Gut ausgezeichnet hat.⁵ Hegels stärks-

4 Im Folgenden im Text zitiert nach: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke in zwanzig Bänden.* – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986ff. mit Band und Paragraph. Hier: VII. §4.

5 Eine bewusste Auseinandersetzung mit Schopenhauers Philosophie möchte ich damit nicht unterstellen.

tes Gegenargument ist, dass diese Einstellung zu einem Fanatismus gegen das Besondere führt, zu einer absoluten Herrschaft des Allgemeinen und der Gleichheit. Das erste Moment des freien Willens ist also eine Art Nirwana, die Befreiung von allem weltlich und zufällig Bindendem ins reine Denken.

Im zweiten Moment beschränkt sich der Wille dann im »*Ich*« selbst. Aus dem großen Nirwana der ersten Willensbestimmung tritt das Individuum hervor: »Durch dies Setzen seiner selbst als eines *bestimmten* tritt *Ich* in das *Dasein* überhaupt; – das absolute Moment der *Endlichkeit* oder *Besonderung* des *Ich*.« (VII, §6) Der Preis für die Individualität ist dabei die Sterblichkeit, die Vergänglichkeit. In der Abstraktheit des reinen Denkens ist alles unendlich, rein und wahr – aber eben nicht wirklich. Im reinen Denken findet ein Wollen nicht statt – und das Wollen ist es, das der Wille braucht, um auch die Form eines Willens zu haben. Vor dem Hintergrund des absolut abstrakten Allgemeinen erfolgt die Besonderung, d.h. vor dem Hintergrund des reinen Denkens begrenzt sich der freie Wille nun bewusst selbst, nimmt Zufälliges als sein Besonderes an und wird konkret: »Ich will nicht bloß, sondern ich will *etwas*. Ein Wille, der, wie im vorigen Paragraphen auseinandergesetzt ist, nur das abstrakt Allgemeine will, will *nichts* und ist deswegen kein Wille.« (VII, §6 Z). Der Wille selbst ist auf dieser zweiten Stufe der Verwirklichung allerdings noch unmittelbar und damit unfrei. Er konkretisiert sich zwar und wird so zu einem Willen, reflektiert aber nicht auf sich selbst. Ihm fehlt eine Beziehung zu seinem eigenen Wollen, er kann sich ihm gegenüber nicht frei verhalten. Denn der Inhalt des Willens ist unmittelbar vorhanden: Es sind die Triebe, die Begierden, die Neigungen, durch die der Wille von Natur aus bestimmt wird: »Der Mensch steht aber als das ganz Unbestimmte über den Trieben und kann sie als die seinigen bestimmen und setzen. Der Trieb ist in der Natur, aber daß ich ihn in dieses *Ich* setze, hängt von meinem Willen ab, der sich also darauf, daß er in der Natur liegt, nicht berufen kann« (VII, §11 Z). Das *Ich* wählt spontan, findet zunächst erst die Form des Wollens im Wollen überhaupt. Dadurch eignet sich der Wille förmlich das Außen an: »Der Inhalt ist der *Meinige*, weil ich ihn will« (VII, 14 Z). Im Wollen verwirklicht sich der Wille und so wird gleichzeitig der Mensch als Individuum sichtbar, er setzt sich, macht sich zu etwas, indem er eine Entscheidung trifft, sich beschränkt: »Wer Großes will, sagt Goethe, muß sich beschränken können.« (VII, §13 Z)

Doch der Wille auf dieser zweiten Stufe hat ein ähnliches Problem wie es später die Moralität haben wird: »Wenn man sagen hört, die Freiheit überhaupt sei dies, daß *man tun könne, was man wolle*, so kann solche Vorstellung nur für gänzlichen Mangel an Bildung des Gedankens genommen werden.« (VII, §15 A) Denn die freie Wahl haben, macht nicht frei. Im Gegenteil, sagt Hegel, auf dieser

Stufe des Willens ist der Mensch unfrei, denn die Form ist nicht gleich mit dem Inhalt. Der Wille hat zwar in dieser zweiten Bestimmung schon seine Form: Wille sein, Entschluss fassen, aber der Wille ist bisher nur subjektiv verwirklicht und bleibt damit endlich: Das Ich ist zwar unbestimmt, der Inhalt ist aber bestimmt durch »Zufälligkeit« (VII, §15 Z). Der Wille verliert sich so in einer willkürlichen Wahl, er kann tun und lassen und bleibt dabei bedeutungslos. Mit einem sich willkürlich bewegenden Willen ist der Mensch nur scheinbar frei.⁶

Um die Willkürlichkeit zu vermeiden, führt Hegel nun die Allgemeinheit und die Sittlichkeit an, sie sind der Schlüssel zum Ausweg aus der Partikularität: »Wenn ich das Vernünftige will, so handle ich nicht als partikulares Individuum, sondern nach den Begriffen der Sittlichkeit überhaupt« (VII, §15 Z). Besonders interessant daran, wie Hegel hier die Sittlichkeit einführt, ist, dass der Leser zu diesem Zeitpunkt noch nichts über die Sittlichkeit selbst weiß, außer dass sie die »Allgemeinheit des Denkens« (VII, §20) ist. Der Einzelne muss nun also lernen, nicht irgendetwas zu wollen, sondern das Allgemeine selbst zu wollen. Dafür muss er sich von seinem Streben nach Besonderheit verabschieden. In der Sittlichkeit tritt die Individualität in den Hintergrund, »[d]as Vernünftige ist die Landstraße, wo jeder geht, wo niemand sich auszeichnet« (ebd.), nur indem der Mensch »etwas Verkehrtes tut, [tritt] seine Partikularität am meisten hervor[]« (ebd.). Die Landstraße ist der Schutz vor der Willkür. Die Sittlichkeit ist damit das Vernünftige und Bleibende, das die Handlungen der Einzelnen bestimmt. Durch Reflexion können die Triebe, die den natürlichen und gleichzeitig zufälligen Inhalt unseres Willens bilden, von »Roheit und Barbarei« (VII, §20) gereinigt werden: »Dies Hervortreiben der Allgemeinheit des Denkens ist der absolute Wert der *Bildung*« (ebd.).

Dieser Schritt in die Sittlichkeit hinein, diese Befreiung aus der Unfreiheit hinaus, funktioniert nun über das dritte Moment des freien Willens, das die beiden vereint: Durch die Fähigkeit zur Abstraktion und Verneinung von jeder Beschränkung: der Fähigkeit des Erkennens des Allgemeinen also (1. Moment), und der Fähigkeit, sich selbst zu setzen: der eigenen Beschränkung im Besonderen (2. Moment), erfährt das Ich seine eigene Setzung als nicht gegebene, sondern als von sich selbst gemachte, selbst *gewollte* (3. Moment): Ich er-

6 Hegels dritte Stufe des Willens ist die Antwort auf Hume und Schopenhauer: Während Hume den Menschen als unfrei seinen willkürlichen Begierden folgen sieht und Schopenhauer als einzigen Ausweg aus dieser durch die Begierden hervorgerufene Unfreiheit die Aufgabe des Willens sieht, befreit Hegel ihn von der Willkür in der Rückanbindung in die allgemeinen und vernünftigen Sitten, in denen der Einzelne wieder frei werden kann.

kennt die eigene Beschränkung als selbst gewollte und wird so von der anfänglich »einfachen Identität« zu einer besonderen Identität, Ich ist nicht mehr leer, sondern selbstbestimmt: »Ich bestimmt sich, insofern es die Beziehung der Negativität auf sich selbst ist; als diese *Beziehung auf sich* ist es ebenso gleichgültig gegen diese Bestimmtheit, weiß sie als die seinige und *ideelle*, als eine bloße *Möglichkeit*, durch die es nicht gebunden ist, sondern in der es nur ist, weil es sich in derselben setzt.« (VII, §7) Erst in dieser Vermittlung wird Freiheit wirklich, weil die Bestimmung, die das Ich sich gibt, es nicht trennt von der Allgemeinheit, die Bestimmung, die das Ich sich gibt, ist vielmehr aus der Allgemeinheit selbst geschöpft.

Die Form des Rückbezugs des Willens auf sich selbst ist dabei das Entscheidende für die Freiheit. In den beiden ersten Stufen war der Wille immer unvollkommen – erst bloße Abstraktion und damit nicht wirklich, dann bloße willkürliche Endlichkeit. Die Unendlichkeit, das Dauernde kommt durch die Abstraktheit des Denkens in den Willen – der Wille muss so eine Rückwärtsbewegung zu sich selbst machen, aus der Besonderung wieder ins Allgemeine zurückkehren, das durch die Bewegung aber schon verändert ist: Seine Wirklichkeit findet diese Abstraktheit des Denkens dabei in der Allgemeinheit der Sittlichkeit, in dem also, was einer Gesellschaft vernünftig zur Sitte geworden ist. In der Sittlichkeit wird das Ich somit zwar frei, aber nicht partikular, da es ja in seiner selbst gewählten Bestimmung einen Teil des Allgemeinen verkörpert, Teil hat an der Abstraktheit des Denkens. Erst in dieser dritten Bestimmung ist der Wille wahrhaft frei: »Der an und für sich seiende Wille ist wahrhaft *unendlich*, weil sein Gegenstand er selbst, hiermit derselbe für ihn nicht ein *Anderes* noch *Schranke*, sondern er darin vielmehr nur in sich zurückgekehrt ist.« (VII, §22) Die Wirklichkeit der Unendlichkeit beruht nun darauf, dass das, aus dem der Wille sich nun selbst bestimmt, nicht mehr zufällig, im Sinne von willkürlich, sondern bereits kultiviert – durchdachte, zur Gewohnheit gewordene Kultur – ist.

Der »*freie Wille, der den freien Willen will*« (VII, §27) will sich selbst, damit fällt die Beschränkung, die durch das Anderssein des Inhalts im zweiten Moment die Unfreiheit ausmachte, weg. Form und Inhalt sind im Gleichklang, wenn der freie Wille den freien Willen will, weil Form zu Inhalt und Inhalt zu Form wird, es findet eine »wahre Rückkehr in sich selbst« (VII, §22 Z) statt: »Der freie Wille ist wahrhaft unendlich, denn er ist nicht bloß eine Möglichkeit und Anlage, sondern sein äußerliches Dasein ist seine Innerlichkeit« (VII, §22 Z), seine Freiheit ist ihm »Gegenstand« (VII, §27).

Für Hegel kann die konkrete Freiheit nur im Zusammenspiel von Besonderem und Allgemeinem liegen, er zeigt in den unvollständigen Formen des Rechts

und der Moralität, warum der Einzelne allein und auf sich gestellt nicht frei werden kann: Weil er durch seine partikuläre Endlichkeit nicht zur allgemeinen Wahrheit gelangen kann. Die Argumente, die Hegel hier gegen die Rechtsperson als Krone der Freiheit oder gegen die Romantiker vorbringt, sind überzeugend: Er führt vor, wie der Einzelne scheitern muss, zu klein ist, zu endlich, zu wenig, um zur Wahrheit zu werden. Dafür braucht Hegel die staatlichen Institutionen, in denen die Sitte gespeichert ist und so fort dauern kann: In ihnen wird die Wahrheit unendlich und der Mensch wird mittels Partizipation frei. Frei-Werden bedeutet für Hegel, freiwillig die Rückkehr ins Allgemeine anzutreten. Durch diesen Schritt soll die Isolation zwischen Subjekt und Gesetz, zwischen Subjekt und Sitte aufgehoben werden. Die Verkörperung ist nicht mehr, wie in der Antike, notwendig und unreflektiert, sondern reflexiv und selbstgewollt. Die rückkehrende Verkörperung aber kann nicht reibungslos und umfassend funktionieren.

Freiheit muss auch verstanden werden als ein Recht auf das Unbestimmte, auf das Überschüssige, auf das eben, was sich in staatlichen Institutionen nicht aufbewahren lässt, sondern das ist, was mit dem Individuum endlich bleibt. Freiheit liegt im Recht auf Besonderheit, und damit im Recht auf Endlichkeit: Das Besondere stirbt mit dem Subjekt. Das zeigt sich an Bohrsers Konzept ästhetischer Subjektivität: mit dem Tod gehen hier bereichernde, eigensinnige und kreative Weisen verloren, die Welt zu sehen, zu verstehen und zu hinterfragen. Frei-Sein bedeutet, in etwas aufgehen zu können, individuell unersetzbar zu werden. Mit unserem überbordenden Maß an Kreativität, Schöpfungsdrang und Forschergeist die Welt neu und anders erfahren zu dürfen und sie verändern zu können. Das Besondere hat einen Wert an sich, der neben dem Allgemeinen gleichberechtigt besteht. Freiheit findet sich nur in der Balance zwischen beiden. Hegels Verdienst und Aktualität liegt deshalb darin, gezeigt zu haben, dass Freiheit nicht nur im Besonderen besteht, sondern eben auch und wesentlich im Allgemeinen. Der Boden für die Freiheit im Besonderen kann nur die Freiheit des Allgemeinen sein, auf deren Hintergrund das Subjekt sich wählen und setzen kann, mit dessen Hilfe es erst Reflexivität ausbilden und Entscheidungen treffen kann. Nur kann das bodenbringende Allgemeine nicht mehr als sittliche Identität oder Ganzes gedacht werden, sondern muss vielmehr als unendlich Differenziertes und Widersprüchliches begriffen werden.

An einen solchen Freiheitsbegriff sind damit ganz andere Anforderungen gestellt: Er muss nicht nur die Möglichkeit zur Abstraktion und Negation bieten, die Möglichkeit reflektiert und un gelenkt zu wählen, er muss auch eine Umgangsform mit der steten Ungewissheit, die aus dem zerbrochenen Ganzen entstanden ist, bieten und die Endlichkeit des Subjekts mitdenken. Freiheit im Besonderen als *Rückbindung* ans und nicht *Rückkehr* ins Allgemeine.

Eine Möglichkeit, diese Verbindung zwischen Besonderem und Allgemeinem zu denken, zeigt Axel Honneth in seiner Interpretation der hegelschen Rechtsphilosophie: Er liest die Beziehung des freien Willens auf sich selbst intersubjektiv. Die beiden ersten Momente des Willens interpretiert er dabei überzeugend als Auseinandersetzung Hegels mit der bisherigen philosophischen Behandlung der Idee der »individuellen Autonomie oder Selbstbestimmung«⁷. Honneth zu Folge findet Hegel keine der beiden angebotenen Lesarten überzeugend: Die erste bietet einen Begriff von Selbstbestimmung an, in der das Ich sich durch einen Willensentschluss von natürlichen Trieben und Begierden befreit: »mit dieser Bestimmung wird zwar, so ist Hegel überzeugt, eine elementare Komponente der individuellen Freiheit erfaßt, [...], aber im Resultat führt sie zu vollkommener Handlungslosigkeit, weil Handeln an die Setzung einschränkender Zwecke gebunden ist« (LU, 23). Die zweite Bestimmung ist, so Honneth, das Gegenstück zur ersten, der freie Wille ist hier die »reflektierte Wahl« (ebd.) zwischen gegebenen Inhalten: der Mangel besteht hierbei darin, »den Akt der Selbstbestimmung zwangsläufig als eine reflektierte Wahl zwischen ihrerseits unverfügbaren Neigungen und Handlungsimpulsen vorstellen zu müssen« (LU, 24). Dem Modell, das Hegel selbst im dritten Moment der Bestimmung des freien Willens vorschlägt, soll nun jede »Heteronomie genommen [sein], weil es seinerseits als Ausfluß von Freiheit gedacht werden kann.« (LU, 25)

Diese Bezugnahme auf sich selbst muss nach Honneth wie folgt verstanden werden: Unsere Handlungsimpulse sind als »Willensäußerungen (>volitions<) erster Ordnung« (ebd.) zu verstehen, auf die wir uns selbst noch einmal wertend beziehen können.⁸ Damit wird der Wille zu einem »zwei- oder mehrstufige[n] Verhältnis [...], in dem wir unsere elementaren, jeweils untergeordneten Willensäußerungen selber noch einmal wollen oder nicht wollen können.« (ebd.) Der Wille, so die Frankfurt-Lektüre, der die Synthese der beiden ersten Bestimmungen bilden kann und sich somit frei nennen will, muss sich nun auf diejenigen first-order-volitions beschränken, »deren Verwirklichung wiederum als Ausdruck, als Bestätigung der eigenen Freiheit erfahren werden kann; das aber ist nur möglich, wenn das Objekt des Bedürfnisses oder der Neigung selber die Qualität besitzt, frei zu sein« (LU, 27f.). Die Objekte, die eben diese Qualität

7 Axel Honneth: *Leiden an Unbestimmtheit*. – Stuttgart: Reclam 2001, 22 – im Folgenden im Text zitiert mit LU und Seitenzahl.

8 Honneth bezieht sich hier auf das first- and second-order volitions-Modell von Harry Frankfurt. Siehe: Harry Frankfurt: »Freedom of the Will and the Concept of a Person«; in: ders.: *The Importance of what we care about*. – Cambridge: Cambridge University Press 1988.

besitzen, sind dabei Kulturgüter, die Möglichkeiten, die sich unserer Wahl darbieten, bestehen vor unserem kulturellen Background. Damit sind sie nicht mehr bloße Triebe und Neigungen, sondern kultivierte Möglichkeiten, die sich uns aufgrund einer bestimmten Zugehörigkeit und Lebensweise erschließen. Der Begriff »Kulturgut« umgeht dabei den ethisch konnotierten Begriff der Sittlichkeit und führt eine wertneutralere Beschreibung ein – meint aber im Grunde genommen eben das, was Sitte in einer Gesellschaft ist.

Überzeugend an dieser Deutung finde ich dabei die Bestimmung der Wahl als Wahl zwischen Kulturgütern, in denen die Freiheit im hegelschen Sinne bereits verwirklicht ist: Wir wählen Möglichkeiten, die uns aufgrund unseres Lebensumfeldes offen stehen, Möglichkeiten, die dadurch, dass sie zu unserer Kultur gehören, in gewisser Weise schon Ausdruck unserer Freiheit sind und uns rücken an eine Allgemeinheit, die uns die Möglichkeiten zur Selbstsetzung bietet und schafft. Unserem Selbstverständnis genügt aber auch diese Erklärung nicht, da auch in der Wahl zwischen Kulturgütern, in denen wir schon unserer Freiheit begegnen, das heißt uns schon als Freie erfahren, nicht die Freiheit zur Besonderung oder die Freiheit des Überschusses berücksichtigt ist. Würde sich unsere Freiheit auf diese Wahl beschränken, drängt sich die Frage auf, wie unter diesen Bedingungen Fortschritt denkbar wäre. Denn Fortschritt resultiert eben nicht aus der Übernahme des Gegebenen, sondern aus dem Überschuss des Menschen, der immer noch über das bereits Gegebene hinausweist und Neues eröffnet. Honneths Verständnis der dritten Willensbestimmung erklärt also auch nicht, wie das Individuum über die Gesellschaft hinaus Freiheit erfahren kann, auch hier bleibt es in den Grenzen des Allgemeinen eingeschlossen. Diese Konzeption bietet somit keinen Platz für das, was ich weiter oben als relevant für einen zeitgemäßen Begriff von Freiheit genannt habe: die Endlichkeit und die Unbestimmtheit jedes Einzelnen. Denn: Freiheit kann heute nicht mehr gedacht werden als freie Wahl in einer vorgeformten Allgemeinheit, auch wenn diese, wie Honneth Hegel überzeugend auslegt, als Wahl zwischen Gütern verstanden werden muss, in denen wir uns schon immer als Freie begegnen. Freiheit kann nicht darin bestehen, seinen Platz in der Gesellschaft zu finden. Freiheit geht über diesen Platz in der Gesellschaft hinaus, hinein ins Individuelle, Endliche, Unbestimmte.

DIE PERSON

Im abstrakten Recht ist der Wille zunächst unmittelbar, da er Persönlichkeit und Dasein nur rein äußerlich hat, nämlich im Besitz und im Eigentum. Den Begriff

der Person entwickelt Hegel in den folgenden Paragraphen (Schwerpunkte: §41 – 53) dabei parallel zu dem der Sache als dessen Gegenpart. Die wesentliche Unterscheidung zur Sache ist dabei, dass das Subjekt »als Freies im Körper lebendig« (VII, §48 A) ist und sich zu sich selbst verhalten kann, die Sache dagegen hat keine Freiheit: »Die Besitzergreifung macht die *Materie* der Sache zu meinem Eigentum, da die *Materie* für sich nicht ihr eigen ist.« (VII, § 52) Damit wird Person-Sein etwas Großartiges und Besonderes:

»Als diese Person weiß ich mich frei in mir selbst und kann von allem abstrahieren, da nichts vor mir als die reine Persönlichkeit steht, und doch bin ich als Dieser ein ganz Bestimmtes: so alt, so groß, in diesem Raume, und was alles für Partikularitäten noch sein mögen. Die Person ist also in einem das Hohe und das ganz Niedrige« (VII, §35, Z).

Der Widerspruch in der Person zwischen abstraktem Ich und besonderem Subjekt kann nur durch seine »Hoheit« ausgehalten werden: »Die Hoheit der Person ist es, welche diesen Widerspruch aushalten kann, den nichts Natürliches in sich hat oder ertragen könnte.« (ebd.) Die Person muss ihr eigenes Person-Sein wollen – darin liegt die Hoheit, die die Situation erträglich macht und die Spaltung aushält – darin liegt auch die Rechtsfähigkeit der Person: »Das Rechtsgebot ist daher: *sei eine Person und respektiere die anderen als Person*.« (VII, §36) Person-Sein ist dabei nicht von der Natur gegeben, es ist aber auch nichts, das erarbeitet werden muss.⁹ Es scheint vielmehr auf eine bestimmte Art und Weise gelernt werden zu müssen: das Subjekt muss sich selbst zu einer Person formen, sich als Person wollen, als abstraktes Ich, absehend von seinen Partikularitäten. Dazu gehört ein bestimmtes Verhältnis zum Körper, dazu gehört die Begabung, frei zu sein, die aber erst wirklich wird in der Ausübung der Reflexion – der Mensch ist nach Hegel damit nicht von Natur aus frei, sondern zur Freiheit veranlagt.

Person-Sein ist ein besonderer Status: Jede Person ist zwar Subjekt, aber nicht jedes Subjekt ist Person, in ihm ist nur die Möglichkeit, Person zu sein, angelegt, der Schritt, Person zu werden, muss vom Einzelnen selbst vollzogen werden: ist die Befolgung des Rechtsgebots: *sei eine Person*. Der Begriff der Person meint dabei im abstrakten Recht explizit nicht, dass das Subjekt ein Selbstbewusstsein von sich hat, sondern ein Selbstbewusstsein in einer *bestimmten* Weise: als »inhaltslose *einfache* Beziehung auf sich in seiner Einzelheit« (VII, §35). Die Besonderheit des einzelnen Subjekts ist in diesem Begriff nicht enthalten:

9 Hegel kritisiert mit seinem Begriff der Person sowohl das Naturrecht als er auch dessen Argument gegen die Sklaverei aufrechterhält.

»ein Selbstbewußtsein von sich als vollkommen abstraktem Ich, in welchem alle konkrete Beschränktheit und Gültigkeit negiert und ungültig ist.« (ebd. A) Der Personen-Begriff ist völlig abstrakt angewandt: Im abstrakten Recht, in der Sphäre des Eigentums und des Besitzes, dreht er sich nicht um Charaktere, sondern um rechtsfähige Personen, die abgesehen von jeder individuellen Besonderheit fähig sind, rechtskräftige Verträge einzugehen. Die Besonderheiten des Einzelnen sind dabei durchaus vorhanden, aber »als von der Persönlichkeit, der Bestimmung der Freiheit, noch verschieden, Begierde, Bedürfnis, Triebe, zufälliges Belieben usf.« (VII, §37), sie beeinflussen die Rechts-Person in keiner Weise. Ebenso wenig spielt die Besonderheit der Person, ihrer Bedürfnisse, ihrer Absichten und Ziele im abstrakten Recht eine Rolle, denn »die Besonderheit in der Person [ist hier] noch nicht als Freiheit vorhanden« (VII, §37 Z), deswegen ist alles Besondere »ein *Gleichgültiges*«. Das Formelle des abstrakten Rechts liegt gerade in der Tatsache, dass es »bloße Möglichkeit«, »nur eine Seite des ganzen Verhältnisses« ist (ebd.). Aufgrund dessen ist das abstrakte Recht auch keine unbedingte Handlungsanleitung – es erlaubt, befugt oder verbietet, beschränkt sich dabei aber »aus demselben Grunde seiner Abstraktion auf das Negative, die Persönlichkeit und das daraus Folgende *nicht zu verletzen*.« (VII, §38)

Im einzelnen Individuum tritt durch diese Definition des Personen-Begriffs eine Spaltung zwischen Person und Subjekt auf: das Subjekt muss sein Person-Sein wollen, anders ist die Spannung zwischen beiden Begriffen nicht aufzuheben. Wie dieses Person-Sein-Wollen jedoch aussieht, bleibt an dieser Stelle unklar, das abstrakte Recht kann hier keine Antworten geben. Es ist zu unzulänglich, um den Widerspruch zwischen Besonderheit und Abstraktheit aufzulösen. Eine andere Meinung vertritt Joachim Ritter. Er sieht in diesem Konzept keine Spaltung zwischen Person und Subjekt – im Gegenteil, für ihn vollzieht sich in dieser Aufteilung eine Befreiung: eine »Befreiung des Menschen aus der Natur«¹⁰. Diese Befreiung läuft, da stimme ich überein, über das Eigentum: »Der Mensch, der als Naturwesen nur dem ›Begriff nach‹, nur ›an sich‹ und der ›Möglichkeit nach‹ frei ist, kann erst in actu frei werden, indem er sich aus der Unfreiheit des Naturstandes befreit und die Natur, ihre Macht durchbrechend, zur Sache macht.« (PE, 65) Das abstrakte Recht ist mit dem Ausschluss alles Subjektiven zur Sphäre des Eigentums, der Sache geworden, die alle »substantiellen Verhältnisse des Menschseins außer sich« (PE, 61) hat und so, nach Ritter,

10 Ritter, Joachim: »Person und Eigentum«; in: Siep, Ludwig (Hg.): *G.W.F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts*. – Berlin: Akademie Verlag 1997, 72. Im Folgenden mit PE und Seitenangabe im Text zitiert.

»den Anfang der Bewegung [bildet], die zur Verwirklichung der Freiheit führt« (ebd.): »[A]lle substantiellen geistig-sittlichen Ordnungen der Freiheit [kommen] mit dem Eigentum des bürgerlichen Rechts zur Existenz«. (ebd.) Eigentum gibt es so überhaupt nur auf einer gesellschaftlichen Basis, gerade das ist es, warum sich »Unternehmer und Arbeiter nicht mehr wie Herr und Knecht im Naturstande [verhalten], sondern wie Personen zueinander.« (PE, 71) Indem die eigene Arbeit (geistige wie körperliche) versachlicht wird, »befreit die moderne Gesellschaft den Menschen nicht nur aus der Macht der Natur, sie erhebt zugleich mit der Versachlichung der Arbeit und aller Arbeitsverhältnisse in der Form, daß Fertigkeiten nur als Sache und Eigentum auf Zeit veräußert werden können, die Freiheit zum allgemeinen Prinzip«; (ebd.) damit, so Ritter, gibt sie »der Person in sich als Persönlichkeit ihr Selbstsein und dessen Verwirklichung frei.« (ebd.) Ritters Lesart ist aus verschiedenen Gründen nicht überzeugend. Wenn er argumentiert, dass »die Ordnungen der Freiheit« erst mit dem Eigentum »zur Existenz« kommen, missversteht er die Bedeutung des Eigentums: Nicht »Eigentum« ist das Schlüsselwort der Befreiung – Eigentum ist nur das äußerliche Zeichen. Der Schlüssel zur Befreiung ist die Frage: Was erlaubt es uns, Eigentum zu haben, Sachen in Besitz zu nehmen? Die Antwort lautet: Dass wir uns von der Sache unterscheiden, erlaubt es uns, sie zu unserem Eigentum zu machen. Die Befreiung liegt nicht in der Besitznahme, sondern in der Fähigkeit, von sich selbst als besonderem Subjekt zu abstrahieren, sich als abstraktes Ich zu begreifen: die Fähigkeit also, von den Zufälligkeiten des Lebens abzusehen und sich nicht allein durch sie zu verstehen. Der Beginn der Verwirklichung der Freiheit liegt somit nicht im Eigentum, sondern in der Spaltung des Subjekts in Besonderes und Allgemeines. Deshalb findet auch keine Freigabe und »Verwirklichung« statt, wie Ritter weiter argumentiert, das, was hier frei gegeben werden soll, hat auf die Sphäre des abstrakten Rechts, ja, hat mit der Rechtsperson nichts zu tun: ist im Gegenteil von ihr explizit ausgeschlossen. Und im abstrakten Recht kann eine Aufhebung der Spaltung nicht stattfinden.

Das Höchste, Versöhnerischste, was es zu bieten hat, ist der Vertrag, in dem ausdrücklich subjektive Vorlieben keine Berücksichtigung finden können, und der aus zwei Gründen defizitär ist: Erstens: Er ist bloß zufällig zu Stande gekommen, und zweitens: Er ist keine Rechtsgarantie. Einen Vertrag kann man auch über Unrechtes machen. Damit wird gleichzeitig die Unzulänglichkeit des abstrakten Rechts deutlich: Dem Recht geht es nicht um sich selbst, es hat sich selbst nicht zum Inhalt. Das Recht kann sich nicht selbst zum Inhalt wollen – ihm fehlt der Richter, der das Recht um seiner selbst willen will. Was der Personen-Begriff des abstrakten Rechts nicht leisten kann, soll nun der Begriff der Subjektivität in der Moralität weiter entwickeln.

In der Moralität kehrt Hegel die Begriffsbestimmungen aus dem abstrakten Recht um: Wo dort das Subjekt zur Person werden musste, muss hier die Person zum Subjekt werden. Subjekt und Person sind dabei keine feststehenden, sondern sich entwickelnde Begriffe, so dass sie an dieser Stelle eine andere Bedeutung gewinnen als im abstrakten Recht. Subjektivität meint in der Sphäre der Moralität »Reflexion des Willens an sich« (VII, § 105) und »für sich seiende Identität« (ebd.), dadurch bestimmt sich die »Person zum Subjekte« (ebd.). Aus dieser Bestimmung leitet Hegel das »Recht des subjektiven Willens« (VII, §107 A) ab, dessen Gestalt der moralische Standpunkt ist: »Nach diesem Rechte *anerkennt* und *ist* der Wille nur etwas, insofern es das *Seinige*, er darin sich als Subjektives ist.« (VII, §107). Dieses Recht des subjektiven Willens funktioniert auf folgende Weise: Indem der Wille nur das anerkennt, worin er sein eigenes Dasein sieht, bestimmt er dieses Gesehene und Anerkannte als nicht nur subjektiv weiter zu einem »wahrhafte[n] Begriff«, zu etwas Objektivem, Allgemeinem. So entsteht eine Forderung, ein *Sollen*, das gleichzeitig nicht für das absolut Wahre gehalten werden kann, da dem moralischen Subjekt die Differenz zwischen dem Dasein seiner Subjektivität und der Objektivität bewusst ist: Der moralische Standpunkt ist somit nur »*Endlichkeit* und *Erscheinung* des Willens« (VII, §108), im Zusatz ist ausgeführt: »Das Selbstbestimmen ist in der Moralität als die reine Unruhe und Tätigkeit zu denken, die noch zu keinem was ist kommen kann.«

Das Problem verdeutlicht Hegel in der Diskussion von Ironie und Romantik: Der subjektive Wille, das moralische Subjekt, kann für sich nicht entscheiden, was das Gute ist. Erlernen kann das besondere Subjekt das nur, indem es sich den allgemeinen Sitten unterwirft, nicht durch eigene, alleinige Reflexion. Es ist dem Guten *verpflichtet*: »Die Pflicht soll ich um ihrer selbst willen tun, und es ist meine eigene Objektivität im wahrhaften Sinne, die ich in der Pflicht vollbringe: indem ich sie tue, bin ich bei mir selbst und frei.« (VII, §133 Z) Die Pflicht ist dabei eine »höhere Sphäre des *Unbedingten*« (VII, §135) und erfordert einen Übergang in den Begriff der Sittlichkeit.¹¹ Das Gute hingegen nur aus einer be-

11 Wie nötig der Übergang in die Sittlichkeit ist, wird auch in der Abhandlung über das Gewissen deutlich: Während das Gewissen zwar die »absolute Berechtigung des subjektiven Selbstbewußtseins« ausdrückt und das Recht, »nichts anzuerkennen, als was es so als das Gute weiß«, ist das Gewissen wesentlich vom Urteil abhängig, »ob es *wahrhaft* ist oder nicht«. Dieses Urteil gründet auf den »*allgemeinen*, gedachten Bestimmungen«, d.h. auf »*Gesetzen* und *Grundätzen*«, eine Berufung auf das Gewissen als Autorität selbst stünde »unmittelbar dem entgegen, was es sein will« (VII, §137 A).

sonderen Subjektivität abzuleiten ist unmöglich, da die Beurteilungsebene immer nur subjektiv sein kann und in Differenz zur Objektivität steht. Die Romantiker haben somit, nach Hegel, überhaupt ein vollkommen falsches Bewusstsein von Subjektivität, da sie die Differenz nicht denken können und sich nicht vor deren Hintergrund begreifen lernen – sie setzen sich somit selbst absolut und laufen Gefahr, »ins Böse umzuschlagen« (VII, §139).¹²

Das moralische Subjekt muss somit in das abstrakte Recht und in die Sittlichkeit eingegliedert werden. Damit gewinnt Hegel die handlungsfähige Instanz, die am Ende des abstrakten Rechts fehlte: Das Subjekt, das, weil es moralisch ist, das Gute will, weil es sich als Abstraktes sehen und negieren kann, rechtsfähig ist und weil es sich den Sitten beugt und seine Handlungen an ihnen misst, Objektivität in der Sittlichkeit gewinnt. Abstraktes Recht und Moralität können damit beide nur im Boden der Sittlichkeit, die ihr Gelingen erst ermöglicht, gedeihen. Diesen Widerstreit in den Begriffen Subjekt und Person will Hegel nun über den Begriff der Bildung und die Eingliederung in den Staat versöhnen. Diese Versöhnung funktioniert aber nicht, wie ich im Weiteren ausführen werde, da sie weder die der Allgemeinheit als Gleichberechtigte zur Seite gestellte Besonderheit einbezieht, noch akzeptiert, dass es eine einheitliche Sittlichkeit, die einen handlungsweisenden Boden für jeden Konflikt bietet, nicht mehr geben kann. Das liegt an einer Konsequenz, die man aus Hegel selbst ziehen muss: In der *Phänomenologie* zeigt Hegel mit seiner *Antigone*-Deutung, dass das Leiden der einen die Sittlichkeit aller zerstört, weil diese einer Einzigen nicht gerecht werden kann. Sicher liegt das an der defizitären Struktur der Sittlichkeit der Antike, nichtsdestotrotz ist sie wegen dem an Antigone begangenen Unrecht dem Untergang geweiht. Dieser Untergang bewirkt eine einzigartige Stärkung des Individuums, eine Veränderung der Weltwahrnehmung, die eine Veränderung des Begriffs von Subjektivität nach sich zieht, die mit einem neuen Begriff der Sittlichkeit eingeholt werden muss. In diesem neuen Begriff muss nun aber etwas anderes im Mittelpunkt stehen als die abstrakte Verwirklichung des Weltgeistes: das Subjekt. Deswegen kann ein neuer Begriff von Sittlichkeit keine allgemeinen Handlungsanleitungen mehr bieten: weil es in ihm eben nicht mehr darum geht, sich einen Weltgeist an der Welt abarbeiten zu lassen, dem der Einzelnen schul-

12 Doch der Romantiker ist nur ein Symptom für die Unzulänglichkeit dieses Modells: Es hat noch eine andere Schwäche. Der, der sich selbst nicht, wie der Romantiker, im moralischen Entscheidungsfindungsprozess absolut setzt, verliert sich ebenso zwischen den Handlungsmöglichkeiten: Honneth diagnostiziert hier das »Leiden an Unbestimmtheit« (LU, 43), indem er auf »pathologische Züge«, die Hegel in der Moralität hervorhebt, aufmerksam macht.

terzuckend geopfert werden kann, sondern darum, *jedem einzelnen* gerecht zu werden: die antagonale Situation hat eine neue Art des Konflikts in die Welt gesetzt: den, in dem es um das Individuum geht.

DIE SITTlichkeit: FAMILIE, BÜRGERLICHE GESELLSCHAFT, STAAT

Um die Spaltung zwischen Person und Subjekt zu überwinden, muss der subjektive Wille eine »konkrete Identität« (VII, §141) gewinnen: »Das Dasein der Freiheit, welches unmittelbar als das *Recht* war, ist in der Reflexion des Selbstbewußtseins zum *Guten* bestimmt; das Dritte, hier in seinem Übergange als die Wahrheit dieses Guten und der Subjektivität, ist daher ebenso sehr die Wahrheit dieser und des Rechts.« (VII, §141 A) In der Sittlichkeit ist das Gute so »lebendig«, es hat im »Selbstbewußtsein sein Wissen, Wollen und durch dessen Handeln seine Wirklichkeit«. Das Selbstbewusstsein selbst hat dabei in der Sittlichkeit seine »Grundlage« und seinen »bewegenden Zweck«. Das Ich will hier das Allgemeine: erfüllt damit das Recht des subjektiven Wollens, nur das zu wollen, was es als gut erkennt: »Aber in der einfachen *Identität* mit der Wirklichkeit der Individuen erscheint das Sittliche, als die allgemeine Handlungsweise derselben, als *Sitte*, – die *Gewohnheit* desselben als eine *zweite Natur*« (VII, §151). In dieser zweiten Natur werden, nach Hegel, die Begriffe Person und Subjekt vermittelt. Das »objektiv Sittliche« tritt damit an »die Stelle des abstrakten Guten« (VII, §144), »Eigenwilligkeit und das abstrakte Gewissen« (VII, §152) verschwinden. An diese Stelle tritt es anhand der Subjektivität, die Unterschiede setzt und dadurch den Begriff bestimmt: ihm Inhalt verleiht.

Mit dieser Erläuterung wertet Hegel das Individuum gleichermaßen auf und ab: Zum einen ist es das, wodurch die Sittlichkeit einzig wirklich und konkret werden kann, zum anderen ist es aber ein bloß Zufälliges, das gegen die sittlichen Mächte ein machtloser Spielball wird: »Es ist auf diese Weise die Freiheit oder der an und für sich seiende Wille als das Objektive, Kreis der Notwendigkeit, dessen Momente die *sittlichen Mächte* sind, welche das Leben der Individuen regieren und in diesen als ihren Akzidenzen ihre Vorstellung, erscheinende Gestalt und Wirklichkeit haben.« (VII, §145) Die sittlichen Mächte stehen dem Individuum dabei nicht als ein Fremdes gegenüber, sie sind »von seinem eigenen Wesen« (VII, §147), das Subjekt hat in ihnen sein »Selbstgefühl«, das zunächst durch keine Reflexion vermittelt ist: »so kann man sagen, der sittliche Mensch sei sich unbewußt. In diesem Sinne verkündet Antigone, niemand wisse, woher die Gesetze kommen, sie seien ewig.« (VII, §144 Z) Diese Struktur lässt sich

leichter verstehen, hat man Honneths Erklärung des dritten Moments des freien Willens als Wahl zwischen Kulturgütern, in denen wir uns bereits als Freie verstehen können, vor Augen. Auch hier in der Sittlichkeit begegnet den Subjekten in den Sitten ihre eigene Freiheit. Besondere Tugenden sind deshalb in der Sittlichkeit nicht erforderlich: »Was der Mensch tun müsse, *welches* die Pflichten sind, die er zu erfüllen hat, um tugendhaft zu sein, ist in einem sittlichen Gemeinwesen leicht zu sagen, – es ist nichts anderes von ihm zu tun, als was ihm in seinen Verhältnissen vorgezeichnet, ausgesprochen und bekannt ist.« (VII, §150 A) Staatsbürger-Sein heißt so, die in der Moralität gewonnene Subjektivität wieder aufgeben zugunsten des sittlich Guten. Die Moralität hat dabei weiterhin ihren Platz, sie wird nicht abgelöst durch die Sittlichkeit, sie reicht nur nicht, um den Einzelnen frei werden zu lassen. Doch wie genau gestaltet sich dieser Schritt für das Subjekt selbst? Es muss dazu in der Moralität seine eigene Unfähigkeit zu urteilen erkennen und durch einen bewussten Schritt in die sittliche zweite Natur sein Gewissen, abgesehen von uninteressanten Partikulärfragen, die die Moralität des Einzelnen beschäftigen,¹³ aufgeben. Die Argumentation gegen die Romantik, gegen die Absolutsetzung des Ichs ist dabei überzeugend: Das Gute kann vom Einzelnen allein nicht entdeckt werden. Doch der Gedanke, dass das Gute in den Sitten und Gebräuchen eines Volkes oder einer Gesellschaft liegt, kann heute nicht abschließend überzeugen.

Um Antworten zu gewinnen, möchte ich mir im Folgenden den Aufbau des sittlichen Geistes genauer anschauen. Er verwirklicht sich in drei Weisen: in der Familie, der bürgerlichen Gesellschaft und dem Staat. Die natürliche Sittlichkeit der Familie, in der der Grundstein für die moralische Erziehung gelegt wird, zerbricht dabei notwendig in »die Stufe der *Differenz*« (VII, §181): in die bürgerliche Gesellschaft, die »*Erscheinungswelt* des Sittlichen«, die den Staat schon voraussetzt.

Hegel argumentiert damit gegen die Auslegung, Staat sei der Raum, seine besonderen Zwecke zu verfolgen, indem man die anderen zum Mittel macht: Das genau ist die bürgerliche Gesellschaft, die nicht mehr ist, als ein »*Not- und Verstandesstaat*«. Staat ist für Hegel aber mehr: Staat ist die institutionalisierte Sittlichkeit. Während in anderen Konzepten die Sittlichkeit ihren Raum in der Familie hat, zeigt Hegel, warum sie darüber hinausreicht und ihre Verwirklichung erst im Staat erreicht. Denn in der Familie werden die Kinder zu Persönlichkeiten erzogen, die, erwachsen, ins Leben entlassen werden müssen – »die Söhne als Häupter und die Töchter als Frauen« (VII, §177) – spätestens jedoch

13 Moralität spielt für den Einzelnen noch eine Rolle in Fragen der Gnade, der Großmütigkeit: Wie unterstütze ich Hilfsbedürftige, etc.

wird die Familie aufgelöst durch den Tod des väterlichen Oberhauptes. Mit der Auflösung der Familie geht das bisher allgemeine Sittliche verloren – denn die bisher bestimmende Allgemeinheit war die Familie: »Jetzt aber tritt das Verhältnis ein, daß das Besondere das erste für mich Bestimmende sein soll, und somit ist die sittliche Bestimmung aufgehoben.« (VII, §181 Z) Der jugendliche Mann wird frei, sich nach seinen eigenen Wünschen und Interessen zu orientieren. Die bürgerliche Gesellschaft bietet ihm nun den Raum, den er braucht, um sich auszu-
 zuleben. Sie ist die »Stufe der *Differenz*« (VII, §181), die Platz für Reflexion bietet, ihr Wesen ist dabei »*notwendig scheinend*«: die bürgerliche Gesellschaft ist die »*Erscheinungswelt* des Sittlichen« (ebd.). In ihr passieren drei Dinge: (1) die Besonderheit erlangt ihr Recht, (2) die Allgemeinheit erlangt ihr Recht, (3) die Sittlichkeit scheint in ihr auf. Das Ganze der Sittlichkeit hingegen ist sie nicht, der »Primat des Staates« ist schon in ihr angelegt, wie Rolf-Peter Horstmann den Stellenwert der bürgerlichen Gesellschaft erklärt:

»Der Primat des Staates hat seinen Grund [...] in der These, daß nur das sich in Institutionen fixierende wahre Allgemeine, also das Allgemeine, das immer schon als die bestimmte Einheit auftritt, die alle möglichen Momente der Besonderung des sittlichen Ganzen überwunden und in sich aufgehoben hat, in der Lage ist, aporetische Konsequenzen vermeidbar zu machen, die in der sich durch das Prinzip der Besonderheit definierenden Sphäre der Sittlichkeit, d.h. der bürgerlichen Gesellschaft, angelegt sind.«¹⁴

Die bürgerliche Gesellschaft ist dabei bestimmt durch zwei Prinzipien. Das eine ist die »konkrete Person, welche sich als *besondere* Zweck ist« (VII, §182), das andere Prinzip ist das der Allgemeinheit, da »die besondere Person als wesentlich in *Beziehung* auf andere solche Besonderheiten« (ebd.) verstanden werden muss. In dieser so entzweiten bürgerlichen Gesellschaft kommen dabei sowohl Allgemeinheit als auch Besonderheit zu ihrem je eigenen Recht: Die Besonderheit hat das Recht »sich nach allen Seiten zu entwickeln und zu ergehen« (VII, §184) und die Allgemeinheit hat das Recht, »sich als Grund und notwendige Form der Besonderheit sowie als die Macht über sie und ihren letzten Zweck zu erweisen.« (ebd.) Hegel beschreibt die bürgerliche Gesellschaft nun weiter als das »System der in ihre Extreme verlorenen Sittlichkeit« (ebd.). Diese Beschreibung ist nicht unmittelbar plausibel, da sich die Verbundenheit von Allgemeinem und Besonderem ja gerade hier zu zeigen scheint. Diese Verbindung genügt

14 Rolf-Peter Horstmann: »Theorien der bürgerlichen Gesellschaft«; in: Ludwig Siep (Hg.): *G.W.F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts*. – Berlin: Akademie Verlag 1997, 213. Im Folgenden im Text mit TbG und Seitenzahl zitiert.

Hegel aber nicht, denn sie ist keine »sittliche Identität«, sondern wegen der »Selbständigkeit beider Prinzipien« (VII, §186) *notwendig* und damit nicht frei. Wie dieses »*selbständige Bestehen*« zu verstehen ist, erklärt Horstmann folgendermaßen: »Allgemeinheit und Besonderheit bestehen selbständig dann, wenn zwischen ihnen ein Bedingungsverhältnis derart besteht, daß sie sich gegenseitig voraussetzen, ohne sich wechselseitig integrieren zu können.« (TbG, 206) Das Besondere *muss* sich hier schließlich am Allgemeinen orientieren, nur so kann es überhaupt weiter bestehen. Die Beziehung ist dabei eine notwendige und keine freie, da es das Allgemeine nicht frei wählt. In der bürgerlichen Gesellschaft kann keiner ohne die anderen etwas erreichen, Bedürfnisse können nur durch Angebote befriedigt werden, Angebote brauchen wiederum Nachfrage. Um zum Ziel zu kommen, sind die anderen unentbehrlich, auch wenn sie mir nicht als wertvoll an sich erscheinen und ich nur auf meinen eigenen Zweck bedacht bin.¹⁵ Obwohl es dem Einzelnen hier erlaubt ist, seinen egoistischen Zwecken nachzukommen und die allgemeinen nur, insoweit sie ihm nützlich sind, zu berücksichtigen, ist die bürgerliche Gesellschaft nicht etwa ein »ungeordnetes Ganzes« (TbG, 208): Es gibt Gerichte und Rechtsprechung, die Stände werden eingeführt, genau wie Polizei und Korporationen.¹⁶ Im Not- und Verstandesstaat ist so für vieles Vorsorge getroffen: Für Verarmung, für Witwen und Waisen, für Wohltätigkeit und Aufstiegsmöglichkeiten. Es gibt also klare »Grenzen der egoistischen Interessenverfolgung« (TbG, 209) und die muss es nach Hegel auch geben, »weil sonst nicht gewährleistet wäre, daß *jedes* Mitglied der bürgerlichen

15 »[I]ndem Hegel nachweist, daß das Prinzip der Besonderheit der durch ihre Einzelinteressen und deren Verschränkung bestimmten bürgerlichen Gesellschaft als auszeichnende Bestimmung zukommt und daß eben die Gültigkeit dieses Prinzips für diesen Bereich dazu führt, daß er der Allgemeinheit als notwendiger Form der Besonderheit (§ 184), und d.h. der die besonderen Interessen einschränkenden Macht bedarf, um nicht an seinem eigenen Prinzip zugrunde zu gehen – indem Hegel dies in bezug auf die bürgerliche Gesellschaft nachweist, so kann er erstens die Notwendigkeit des Staates als des existierenden allgemeinen Zwecks und zweitens dessen Primat gegenüber anderen Formen der sittlichen Organisation behaupten.« (TbG, 214)

16 »Der Polizei weist Hegel ein weites und inhomogenes Aufgabenfeld zu. Zu ihren wichtigsten Aufgaben gehören die Sicherung der öffentlichen Ordnung, die Gewerbeaufsicht, Industrieplanung, die Vorsorge für infrastrukturelle Maßnahmen – Hegel erwähnt Straßenbeleuchtung und Brückenbau –, die Gewährleistung der Zugänglichkeit von lebensnotwendigen Waren durch Verteilungs- und Steuervorschriften sowie die Bereitstellung von Einrichtungen zur Gesundheitspflege, zur Erziehung der Kinder und von Armenhäusern. Korporationen sind Berufsgenossenschaften.« (TbG, 209)

Gesellschaft wenigstens im Prinzip sein besonderes Wohl verwirklichen kann.« (ebd.)

Familie, bürgerliche Gesellschaft und Staat werden dabei nicht in Reihe gedacht – das Eine wird durch das Andere ersetzt –, sondern in Ergänzung.¹⁷ Das allein auf sich gestellte und einzig seine Interessen und Zwecke verfolgende Individuum der bürgerlichen Gesellschaft *glaubt* dabei nur alle Sittlichkeit verloren, denn unter dem vermeintlich nur Besonderen verbirgt sich *immer* das Allgemeine – die allgemeinen Interessen werden durch die Verfolgung der besonderen gefördert: »[I]ch bin also überhaupt auf der Stufe des Scheins, und indem meine Besonderheit mir das Bestimmende bleibt, das heißt der Zweck, diene ich damit der Allgemeinheit, welche eigentlich die letzte Macht über mich behält.« (ebd.) Was die bürgerliche Gesellschaft nur scheinbar zu einer Ansammlung egoistischer Individuen und zur Erscheinung der Sittlichkeit macht, ist die in ihr notwendig angelegte Intersubjektivität: Denn die Eigeninteressen lassen sich nur in der Beziehung zu anderen Individuen verwirklichen und haben damit Allgemeinheit.¹⁸ Die bürgerliche Gesellschaft bietet damit Raum für die »selbständige Entwicklung der Besonderheit« (VII, §185 A), in der die »*in sich unendliche Persönlichkeit*« und die »subjektive Freiheit« sich als Recht des Einzelnen entfalten: denn sie kommen in der »nur substantiellen Form des wirklichen Geistes nicht zu [ihrem] Rechte« (ebd.).

An dieser Stelle wird deutlich, dass auch die bürgerliche Gesellschaft keinen Raum für das bietet, was ich oben mit Bohrer als den Überschuss des Subjekts bezeichne: Auch hier ist kein Platz für diejenigen, die an den vernünftig geteilten Strukturen nicht teilnehmen wollen oder können. Auch hier ist kein Platz für den Bruch, für die Kontingenzerfahrung. Unter Besonderheit versteht Hegel nicht die individuellen Talente, sondern die individuellen Bedürfnisse, die sich im Wirtschaftlichen zu erschöpfen scheinen. Dass aber das, was Bohrer als ästhetische Subjektivität beschreibt, und damit genau wie Hegel, der auf den absoluten Geist mit Kunst, Religion und Philosophie verweisen würde, aus der Sphäre des Sozia-

17 »Die bürgerliche Gesellschaft ist die Differenz, welche zwischen die Familie und den Staat tritt, wenn auch die Ausbildung derselben später als die des Staates erfolgt, denn als die Differenz setzt sie den Staat voraus, den sie als Selbständige vor sich haben muss, um zu bestehen.« (VII, §182 Z)

18 Durch diese Bewegung zwischen Besonderem und Allgemeinen gewinnt die bürgerliche Gesellschaft eine besondere Bedeutung: Sie wird der »Boden der Vermittlung«, auf dem sich jeder freimachen kann von den »Zufälligkeiten der Geburt« (VII, §182 Z).

len ausgrenzt, ebenfalls soziale Konsequenzen hat, habe ich in meiner Auseinandersetzung mit Bohrer gezeigt: denn das Scheitern der Romantiker ist immer auch ein soziales gewesen: ihr Leiden eines an der gesellschaftlichen Ausgrenzung, an gesellschaftlichen Strukturen, die ihnen nicht erlaubt haben, sich mit ihrer Individualität, mit ihrem individuellen Überschuss, in sie einzubringen.

Hegel will mit dem Verlust der Sittlichkeit in der bürgerlichen Gesellschaft, der das rücksichtslose Verfolgen der privaten Interessen begünstigt und ermöglicht, einem Verlust der Sittlichkeit im Ganzen, wie er ihn in der Antike diagnostiziert, vorbeugen: »Die selbständige Entwicklung der Besonderheit ist das Moment, welches sich in den alten Staaten als das hereinbrechende Sittenverderben und der letzte Grund des Untergangs derselben zeigt.« (VII, §185 A) Die Sittlichkeit der Rechtsphilosophie muss in der Lage sein, die subjektive Freiheit, die Reflexion, mitzutragen und zu einem ihrer Momente zu machen – damit fällt diese neue Sittlichkeit nicht dem gleichen Problem zum Opfer wie die verlorene der Antike: der Individualisierung, der Persönlichkeit. Hegel will die Entzweiung und die »unendliche Reflexion des Selbstbewußtseins in sich« (VII, §185 A) aushalten, um so eine Einheit denken zu können, die den »Gegensatz der Vernunft zu seiner ganzen Stärke auseinandergehen läßt und ihn überwältigt« (ebd.). Antigone wird hier das Recht, sich zu besondern eingeräumt – nur hat es keine Konsequenzen mehr für den Staat. Das ist das Überraschende an Hegels Lösung: er konstruiert einen neuen sittlichen Staat, dessen Sittlichkeit mehr aushält als die der Antike. Dem diagnostizierten Recht auf Besonderheit wird so kein Platz im Staat zugewiesen, sondern eine außerstaatliche Sphäre zugesprochen. Das Problem, das den antiken Staat gesprengt hat, wird so gelöst, dass es einfach aus dem Staat herausgenommen wird und als unerheblich für ihn gilt. Einzig problematisch daran ist, dass sich Antigones Konflikt nicht in Familie oder bürgerlicher Gesellschaft lösen lässt. Einer Besonderung, wie Antigone sie erfährt, wird vielmehr durch die Bildung vorgebaut. Denn sie verhindert eine einseitige Identifikation mit einem sittlichen Prinzip und liefert in ihrem Einblick in die Vernünftigkeit des Allgemeinen die Erkenntnis um die Bedeutungslosigkeit der Besonderung, des individuellen Leids. Was aber, wenn das Subjekt auf der Bedeutsamkeit seines Leides beharrt?

DER WERT DER BILDUNG

Die Wandlung zum vernünftigen, sittlichen Individuum wird durch einen Prozess gesteuert, der sich daraus ergibt, dass der Einzelne, um seine Zwecke (vorrangig wirtschaftliche Zwecke) möglichst umfassend verfolgen zu können,

zu einem »Glieder der Kette« werden muss: Er muss seine Subjektivität in ihrer Besonderheit »bilden« (VII, §187). Bildung ist dabei nach Hegel nichts, was dem Menschen äußerlich ist, sie gehört vielmehr zum Menschen dazu: Durch sie wird es möglich, der Welt verständig gegenüberzustehen, ihr ein »Siegel« (VII, §187 A) aufzudrücken und damit den Unterschied zwischen sich und der äußeren Welt zu markieren. Indem sich der Mensch so als abgegrenzt begreift, überwindet er gleichzeitig diese Abgrenzung und gewinnt »darin sein *objektives* Dasein« (VII, §187 A):

»Die Bildung ist daher in ihrer absoluten Bestimmung die Befreiung und die Arbeit der höheren Befreiung, nämlich der absolute Durchgangspunkt zu der nicht mehr unmittelbaren, natürlichen, sondern geistigen, ebenso zur Gestalt der Allgemeinheit erhobenen unendlich subjektiven Substantialität der Sittlichkeit.« (ebd.)

Im Bildungsprozess gewinnt der subjektive Wille Objektivität, »wird würdig und fähig [...], die *Wirklichkeit* der Idee zu sein.« (ebd.) Existenz gewinnt diese Idee, indem die Gedanken durch diesen Lernprozess die »*Form der Allgemeinheit*« (VII, §187 A) annehmen. Durch den so gewonnenen Abstand zur »bloße[n] Subjektivität« (ebd.) erreicht der freie Wille seine dritte Bestimmung: er *will sich selbst als freier*, indem der Staatsbürger sich selbst als Person: *als Staatsbürger* will.

Dadurch, dass seine Gedanken die »Form der Allgemeinheit« angenommen haben, hat sich seine Besonderheit »verarbeitet und heraufgebildet« (ebd.) zu einer Verständigkeit: Nur wenn dieser Schritt gemacht ist, lässt sich vom Subjekt als freiem sprechen. Auch in Honneths Interpretation der hegelschen Rechtsphilosophie spielt die Bildung für den Vorgang der freien Wahl eine entscheidende Rolle. In ihr als intersubjektivem Prozess lernt der Einzelne, seine Wünsche zu ordnen und sich selbst als Person zu formen: Das »Bedürfnispotential, mithin die Natur im Menschen, darf selber nicht als etwas ein für allemal Fixiertes gedacht werden, sondern muß sich als etwas Plastisches vorstellen lassen, das Spielraum für gerichtete Veränderung enthält.« (LU, 88) Diesen Spielraum macht sich der kommunikative, intersubjektive Vorgang der Bildung zu Nutze: Die Natur des Menschen wird »rational [...] durchdrungen« (ebd.), im intersubjektiven Prozess des Lernens wird dem Kind, das durch freundschaftliche Verbindungen den Wert der Freundschaft – der in Honneths Argumentation gleichgesetzt wird mit dem Wert der Gemeinschaft überhaupt – schon erkannt hat und deswegen offen ist für einen Lernprozess, der ihm den Einstieg in die Freiheit gemeinschaftlicher Beziehungen erleichtert, vermittelt, wie gelingende Kommunikation funktioniert. Hier lassen sich nun Honneth zu Folge »die Umriss eines kommunikativen Mo-

dells der individuellen Freiheit [...] deutlich [...] erkennen« (LU, 28f.), das offenbar genau »solche sozialen oder institutionellen Bedingungen als Inbegriff einer gerechten Gesellschaftsordnung [begrift], die es jedem einzelnen Subjekt erlauben, sich in kommunikative Beziehungen zu begeben, die als Ausdruck der eigenen Freiheit erfahren werden können.« (LU, 29) In diese Beziehungen begeben wir uns dabei nach Honneth, weil uns rational klar geworden ist, dass wir nur so frei werden können.

So interessant dieses Argument als Interpretation Hegles ist, bleibt es als Beschreibung menschlichen Zusammenlebens und als Aktualisierung des hegelschen Ansatzes unbefriedigend. Honneth will nachweisen, dass Freiheit erst möglich wird, wenn die Bedingungen kommunikativer Beziehungen institutionalisiert sind: als eine solche Institution begrift er Bildungseinrichtungen, in denen erlernt wird, sich rational dafür zu entscheiden, an dieser Kommunikation teilzunehmen, weil einzig in ihr die Freiheit zur eigenen Entfaltung besteht. Der Begriff des Menschen, den Honneth hier voraussetzt, ist dabei zunächst vielversprechend: der Mensch wird hier nicht als feststehend, sondern als veränderbar begriffen, er braucht Spielraum für seine Entfaltung. Doch den versprochenen Spielraum bekommt er dann doch nur in den schon vorgefertigten Strukturen der kommunikativen Beziehungen. Das Kind muss sie erlernen, es wird rational durchdrungen: die individuelle Entfaltung funktioniert nach gesellschaftlichen und vernünftigen Regeln. Erneut wird die Besonderheit und die Unbestimmtheit abgeschnitten: alles Kreative, Überschüssige, Genialische wird in der rationalen Durchdringung zugunsten des allgemein Verständlichen geplättet. Das Ergebnis: ein kommunikativer Prozess, der verständlich und vernünftig zwar jeden mit einbezieht, aber um den Preis, zu jedem gemacht worden zu sein. Freiheit gibt es hier wieder nur auf der Basis des schon Dagewesenen und nicht auf der des Unbestimmten und Zukünftigen.

Bei Hegel gewinnt die sittliche Idee ihre Wirklichkeit erst im Staat: »der sittliche Geist, als der *offenbare*, sich selbst deutliche, substantielle Wille, der sich denkt und weiß und das, was er weiß und insofern er es weiß, vollführt.« (VII, § 257). Das gebildete Subjekt hat in ihm seinen ganz besonderen Stellenwert: Während der Staat in der Sittlichkeit seine unmittelbare Existenz hat, hat er im gebildeten Subjekt seine vermittelte Existenz, während das Subjekt selbst durch seine patriotische Gesinnung im Staat seine substantielle Freiheit hat. Aus der Sicht des Subjekts ist der Staat so »die Wirklichkeit des substantiellen *Willens*« (VII, §258), da durch die Bildung, durch das Zum-»*Gliede* der Kette«-Werden, das individuelle Selbstbewusstsein zum Allgemeinen erhoben wird. Der Wille des Staates ist also im doppelten Sinne substantiell: Er liegt dem Willen des Bürgers sowohl zugrunde (durch die Sitten erfolgt die Bildung), als er auch den

Willen des Bürgers repräsentiert (das Allgemeine des Selbstbewusstseins). Genauer betrachtet: Das Individuum ist frei, weil es ein »allgemeines Leben« (VII, §258 A) führt. Der Staat bei Hegel hat nicht die Bedeutung, Eigentum zu schützen oder eine persönliche Freiheit zu garantieren. Hegels Staat verspricht mehr: Teilhabe am objektiven Geist: »so hat das Individuum selbst nur Objektivität, Wahrheit und Sittlichkeit, als es ein Glied desselben [des Staates] ist.« (VII, §258) Hier wird das Gute lebendig, das in der Moralität unerreichbar blieb. Denn gefunden werden kann es nur im Zusammenspiel zwischen Objektivem und Subjektivem: »Im Ganzen der Sittlichkeit ist sowohl das objektive als das subjektive Moment vorhanden: beide sind aber nur Formen derselben. Das Gute ist hier Substanz, das heißt Erfüllung des Objektiven mit der Subjektivität.« (VII, §144 Z)

Doch die Rückkehr ins Allgemeine kann nicht einfach als Bildung und somit als intersubjektiv erarbeitete Anbindung an allgemeine, sittliche Werte verstanden werden. Denn die Rückkehr ins Allgemeine ist das *Über-Den-Tod-Hinweggehen*, das den Einzelnen vergisst und übergeht für das Ganze. Ein zeitgemäßer Freiheitsbegriff aber kann Gesellschaft nur als Boden, den das Subjekt bearbeitet, denken. Allgemeines und Besonderes, beschränken und negieren, gehören weiterhin zum Freiheitsbegriff dazu. Doch die individuelle Entwicklung findet nicht mehr nur im gesellschaftlichen Rahmen statt, sondern kann diesen Rahmen selbst auch verändern. Dabei wird der Rahmen nicht abgeschafft, sondern stetig modifiziert. Denn nur so sind Fortschritt und Veränderung denkbar: als Wechselwirkung zwischen Besonderheit und Allgemeinheit, nicht als ausschließlich auf Allgemeinheit bezogen. Diese Verschiebung ist dabei nicht entstanden aus historischen Entwicklungen in der Menschheitsgeschichte, sondern im Begriff der Freiheit selbst, wie Hegel ihn in der Rechtsphilosophie entwickelt, abzulesen. Denn die Fixierung auf das Allgemeine ist schon hier problematisch.

Bei Hegel erscheint die Wahl zwischen den Kulturgütern, in denen der Einzelne seine Freiheit findet, wie eine Wahl zwischen ewig feststehenden Möglichkeiten, die keine Veränderung, kein Werden mehr kennt. Hegels konkrete Freiheit trägt keine individuellen Züge. In der Rechtsphilosophie geht es nicht um »individuelle Selbstverwirklichung« (LU, 47), wie Honneth schreibt, sondern um die allgemeine Verwirklichung des freien Willens in der Sphäre des objektiven Geistes. Die gibt es freilich nur auf der Ebene der Individuen, weil sie ausschließlich hier Lebendigkeit gewinnt, die Individuen selbst sind aber nur als Träger dieser Freiheit interessant, nicht als Macher.

Hegel versteht Bildung radikal: das Ergebnis des Bildungsprozesses ist bei ihm nicht offen, sondern der Staatsbürger. Damit missachtet er, dass gerade Bil-

dung selbst auch ein kreativer Prozess ist, der Talente freisetzt und befördert und neue Ideen aufkommen lässt. Bei Hegel hingegen ist Bildung einzig zu lernen, sich selbst als Teilnehmer am staatlich-bürgerlichen Leben zu wollen: Bildung bedeutet, sich die Sitten und Kulturgüter seiner Gesellschaft anzueignen – um in ihnen frei zu sein. Die Frage ist nun, ob Bildung für Hegel überhaupt etwas anderes heißen könnte: Sollte sie nur zur Abstraktion, zur Negation des zunächst Gegebenen führen, würde sie im ersten Moment des freien Willens als inhaltsleer und ungerichtet wie die Rechtsperson stehen bleiben. Sollte sie auf eine Persönlichkeitsbildung, Eigen-Erforschung, Individualisierung hinzielen, bliebe sie im zweiten Moment des freien Willens, dem Romantiker, der nicht zwischen Gut und Böse unterscheiden kann, stehen. Bildung kann für Hegel also nur heißen: Das, was als allgemein vernünftig begriffen wird, selbst als vernünftig begreifen und es so aus freiem Willen bejahen. Der Überschuss des Einzelnen führt für Hegel immer nur ins unendlich reflexive Gewissen des Romantikers, der für seine Entscheidungen keine Gründe finden kann.

Deswegen entwickelt sich der freie Wille bei Hegel notwendig unabhängig vom Einzelnen, er ist unendlich, besteht über den Tod hinaus in den ewig-währenden Institutionen, Gesetzen und Sitten. An ihm teilzuhaben, fordert vom Einzelnen eine aktive Anteilnahme, einen bewussten Schritt aus der egoistischen Besonderheit hinaus ins Allgemeine. Nur hier – fern aller Partikularität, die sich nach Hegel nur im Fehlgehen zeigt – kann der Einzelne seine konkrete Freiheit finden. Ohne die Allgemeinheit ist sein Handeln willkürlich und unfrei, es bleibt auf der zweiten Stufe des freien Willens stehen. Hier kommt nun aber die Problematik des Bildungsbegriffs zum Tragen: Wird Bildung als etwas Vorgefertigtes verstanden, das etwas bereits Vernünftiges vermittelt bzw. in dieses Vernünftige Einsicht verleiht, drängt sich die Frage auf, wie dieses Vernünftige beschaffen ist. Es begegnet dem Staatsbürger in den staatlichen Institutionen: Offensichtlich handelt es sich dabei also um Werte wie Freiheit, Gleichheit, Gleichberechtigung, Demokratie, etc. Diese Begriffe können aber nicht als statische verstanden werden: jede Generation eignet sie sich neu an und verändert sie damit. Werte und Ideen, die sich in den staatlichen Institutionen widerspiegeln, überdauern so zwar das einzelne Menschenleben, können aber nie als abgeschlossen oder wahr gelten. Die allgemeine und unhinterfragbare Sitte entspricht nicht unserer Lebenswirklichkeit. Im Gegenteil sollten die Institutionen Raum bieten für stetes Hinterfragen, für ständige Neubewertung, für zeitgenössische Herausforderungen. Hinterfragen, Neubewerten, Herausforderungen meistern: das sind dabei alles Leistungen, für die Bildung und Vernunft relevant sind, die aber angetrieben werden durch den Überschuss im Menschen, durch neue Ideen, durch nie Gedachtes, durch besondere Gedankengänge im Rahmen des allge-

meinen abstrakten Denkens. Wie Fortschritt und Veränderung ohne die Besonderheit des Individuums stattfinden sollen, lässt Hegels Modell des Staates vollkommen offen.

Im Gegensatz zu meiner Interpretation liest Axel Honneth in Hegels Argumentation sehr wohl eine individuelle Entwicklung des Einzelnen. Er denkt die drei Sphären der Sittlichkeit als »drei Stufen der Individualisierung« (LU, 95), die in einer »Rangordnung« (ebd., 96) stehen: mit dem Ergebnis, dass die höchste Individualisierung im Staat stattfindet. In seiner Interpretation individuieren sich die Individuen dadurch, dass sie im Staat eine allgemeine Tätigkeit verrichten können. Damit gelangen sie zu einer »öffentlichen Existenz« (LU, 98) und so zu intersubjektiver Anerkennung: »[W]eder in seinem natürlichen Bedürfnis noch in seinem je individuellen Interesse, sondern in seinem vernünftig gebildeten Begabungen und Fertigkeiten ist das Subjekt hier, in der Sphäre des Staates, zum Mitglied der Gesellschaft geworden.« (LU, 98) Als Hegel-Auslegung ist diese Argumentation sicherlich plausibel, meinen Vorwurf an Hegel beantwortet aber auch sie nicht: Ein Aufgehen in der Allgemeinheit, wie Honneth und Hegel es hier vom Staatsbürger beschreiben, ist gerade nicht ein »höhere[r] Grad von Individualität«, sondern seine Aufgabe: seine Abgabe ans Allgemeine.

Das »Leiden an Unbestimmtheit«, das Honneth in den beiden vorherigen Sphären des Rechts und der Moralität diagnostiziert hat, schlägt hier nicht um in ein angenehmes Gefühl der Selbstbestimmtheit, sondern in ein Leiden an *Überbestimmtheit*.¹⁹ Denn die Freiheit liegt nach diesem Verständnis allein in der Allgemeinheit. Dieses Verständnis entspricht dabei nicht unserem Anspruch ans Leben. Wir begreifen uns nicht als Freie, wenn wir nur in der Allgemeinheit aufgehen und unsere individuellen Besonderheiten nur in der Familie ausleben können, bzw. unsere individuellen Bedürfnisse in der bürgerlichen Gesellschaft befriedigen. Honneth und Hegel sehen in der Besonderheit, von der ich sage und zeige, dass sie ein unabdingbarer Teil unserer Freiheit ist, nur eine Zugabe, auf die sich auch verzichten ließe. Freiheit bedeutet für beide: Partizipation am vernünftigen Ganzen. Beide bemerken dabei nicht, dass sie mit dieser Definition einen a.) völlig leeren Begriff schaffen, einen der das Subjekt in seiner Individualität nicht benennt, sondern geradezu zurückweist und b.), dass es dieses vernünftige Ganze nicht gibt.

19 Über die Bedeutung des Anderen und des Sich-Selbst-Im-Anderen-Findens für den Bildungsbegriff, siehe: Diana König: »Vom Glätten und Verallgemeinern. Bildung nach Hegel und Honneth«; in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): *Axel Honneth. Gerechtigkeit und Gesellschaft. Potsdamer Seminar*. – Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag 2008.

a.) Leer ist der Begriff von Subjektivität, weil er in diesem Gebrauch einzig die Manifestation des Weltgeistes im Individuum ist. Das Subjekt zeichnet sich durch nichts »Subjektives« ihm gegenüber aus. Der einzige Unterschied zur substantiellen Individualität Laokoons liegt dabei darin, dass die Teilhabe nicht unbewusst, sondern bewusst und gewollt ist. Das Ergebnis ist aber gleich: Auch in der Sittlichkeit des Staates muss der Staatsbürger nicht überlegen, sondern macht, was ihm zur zweiten Natur geworden ist. Die Motivation zu dieser bewussten Rückkehr bleibt dabei dunkel – dunkel besonders angesichts der Einsicht, die wir in der Tragödie gewonnen haben. Denn dort war es das individuelle Leid, das Veränderungen nach sich gezogen hat, weil es als Unfreiheit offenbar wurde. Warum im Staat nun das Leid, das zum Beispiel durch den Verlust eines Kindes im Krieg hervorgerufen wird, weniger unfrei machen soll, bleibt unverständlich.

b.) Anerkennung und Ehre, seinen Platz in der Allgemeinheit finden, sind auch heute ohne Zweifel wichtige Bestandteile von Freiheit. Doch ein Aufgehen in der Allgemeinheit kann es nicht geben, weil diese Allgemeinheit selbst nicht als vernünftige und versöhnende strukturiert ist, sondern vielmehr Konfliktpotential bietet: Die Allgemeinheit ist nicht der Raum, in dem wir uns alle mit gleichen Erwartungen und Haltungen treffen, um gemeinsam etwas zu unternehmen, sondern die Allgemeinheit ist der Raum, in dem wir uns in unserer Unterschiedlichkeit, mit unseren verschiedenen kulturellen und religiösen Hintergründen begegnen, uns über Ziele und Vorhaben einigen müssen und dann einen gemeinsamen Weg erarbeiten können. Allgemeinheit ist der Raum, in dem wir uns mit unseren Besonderheiten begegnen können: weil wir hier abstrahieren können von unserer individuellen Besonderheit und offen werden für andere Möglichkeiten. Die menschliche Besonderheit führt so zu einer Bereicherung des Begriffs der Allgemeinheit, da gerade die Abstraktion und Reflexion hier die Andershaftigkeit der anderen aufwerten und sichtbar machen.

Dass die Spaltung im Personen-Begriff nicht überwunden wird, legt eine Freistelle offen, in die hinein die Erfahrung des Bruchs mit den vernünftigen Strukturen sozialer Teilhabe tritt: Hier ist der Platz für das, was ich mit Bohrs Begriff der ästhetischen Subjektivität erläutert habe: für die Bruch Erfahrung und das Leid derjenigen, die sich in den vorgegebenen sozialen Formen nicht ausleben können. Das betrifft allerdings nicht nur die Romantiker, für die Bohrer es gezeigt hat, sondern das betrifft das Subjekt überhaupt, denn das nur romantische oder das nur rationale Subjekt gibt es nicht, es ist eine Mischung aus beidem: Der Überschuss, der im Zerbrechen der antiken Sittlichkeit freigeworden ist, geht über die Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft hinaus. Die Erfahrung, dass

die Welt plötzlich zu einer unverstandenen wird, die Erfahrung des Bruchs mit den sozialen Strukturen der Teilnahme, bleibt bestehen.

Hegel will in der Rechtsphilosophie, da stimme ich mit Honneth überein, zwei Dinge erreichen: Zum einen will er die Sittlichkeit vor der Bedrohung durch eine zunehmende Individualisierung schützen, zum anderen will er dem Menschen Freiheit schenken, bzw. nachweisen, wie der Mensch frei wird oder ist.²⁰ Sein Weg, die Sittlichkeit zu retten, führt darüber, den Einzelnen nur im Allgemeinen frei werden zu lassen – und damit: sittlich. Diese Rückkehr ins Allgemeine bringt dabei einen entleerten Begriff von Subjektivität hervor: hier manifestiert sich der Weltgeist, losgelöst von jeder Besonderheit.

Ein solches Aufgehen in der Allgemeinheit, einer Allgemeinheit zudem, die es zumindest heute, das habe ich weiter oben gezeigt, in dieser Form nicht gibt, macht den Menschen aber nicht frei. Wenn wir von Freiheit reden, meinen wir damit nicht nur die Freiheit, unseren Platz in der Gesellschaft zu finden – um nicht missverstanden zu werden: wir meinen *auch* diese Freiheit, die essentiell dafür ist, frei zu sein –, sondern auch die Freiheit, unser Leben zu meistern. Unser Leben erschöpft sich aber nicht in allgemeinen Strukturen. Die Herausforderungen, die uns begegnen, beinhalten natürlich auch solche, wie zum Beispiel einen Schulabschluss machen, eine Arbeitsstelle finden, sich als gleichberechtigter Bürger verstehen können, aktiv an der Demokratie teilnehmen. Aber viele Herausforderungen sind ganz anderer Art: Mit Zukunftsangst umgehen lernen, sein Potential nutzen, mit Schicksalsschlägen umgehen, alt werden, krank sein, eine Partnerschaft leben, ein Kind erziehen. All diese Dinge sind wichtig, um uns als Freie begreifen zu können: wenn wir gelähmt sind von Angst, Panik, Schmerz oder Hoffnungslosigkeit, sind wir unfrei. Nun kann der Staat uns nicht den geliebten Verstorbenen ersetzen, er kann nicht für uns unser Potential ausschöpfen - er kann auch nicht unsere Kinder erziehen. Er kann aber auch nicht sagen: Ihr seid freie Staatsbürger und dann all das, was so essentiell unser Leben ausmacht, ausblenden. Es ist notwendig, dass eine zeitgemäße Form der Sittlichkeit den Menschen als ängstlichen versteht, als einen, der anfällig ist für Panik

20 Vgl.: Honneth: »Als das Grundprinzip seiner *Rechtsphilosophie*, [...], begreift Hegel die Idee des ›allgemeinen freien Willens‹; dabei geht er in Übereinstimmung mit Rousseau, Kant und Fichte von der Prämisse aus, daß unter den Bedingungen der neuzeitlichen Aufklärung alle moralischen oder rechtlichen Bestimmungen nur in dem Maße als gerechtfertigt angesehen werden können, in dem sie die individuelle Autonomie oder die Selbstbestimmung des Menschen zum Ausdruck bringen.« (LU, 21)

und Hoffnungslosigkeit und nicht nur auf einen rationalen Bürger zählt. Nur dann werden Panik und Trauer, Hoffnungslosigkeit und Angst nicht mehr pathologisiert, ausgegrenzt und therapiert, sondern als Teil des menschlichen Lebens angenommen. Ein solcher Perspektivenwechsel zwingt die Gesellschaft dazu, sich selbst zu befragen und nicht den anderen anzuklagen. Begreift man das Subjekt als verletzliches, kann niemand mehr davon ausgehen, dass mit Witwenrente, Arbeitslosengeld und Hartz-IV-Kinderzuschlag alles getan ist.

Die antike Sittlichkeit konnte diesen persönlichen Problemen begegnen und sie in sich aufheben: mit dem gemeinsamen Totenkult wird die Trauer der Angehörigen von allen mitgetragen, in der Heldenverehrung wird sie aufgehoben, Zukunftsangst braucht niemand zu haben, weil sein Leben in den vorbestimmten Bahnen verlaufen wird: all diese Probleme muss das Subjekt in der Sittlichkeit des Staates nun selbst bewältigen. Sie können ihm nicht mehr abgenommen werden. Aber sie können akzeptiert werden als Lebensleistungen, die einen Wert haben und die im Alltag Berücksichtigung und Anerkennung verdienen. Denen sich Strukturen und Prozesse zu beugen haben, um sie zu erleichtern oder erträglich zu machen. Hegel verschiebt diese Nöte in den absoluten Geist: in Kunst, Religion und Philosophie findet hier eine Selbstverständigung statt. Diese Verschiebung zeigt, dass Hegel selbst die Freiheit im objektiven Geist auch nicht als ausreichend angesehen hat.

Zusammengefasst

In der *Phänomenologie des Geistes* endet die *Antigone*-Interpretation in einem Widerspruch: Es ist der Widerspruch zwischen Tragik und Tragödie. Während ich für die Tragödie als Tragödie Hegels dialektische Lesart interessant und zutreffend, wenn auch nicht weitreichend genug in Bezug auf die ästhetische Wirkung, die die Tragödie hat, finde, weise ich sie auf der Ebene der Tragik zurück. Antigone als Figur im Stück kann mit Hegel als über sich hinausweisend verstanden werden. Im Gegensatz zu Kreon, von dem Hegel sagt, dass er hinter der Antigone zurückbleibt, kann Antigone den für Hegel entscheidenden Satz sagen: »weil wir leiden, anerkennen wir, daß wir gefehlt.« (III, 348) Damit verweist sie auf eine in der Zukunft mögliche Versöhnung. Hegel sieht in der Antigone eine Figur, die über sich selbst erkennt, dass sie Teil des Falschen ist, das ihr Schaden zufügt. Damit erkennt sie ihr Verbrechen als Verbrechen an. Ihr Leiden und ihre Klage sind damit nicht nur eine Anklage des Sinnlosen, sondern öffnen eine Perspektive. Antigone ist für Hegel eine Übergangsfigur zwischen zwei unterschiedlichen Begriffen von Subjektivität: Sie wird vom substantiellen Individuum geöffnet hin zur Rechtsperson.

Diese dialektische Perspektive hat ihre Berechtigung in Bezug auf die Zuschauer: Antigone kann nur von außen als Übergangsfigur wahrgenommen werden, denn nur von außen, von den Unbeteiligten, wird ihre Geschichte als Teil einer Fortschrittsgeschichte verstanden. Eine Beschränkung auf diese Perspektive spart jedoch eine spezifische Leistung der Kunst aus. Denn sie lässt einen wichtigen Aspekt außer Acht: die antidialektische oder individuelle Perspektive. Hier geht es nicht um die Außenperspektive, die der Zuschauer im kalten Spiel der Vernunftvermögen einnimmt, sondern um die Innenperspektive: hier geht es um Antigone als Individuum. Diese Sichtweise habe ich in den Abschnitten herausgearbeitet, die ich als meine Lektüre der *Antigone* der Lektüre Hegels entgegenstelle. Gleichzeitig denke ich aber, dass sich Hegels eigene Interpretation

auch nicht in der dialektischen erschöpft. Denn diese Perspektive ist in der *Phänomenologie* nicht die einzige, die Hegel zur *Antigone* einnimmt.

Denn die Interpretation, Antigone anerkenne ihr Leid als gerechtfertigt, greift zu kurz: Auch wenn Antigone ahnt, dass sie ein Verbrechen begangen hat, zieht sie die Möglichkeit einer Versöhnung im Stück selbst nicht im Mindesten in Betracht: ihr wird zwar erschreckend deutlich, dass ihre Welt keinen Bestand mehr hat, sie hat aber keine Hoffnung auf eine bessere. Antigone ahnt im Stück, dass sie sich schuldig gemacht hat, weil sie ahnt, dass auch Kreons Anspruch berechtigt sein könnte. In ihr rumort ein ungutes Gefühl, das sie aber nicht reflektiert, sondern das sie verschreckt. Ihre Gewissheit, richtig gehandelt zu haben, wird durch dieses unterschwellige unguete Gefühl herabgesetzt zur Gesinnung: Antigone weiß nicht mehr, ob sie richtig gehandelt hat, obwohl sie der festen Überzeugung ist, richtig gehandelt zu haben. Antigone ist eine Figur der höchsten Verwirrung, in ihr wird eines auf exzellente Weise deutlich: die Panik, die einen Menschen erfasst, wenn er plötzlich die Welt nicht mehr versteht. Antigone hat keine Hoffnung auf eine Besserung. Sie gesteht sich und der sie umgebenden Gemeinschaft auch nicht ein, dass Kreon Recht haben könnte. Alles bleibt eine bloße Ahnung, alles bleibt Verirrung. Deshalb kann Antigone auch bis zuletzt auf ihrer Position beharren: Ihr Leiden, ihre Klage sind eine Anklage gegen Kreon und gegen die plötzlich unverständlich gewordene Welt. Diese Anklage gipfelt in Antigones Tod: Sie lernt aus ihrem Leiden nichts. Was bleibt, ist das bloße Leid. Was bleibt, ist der Tod.

Tod und Leid sind der Schlusspunkt in Antigones Leben: Aufhebung des Leidens und Versöhnung finden hier nicht statt und haben keine Geltung. Für Antigone als Individuum ist das Leiden keine Fortschrittsgeschichte. Für Antigone als Individuum ist das Leiden das Letzte. Obwohl in Hegels früher Interpretation die dialektische Perspektive im Mittelpunkt steht, berücksichtigt sie immer wieder auch die antidialektische Sichtweise: Antigones Leiden, so scheint durch, ist ungerecht, weil es unverschuldet ist. Dem Individuum Antigone wird so, wenn auch nur ein kleiner, aber ein Tribut gezollt: ihr Tod hat immerhin etwas verändert, hat eine Gesellschaft, die Individuen solches Leid zufügt, mit sich in den Abgrund gerissen, damit auf ihren Trümmern eine andere Gesellschaft, in der dem Individuum Recht geschieht, entstehen kann. Antigones Leiden bekommt eine Anerkennung: weil diese eine litt, muss alles anders werden.

Die Erfahrung dieses Leidens ist Teil der ästhetischen Erfahrung: Der Zuschauer erlebt in der Betrachtung der *Antigone* nicht nur den Übergang vom substantiellen Individuum, das durch das Leid, das ihm geschieht, gewahr wird, dass es Teil des Falschen ist und so den Weg öffnet hin zur Rechtsperson, sondern er erlebt auch die schreckliche Gegenwärtigkeit des Leidens, die *trotz* der

Möglichkeit, aus ihm zu lernen, immer endgültig, bedrückend und unversöhnlich stehen bleibt. In der intuitiven Erkenntnis *versteht* der Zuschauende *intuitiv*, was Leiden für Antigone bedeutet: so gewinnt er eine Erkenntnis, die nicht sprachlich kommuniziert ist, sondern die er in der Beobachtung von Antigone, beim Im-Zuschauerraum-Sitzen, selbst am eigenen Leib *erfährt*. Die individuelle anti-dialektische Perspektive und die dialektische Perspektive stehen in der ästhetischen Erfahrung nebeneinander, das ist das Spezifische an der ästhetischen Erfahrung: sie ermöglicht es uns, zwei entgegengesetzte Perspektiven einzunehmen und in ihrer Unvereinbarkeit beide als zutreffend und erkenntnisreich zu bewerten. Die Fähigkeit zur intuitiven Erkenntnis wertet Hegel jedoch ab. Damit geht eine wichtige Seite, die zum Verständnis des Subjekts wesentlich ist, verloren: die, die zeigt, dass das individuelle Leiden trotz der dialektischen Bewegung immer eine Sinnlosigkeit, die sich auch im Lernen nicht aufhebt, beinhaltet, die eine individuelle Versöhnung, eine Versöhnung, die das einzelne Subjekt mitvollziehen kann, unmöglich werden lässt.

Während die *Phänomenologie* Antigone zu einer Figur macht, die über sich hinaus hinweist auf eine mögliche, zukünftige Versöhnung, hat diese Versöhnung in der *Ästhetik* schon stattgefunden. Räumt Hegel in der ersten Interpretation Antigones Leid noch insofern Relevanz ein, als sich dadurch etwas verändert: nämlich eine neue gesellschaftliche Ordnung heraufdämmert, wird es in der *Ästhetik* vollkommen irrelevant. Hier zählt nur noch die Zuschauerperspektive auf Antigone: Die Tragik ihrer Geschichte ist zur uninteressanten Vergangenheit geworden und besteht einzig fort in der Tragödie als ästhetischer Kategorie. Antigone hat hier aus ihrem Leiden schon gelernt und wird zum Schweigen verurteilt: ihr Tod versöhnt die Sittlichkeit. In den *Vorlesungen über die Ästhetik* deutet Hegel Antigones Tod zu einem bloßen Opfertod um. Hier wird das Individuum geopfert, um die alte Ordnung, die alte Sittlichkeit wiederherzustellen. *Antigone* ist eine dialektische Lehrbewegung, die zeigt, wie Probleme in der Sittlichkeit aufkommen und beseitigt werden. Der Blickwinkel auf die *Antigone* ist dabei ein anderer als in der *Phänomenologie*. War er dort mehr genealogisch, bezogen auf eine historische Entwicklung, für die das Stück als Beispiel diente, ist er in den *Vorlesungen über die Ästhetik* ästhetisch: bezogen auf die Gegenwart der Kunst. Die leitende Frage von Hegels Betrachtung ist hier: Was sehen wir heute, wenn wir die *Antigone* ansehen? Die Antwort: ein Problem, das vor etwa zweitausend Jahren die Menschen beschäftigte, das wir aber heute (zu Hegels Zeit) gelöst haben, denn wir leben in einem sittlichen Staat.

Deshalb sieht in der späten Interpretation die Sittlichkeit: sie gemahnt an die künstliche Sittlichkeit des hegelschen Rechtsstaates, indem sie ein Problem der

natürlichen Sittlichkeit in der Vorstaatlichkeit aufzeigt und als gelöst betrachtet. Im Rechtsstaat braucht der Bürger keine Helden mehr und lässt sie deshalb den Heldentod sterben.

Die Erfahrung, die der Zuschauer im Theater macht, ist eine rein intellektuelle: er erkennt etwas, indem er die Tragödie um Antigone und Kreon verfolgt, bleibt aber selbst davon unbetroffen. Er versteht eine Wahrheit über eine vergangene Sittlichkeit und erkennt die Vorzüge seiner Welt. Berührt von Antigonens Leiden wird er nicht. Sein Blick ist nicht gerichtet auf das Individuum, sondern auf das Größere, das dahinter steht. Sein Theatererlebnis ist nicht intuitiv, er wird nicht mehr als theoretisch angesprochen. Seine ästhetische Freiheit liegt allein in der Reflexion des Erlebten.

Antigones Leiden ist dabei bedeutungslos, weil Hegel Antigone als zum Leben erwachte Skulptur sieht. Das Ideal, der *Held*, der in der Tragödie handelt, gilt Hegel nicht als Subjekt im vollen Sinne, sondern, das habe ich im Laokoon-Kapitel gezeigt, als substantielle Individualität. Laokoon schweigt, weil er nicht aufbegehren kann und sein Schicksal hinnimmt: Hegel macht nun Antigone zu Laokoon. Er ignoriert ihre Schreie, ihr Aufbegehren, ihre Uneinsichtigkeit: er ignoriert all das, was er in der *Phänomenologie* noch als gerechtfertigte Anzeichen eines weltzerbrechenden Leidens verstanden hat und lässt sie zurückgleiten in die gefühlsarme, individuierte Substanz, deren Tod logisch oder dialektisch betrachtet tatsächlich gleichgültig ist: ja, sogar wenn man ihn individuell betrachtet, bleibt er gleichgültig, denn warum sollte sich der Zuschauer über etwas ereifern, was die Betroffene selbst nicht aufregt? So deutlich wie nirgendwo anders zeigt Hegel mit diesem Schritt die Grenzen der Kunst, wie er sie versteht, auf: der Begriff des Ideals, dessen also, was einzig die Kunst darzustellen fähig ist und sein soll, *kann* eben nichts anderes beinhalten, als eine substantielle Individualität. An der überbordenden Subjektivität der Romantik und der Komödie verliert sich die Kunst. Ihre Sinnlichkeit ist für Hegel der Makel der Kunst: denn durch sie kann sie das Wahre, das für Hegel das Vernünftige ist, weniger gut ausdrücken, als Religion und Philosophie das können.

Dass sich das Wahre nicht im Vernünftigen erschöpft und dass gerade das die Kunst zeigt, sieht Hegel nicht. *Nie* können wir verstehen, was Leiden bedeutet, wenn wir Leid nicht *erfahren*. Verzweiflung, Angst, Freude und Freiheit: ohne die eigene *Erfahrung* bleiben diese Begriffe vollkommen leer. Doch ihre künstlerische Darstellung und Umsetzung erlaubt in der ästhetischen Erfahrung, die auf der Distanz zum Erlebten basiert, eine intuitive Erkenntnis: Der Zuschauer weiß, dass nicht er in der Situation ist, die er auf der Bühne/im Bild/im Buch verfolgt. Doch der Perspektivenwechsel, den er aus dieser Distanziertheit heraus vollzieht, ermöglicht es ihm, eine Erfahrung zu machen, die ein Erkenntnisge-

winn ist. Gerade weil er nicht selbst betroffen ist, hat er die Ruhe und Gelassenheit das, was er am eigenen Leib erfährt, zu reflektieren und sich dazu zu positionieren. Im Gegensatz zu Hegel erkennen Winckelmann und besonders Lessing, dass Kunst diese Fähigkeit hat. Doch dazu noch einmal mehr im kommenden Kapitel.

In dem sittlichen Allgemeinen, das aufgezeigt werden soll in der dialektischen Perspektive auf die *Antigone*, so meine Argumentation im *Rechtsphilosophie*-Kapitel, erschöpft sich der Einzelne nicht. Denn nicht nur aus der dialektischen Perspektive können wir lernen: wir lernen auch aus der antidialektischen. Hier sehen wir, dass Leid immer sinnlos bleibt, auch wenn es im dialektischen Gang einen Sinn bekommt. Die Einsicht in die Sinnlosigkeit des Leidens bleibt aber nicht ohne Folgen, denn sinnloses Leid kann im Angesicht von Nichts akzeptiert werden – es bleibt immer unverdient und unversöhnt. Diese Erkenntnis muss Konsequenzen haben für jede Form von Zusammenleben, für jeden Begriff von Subjektivität. Bei Hegel hat es das nicht. In seiner dialektischen Lesart geht er über diesen Punkt hinweg und versucht ihn auch in seiner Staatstheorie auszublenken.

Ich stelle der Rechtsperson, dem moralischen Subjekt, dem Teilhaber an der bürgerlichen Gesellschaft und schließlich dem Bürger, deshalb das romantische Ich Bohrers gegenüber, das zeigt, wie der Überschuss des Menschen aussieht, der sich nicht in sozialen und politischen Strukturen ausschöpfen kann, sondern im Gegenteil an ihrer einheitlichen Struktur leidet. Das Subjekt in Hegels Staat bejaht aus vernünftiger Einsicht Gesellschaft und Staat, ohne sie zu verändern. Es findet seine Freiheit in der Form. Eine Form ist dabei unabdingbar für ein freiheitliches Leben, das zeigt Hegel in seiner Romantikkritik, sie darf aber nicht statisch bleiben, sondern muss Raum zur Veränderung beinhalten – sie muss eine lebendige Form sein. Das individuelle Leben steht über dem Allgemeinen, weil das Allgemeine sich nur im Individuellen verwirklichen kann. Die Sinnlosigkeit des Leidens muss die Allgemeinheit die Unwiderbringlichkeit lehren. Das Individuum ist der Maßstab für die allgemeinen Strukturen, nicht die allgemeinen Strukturen sind der Maßstab des Individuums. Bekommt einer von tausend Kranken nicht die besten Medikamente, muss sich das Gesundheitssystem ändern, nicht der Kranke sich ihm anpassen. Kommt ein deutscher Soldat von einem Auslandseinsatz traumatisiert zurück, muss nicht er in der Therapie wieder fit gemacht werden für den nächsten Einsatz (oder fürs bloße Überleben), sondern der Einsatz muss in Zweifel gezogen werden, weil er dem Einen zu viel zugemutet hat.

Diesen Aspekt weist Hegel jedoch mit der geforderten Rückkehr ins Allgemeine durch den Prozess der Bildung, der die Besonderheiten der Individualität wegglättet, zurück. Der Staat wird so nicht zu einer Basis, auf der das Subjekt seinen Überschuss ausleben könnte, sondern zu einem Korsett, das alles wegdrängt, was über es hinausgeht: Fortschritt und Motivation zur Teilnahme am objektiven Geist des Staates verlieren damit ihre Grundlage.

Die Befreiung des Einzelnen gleitet so ab in eine beschränkende Einengung, die keinen Platz mehr lässt für die individuelle Erfahrung oder diese nur als bedeutungslose mitträgt. Um diese aber noch zuzulassen, wäre eine *Rückanbindung ans Allgemeine* nötig und keine *Rückkehr ins Allgemeine*. Eine Rückanbindung lässt Platz für den individuellen Überschuss und die individuelle, bedeutungsvolle Erfahrung: so ist Fortschritt und Veränderung möglich. Das Subjekt wäre in der Lage, sich über die sozialen und politischen Strukturen hinaus auszuleben und diese damit gleichzeitig zu erweitern und zu bereichern.

Diese von mir beschriebene Spannung findet sich als solche auch in der *Rechtsphilosophie* wieder: der Begriff der Person ist von vornherein als gespalten angelegt und Hegel versucht, diese Spaltung durch ein Ausleben in verschiedenen Sphären der Sittlichkeit aufzuheben: Zum einen ist die Person der vernünftige Bürger, der sich im Staat findet und erkennt als Teilhaber des vernünftigen und sittlichen Allgemeinen, zum anderen verwirklicht die Person ihre individuellen Interessen und Besonderheiten in der Sphäre der scheinbar verlorenen Sittlichkeit, in der bürgerlichen Gesellschaft. In den sittlichen Strukturen des Rechtsstaats rückt Hegel der individuellen Besonderheit damit einen Platz ein – und meint, der Tragödie im Sittlichen vorzubeugen: die Sphäre der scheinbar verlorenen Sittlichkeit wird aber aufgehoben durch das, was sie ohnehin erst ermöglicht, durch die Sittlichkeit des Staates. Und damit wird auch der Einzelne wieder im Staat aufgehoben, der erkennen muss, dass er auch mit seinen egoistischen und unsittlichen Interessen schon immer dem Allgemeinen gedient hat, weil er diese Interessen überhaupt nur auf dem Boden des Allgemeinen nutzbringend verfolgen und verwirklichen kann. Mit diesem Zug, jede Besonderheit sich schon immer im Allgemeinen erschöpfen zu lassen, bietet auch nur noch die Allgemeinheit des Staates Platz für Individualität: Diese Individualität hat damit aber nichts Besonderes oder Einzigartiges mehr, weil sie nur in bereits vorbestimmten Bahnen stattfinden kann: das Leiden an Unbestimmtheit, das Honneth überzeugend diagnostiziert, schlägt so um zu einem Leiden an Überbestimmtheit, das genauso am Subjekt vorbeigeht.

Dieses Leiden an Überbestimmtheit markiert die Brucherfahrung aller, die sich in diesen Strukturen nicht aufgehoben und erklärt fühlen, die Brucherfahrung, die eintritt, bei einer individuellen Leiderfahrung, die zunächst einmal die

Teilnahme am allgemeinen Leben unmöglich macht. Viele Dinge, die den Menschen essentiell in seinem Alltag bewegen, die ihm wichtig sind, ihm Freude und Kummer bereiten, gehen nicht auf in diesen Strukturen. Zu einem Problem wird das, wenn sie so stark werden, dass die Teilnahme an ihnen nicht mehr möglich ist. Blendet man also diese Seite des Menschen aus, schiebt man ihn gerade dann aus den sozialen Strukturen heraus, wenn er sie am nötigsten hätte: in einer Situation, in der es ihm nicht gut geht, in der er leidet. Denn für diese nicht-sprachliche, nicht-vernünftige Erfahrung gibt es in dieser durch-organisierten Vernunftwelt nicht den Platz, der aber notwendig ist, um ein gelingendes Leben zu führen.

Eins zeigt Hegel in allen drei Kapiteln: Der Held gehört in eine vergangene Zeit. Sein Platz ist vorrangig in der Kunst. Denn er zeigt exemplarisch, was Kunst leistet: Das Allgemeine und das Individuelle in seiner unmittelbaren Form darstellbar zu machen, so Josef Früchtl: »Wie das Kunstwerk als einzelnes exemplarisch etwas Allgemeingültiges präsentiert, verkörpert der Held dieses Allgemeingültige als Individuum.«¹ Der Held bewegt sich in einem vorrechtlichen, vorstaatlichen Raum, in einer mythischen Zeit. Er zerstört und erschafft etwas: durch seine Tat entsteht etwas Neues: Mit Antigone geht die bisherige Ordnung unter und macht Platz für einen Rechtsstaat.² Indem sich Antigone mit dem gött-

-
- 1 Josef Früchtl: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, 68. Im Folgenden im Text mit DuI und Seitenangabe zitiert.
 - 2 Zum Paradox des Helden als Staatengründer, s. Früchtl: »Das Unrecht der archaischen Heldentat ist, wie jedes Unrecht für Hegel, eine notwendige Stufe in der Entwicklung des Rechtsbegriffs, die, wie jegliche Entwicklung bei Hegel, dem Prinzip der bestimmten Negation folgt. Der Begriff des Rechts bestimmt sich durch die jeweilige Negation des Unrechts, als durch die Negation der Negation des Rechts, so daß dieses von seiner anfänglichen, an sich seienden, das heißt hier durch die Heldentat bloß gesetzten Geltung zu wirklicher, sich im Laufe eines Prozesses verwirklichenden Geltung gelangt. Wirklich ist demnach, was sich durch seine Negation hindurch erhält, und eben dies ist für Hegel auch das Vernünftige, wie es sich grundlegend im Prinzip der Subjektivität zeigt: Das Ich, das sich als Ich weiß, negiert seine einfache, ungeteilte Einheit und erhält (bewahrt und bekommt) sich wahrhaft als Zweiheit, als Ich=Ich. [...] Durch diese Identifizierung des Wirklichen mit dem Vernünftigen ist daher auch der Geschichtsphilosophie, der Rekonstruktion der temporären Wirklichkeit nach einem Prinzip, hier dem Prinzip der Vernunft, das Tor geöffnet und die Paradoxie der Rechts- und Staatsgründung aus Unrecht restlos aufgelöst. Denn was

lichen Gesetz identifiziert, das Allgemeine also verkörpert, nimmt sie auch alle Folgen ihrer Tat auf sich – und bezahlt mit dem Leben. Dieses heldenmütige Aufsichnehmen unterscheidet Antigone vom Bürger: er schultert die Last des Allgemeinen nicht allein, sondern »verteilt sie auf seinesgleichen« (DuI, 71). Der Bürger unterstellt sich freiwillig dem vernünftigen Gesetz und entlastet sich damit von der Schuld der heroischen Tat. Er stimmt nur etwas Allgemeingültigem zu, er verkörpert es nicht. Aus Einsicht in das Vernünftige und Allgemeine, aus Einsicht in das Gesetz, verzichtet er freiwillig auf die heroische Selbstständigkeit. Während Früchtl hier argumentiert, dass der Bürger in einen »antiheroischen Status« (DuI, 71) gezwungen wird, weil er durch die Gewaltenteilung auf der einen Seite und die Teilung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit auf der anderen Seite immer nur anteilig beteiligt ist, ist die richtige Lesart der *Rechtsphilosophie* anders: der Bürger wird vom Held-Sein-Müssen befreit: der Held ist im vernünftigen Staat total unnötig.³ Hier wird kein Individuum mehr gebraucht, das das Allgemeine verkörpert, sondern ein Individuum, das dem Allgemeinen aus *freien* Stücken zustimmt, weil es ein Einsehen hat in die Vernünftigkeit des Allgemeinen: Der Bürger verzichtet gern auf sein Recht, den, der bei ihm eingebrochen hat, selbst zu verfolgen, zu stellen, zu strafen, weil er *einsieht*, dass diese Art der Selbstjustiz, wie sie ein Held begangen hätte, unvernünftig ist. Verfolgung, Verurteilung und Bestrafung gibt der Bürger zu seinem eigenen und zum Wohl des Allgemeinen ab. Auch der Held ist abgeschafft – oder vielmehr, er schafft sich selbst ab: »Denn in dem Augenblick, in dem das Allgemeine sich durchgesetzt hat, ist das Individuum, das für diese Durchsetzung bis zu seinem Opfertod gekämpft hat, nicht mehr nötig.[...] Helden sterben nur scheinbar durch ihre Feinde, sie schaffen sich vielmehr durch ihre glorreichen Taten selber ab.« (DuI, 77)

Bei Hegel haben Helden ihren Platz in der mythischen Zeit und in der Kunst: sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie unreflektiert als Individuum etwas Allgemeines verkörpern – mit aller Macht und mit allen Konsequenzen. Damit werden sie zu Wendepunkten in der Geschichte: Das zeigt besonders die *Phänomenologie*. Antigone ist hier der Dreh- und Angelpunkt von der antiken Sittlichkeit zum Rechtsstaat. Das substantielle Individuum der antiken Sittlichkeit ist für Hegel der Held. Und der wird dann im hegelschen Staat nicht mehr

aus Unrecht hervorgeht, kann sich sehr wohl als legitimes Recht etablieren, wenn es einer entsprechend vernünftigen Betrachtungsweise untersteht.« (DuI, 69)

- 3 Früchtls Interpretation von der gegenseitigen Abhängigkeit, die Selbstständigkeit kostet, fußt auf dem Kapitel über die bürgerliche Gesellschaft, den Not- und Verstandsstaat. Hier ist seine Diagnose zutreffend. (Vgl.: DuI, 71ff.)

gebraucht. Denn hier haben wir es mit einem vernünftigen Subjekt zu tun, das die Überidentifikation des Helden nur noch belächeln oder – mit Früchtl gesprochen: psychologisieren kann.⁴

Im kommenden Kapitel möchte ich nun Hegels durch und durch vernünftigem Begriff von Subjektivität einen entgegensetzen, der nicht nur die Fähigkeit zur Vernunft als konstitutiv für das Subjekt-Sein betrachtet, sondern auch die Fähigkeit zur intuitiven Erkenntnis, zum Verstehen von Sachverhalten durch die unmittelbare gefühlsmäßige und leibliche Empfindung. Gerade in der ästhetischen Erfahrung kommt diese Kompetenz Seite an Seite mit der Fähigkeit zur vernünftigen Erkenntnis zur Geltung: hier kann erfahren werden, was Freiheit *bedeutet*, was Leiden *bedeutet*, was Leben *bedeutet*.

Während Hegel nun den Helden immer nur als Ideal, als substantielle Individualität sieht, die nicht fähig ist zum Widerstand und zum wahrhaftigen Gefühl, sieht Lessing gerade das als maßgeblich für den Begriff des Helden. In 3.1 soll deswegen Lessings menschlicher Held als Gegenkonzept zu Hegels idealem im Mittelpunkt stehen. Im Anschluss daran untersuche ich in 3.2 in einem Überblick, wie sich der Begriff des Helden in der romantischen Literatur entwickelt und verändert und schließlich in die Krise gerät. Ein gelingender Subjekt-Begriff muss eine Umgangsform mit dieser Krise finden. Denn im 2. Kapitel habe ich an Hegels Konzeption des Rechtsstaates gezeigt, dass es die handlungsanleitende, allmächtige, allwissende Sittlichkeit, die einzig der Krise vorbeugen könnte, nicht gibt. Das Subjekt muss der Krise folglich gewachsen sein, muss sie aushalten können, um frei zu sein.

4 Für den Kammerdiener des Helden gibt es keinen Helden: »Dieses Sprichwort ist für Hegel insofern wahr, als der Kammerdiener den Helden aus nächster Nähe und damit auch in dessen menschlich-allzumenschlichen Seiten kennenlernt. Er zieht ihm ›die Stiefel aus, hilft ihm zu Bette, weiß, daß er lieber Champagner trinkt usf.« Er sieht ihn als ›Privatperson«, als einen Menschen, der tut, was andere auch tun [...]. Alle Taten des Helden scheinen ihm daher von privaten Leidenschaften angetrieben, die Eroberung ganzer Kontinente als Effekt einer Eroberungssucht, der Sieg über einen mächtigen Feind als Effekt der Ruhmsucht usf. [...] Mythen und Helden vertragen keine Psychologie. Je näher ihnen die Analyse rückt, je mehr man im einzelnen über sie Bescheid weiß, desto weniger taugen sie zum Faszinosum.« (DuI, 75).

Der Held schreit.

Die Folgen von Philoktets Emanzipation

Philoktet

Ein Seher war's
Aus edlem Hause, Helenos, ein Sohn
Des Priamos, den fing des Nachts, allein
Auf Streife, der verschlagene Odysseus,
Von dem man nichts als Schändliches erzählt.
Gefesselt führt er seine schöne Beute
Im Kreis der Griechen vor. Der Seher sagt
Noch manches, doch vor allem dies voraus:
Nie würden sie die Troiaburg zerstören,
Wenn sie den Philoktet mit Überredung
Nicht von der Insel holten, die er jetzt
Bewohnt.¹

Er ist das Bild des Jammers, der Verzweiflung, des Schmerzes: Philoktet ist gezeichnet mit einer giftigen, unheilbaren Wunde, von seinen Gefährten verraten und ausgesetzt auf der unwirtlichen, einsamen Insel Lemnos. Dabei beginnt seine Geschichte so gut: Als Freund des Herakles bekommt er nach dessen Tod seine Waffe: Einen Bogen, dessen vergiftete Pfeile ihr Ziel nie verfehlen. Doch auf dem Weg nach Troja, auf dem Weg in den Krieg, von dem der junge Held sich Ehre und Ruhm über den Tod hinaus erhofft, passiert ein Unglück: Beim Halt auf der kleinen Insel Chryse entdeckt Philoktet einen verfallenen Altar der Göttin Pallas Athene und will ihr ein Opfer darbringen. Als er sich dem Heiligtum nähert, beißt ihn eine Natter in den Fuß.

1 Sophokles: *Philoktet*. Übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller. – Stuttgart: Reclam 1955, V. 604-615. Im Folgenden im Text mit *Philoktet* und Versangabe zitiert.

Philoktet wird zurück aufs Schiff getragen, doch bald schon halten die Griechen seine Anwesenheit nicht mehr aus. Die Wunde heilt nicht ab. Sie bricht immer wieder auf und frisst sich giftig durch das Bein. Die Schmerzen sind un-aushaltbar. Philoktets Geschrei stört die Opfer für die Götter und raubt der Schiffsbesatzung den Atem: »Keine Spende, kein Opfer vermochten sie ruhig darzubringen; in alles mischte sich sein unheiliger Angstruf.«² Auch der Gestank, der aus der schwelenden Wunde steigt, peinigt die Mannschaft. Der Beschluss ist schnell gefasst: Philoktet muss weg. Odysseus bekommt den Auftrag, sich des kranken Helden zu entledigen. Er bringt den nach einem Anfall vor Erschöpfung Schlafenden mit einem Nachen auf die einsame Insel Lemnos und wirft ihn dort an den Strand. Kleidung und Essen für ein paar Tage legt er neben ihn. Zehn Jahre verbringt Philoktet nun in der Einsamkeit der Insel, ernährt sich mit Hilfe seines Bogens von wilden Tieren und lebt nahe einer Quelle in einer Höhle. Seine Wunde peinigt ihn jeden Tag, regelmäßig verliert er vor Schmerzen das Bewusstsein.

Hier setzt die sophokleische Tragödie *Philoktet* ein: Zehn Jahre nach der Aussetzung des verwundeten Helden ist den Griechen durch einen Orakelspruch geweissagt worden, dass sie den trojanischen Krieg ohne Philoktet und seine Waffen nicht gewinnen werden.³ Wieder ist es Odysseus, der den schwierigen

2 Gustav Schwab: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. – Hamburg: Globus Verlagsgesellschaft 1965, 196.

3 Bemerkenswert ist hierbei, dass der Orakelspruch im Stück selbst erst spät wortwörtlich auftaucht (in der Späher/Kaufmann-Szene, V. 604-615 – wobei auch hier umstritten ist, ob das die korrekte Wiedergabe des Orakels ist, vgl. Vissner, 67 – im Stück wird sie aber als solche dargestellt), zunächst wird er immer nur in der Rede der einzelnen Personen verschieden wiedergegeben: »Zwar ist an vielen Stellen vom Helenos-Orakel die Rede, aber es wird dabei nicht als einheitlicher und mit sich selbst identischer Wortlaut verbalisiert, sondern jeweils anders paraphrasiert; ja sogar die einzelnen Personen, die das Orakel wiedergeben, tun dies in je anderer Form«, schreibt Tamara Vissner in ihrer Dissertation *Untersuchungen zum sophokleischen Philoktet*, 1. Einmal sollen die Griechen den Bogen holen und einmal Philoktet, an anderen Stellen können nur beide zusammen die Rettung bringen. Damit ist die Auslegung des Orakelspruchs ein zentrales Thema der Tragödie: »und zwar einerseits im Spannungsfeld zwischen den Auslegungen des Wortlauts und der Suche nach dem Sinn, und andererseits im Spannungsfeld zwischen menschlichem Anstand gegenüber dem Individuum und der Effektivität im Interesse der Gemeinschaft.« (ebd., 267) Ausführlich zur Bedeutung des Orakelspruchs im *Philoktet*: Tamara Vissner: *Untersu-*

Auftrag ausführen muss, Philoktet zurück in die griechischen Reihen zu holen. Um sein Ziel zu erreichen, bedient er sich einer List: Er schickt den Sohn des gefallenen Achilles vor: Neoptolemos soll Philoktet mit schlechten Reden über Odysseus für sich gewinnen und ihn so aufs Schiff bringen. Der Junge, der, wie Hellmut Flashar bemerkt, übrigens in der antiken Sagenwelt ansonsten als grausam und berechnend gilt,⁴ ist bei Sophokles ein aufrechter Charakter, der nur in die Lüge einwilligt, weil er ebenso leichtgläubig wie ehrgeizig ist. Odysseus wickelt ihn um den Finger:

»*ODYSSEUS*. Wohl weiß ich, du bist nicht geartet, Kind / Zu falscher Rede Kunst. Bezwinge dich, / Denn köstlich ist der Sieg, den du gewinnst. / Dann gehen wir den geraden Weg. / Gib dich mir jetzt nur eine kurze Stunde / Und laß die Scham. Danach sollst du für immer / Der ehrlichste von allen Menschen heißen.« (*Philoktet*, V. 80-86)

Während Odysseus sich nun aufs Schiff zurückzieht, damit Philoktet ihn nicht entdeckt, wartet Neoptolemos vor dessen Lager. Der Chor aus Schiffsleuten, der Neoptolemos zur Seite gestellt ist (in den *Philoktet*-Tragödien von Aischylos und Euripides besteht der Chor aus Bewohnern der Insel Lemnos – Sophokles steigert nun Philoktets Leid noch einmal, indem er ihn auf einer unbewohnten Insel ansiedelt – und damit dem Tod weiht, wenn er auch noch seinen Bogen als

chungen zum sophokleischen Philoktet. Das auslösende Ereignis in der Stückgestaltung. – Stuttgart/Leipzig: Teubner 1998.

- 4 »Neoptolemos verkörpert den Typ des edlen jungen Mannes, dessen innerste Natur jeder Intrige abhold ist, der aber zu List und Betrug sich missbrauchen läßt, am Schluß jedoch die Last der Lüge nicht mehr ertragen kann und zu sich zurückfindet. [...] Das Erstaunliche ist, daß Sophokles Neoptolemos, den Sohn Achills, mit diesen Charakterzügen ausgestattet hat. Denn Neoptolemos war durch die nachhomerische epische Überlieferung und durch die dem sophokleischen *Philoktet* vorausgehenden Tragödien *Hekabe* und *Troerinnen* des Euripides, ferner auch durch die Vasenmalerei der Zeit bekannt wegen seiner harten Grausamkeit bei der Eroberung von Troia. Er ermordete den greisen Priamos, stieß das Kind Astyanax, den Sohn Hektors, von einer Mauer, versagte der Mutter Andromache die Traueritten und tötete als Opfer für seinen Vater Achill Polyxena, die Tochter des Priamos und der Hekabe. Dies sind gewiß Vorgänge, die sagenchronologisch nach der *Philoktet*-Handlung spielen, aber das Publikum im Dionysostheater kannte die Zusammenhänge und verband mit dem Namen Neoptolemos all diese Grausamkeiten.« Hellmut Flashar: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen.* – München: Beck 2000, 149. Im Folgenden im Text mit *Sophokles* und Seitenangabe zitiert.

einziges Jagdinstrument einbüßt (vgl.: *Sophokles*, 148)) hört Philoktet, bevor er ihn sieht: »Ein Geräusch / Drang her – war es hier oder war es von dort? – / Wie wenn einer sich quält. / Ja! Deutlich hör ich, wie einer mit Not / Sich den Pfad herschleppt, ich täusche mich nicht, / So jammert nur ein geplagter Mann.« (*Philoktet*, V. 202-207)

Der verwundete und einsame Philoktet ist hochofren, als er in Neoptolemos nicht nur einen Landsmann, sondern auch noch den Sohn eines Gefährten und – wie es ihm scheinen muss – einen Sinnesgenossen in Sachen Odysseus antrifft. Die Verschwörer scheinen am Ziel: Philoktet selbst bittet Neoptolemos, ihn auf sein Schiff begleiten zu dürfen, allerdings in der Annahme, es ginge zurück nach Griechenland:

»*PHILOKTET*. Bei deinem Vater und bei deiner Mutter, / Bei allem, was du liebst zu Hause, Kind, / Beschwör' ich dich: Laß mich nicht hier allein! / Du hast es ja gehört und siehst mit Augen, / In welchem Elend ich hier hausen muß. / Leg' mich zur Beifracht! Unbequem, ich weiß, / Ist diese Ladung. Trotzdem nimm' s auf dich!« (*Philoktet*, V. 468-474)

Odysseus, dem es nicht schnell genug geht, schickt ein Besatzungsmitglied als Kaufmann verkleidet, der nach dem Rechten sehen soll und durch eine weitere Intrige alles noch einmal verkompliziert. Denn der vorgebliche Kaufmann berichtet nun die Wahrheit über den Seherspruch, aber die Unwahrheit über die Lage auf Lemnos: Seiner Darstellung nach ist Odysseus auf dem Weg zur Insel, um Philoktet, wenn nötig mit Gewalt, zurück ins Heer der Griechen zu holen.⁵ Damit will er Philoktets Ankunft auf dem Schiff beschleunigen, in dessen Rumpf Odysseus seiner schon hart. Während Neoptolemos nun zögerlich wird:

5 Um die Glaubwürdigkeit dieser Mission zu untermauern, baut der Kaufmann seine Erzählung auf dem Orakelspruch auf: Die Götter sind damit verantwortlich für die Rückholung des Philoktets: »Mit dem Helenos-Orakel als Motiv für die Lemnos-Expedition greift der Emporos [Name des Kaufmanns – meine Anmerkung] auf die Wahrheit zurück. Der Grund dafür liegt auf der Hand: nur auf diese Weise kann sinnvoll erklärt werden, warum die Atriden Philoktet, um den sie sich zehn Jahre lang nicht gekümmert haben, jetzt auf einmal suchen. Nur wenn Philoktet für die Griechen *dringend* notwendig ist, wird dieser auch glauben, die Griechen hätten nach ihm eine Expedition ausgesandt. Dagegen hätte das Motiv eines plötzlichen schlechten Gewissens der Griechen (aufgrund der früheren Aussetzung) bei Philoktet wohl nur Argwohn hervorgerufen.« Tamara Vissner: *Untersuchungen zum sophokleischen Philoktet*, 66f.

»Jawohl, sobald es weht von Steuerbord, / Gehen wir in See – jetzt ist noch Gegenwind« (*Philoktet*, V. 638f.), ist Philoktet bestärkt in seinem Wunsch, sich ihm anzuvertrauen: »Wer Unheil flieht, hat immer gute Fahrt.« (*Philoktet*, V. 640) Philoktets empfundene Freundschaft geht sogar soweit, dass er Neoptolemos seinen Bogen anvertraut, als er einen Anfall bekommt:

»PHILOKTET. Aber hier nimm meinen Bogen, / Du batst um ihn, bewahre mir ihn gut, bis meines Übels Anfall mich verläßt. / Wenn es sich ausgetobt, befällt mich Schlaf, / Und eher hört's nicht auf. Dann mußst du ruhig / Mich schlafen lassen. Kommen aber jene / Inzwischen – bei den Göttern beschwör ich dich, / Laß die nicht gern noch ungerne noch durch List / Den Bogen nehmen, sonst verdirbst du dich / Und mich, der deinem Schutze sich befehl.« (*Philoktet*, V. 764-774)

Und Neoptolemos antwortet: »Trau' meiner Vorsicht! Außer dir und mir / Bekommt ihn niemand.« (*Philoktet*, V. 774f.) Als Philoktet endlich aus seinem Erschöpfungsschlaf erwacht, ist Neoptolemos gefangen in Gewissensbissen und Zweifeln. Schließlich gesteht er die Intrige. Philoktet ist erneut betrogen und – das ist das Schlimmste – um seinen Bogen gebracht. Denn den hat noch immer Neoptolemos. Doch der kann sich nicht entschließen, Lemnos mit dem Bogen und ohne Philoktet zu verlassen, obwohl der Chor bereit zur Abfahrt wäre, verharret Neoptolemos: »Mich hat ein mächtig Mitleid überkommen / Mit diesem Mann, schon lange, nicht erst jetzt.« (*Philoktet*, V. 965f.) Inzwischen hat Odysseus endgültig die Geduld verloren und gibt sein Versteck auf. Er findet Neoptolemos und Philoktet in Streit und Zweifel und versucht nun, den Bogen an sich zu bringen und Philoktet zum Mitkommen zu bewegen. Hier wird die nach wie vor bestehende Ambivalenz des Seherspruchs besonders deutlich: Es ist und bleibt unklar, wer oder was eigentlich von der Insel geholt werden soll: der Bogen, Philoktet oder Philoktet und der Bogen? Die Lage spitzt sich immer weiter zu – eine Entscheidung erscheint unmöglich. Hasserfüllt und verzweifelt droht Philoktet sogar damit, sich selbst das Leben zu nehmen, um so zu verhindern, dass Odysseus Pläne doch noch irgendwie aufgehen könnten: »Sofort von Fels zu Fels / Herab zerschmettre blutig ich mein Haupt« (*Philoktet*, V. 1002f.). Doch Odysseus Männer können ihm in letzter Minute Einhalt gebieten. Schließlich entscheidet sich Neoptolemos doch für Odysseus. Mit dem Bogen in der Hand begleitet er ihn zum Schiff und lässt Philoktet zurück in der Einsamkeit. Der hadert mit seinem Schicksal und nötigt den Chor einmal, ihn allein zu lassen, um ihn im nächsten Moment anzuflehen, zu bleiben oder ihn doch mitzunehmen. Während Philoktet sich verzweifelt in seine Höhle zurückzieht, kommen Odysseus und Neoptolemos zurück. Noch einmal versucht der Junge, Phi-

loktet zum Mitkommen zu bewegen. Als der sich weiter weigert, gibt er ihm zum Entsetzen von Odysseus den Bogen zurück. Während nun ein Streit entbrennt, in dem Philoktet zunächst mit seinem Bogen Odysseus töten will und dann mit Neoptolemos hadert, rückt eine Lösung in immer weitere Ferne. Schließlich scheint Philoktet am Ziel zu sein: Neoptolemos willigt ein, ihn nach Hause zu begleiten (wobei Flashar hier zurecht einwendet, dass unklar ist, wie diese Begleitung aussehen soll, da vorher nicht erwähnt wird, dass Neoptolemos mit einem eigenen Schiff angekommen ist, sondern vielmehr der Eindruck vorherrscht, dass er auf dem Schiff des Odysseus mitsegelte (vgl.: *Sophokles*, 159)). Da erscheint auf einer Wolke Herakles: »Ich komme herab aus Liebe zu dir / Von den himmlischen Höhn, den Schluß des Zeus / Dir kundzutun und zu hemmen den Weg, den du willst gehn. / Du aber gehorch meinem Worte!« (*Philoktet*, V. 1413-1417) Der Gott schickt Philoktet an der Seite von Neoptolemos ins Feld gegen Troja. Für seine Dienste verspricht er ihm unsterblichen Ruhm und die Heilung seiner Wunde. Mit Herakles als *deus ex machina* findet die Tragödie ihre Wendung: Philoktet hört auf seinen göttlichen Freund: »O ersehnte Gestalt! O Stimme, wie lang / Entbehrte ich dich! / Dein Gebot will ich freudig erfüllen« (*Philoktet*, V. 1445-1447) und verlässt an der Seite von Neoptolemos und Odysseus Lemnos.

Philoktet ist aus zwei Gründen eine außergewöhnliche Tragödie: erstens ist Philoktet ein verwundeter und leidender Held, ja, ein Held, weil er verwundet ist und leidet. Zweitens findet in der Tragödie selbst eine interessante Umkehr von Wort und Tat statt. Da das nicht in den Kontext dieser Arbeit gehört, sei sie hier nur kurz angedeutet: Im Mittelpunkt der Geschichte stehen die drei Personen Philoktet, Odysseus und Neoptolemos. Während Letzterer noch formbar und jung ist, sind die beiden Älteren schon berühmt: Philoktet zunächst für seine Taten an der Seite des Herakles, dann für seine Taten mit dem göttlichen Bogen und schließlich für sein schreckliches Schicksal. Odysseus hat sich seinen Ruhm durch seine Schlaueit und Redekunst erworben: So stehen sich ein Held der Tat und ein Held des Wortes gegenüber. Und so beginnt auch die Tragödie: Als Neoptolemos anbietet, Philoktet zu überwältigen, um so der Hinterlist zu entgehen und in einen ehrlichen Zweikampf zu treten, erklärt Odysseus, dass er in einem Kampf immer der Unterlegene bleiben wird: »Das Wort und nicht die Tat regiert die Welt.« (*Philoktet*, V. 100) Während Neoptolemos nun unaufhörlich spricht und die Intrige fortspinnt, sind es aber nicht seine Worte, die Philoktet schlussendlich für ihn einnehmen: es ist seine Tat: Denn Neoptolemos hat für Philoktet gesorgt, als er leidend war, und hat auf seinen Bogen aufgepasst. Als nun Neoptolemos, gerührt von der ihm entgegengebrachten Freundschaft, von Zweifeln geplagt, sich in wirren Anspielungen Philoktet gegenüber verliert, sagt

dieser: »Nicht durch dein Werk – dein Wort befremdet mich!« (*Philoktet*, V. 906)

Neoptolemos gewinnt also nicht, wie von Odysseus vorausgesagt, durch sein Wort Philoktets Vertrauen, sondern durch seine Tat. Und das gleich zweimal: denn Neoptolemos gibt, von Philoktets Worten mehr überzeugt als von denen des Odysseus, Philoktet den Bogen zurück. Damit unterliegt der Held der Klugheit und Redegewandtheit dem Held der Taten auf seinem eigenen Gebiet: Philoktet spricht überzeugender als er: der Leidende, der Verwundete, gewinnt, als er, des Bogens beraubt, zur Tat gar nicht mehr fähig ist, durch Worte. Odysseus schweigt dann auch tatsächlich für den Rest der Tragödie: 1471 Verse hat sie und Odysseus, der Besiegte, spricht das letzte Mal in Vers 1299. Knappe 200 Verse ohne den Redner, den Planer, den Intriganten.⁶

Im Mittelpunkt des folgenden Kapitels steht aber die Figur des Philoktets als einem leidenden und verwundeten Helden. Sein Heldentum wird nicht etwa beeinträchtigt durch sein Gebrechen, es wird dadurch befördert: Philoktet wird bewundert, weil er die Wunde, die Einsamkeit, die Schmerzen und den Verrat heldenhaft trägt. Doch nicht nur den Umständen trotz Philoktet: er will sich auch dem Orakelspruch und damit dem Willen der Götter nicht beugen. Eigensinnig beharrt er auf seinem Recht, nicht zu vergeben und nicht einzulenken. Er stellt sich damit als Individuum den Interessen der Gemeinschaft entgegen: Philoktet macht sein Recht auf ein individuelles Leben entgegen der allgemeinen Interessen deutlich. Damit ist er weiter als die Figur der Antigone. Ihr Freitod ist der Rückzug aus einer Gemeinschaft, in der sie sich nicht mehr zurechtfindet und die ihr nicht mehr entspricht. Mit Philoktets (schließlich vereiteltem) Selbstmord will er das Gelingen von Odysseus' Plan verhindern – dass er damit gleichzeitig verhindern würde, dass die Griechen den Krieg um Troja gewinnen, ist ihm egal. Philoktets Held-Sein beruht auf dieser starken Individualität: sie ist es, die Eindruck macht, sie ist es, die Neoptolemos einlenken lässt.

Mithilfe von Lessings Begriff des menschlichen Helden soll diese Emanzipation im kommenden Kapitel besser beschrieben werden. Denn die Individualität, die Philoktet zeigt, geht über die der Antigone hinaus. Welche Folgen diese Emanzipation, die im Stück selbst ja nur teilweise durchgehalten wird, da Phil-

6 Vgl. auch: Hellmut Flashar: *Sophokles*: Nachdem Neoptolemos Philoktet den Bogen zurückgegeben hat, ist dieser »wieder frei und in seiner (relativen) Würde wiederhergestellt. Die Szene wird beherrscht durch eindrucksvolle Reden von Philoktet und Neoptolemos; Odysseus, der sonst so Redegewandte, der in den Versionen der beiden anderen Tragiker das Unternehmen zum Erfolg führt, sagt gar nichts mehr; er ist der Unterlegene.« (*Sophokles*, 159)

oktet auf göttlichen Wunsch zurückkehrt, hat, ist Thema im zweiten Teil dieses Kapitels: Hier verliert der Held seine Souveränität und stürzt in eine Krise. Sophokles' Philoktet wird Kleists Prinzen von Homburg entgegentreten.

Der Held wird menschlich. Lessings *Philoktet*

Alles Stoische ist untheatralisch¹

Im *Antigone*-Kapitel habe ich mich stark gemacht für eine antidialektische und individuelle Lesart der Tragödie. Tragödie, so habe ich gezeigt, ist der Raum, in dem das Individuum zu seiner Stimme findet, seine Individualität und Einzigartigkeit schmerzhaft zu spüren beginnt und spürbar macht. Hier wird deutlich, wie sinnlos das zugefügte oder geschehende Leid ist und – trotz einer dialektischen Lern- und Lehrbewegung – bleibt. Die Erfahrung von Sinnlosigkeit und Schmerz ist dabei, so meine Argumentation, wichtig, um menschliches Leben zu verstehen, um zu verstehen, wie ein angemessener Begriff von Subjektivität aussehen muss. Denn Sinnlosigkeit und Schmerz sind elementare Erfahrungen unseres Lebens, die sich nicht ausblenden lassen, sondern die aufgenommen werden müssen. Während ich Hegels Staatsbürger-Begriff vorwerfe, dass er diesen Teil des Lebens ausblendet oder verschiebt, werfe ich Bohrrers Romantikern vor, dass sie keine Umgangsweise mit diesen Erfahrungen finden, sondern sich in ihnen verlieren.

Kunst, und insbesondere auch das Theater, sind Räume, in denen diese Seiten des Subjekts, sein Leiden an der Sinnlosigkeit, an der Ohnmacht, nicht nur *zur Sprache*, sondern, viel elementarer, *zur Stimme* kommen können. Durch das Seufzen, das Stöhnen, das Krümmen des Körpers, den Schrei können hier Dinge ausgedrückt werden, die sich nicht in Worte fassen lassen: Das Entsetzen kann nicht gesagt werden. Die Ohnmacht nicht verstanden. Was Leiden wirklich heißt, kann nur erfahren werden.

Die ästhetische Erfahrung bietet so einen Raum für eine Erkenntnisform, die sich im Vernünftigen nicht erschöpft. Die intuitive Erkenntnis zeigt sowohl, wie unsere Erkenntnis funktioniert, nämlich nicht nur vernünftig, als auch, wie wir

¹ Lessing: *Laokoon*, 1. Stück, 9.

sind, nämlich: nicht nur vernünftig. Die intuitive Erkenntnis ist auf das gerichtet, was nicht durch Sprache verständlich wird: während ich also verstehen kann, wie man sich ein Bein bricht, ohne es selbst erfahren zu haben, kann ich nicht verstehen, was Schmerz ist, wenn es mir jemand erklärt. So wie das Wort »heiß« so lange bedeutungslos bleibt, wie man sich die Zunge nicht an zu heißem Brei verbrannt hat, so bliebe das Wort »Leid« so lange bedeutungslos, wie man selbst keines erführe. Die Erfahrung des Leides beginnt dabei bekanntermaßen gleich bei der Geburt, die auch für den Säugling extrem schmerzhaft und anstrengend ist. Das Leid gehört damit, genauso wie das Glück, das Baby dann im Arm zu halten, von Anfang an zu unserem Leben dazu. In vielen Fällen reicht uns im Alltag auch das, was Sprache beschreiben kann, um uns für uns befriedigend, über unsere kleinen Leiden auszutauschen: Rückenschmerzen, Zahnweh und gebrochene Beine erfordern meist keine großartige Einfühlungsleistung. Anders ist es, wenn uns jemand sagt, er sei verzweifelt. Vielleicht kann er erklären, was ihn verzweifelt sein lässt (keine Arbeit, eine Krankheit, Zukunftsangst, Trennung oder Tod), aber er kann uns nicht erklären, *wie* er verzweifelt ist. Und auch wenn wir selbst, wie vielleicht die meisten von uns, schon einmal verzweifelt waren, können wir nicht wissen, was in ihm vorgeht. Im Alltag ist das auch schwer. Die Verzweiflung, die den anderen vielleicht lähmt oder die ihm alles bedeutungslos werden lässt, ist für uns immer nur eine Randerscheinung, die uns nicht mit gleicher Macht gefangen nehmen kann und darf. Und doch müssen wir in unserem Alltag dem Verzweifelten gerecht werden. Wir müssen in einem Staat leben, der Arbeitslosigkeit und Zukunftsangst nicht löst oder aufhebt, aber Halt darin gibt (zum Beispiel durch die nötige finanzielle Unterstützung) und in einer Gesellschaft, die sich nicht Trauernden, Kranken und Ängstlichen verschließt, sondern sie mitträgt.

Dazu brauchen wir einen Subjektbegriff, der Leid und Sinnlosigkeit als elementare Erfahrungen in sich einschreibt, da nur so Formen des Umgangs, des Aushaltens und des Überstehens gefunden werden können. Zum anderen brauchen wir einen Subjektbegriff, der beinhaltet, dass das Subjekt sowohl im unmittelbaren Ausdruck, als auch im mittelbaren, künstlerischen Ausdruck fähig ist, das Nicht-Sprachliche, das seine Situation ausmacht, zumindest teilweise zu kommunizieren, und dass das Subjekt nicht beschränkt ist auf die vernunftmäßige Erkenntnis, sondern fähig ist zur intuitiven Erkenntnis, die es Erkenntnis gewinnen lässt aus nicht-sprachlichen, nicht-vernünftigen Äußerungen oder Darstellungen. Um beide Seiten noch einmal klarer zu machen, möchte ich mich im folgenden Kapitel auseinandersetzen mit der Darstellung von Helden im Drama, an der ich zeigen werde, wie sich das Bild von Subjektivität in der künstlerischen Praxis verändert und warum die intuitive Erkenntnis die Erkenntnisform

ist, die uns erlaubt, diese Veränderung überhaupt zu verstehen. Lessings Begriff des menschlichen Helden lässt sich dabei als Angebot für einen umfassenderen Subjektbegriff verstehen: für ein Subjekt, das nicht auf die Vernunft beschränkt ist und dessen Wahrnehmung sich auch nicht in der Vernunft erschöpft.

WAS DAS THEATER KANN

Lessing verlangt von der Dichtung, mehr zu sein als Sprache. Sie soll hinausgehen über die bloßen Wörter, eine Ebene dahinter ansteuern und so eine, wie Wellbery es nennt, »purity of representation« (ebd.) ermöglichen. Diese Reinheit entsteht durch die Lebhaftigkeit der Ideen, die der Dichter im Zuhörer weckt: sie sollen so lebendig sein, »daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein, aufhören.« (*Laokoon*, XVII. Stück, 124) Lessing zielt damit nicht ab auf platonische Ideen, die in ihrer vollen Wahrheit durch die Dichtung zugänglich gemacht werden, sondern hat ein kreatives Element in seiner Theorie. Sprache, so Wellbery, begreift Lessing dabei als Mittel, um die Inhalte unserer Erfahrungen aufzuwerten zu frei verfügbaren, idealen Einheiten: Dichtung, die Kunst der Sprache, ist »therefore the sphere in which the imagination exercises itself with optimal freedom, in total independence from actual sense experience.« (LL, 190) Damit nimmt Lessing an, dass es etwas wie eine »*formal naturalness* in signification« (LL, 202) gibt: die willkürlichen Zeichen sind, wie ich schon im ersten Lessing-Kapitel gezeigt habe, den natürlichen, derer sich die Malerei bedient, überlegen: sie sind nur auf den ersten Blick von den Dingen weiter entfernt, kommen ihrem Wesen auf den zweiten Blick aber näher, weil sie durch ihre Abstraktheit der Einbildungskraft keine Grenzen setzen, sondern sie in ein unendliches und freies Spiel entlassen.

Die Umkehrung von willkürlichen in natürliche Zeichen bereitet das vor, was ich mit Wellbery als »intuitive Erkenntnis« bezeichne: der Zuhörer verlässt die Ebene der Zeichen, er geht hinter sie zurück zu einer »intuitive cognition of the represented object.« (LL, 181) Was hier erkannt wird, ist zunächst nicht begrifflich – ja, es liegt sogar *hinter* den Zeichen. Das meint nicht, dass der Inhalt der Erkenntnis unvernünftig ist, sondern dass hier etwas erkannt wird auf einem anderen als dem vernünftigen Weg. Hier wird verstanden, ohne Begriffe zu gebrauchen. Das Vorstellungsvermögen bewegt sich in einem vollständig freien Raum, der unbeschränkt ist durch Festgelegtes: hier wird etwas weder durch natürliche, noch durch willkürliche Zeichen, noch durch Begriffe benannt. Die

Form der Erkenntnis ist eine vollkommen andere: es ist das *Gemeinte*, was hier *intuitiv* erkannt wird. Das, was außerhalb der Sprache liegt, wie eben die Trauer, die Verzweiflung, die Angst es tun. Es gibt zwar Begriffe für sie, aber diese können niemals verständlich machen, was mit ihnen gemeint ist, wenn das Bezeichnete nicht erfahren wird. Während die natürlichen Zeichen nur die Illusion einer Präsenz hervorrufen können, eine »illusionary presence-to-intuition« (LL, 199), ist die der Dichtung echt: hier findet nach Lessing eine Erkenntnis statt, die in der Malerei nicht möglich gewesen wäre.

Spreche ich im Folgenden von intuitiver Erkenntnis bei Lessing, meine ich diesen Aspekt: Lessing selbst jedoch hat das, was in seiner Zeichentheorie passiert, nicht mit einem eigenen Begriff bedacht. Ich möchte nun aus diesem hier noch schwach gezeichneten Begriff das gewinnen, was ich schon in der Einleitung als intuitive Erkenntnis angekündigt habe: das sinnliche Einfühlen, der distanzierte Perspektivenwechsel und das unmittelbare, zunächst unreflektierte Verständnis einer Situation als Gegenposition zur auf die Vernunft beschränkten Erkenntnis und als spezifisch ästhetische Erfahrung.

Das intuitive an der hier beschriebenen Art der Erkenntnis ist, dass sie sich ereignet durch das Einfühlungsvermögen, durch eine Eingebung, eine Einsicht, die mehr einem erahnenden oder zunächst unbewussten Erfassen von Situationen oder Zusammenhängen gleichkommt: die intuitive Erkenntnis ist eine unmittelbare Erkenntnis, weil sie aufgrund von unmittelbarer Anschauung aufkommt, sie ist also nicht durch Reflexion vermittelt und gleicht auch nicht der wissenschaftlichen Erkenntnis. Die unmittelbare Anschauung, die sich bei Lessing durch die Erzählung ergibt, spricht das Einfühlungsvermögen an, sie gibt ein Gespür für das geschilderte Geschehen und lässt etwas eigentlich Verborgenes erkennbar werden. Dass sie unmittelbar stattfindet, meint jedoch nicht, dass die intuitive Erkenntnis nicht veränderbar ist: sie wird durch ihre Erfahrungen geprägt und sensibilisiert.

Interessant ist diese Figur aus zwei Gründen: erstens: die intuitive Erkenntnis steht in Zusammenhang mit einem Gefühl (bei Lessing dem des Mitleids, der Furcht, des Grässlichen) und zweitens: ist das spezifisch Ästhetische an ihr, dass sie an Nachahmung gebunden ist und damit in einer Distanz passiert, die die Reflexion und dann wieder eine Versprachlichung ermöglicht. Der Zusammenhang dieser beiden Aspekte wird in Lessings Argumentation selbst deutlich. Am Beispiel der antiken Gladiatorenkämpfe zeigt Lessing, wie eng die Begriffe Nachahmung und Mitleid verknüpft sind, denn »ein Theater ist keine Arena« (*Laokoon*, IV. Stück, 45). Zu Recht ertragen die Kämpfer in der Arena ihr Leid und ihre Schmerzen still, so Lessing, denn ihr Leiden, ihr Tod soll die Zuschauer unterhalten. Diese Unterhaltung würde gestört durch Ausrufe und Anzeichen von

echtem Leid, denn diese würden unweigerlich Mitleid erwecken, »und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspieln bald ein Ende gemacht haben.« (ebd.) Die Gladiatoren, die in der Arena ihr Leben lassen, wirken nicht menschlich, sondern abgerichtet, sie lassen deswegen »unser Herz kalt« (ebd.) und können »höchstens nur bewundert« (ebd.) werden.

Lessings Argument hat eine entscheidende Bedeutung: Denn nur die Nachahmung macht die Empfindung des Mitleids erträglich. Sie weckt ein echtes Gefühl, das aber nur angenehm ist, solange sicher ist, dass es künstlich, weil durch die Kunst hervorgerufen, ist. Würden die Schauspieler auf der Bühne genauso leiden wie die Gladiatoren, hätte das Theater keine Zukunft gehabt.² Das

-
- 2 Dass dieses ästhetische Mitleid, das eine gewisse Distanz braucht, sich manchmal ins Leben schleicht, zeigt sich an Prousts Beschreibung von Françoise, der Haushälterin der Familie: »Allmählich gingen mir die Augen dafür auf, daß hinter der Milde, der Zerknirschung, den Tugenden von Françoise sich Küchentragödien verbargen, so wie die Weltgeschichte den Schleier darüber lüftet, daß die Regierungszeiten von Herrschern und Herrscherinnen, die mit gefalteten Händen in Kirchenfenstern erscheinen, oft von blutigen Dramen erfüllt gewesen sind. Ich wurde mir klar darüber, daß nicht mit ihr verwandte menschliche Wesen ihr Mitleid um so mehr erregten, in je größerer Ferne sie ihr Dasein fristeten. Die Tränenströme, die sie zeitunglesend über den Unglücksfällen vergoß, denen Unbekannte zum Opfer gefallen waren, versiegten schnell, wenn sie sich die davon heimgesuchte Person ganz genau vorstellen konnte. In einer der Nächte, die auf die Niederkunft des Küchenmädchens folgten, wurde diese von heftigen Koliken befallen; Mama hörte, wie sie jammerte, stand auf und weckte Françoise, die ganz ohne Mitgefühl erklärte, all dies Geschrei sei nur Komödie und das Mädchen wolle ›sich nur bedienen lassen‹. Der Arzt, der solche Anfälle für bedenklich hielt, hatte ein Lesezeichen in ein medizinisches Buch, das wir besaßen, an die Stelle gelegt, wo sie beschrieben wurden und wo wir nachschlagen sollten, um einen Hinweis für eine erste Hilfeleistung zu finden. Meine Mutter schickte Françoise, um das Buch zu holen, und empfahl ihr an, auf das Lesezeichen achtzugeben. Nach einer Stunde war Françoise noch nicht zurück; meine Mutter war empört, denn sie glaubte, Françoise habe sich einfach wieder hingelegt, und trug mir auf, selbst in der Bibliothek nach dem Werk zu suchen. Dort fand ich Françoise, die, als sie hatte nachsehen wollen, was an der bezeichneten Stelle angegeben war, über die klinische Beschreibung des Anfalls geraten und in hemmungsloses Schluchzen ausgebrochen war, denn jetzt handelte es sich ja um einen ihr unbekanntem ›Fall‹. [...] Aber als ich sie nun rief und sie wieder an dem Bett der Caritas stand, hörten ihre Tränen augenblicks auf zu fließen, und sie verspürte nichts mehr von jenen angenehmen Empfindungen des Mitleids und der Rührung, die sie so gut kannte und die die Lektüre der Zeitungen ihr

Bewusstsein der Nachahmung macht den Genuss des Theaters aus: Mitleid und Furcht können ausgekostet werden ohne den Impuls unterdrücken zu müssen, einschreiten zu müssen, um dem Leid ein Ende zu machen.³ Nachahmen meint dabei keineswegs, dass etwas Existierendes nachgeahmt wird: weder die Natur, noch, wie Winckelmann fordert, die antike griechische Kunst. Nachahmen ist hier spielerisch gemeint: auch das Vorgestellte kann nachgeahmt werden. Nachahmen meint die künstlerische Vermittlung, das Produziert-Sein, das auf keine Vorlage angewiesen ist, sondern sich im kreativen Probieren ergibt.

Sich in dieses nachgeahmte Geschehen aus der Distanz des Zuschauers heraus einfühlen zu können, ist die ästhetische Erfahrung, die die intuitive Erkenntnis möglich macht. Das, was ich so auf der Basis von Lessing als »intuitive Erkenntnis« erarbeite, zeigt auf, was bei Hegel fehlt. Denn sie ermöglicht, was Hegel nicht leisten will: bei ihm wird Kunst immer aus einer dialektischen Perspektive wahrgenommen. In ihr verwirklicht sich etwas, an ihr zeigt sich etwas. Damit leistet die Kunst Großes: durch Antigone erkennen wir in der *Phänomenologie*, dass eine neue Individualität und eine neue Gesellschaftsform nötig sind, in der *Ästhetik* erfährt der Zuschauer das allmächtige, ewige Schicksal als das vernünftige Walten des Weltgeistes. Kunst ist eine Erkenntnisform, die die Welt besser verständlich macht, fragt, aufdeckt und – erklärt. Was sie bei Hegel nicht ist: ein Ort, an dem die Sinnlosigkeit gezeigt wird, in dem das Leiden sein Recht

geschenkt hatte, auch kein sonstiges Gefühl einer ähnlichen Art; ärgerlich und gereizt, daß sie wegen des Küchenmädchens mitten in der Nacht hatte aufstehen müssen, hatte sie für jene nichts übrig als übelgelautes Brummen, in das sich sogar abscheuliche Sarkasmen mischten, denn als sie glaubte, wir seien schon fort und könnten sie nicht mehr hören, sagte sie: »Die hätte ja nur nicht das zu tun brauchen, was einen dahin bringt! Aber das hat ihr Vergnügen gemacht! Jetzt soll sie sich auch nicht so anstellen!« Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, In Swanns Welt, Erster Teil: Combray*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, 164f.

- 3 Zu Recht weist Wilfried Barner in seinem Kommentar zum *Laokoon* darauf hin, dass hier eine Wirkungsästhetik begründet wird: »Die ›Schönheit‹ als das oberste Ziel wird erst erreicht, sie *ist* als ästhetische Qualität erst ›da‹, wenn und insofern sie ›wirkt‹. [...] In der ›Einbildungskraft‹ des Rezipienten ›wirkt‹ ein poetisches oder malerisches Werk nach verwandten, aber charakteristisch unterschiedlichen Gesetzen. Bei der Malerei bedeutet für Lessing die Bindung der Einbildungskraft an die Körperlichkeit der ›natürlichen‹ Zeichen zugleich Einschränkung, verglichen mit der Poesie.« Barner: *Kommentar*; in: Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Briefe, Antiquarischen Inhalts*. Herausgegeben von Wilfried Barner. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007, 667.

bekommt *als* Leiden. Lessing aber verweist genau auf diesen Ort. Die intuitive Erkenntnis ist der Sensor, der unbestechlich und wahrhaftig die Sinnlosigkeit des Leidens festhält und als solche herausstellt. Dabei geht Lessings Dramentheorie selbst weder im *Laokoon* noch in der *Hamburgischen Dramaturgie* darauf hinaus, Sinnlosigkeit abzubilden – dazu ist Lessing viel zu sehr orientiert an der aristotelischen Theorie, die die Sinnlosigkeit als zu erschreckend aus der Tragödie ausgrenzt. Aber Lessing nutzt diese Erkenntnisform, die er in der Kunst unzweifelhaft sieht, wenn er über die Wirkung von Furcht und Mitleid und über den menschlichen Helden spricht, für seine Zwecke: ein Vorbild zu schaffen, moralische Anleitung zu geben, einen aufgeklärten Zuschauer ins Theater zu setzen.⁴

Lessing nützt das Gefühl zur Aufklärung, das ist das Faszinierende. Hier macht er sich eine Körperlichkeit zu Nutze, die er in der Malerei zurückweisen würde. Denn die Poesie kann durch ihre Abstraktheit angemessenere Gefühle wecken, als die bildende Kunst es in ihrer Sinnlichkeit vermag. Lessing gibt damit seine Körperfeindlichkeit, die Wellbery diagnostiziert, zugunsten des Theaters etwas auf: doch die Gefühle, die hier geweckt werden, unterliegen genauen Bestimmungen. Auch wenn Lessing damit das Gefühl beschränkt, schafft er mit dessen Einbeziehung einen bedeutsamen Platz für das Leid. Er wertet es auf und erklärt es zu etwas Wichtigem, das nicht ignoriert und übergangen werden darf. In Lessings Dramentheorie erzählt nicht die Geschichte eine Geschichte, sondern das Individuum. Das ist der entscheidende Unterschied. Und das ist es, was ihn von Hegel unterscheidet, der der Kunst selbst mehr zutraut als Lessing, weil er in ihr mehr als das Belehrende sieht, aber Lessing sieht in ihr die zweite Erkenntnisform: das intuitive und unmittelbare Erfassen, das gleichwertig neben der vernunftgemäßen Erkenntnis bestehen kann, aber etwas anderes entdeckt.

PHILOKTETS LEIDEN

Sophokles Stück *Philoktet* ist in weiten Teilen geprägt von nicht-sprachlichen Äußerungen. So kündigt der Held sein Kommen, schon bevor er selbst sichtbar wird, hörbar durch Schmerzensschreie, Gejammer und Stöhnen an. Das ganze Stück über, schon vor dem Erscheinen Philoktets, wird Bezug genommen auf

4 Hans-Thies Lehmann weist dabei in seinem Buch *Theater und Mythos* vollkommen zu Recht darauf hin, dass diese Moralisierung der Tragödie ihr selbst unangemessen ist: »Angst, Furcht, Mitleid, Schmerz, Jammer und Hoffnung – diese Regungen der Kreatur schildert die Tragödie. Dagegen sind moralische Debatten mit der Lupe zu suchen.« (TuM, 98)

seine Wunde und auf seine Qualen. Die kann der Zuschauer sogar selbst auf der Bühne verfolgen: in der Unterhaltung mit Neoptolemos bricht Philoktet plötzlich zusammen und verliert sich in Gestammel, Gejammer und Geschrei, aus dem ihn die Bewusstlosigkeit der Ohnmacht rettet.

Eigentlich müsste Lessing all das abschrecken, denn die Bühne unterliegt aufgrund ihrer größeren Anbindung an die natürlichen Zeichen durch die sinnliche Darstellung des Geschehens strengeren Grenzen als die Dichtung. Doch der *Philoktet* überzeugt Lessing auch als Theaterstück, ja, er sieht in ihm ein Meisterwerk und einen vorbildlichen Umgang mit Leid- und Schmerzenerfahrungen.⁵ Überzeugt hat den scharfzüngigen Dramatiker Lessing dabei der geschickte sophokleische Plot: Zum einen leidet Philoktet nicht unter einer inneren Krankheit, die der Zuschauer nicht sehen kann, sondern unter einer sichtbaren Wunde. Die wiederum ist keine einfache Verletzung, sondern ein »göttliches Strafgericht« (*Laokoon*, IV. Stück, 38), wie Lessing genüsslich ausführt.⁶ Doch die Wunde allein ist nicht mitleiderregend genug. Philoktet hat nicht nur unter ihr, sondern auch unter der Einsamkeit auf der Insel Lemnos zu leiden. Hunger, Schmerz und Heimweh kommen so zusammen und lassen den Zuschauer wahre Verzweiflung sehen, »und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet.« (*Laokoon*, IV. Stück, 42) Der Höhepunkt des Mitleids, so Lessing, wird jedoch in dem Moment erreicht, in dem Philoktet auch noch seines Bogens, dem allein er sein Überleben in den letzten neun Jahren verdankt, beraubt wird. Genau hier stellt der Held auch seine ganze »moralische Größe« (*Laokoon*, IV. Stück, 44) unter Beweis:

5 Lessing betont allerdings, dass es neben der Kunst des Dichters auch in der Hand des Schauspielers liegt, Schmerz und Leid auf der Bühne erträglich darzustellen: »Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen.« (*Laokoon*, IV. Stück, 36)

6 »Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedes Mal der Unglückliche in einen betäubten Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen?« (*Laokoon*, IV. Stück, 38)

»Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Tränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigem Absichten brauchen lassen möchte.« (*Laokoon*, IV. Stück, 44)

Dass die Absichten der Nebenpersonen eigennützig sind, macht dabei, laut Lessing, einen weiteren Vorzug des Dramas aus, denn so sind Neoptolemos und Odysseus dem mitleiderregenden Philoktet nicht einfach ausgeliefert, sondern stehen ihm mit einem bestimmten Interesse gegenüber. Dass sich ihre Einstellung zu dem Leidenden im Stück durch das von ihnen unterschiedlich empfundene Mitleid verändert, macht es für den Zuschauer um so interessanter: »Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird.« (*Laokoon*, IV. Stück, 46f.)

Im Mittelpunkt von Lessings Augenmerk steht dabei Philoktet als moralische Person:⁷ »Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern.« (*Laokoon*, IV. Stück, 44)⁸ Damit wächst Philoktet über den gewöhnlichen Helden, wie ihn Neoptolemos verkörpert, hinaus. Die Umstände, in denen er sich zu bewähren hat, sind ungleich schwerer als die des jungen Griechen. Sein Schmerz verdient deshalb besondere Achtung, eine Achtung übrigens, die auch Odysseus ihm entgegenbringt. Das Wissen um sein Leid und sein ungerechtes Schicksal bedingen sein Ansehen als Held genauso wie seine kämpferischen Großtaten. Beiden Seiten dieses Lessingschen Heldenbildes entspricht Philoktet nun: Die Größe, die Schrecklichkeit seines Schmerzes wird deutlich in seinen Schreien und die Ehrenhaftigkeit in seiner Standhaftigkeit: »Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheineth, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen.« (*Laokoon*, IV. Stück, 45)

Dass Leid und Schmerz ihre Darstellung in Poesie und Theater finden und nicht etwa in der bildenden Kunst, ist bei Lessing bestimmend für diese Gattungen. Er betont, dass es »die einzige Absicht der tragischen Bühne« (*Laokoon*, IV. Stück, 45) ist, Mitleid zu erregen. Im Rahmen der Poesie kann dieses Leid

7 Vgl. auch: Barner: *Kommentar*, 670.

8 Und weiter: »Und diesen Fels von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen?« (*Laokoon*, IV. Stück, 44)

dabei in den leuchtendsten Farben beschrieben werden. Kein Geschrei, kein Gestank, keine Schilderung von Schrecken und Ekel verleidet dem Zuhörer oder Zuschauer den Helden. Denn der Ekel, der in der Malerei auf keinen Fall auftreten darf, kann in der Poesie dazu dienen, Mitleid oder Schrecken zu verstärken. An verschiedenen Stellen nutzt Sophokles hier den Ekel, um beim Zuschauer einen höheren Grad der beiden genannten Empfindungen zu provozieren:

»Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dünnen Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken verlassen Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. ›Ha‹ fährt Neoptolem auf einmal zusammen, ›hier trocknen zerrissene Lappen voll Blut und Eiter!‹« (Laokoon, XXV. Stück, 177)⁹

Das Ekelhafte steigert das ohnehin schon als schrecklich Vorgestellte bis zur Grässlichkeit, Philoktets Leben und Leiden steht dem Zuschauer durch Neoptolemus Beschreibung deutlich vor Augen. Doch der Ekel gewinnt in der Vorstellung nicht die Überhand, argumentiert Lessing, sondern befördert das Mitleid. Dadurch, dass dem Betrachter die Situation in aller Drastik vor Augen geführt wird, steigert sie sein Gefühl. Indem die Erzählung dann fortschreitet, wird diese Gefühlssteigerung nicht unnötig lange gehalten, so dass die Empfindung des Ekels mit dem weiteren Verlauf der Geschichte immer wieder in Vergessenheit gerät und nicht die Oberhand über die anderen Empfindungen gewinnen kann. Das ist ihr Vorteil gegenüber Malerei und Bildhauerkunst: hier würde der ekelhafte Moment selbst verewigt und Mitleid und Schrecken müssten sich irgendwann im Angesicht des Grässlichen erschöpfen. Übrigbleiben würde hier nur die

9 »*NEOPTOLEMOS*. Ich seh nur eine Wohnstatt, menschenleer.
ODYSSEUS. Kein Hausrat drinnen, der sie wohnlich macht?
NE. Ein Haufen Laub, da lag ein Mensch darauf.
OD. Sonst nichts in der Behausung, alles leer?
NE. Ein Becher, rohes Holz, kein Künstlerwerk,
 Und hier noch ein Gerät zum Feuermachen.
OD. Es ist sein Reichtum, was du mir beschreibst.
NE. O weh, o weh, da trocknen Lumpen noch,
 Von Spuren einer bösen Wunde voll!« (*Philoktet*, V. 31-39)

den Betrachter kalt und stumpf werden lassende Empfindung des Ekels.¹⁰ Durch die Schilderung von Neoptolemos aber wird der Zuschauer nicht überstrapaziert: seine Vorstellungskraft wird freigesetzt und es bleibt ihm selbst überlassen, sich das Innere der Höhle auszumalen. So passiert viel mehr als das, was man hätte sehen oder zeigen können. An dieser Stelle wird auch noch einmal deutlich, warum Lessing den *Philoktet* auch als Bühnenstück meisterhaft findet: denn auch auf der Bühne übernimmt die Poesie die Schilderung des Ekels. Der Zuschauer kann nicht etwa selbst in die Höhle schauen, er sieht nicht selbst die blutigen und eitrigen Lappen, er hört nur von ihnen, als Neoptolemos sie Odysseus beschreibt. Dieses Maßhalten in der sinnlichen Darstellung findet sich später in Lessings Interpretation der Katharsislehre wieder: zu viel Sinnlichkeit riefte zu viel Gefühl hervor – und gerade das soll im Theater nicht passieren.

DIE WIRKUNG DES THEATERS. HAMBURGISCHE DRAMATURGIE

Während Lessing sich im *Laokoon* mehr um eine Abgrenzung der Künste untereinander bemüht und die Begriffe Held, Furcht, Mitleid, Schreckliches und Ekel ebenfalls mehr zu dieser Abgrenzung dienen, indem sie die weiteren Grenzen der Poesie gegenüber den bildenden Künsten zeigen, sind sie in der *Hamburgischen Dramaturgie* unter ihrer Bedeutung für die Künste, besonders für die dramatische des Theaters, eingeführt. Die Theaterkritiken Lessings, die er als Dramaturg am Deutschen Nationaltheater in Hamburg verfasst und gesammelt im Frühjahr 1769 als zweibändige Ausgabe veröffentlicht,¹¹ zeigen, wie er als Dichter, Denker und Kritiker Theorie und Praxis aufeinander aufbaut und inein-

10 »Es [der Ekel] verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen kruden Gestalt da.« (*Laokoon*, XXVI. Stück, 182)

11 Dem Erscheinen der Buchausgabe geht eine Erscheinungsweise in »Stücken« voraus, beginnend mit ihrer Ankündigung am 22. April 1767. Im Laufe des kommenden Jahres veröffentlicht Lessing, unterbrochen durch zwei Raubdrucke, insgesamt 82 Stücke. Die restlichen 21 werden dann nicht mehr einzeln veröffentlicht, sondern gleich gesammelt in der zweiten Hälfte der *Hamburgischen Dramaturgie*. Vgl.: Monika Fick: *Lessing-Handbuch*, 279.

ander verpflichtet:¹² »Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen auszuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird.«¹³

In den insgesamt 104 Stücken (wobei Lessing die letzten vier Stücke in einem zusammengefasst hat), die verschiedene Aufführungen des Nationaltheaters kommentierend begleiten, ist eine eigenständige Dramentheorie enthalten.¹⁴ Die

12 Zur Entstehungsgeschichte der *Hamburgischen Dramaturgie*: »1765 unternimmt der Wanderbühnenprinzpal Konrad Ackermann den Versuch, in Hamburg mit seiner Truppe seßhaft zu werden und ein stehendes Theater zu etablieren. Er baut am Gänsemarkt ein Schauspielhaus. Sein Repertoire umfaßt annähernd 200 Stücke. Seine Truppe [...] ist eine der besten Deutschlands. Trotzdem gelingt Ackermann der Durchbruch nicht. Das Publikum verliert das Interesse. Finanzielle, organisatorische Schwierigkeiten und private Intrigen nötigen ihn bereits im darauffolgenden Jahr, das Haus am Gänsemarkt neu zu vermieten. So führt die Notlage des Prinzipals zur Gründung des ersten ›deutschen Nationaltheaters‹. Johann Friedrich Löwen, ein Theatertheoretiker und Schriftsteller, dem Ackermann bereits eine beratende Funktion eingeräumt hatte, wittert in dessen Schwierigkeiten die Chance, seine lang gehegte Idee durchzusetzen: Die Organisation des Theaters ohne den Prinzipal, die Errichtung einer ›Nationalbühne‹, deren Träger die Bürgerschaft ist. Er gewinnt eine Gruppe von Hamburger Kaufleuten, die das Gebäude am Gänsemarkt pachten und in deren Hand die Verwaltung des Theaters übergeht. Fast alle Schauspieler des Ackermannschen Ensembles werden übernommen. Als Direktor wird Löwen engagiert. Dieser wiederum interessiert Lessing für das Unternehmen, die sogenannte Hamburger Enterprise. Es gelingt ihm, ihn als hauseigenen Kritiker zu verpflichten, der die Aufführungen mit beratender Stimme begleitet und zugleich Publikumsarbeit leistet. So entsteht die ›Hamburgische Dramaturgie‹. Im Stil einer Theaterzeitschrift veröffentlicht Lessing zunächst zweimal pro Woche seine Kommentare. [...] Das Schicksal der Hamburgischen Enterprise ist bekannt. Am 22. April 1767 wird das Theater eröffnet, im November 1768 werden die letzten Vorstellungen gegeben.« Monika Fick: *Lessing-Handbuch*, 279f.

13 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1978, Ankündigung, 5. Im Folgenden im Text mit HD, Stück und Seitenangabe zitiert.

14 Überzeugend finde ich dabei Monika Ficks Ansatz, diese nicht einzig als Aristoteles-Interpretation zu lesen (als die sie ohnehin stellenweise fragwürdig ist), sondern sie als eigenständige Theorie mit eigenständigen Ansätzen zu sehen, in der eine Auseinandersetzung mit dem Psychischen eine wesentliche Rolle spielt, vor allem aber auch

will vor allem eines: erklären, was mit dem Zuschauer im Theater passiert – und passieren soll. Denn das Drama soll beim Zuschauer etwas *bewirken*: »Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß« (HD, 77. Stück, 305).

In Lessings Wirkungsästhetik macht der Zuschauer eine spezifisch ästhetische Erfahrung. Die umfasst dabei mehr als eine moralische Läuterung: Lessings Drama ist nicht nur eine Besserungsanstalt, seine Theorie zeigt auch, was die *ästhetische* Leistung des Dramas ist. Sie spricht der Kunst eine eigene Erkenntnisform zu: das Theater richtet sich bei ihm nicht einzig an die Vernunft des Zuschauenden, sondern an dessen Gefühlsleben – bei Lessing freilich keine Gefühlsachterbahnen, sondern wie weiter unten am Katharsisbegriff deutlich wird, eine ausgleichende, emotionale Bewegung. Festzuhalten bleibt aber, dass Lessing dem Spiel von Mitleid und Furcht eine eigene Erkenntnis zutraut. Intuitiv erkennt der Zuschauer, was gut und schlecht, was richtig und falsch ist, weil er es nicht nur vernunftmäßig erkennt (das tut er auch), sondern auch am eigenen Leib erfährt. Bei Lessing beruht diese intuitive Erkenntnis dabei wesentlich auf der Weckung von Einfühlungsvermögen und der Schulung im Perspektivenwechsel. Darin erschöpft sie sich jedoch nicht.

Im Gegensatz zu Lessing möchte ich betonen, dass die intuitive Erkenntnis mehr ist als eine moralische Erfahrung oder ein moralischer Lernprozess. Die intuitive Erkenntnis ist moralisch wertfrei, das wird im Kapitel über Kane deutlich werden. Sie lehrt den Zuschauer nicht, was richtig und falsch ist. Diesen Aspekt hat das Einfühlungsvermögen auch schon bei Lessing, nur vernachlässigt er diese Wertfreiheit zugunsten der Aufklärung. Intuitive Erkenntnis aber ist ein emotionales und intellektuelles Spiel zwischen Einfühlung und Distanzierung, Hineinlehnen und Herausgehen, Mitfühlen, Mitleiden und Kälte.

Die Schlüsselbegriffe bei Lessing sind Mitleid und Furcht, ihr Aufhänger der menschliche Held oder, wie es in der *Hamburgischen Dramaturgie* heißt, der Held, der »mit uns von gleichem Schrot und Korne« (HD, 75. Stück, 295) ist. Der dramatische Held soll standhaft und moralisch sein, dabei aber glaubwürdig bleiben. Lessing will keinen abgehobenen Halbgott, der den gewöhnlichen Menschen zum Vorbild dienen kann, er will einen gewöhnlichen Menschen, der zum Helden wird, weil er sich gut und richtig verhält. Nur jemand, der ist wie wir, sagt Lessing, der ist wie der Zuschauer, der ihn betrachtet, kann wirklich vor-

der Gedanke der Theodizee. Fick versteht die Aristoteles-Lektüre dabei als eine, die die eigene Argumentation untermauern soll, nicht als eine, die die eigene erst möglich macht. Nichtsdestotrotz stehen die Aristoteles-Passagen, die sich um Furcht und Mitleid und den Helden drehen, in diesem Kapitel im Mittelpunkt.

bildlich sein.¹⁵ Die Leistungen eines verklärten Übermenschen hingegen regen nicht zur Nachahmung an, da die von vornherein unmöglich scheint. Aber nicht nur das Vorbildliche des Helden wird durch seine Menschlichkeit herausgestrichen, sie ist es auch, die überhaupt erst eine Einfühlung ermöglicht, weil dem Zuschauer durch das menschliche Verhalten des Helden der Held selbst greifbar wird. Der Dichter muss seinen Protagonisten deswegen »vollkommen so denken und handeln lassen, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen« (HD, 75. Stück, 295) Damit unterstellt Lessing – und das ist bemerkenswert – der die Handlung antreibenden Leidenschaft eine Gesetzmäßigkeit, die Monika Fick als Funktionalisierung des Gefühls analysiert: »Kalkulierte Darstellung von Leidenschaften, deren Sog die Zuschauer unfehlbar in Bann schlägt: Das ist das Erste und Wichtigste, was Lessing von einem Drama, speziell von der Tragödie, erwartet« (*Lessing-Handbuch*, 287). Diese Gesetzmäßigkeit bindet Lessing dabei an die Einheitlichkeit der Handlung. Sie wird vom Dichter notwendig so entwickelt, dass sie für den Zuschauer nachvollziehbar ist. Überraschende Wendungen, plötzlich aufgedeckte Geheimnisse lehnt Lessing ab:

»Der Dichter bewerkstelliget durch sein Geheimnis eine kurze Überraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns versetzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! – Wer in *einem* Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur *einen* Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenziehet und lange Zeit darüber verweilet?« (HD, 48. Stück, 192)

Durch den Spannungsbogen kommt gleichzeitig der Held dem Zuschauer näher: durch den gesetzmäßigen Ablauf bleibt die Handlung des Helden verständlich. Diese Verständlichkeit erleichtert die Identifikation mit dem Helden: »Der Gang der Handlung muß so eingerichtet sein, daß ihre Leidenschaften die Figuren zu den entscheidenden Handlungen treiben. Die Handlung muß als Funktion der Affekte erscheinen.« (*Lessing-Handbuch*, 287)¹⁶ Die Leidenschaften der Helden

15 Lessing lehnt seinen Heldenbegriff dabei an an den aristotelischen: »Die Tragödie, nimmt er [Aristoteles] an, soll Mitleid und Schrecken erregen: und daraus folgt er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des anderen Unglück lasse sich jener Zweck erreichen.« (HD, 74. Stück, 290)

16 So auch Aristoteles: »Man muß auch bei den Charakteren – wie bei der Zusammenfügung der Geschehnisse – stets auf die Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit bedacht

sind dabei nicht blind, sondern auf ein Ziel gerichtet, das eine spezielle Forderung erfüllt: dass »das Ziel Leidenschaften erregen kann und Emotionen mobilisiert, liegt daran, daß es moralisch nicht neutral ist, sondern als ein ›Gut‹ wahrgenommen wird, als etwas, das Neigungen befriedigt, Wünsche stillt, gefühlsmäßigen Wertschätzungen unterliegt.« (*Lessing-Handbuch*, 287) Die Handlungen des Helden sind angetrieben durch eine moralische Motivation. Sie können über die ganze Länge des Stücks vernünftig verfolgt werden. Diese »Lückenlosigkeit der Motivation« (ebd.) garantiert einen von der Handlung eingenommenen Zuschauer, der mitgerissen wird, aber allzeit verständig bleibt: er unterliegt einer »Logik der Leidenschaft« (ebd.), die ebenso viel Gefühl beinhaltet wie Vernunft.

Die Triebfeder des Perspektivenwechsels ist so nicht eine Gleichheit von Stand oder Rang, Geburt oder Geschlecht, sondern eine Identifikation mit der ablaufenden Handlung: da wird jemand von einer Leidenschaft mitgerissen, die einer Gesetzmäßigkeit folgt und damit verständlich bleibt: wenn Odysseus Neoptolemos manipuliert, Philoktet zu manipulieren, dann ist es verständlich, dass Philoktet Neoptolemos auch dann nicht vertrauen kann, als er könnte. Dass Philoktet sich nun hinreißen lässt und unzugänglich für alle von Menschen vorgebrachten Argumente wird: wer will es ihm verübeln? Diese Identifikation, so Lessing, ermöglicht erst das Mitempfinden mit den Helden.¹⁷ Unterstützt wird dieses Mitempfinden durch die Furcht, die der Zuschauer im Laufe des Stücks entwickelt:

»seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines anderen, für diesen anderen, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die

sein, d.h. darauf, daß es notwendig oder wahrscheinlich ist, daß eine derartige Person derartiges sagt oder tut, und daß das eine mit Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit auf das andere folgt.« Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch – übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. – Stuttgart: Reclam 1994, 49. Im Folgenden im Text mit *Poetik* und Seitenangabe zitiert.

17 »Um Bühnenfiguren zu deuten, funktionalisiert Lessing fortgeschrittene psychologische und anthropologische Theorien. Er kennt und benutzt die Lehre von den unbewußten Eindrücken, die unmerklich in der Seele wirken und deshalb von unabhäufigem Einfluß sind.« (*Lessing-Handbuch*, 288) Mehr zum Theodizee-Gedanken und zur Psychologie von Lessings Dramentheorie siehe Monika Fick: *Lessing-Handbuch*, 287-291.

Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.« (HD, 75. Stück, 294)

Furcht und Mitleid sind für Lessing untrennbar verbunden und so liest er auch Aristoteles: »Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unseres Mitleidens werden sollte, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst, oder für eines von den Unrigen zu befürchten hätten.« (HD, 75. Stück, 295) Mit diesem engen Zusammenhang erklärt Lessing, warum bei Aristoteles die Begriffe *eleos* und *phobos* gemeinsam auftreten: »weil, nach seiner Erklärung des Mitleids, dieses die Furcht notwendig einschließt; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann.« (HD, 75. Stück, 296) Damit ist Lessing zu Folge nicht ausgeschlossen, dass auch Mitleid für etwas empfunden werden kann, von dem sich der Zuschauer nicht unmittelbar oder gar nicht bedroht sieht. Das Mitleid ist eine vermischte Empfindung, die durch das Hinzukommen der Furcht für sich selbst belebt und angeregt wird. Eine mitleidige Empfindung ohne Furcht nennt Lessing im Anschluss an Aristoteles »Philanthropie«, so bekommt nicht der »Funke den Namen der Flamme« (HD, 76. Stück, 298). Furcht, das wird an dieser Stelle deutlich, ist bei Lessing wesentlich für den Perspektivenwechsel. Der wird nur durch die Furcht-Für-Sich-Selbst eingeleitet. Mitgefühl allein ist eine zu schwache Motivation. Die Furcht entsteht dabei in der Erkenntnis, dass uns ähnliches geschehen könnte, weil wir auch Menschen sind.

Die Einführung der Begriffe Furcht und Mitleid bei Lessing ist dabei widersprüchlich: Beide Affekte beruhen auf einer Ähnlichkeit zwischen Zuschauer und dramatischer Figur, beide richten sich aber gleichzeitig auch an den, der dem Zuschauer fremd und unähnlich bleibt. Philoktet verdient, wie oben ausführlich gezeigt, in Lessings Augen sicher unser Mitleid, doch sein Schicksal bleibt dem Zuschauer ein Stück weit immer fremd: Das Einfühlen ist so auch immer eine Zumutung: es erfordert ein bewusstes Sicheinlassen auf das Bühnengeschehen. Der Bezug zum Zuschauer ist nicht einfach gegeben, so Christoph Menke, sondern ein »durch hypothetische Perspektivenwechsel vermittelter und erweiterter Rückbezug auf uns selbst.« (TiS, 133) Damit passiert beim Betrachten der Tragödie etwas ganz besonderes, so Menke weiter: »Denn in der Betrachtung von Tragödien versetzen sich die Zuschauer an die Stelle der anderen und erweitern darin ihre Furcht für sich zur affektiven Erschließung des Leidens anderer.« (TiS, 134) Die Form der Tragödie macht es dabei möglich, dass sie selbst zum »Medium einer Erfahrung der einzelnen als vieler und verschiedener« (TiS, 136) wird. Dieser Perspektivenwechsel ermöglicht eine ästhetische Erfahrung, die über die moralische, an die Lessing denkt, hinausgeht.

Die Figur des Perspektivenwechsels ist dabei besonders interessant, weil sie zwei Aspekte miteinander vereint. Der Perspektivenwechsel passiert aus der Distanz, die die Nachahmung schafft, heraus und ist damit ein bewusstes Hinwenden des Zuschauers. Dabei verbleibt er jedoch nicht auf einer intellektuellen Ebene, wie der Begriff zum Beispiel von Habermas her verstanden werden könnte. In dessen Diskursethik ist der Perspektivenwechsel eine Fähigkeit, die notwendig ist, um einen moralischen Gesichtspunkt einzunehmen. Von dort kann dann geprüft werden, ob einer Norm oder Handlungsweise von allen Betroffenen zugestimmt werden kann. Habermas will dabei keine reale, sondern eine ideale Perspektive auf eine Situation schaffen. Der Perspektivenwechsel bezieht sich hier nicht auf die Individuen, sondern auf deren individuelle Argumente und Zustimmungsmöglichkeiten.¹⁸ Im Gegensatz dazu bleibt der Perspektivenwechsel, den ich mit Lessing beschreibe, nicht auf einer argumentativen Ebene stehen. Er beinhaltet immer ein Sich-Einfühlen, ein Einlassen auf die Individualität des anderen. Der Perspektivenwechsel im Theater ist zwar ein bewusster Akt, aber auch gleichzeitig immer eine Erfahrung, die über die begriffliche Argumentationsebene hinausgeht. In der Identifikation mit Neoptolemos geschieht mehr, als seine Argumente für seinen Betrug an Philoktet nachvollziehbar zu finden. Der Zuschauer fühlt auch sein Mitleid mit dem Betrogenen nach, genauso wie seine Gewissensbisse und seine Verzweiflung. Der Perspektivenwechsel in der ästhetischen Erfahrung beinhaltet eine wirkliche Einfühlung. Die kann mit einem erhöhten Puls einhergehen oder mit einem Gefühl des Unwohlseins. Bei allem bewussten Sicheinlassen, bedeutet es für den Zuschauer gleichzeitig einen Kraftakt, sich aus der Szene hinauszunehmen. Das, was ihm hier zugemutet wird, richtet sich nicht nur an seinen Verstand, sondern auch an ihn als Ganzes, es kann körperliche Reaktionen hervorrufen: Emotionen beispielsweise, die man selbst nicht hat, wie zum Beispiel Hass auf Ödipus oder Freundschaft zu Philoktet. Der Wechsel der Perspektive bedeutet hier nicht ein reines Einlassen auf die Argumente des anderen, sondern *auf den anderen*.

ZWISCHENSPIEL MIT ARISTOTELES

Lessings menschlicher Held ist, wie oben klar wurde, angelehnt an den Helden, den Aristoteles in der *Poetik* beschreibt. Der zeichnet sich vor allem durch vier

18 Vgl.: Jürgen Habermas: *Erläuterungen zur Diskursethik*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, bes. Kap. 3 und 4, sowie ders.: *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, bes. Kap. 3.

Charaktereigenschaften aus: Tüchtigkeit, Angemessenheit, Ähnlichkeit und Gleichmäßigkeit.¹⁹ In der aristotelischen Tragödie werden dabei gattungsgemäß und anders als in der Komödie, bessere Menschen dargestellt, »als in der Wirklichkeit vorkommen« (*Poetik*, 9), d.h. aber nicht, dass die Handelnden makellos oder gar fehlerfrei wären. Aristoteles' tragischer Held behält seine individuellen Züge, soll aber durch den Dichter ähnlich »und zugleich schöner« (*Poetik*, 49) dargestellt werden.²⁰ Im Mittelpunkt der Tragödie bei Aristoteles steht dabei der tragische Fehler, der den Umschlag in der Lebensgeschichte des Helden bedingt. Der baut sich, der Einheit der Handlung gemäß, langsam auf und tritt dann in einem Moment der Erkenntnis hervor. In Lessings Auseinandersetzung mit Aristoteles' Tragödientheorie spielt der tragische Fehler nur eine untergeordnete Rolle. Sein Schwerpunkt liegt auf der Nachvollziehbarkeit der Handlung selbst. Bei Aristoteles hingegen soll der entscheidende Fehler unwissentlich begangen werden und der Held soll seine Tat auch erst nachher als solchen verstehen: Peripetie und Anagnorisis finden damit zur gleichen Zeit statt (vgl.: *Poetik*, 45).

Das Erkennen des eigenen Fehlers ist die Peripetie, hier verkehrt sich der vom Helden gefasste Plan in sein Gegenteil – das zumindest ist die beste Art der Tragödie, sagt Aristoteles, der in der *Poetik* verschiedene andere Lösungsweisen erwähnt.²¹ Der Held muss erkennen, dass er Opfer seines eigenen Fehlers wird, dass er selbst die schrecklichen Umstände verschuldet hat, die nun auf ihn einwirken. Dieser Umschlag erschüttert und bewirkt Jammer und Schauer (eleos und phobos). Jammer erregt dabei jener, der »sein Unglück nicht verdient« (*Poe-*

19 Vgl.: Aristoteles: *Poetik*, 47.

20 Dass Aristoteles hier über Tragödienhelden ähnlich spricht, wie man es ansonsten eher von Skulpturen oder Portraits gewöhnt ist, liegt daran, dass für Aristoteles Kunst überhaupt Nachahmung ist: »Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.« (*Poetik*, 85)

21 Der schlechteste Fall ist dabei der, bei dem eine abscheuliche Tat geplant aber nicht ausgeführt wird: »Denn darin ist zwar Abscheuliches enthalten, jedoch nichts Tragisches; es tritt nämlich kein schweres Leid ein. Daher verfaßt niemand eine derartige Dichtung, es sei denn ausnahmsweise, z. B. in der ›Antigone‹, wo sich Haimon dem Kreon gegenüber so verhält.« (*Poetik*, 45) Aristoteles spielt damit an auf die Grabszene in der *Antigone*, in der Haimon das Schwert zunächst gegen seinen Vater richtet, diesen verfehlt und sich daraufhin selbst mit dem Schwert tötet. An zweiter Stelle steht dann der Fall, dass die Tat auch ausgeführt wird.

tik, 39) und Schauer der, »der dem Zuschauer ähnelt« (ebd.): »der Jammer bei dem unverdienten Leiden, der Schauer bei dem Ähnlichen.« (ebd.) Die Affekte untermauern dabei den Gesamtzusammenhang des Dramas: sie sind es, die handlungsleitend sind und handlungserklärend, wie Andreas Zierl zusammenfasst: »Der Affekt wird zum Motor des Denkens.«²² Jammer und Schauer brechen über die Zuschauer der Tragödie herein, die dann »eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt« (*Poetik*, 19).

Der Schlüsselbegriff, der die Empfindung von Furcht und Mitleid in Vergnügen umwandelt, ist dabei die Nachahmung. Sie ist es, die den Menschen von anderen Lebewesen unterscheidet und sie ist es, durch die der Mensch seine ersten Fähigkeiten erwirbt. Nachahmen, so Aristoteles, ist dem Menschen angeboren – das ist die erste »naturegegebene Ursache« der Dichtkunst, die zweite ist »die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.« (*Poetik*, 11) Die erstreckt sich auch auf Dinge, die »wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken«, aber als Nachahmungen sehen »wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.« (*Poetik*, 11) Ursächlich dafür ist der Wiedererkennung- oder Lerneffekt: »Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen« (ebd.). Jens Holzhausen interpretiert das so, dass Erkennen, Lernen und Schlussfolgern hier wohl in einem weiteren Sinn zu verstehen sind, als bloßes Wiedererkennen nahe legen würde: Der Zuschauer der Tragödie erkennt nicht nur, dass etwas unter bestimmten Umständen so passieren könnte, sondern »die allgemeinen Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten menschlicher Existenz«.²³ Doch auch mit dieser weiteren Interpretation erklärt sich nicht, wie Holzhausen selbst ausführt, warum das Wiedererkennen der tragischen Strukturen zu einem Vergnügen werden kann und nicht bei Jammer und Schauer oder bestenfalls beim Staunen stehen bleibt. Holzhausens Projekt ist es, zu plausibilisieren, warum man zur Erklärung dieser Stelle die *Politik* heranziehen sollte: hier wird, wenn es um die Erziehung geht, der Stellenwert der Musik sehr hoch angesetzt, weil sie u.a. einen Affekt hervorruft: »Der Affekt nämlich, der in einigen Gemütern bei solchem Spiele sehr heftig auftritt, findet bei allen Gemütern statt, nur hier in milderer, dort in größerer Stärke, so der Af-

22 Andreas Zierl: *Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles*. – Berlin: Akademie Verlag 1994, 23.

23 Jens Holzhausen: *Paideía oder Paidía. Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der griechischen Tragödie*. – Stuttgart: Steiner 2000, 6. Im Folgenden mit PoP und Seitenzahl im Text zitiert.

fekt des Mitleids, der Furcht und ebenso der Begeisterung«²⁴ und eine Reinigung bewirkt:

»Infolge der heiligen Gesänge aber sehen wir diese Leute, wenn sie die das Gemüt sänftigenden Weisen vernehmen, gleich solchen, die Medizinen und Purganzen genommen haben, wieder zur Ruhe kommen. Dieselbe Wirkung müssen nun auch solche empfinden, die besonders mitleidig oder furchtsam oder sonst wie disponiert sind, die anderen aber, soweit auf jeden etwas von diesen Affekten trifft: sie alle erfahren notwendig eine wohlthuende Reinigung und Erleichterung. Ebenso machen die kathartischen Weisen den Leuten auch eine unschädliche Freude.« (*Politik*, 1342a, 8-15)

Holzhausen schließt daraus, dass das künstlerische Erlebnis zwei Phasen hat, »die der Enthusiasmie erlebt: der Bewegung und dem Ergriffensein der Seele durch die Musik folgt eine Beruhigung und Sammlung. »Reinigung« und Heilung beziehen sich auf diese zweite Phase, wenn die Lieder verklungen sind [...] und die Bewegung des Affekts zur Ruhe kommt.« (PoP, 12) Diese heilende Wirkung versteht Holzhausen dabei nicht so, dass ein ohnehin schon starker Affekt hier durch das Hinzukommen einer Erregung beruhigt wird, sondern so, dass eine »Ruhe nach einer enthusiastischen Bewegung« (ebd.) eintritt: Die Affekte werden – und so lese ich auch die *Poetik* – erzeugt im Erleben des Kunstwerks und auch dort wieder abgebaut. In der Tragödie hängt das Entstehen der Affekte Mitleid und Furcht dabei an Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit der Handlung: Wenn dem Zuschauer das Geschehen auf der Bühne wahrscheinlich oder gar notwendig vorkommt, wird der Zuschauer in seinen Bann gezogen.²⁵

Lessings Übersetzung der Begriffe *eleos* und *phobos* ist dabei umstritten. Während Manfred Fuhrmann und Wolfgang Schadewaldt sie mit den stärkeren Gefühlsausdrücken Jammer und Schauer übersetzen²⁶, betont Christof Rapp die Gültigkeit der Lessingschen Übersetzung in Mitleid und Furcht²⁷, wobei er sich

24 Aristoteles: *Politik. Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Bd. 4. Übersetzt von Eugen Rolfes. – Hamburg: Meiner 1995, 1342a, 5-8. Im Folgenden im Text zitiert.

25 Zu Recht weist Holzhausen darauf hin, dass Aristoteles die Musik als unerlässlichen Teil der Tragödie betrachtet, was eine Verbindung zwischen den Reinigungsbegriffen von *Politik* und *Poetik* weiter untermauert. Vgl.: PoP 15f.

26 Vgl.: Manfred Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike* und Wolfgang Schadewaldt: *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*. – München: dtv 1966.

27 Vgl.: Christof Rapp: »Aristoteles«, in: Julian Nida-Rümelin/ Monika Betzler (Hg): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001. Auch Andreas Zierl hat in seiner

aber auch bei der Auslegung der Katharsislehre von Lessing distanziert. Aristoteles Begriffe *eleos* und *phobos* haben nach Schadewaldt mit Lessings Interpretation wenig gemeinsam: Aristoteles betrachtet laut Schadewaldt, *eleos* als »naturhaft ungebrochene[n] Elementaraffekt«,²⁸ während Lessing Mitleid im Sinne seiner Zeit auslegt als das »von seiner christlichen Grundlage in Richtung auf das damals neu bewußt werdende Allgemein-Menschliche, und ›Mitleid‹ wird so zu jenem Universalsinn der Menschenliebe, in der das Wort auch uns ein unverlierbarer Besitz unserer Kultur ist.«²⁹ Lessing domestiziert das elementare Gefühl, auf das sich Aristoteles bezieht, indem er es einbindet in die Strukturen der vernünftigen Aufklärung. Das ist paradigmatisch für Lessings Dramentheorie: er bezieht sich auf etwas Elementares, Allgemeinmenschliches, das etwas Unmittelbares beinhaltet und verpackt das in vernünftige Kulturgüter. Lessing will den Menschen zähmen und packt ihn dort, wo er wild ist und leitet diese Wildheit um in ein kulturelles Gut. Der kathartische Prozess, in dem das geschieht, lässt die unterschiedlichen Gefühle von Mitleid und Furcht sich aneinander abarbeiten und sich nicht gegenseitig steigern, so dass sie sich in diesem gegenseitigen Reibungsprozess mäßigen und kultivieren. Aristoteles Katharsis-Begriff hingegen sei, so Schadewaldt, in solchen moralischen Kategorien nicht zu fassen, eher in medizinischen oder befreienden.

Der Einbezug der Affekte in die aristotelische Lehre über die Tragödie ersetzt die platonische Apathie durch *Metriopathie*, erläutert auch Manfred Fuhrmann die aristotelische Katharsislehre: »Man sollte, wo es angehe (z.B. beim Kunstgenuß), den Leidenschaften freien Lauf lassen und sie auf diese Weise ›reinigen‹; im übrigen aber müsse man sie zügeln und für vernünftige Zwecke verwenden.«³⁰ Aristoteles sieht in der Katharsis im Gegensatz zu Lessing also einen Ort, wo der Gefühlsüberschuss abgebaut werden kann: indem im Theater alles ausgelebt wird, tragen die Zuschauer ihre überschwänglichen Empfindungen nicht dorthin, wo sie nicht hingehören. Der gute Staatsbürger ergeht sich also im Theater in seinen Gefühlen, um dann ausgeglichen am gesellschaftlichen Leben teilnehmen zu können: »Dichtung, so lautet seine Lehre, steckt nicht an,

Dissertation *Affekte in der Tragödie* die Übersetzungen Furcht und Mitleid gegen Schadewaldt als richtig verteidigt.

28 Wolfgang Schadewaldt: »Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes«, in: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 83 (1955), 129-171, hier 137.

29 Ebd., 134.

30 Manfred Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike*, 76 – im Folgenden im Text zitiert mit DdA und Seitenangabe.

sondern impft« (DdA, 91). Fuhrmann und Schadewaldt nun würden Lessing vorwerfen, diese starken Affekte, die Aristoteles mit *eleos* und *phobos* bezeichnet, nicht mit den ihnen angemessenen starken Begriffen Jammer und Schauer, die die Interpretation der Katharsis als Entladung unterstützen würden, zu übersetzen, sondern, verfälschend mit den abmildernden Begriffen Furcht und Mitleid, um Lessings Interpretation der Mäßigung der Affekte zu untermauern.

DER SPEZIFISCH ÄSTHETISCHE EFFEKT DER ANRÜHRUNG DURCH FURCHT UND MITLEID

Diese Deutung der aristotelischen Katharsislehre als Freisetzung der Affekte, die dann übersprudeln und sich so wieder abbauen, würde Lessing entschieden zurückweisen. Er sieht bei Aristoteles einen »moralischen Endzweck« (HD, 77. Stück). Hier »entleert« sich der Mensch nicht in einem fast medizinischen Sinn, um mit Ruhe in sein alltägliches Leben zurückzukehren, hier bildet sich der Mensch: »Lessing hält also die tragischen Affekte nicht nur für die Ursache, sondern auch für den Gegenstand der Katharsis: Die Reinigung vollzieht sich an diesen Affekten.« (DdA, 102). Während Fuhrmann die aristotelische Katharsis als nur durch *eleos* und *phobos* hervorgerufen begreift, denkt Lessing sie als in diesen Affekten stattfindend: Der Zuschauer erlernt hier das richtige Maß Mitleid und Furcht zu empfinden.

Dieser kathartische Gipfel kann jedoch erst nach einer gewissen Zeitspanne erreicht werden, denn die Gefühle der Zuschauer bauen sich erst im Laufe der Handlung auf. So wird dem Zuschauer der menschliche Held langsam nähergebracht, um die »Liebe [...], die wir gegen unseren Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmt und gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet« (HD, 76. Stück, 300f.) zu wecken und »in die Flamme des Mitleids auszubrechen« (ebd.). Mitleid ist dabei zu verstehen, so Reinhart Meyer-Kalkus, als eine »universell wirkende, standesübergreifende Empfindungs- und Reaktionsweise.« (*Schreit Laokoon?*, 91) Damit entfernt sich Lessing von Aristoteles: Während der Zuschauer hier nur Mitleid für den empfindet, der ihm ähnelt, kann er bei Lessing mit jedem mitempfinden: auch mit dem, der verdient leidet. »Es ist nun aber genau diese Bindung an (ethisch relevante) Voraussetzungen, aus der Lessing den tragischen Affekt herauslöst, wenn er ihn statt als Jammer als Mitleid übersetzt« (TiS, 131), schreibt Christoph Menke, denn

»die Grundlage des Mitleids bildet nicht mehr ein Urteil über das Unverdiente oder Unangemessene [...], sondern eine Haltung der ›Liebe‹ oder ›Philanthropie‹, ›die wir gegen unsere Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können‹ (76. Stück) [...] In Lessings Übersetzung als ›Mitleid‹ ist der aristotelische Jammer voraussetzungs- und bedingungslos und daher unbegrenzt geworden: eine Reaktion auf das Leiden (potentiell) jedes anderen.« (TiS, 131ff.)

Diese Interpretation öffnet die Lessingsche Dramentheorie auf produktive Weise, weil sie den moralischen Anspruch, den sie eigentlich betonen will, damit unterläuft und etwas spezifisch Ästhetisches freisetzt: die Lust am Perspektivenwechsel, an der intellektuellen und emotionalen Rollenvertauschung. Mitleid verliert hier seinen moralischen Aspekt: Wir können mit jedem Nebenmenschen mitleiden – auch mit dem Feind und dem Bösewicht. Denn durch den Perspektivenwechsel bietet das Theater eine besonders intensive Möglichkeit der Einfühlung. Das Mitleiden funktioniert nicht auf moralischer Ebene, sondern auf der Basis des Allgemeinmenschlichen. Lessing hingegen will das Mitleid auf ein moralisches Gefühl beschränken, das ein Lernen in der Tragödie erlaubt: In der Betrachtung der Bühnengeschichte wird das richtige Maß des Mitleidig-Seins eingeübt. Seine Definitionen des Begriffs laufen deswegen in der *Hamburgischen Dramaturgie* teilweise gegeneinander. Zum einen betont er die Macht des mitleidigen Gefühls, als einem, das bei allem Unterschied, bei aller Schuld, bei aller Andersartigkeit immer für den anderen da ist (HD, 76. Stück), zum anderen betont er, dass der Held uns ähnlich sein muss, damit wir mit ihm fühlen können (HD, 75. Stück). Die Betonung der Ähnlichkeit ist dabei wesentlich für Lessings Argumentation des Maßhaltens, denn das Mitleiden mit dem Unähnlichen würde schnell in ein maßloses oder nicht mehr moralisch gerechtfertigtes abgleiten. Beide Seiten des Mitleidsbegriffs finden sich also in Lessings Argumentation: sowohl das Mitleiden als Einfühlen in das Fremdeste, weil darin noch das Menschliche zu finden ist, als auch das Mitleiden, das sich eng am Ähnlichen hält und sich auf das Maßvolle beruft. Nicht zuletzt diese begriffliche Spannung macht Lessings Dramenkonzeption so interessant.

Durch die besondere Beschaffenheit des Dramas wird dabei die Lust am Perspektivenwechsel begünstigt. Im *Laokoon* hat Lessing die Dichtung an der Malerei gemessen, um zu zeigen, dass sie ihr überlegen ist: er hat dabei allerdings die Mittel der Malerei genommen, um die Größe der Poesie zu beweisen. In der *Hamburgischen Dramaturgie* hat sich das verändert. Das Drama wird an seinen eigenen Kriterien gemessen – es hat sich endgültig befreit von der Malerei und überflügelt damit die Dichtung selbst, so David Wellbery: »The poem no longer tries to embody a reality from which it is separate, as in narrative. Perfect mime-

sis is not the imitation of an object or action, it is the action itself.« (LL, 227) Einzigartige Nähe schafft das Theater: die Figuren auf der Bühne sind zum Greifen nah, das Geschehen ist nicht nur vor dem inneren Auge lebendig, sondern existiert auf der Bühne. Die Form des Dramas, der dramatischen Aufführung, ist damit der Grund für ihre überaus starke Wirkung, denn das Mitleid wird nicht durch das Nacherzählen einer Handlung geweckt, sondern »fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erreget« (HD, 77. Stück, 303).

Diese gegenwärtige Anschauung, dieses unmittelbare Einfühlen, erlaubt dabei etwas, das Lessing nicht bedenkt: eine mögliche Einfühlung auch in die anderen auf der Bühne dargestellten Figuren. Denn während die Geschichte in der Erzählung immer durch den Autor vermittelt wird, steht sie hier lebendig und verkörpert vor dem Zuschauer. Und zwar nicht nur als Philoktet, sondern auch als alle anderen Figuren des Dramas. Die Einheitlichkeit, die Lessing mit Aristoteles fordert, wird auf der Bühne vervielfältigt. Damit zerfällt eine Einheit, wie Menke zeigt: »Der entscheidende Unterschied des Dramas vom Epos besteht darin, daß im Drama die Autorität des Autors, seiner Sprache wie Interpretation, zugunsten der vielen Stimmen, der unterschiedlichen Perspektiven der handelnden, leidenden und sprechenden Figuren, gebrochen ist.« (TiS, 135) Die Handelnden sind für den Zuschauer gegenwärtig. Sie sind unterschiedlich, sprechen unterschiedlich, bewegen sich unterschiedlich. Sie bieten vollkommen andere Ansätze für eine Identifikation, dem Zuschauer bietet sich im Drama nicht nur *eine* Perspektive auf die Handlung dar, sondern viele Perspektiven. Er kann sich sowohl in Philoktet als auch in Neoptolemos und in Odysseus hineinversetzen. Jeder bekommt durch seine Monologe eine Chance, sich zu erklären, seine Motivation oder sein Leid darzulegen. Nicht nur wird Philoktets Qual durch das Spiel des Schauspielers gegenwärtiger, als es jemals in der Erzählung sein könnte, es wird also nicht nur die Eindringlichkeit des Leidens verstärkt, es wird gleichzeitig deutlich, dass es auf dieses Leiden nicht nur eine Perspektive gibt und dass die anderen Personen auch leiden: Neoptolemos quält sein Gewissen, er ist hin- und hergerissen zwischen Zukunftswünschen und -ängsten und der bedröht Odysseus hat an seiner Niederlage gegen Philoktet, am Scheitern seiner Intrige, so schwer zu knabbern, dass er verstummt. Im *Philoktet* geht es gar nicht nur um Philoktet: es geht auch um Neoptolemos und Odysseus. Damit verschlimmern Odysseus und Neoptolemos nicht nur Philoktets Leiden, sie halten ihm auch ihr eigenes entgegen.

Im Drama rückt so mit aller Macht das Subjekt in einem doppelten Sinne in den Vordergrund: »die Gegenwart des Subjekts und seines Leidens [wird] nicht nur potenziert, sondern zugleich auch *pluralisiert*.« (TiS, 136). Potenzierung und Pluralisierung hängen dabei zusammen, so Menke weiter, denn das »Subjekt tritt

gerade als *einzelnes* aus der autoritativen Einheit des Epos nur hervor, wenn es als *eines unter vielen* auftritt.« (ebd.) Die Form des Dramas erlaubt also ein Hervortreten des leidenden Subjekts – und nicht nur des einen, sondern das Hervortreten der Subjekte überhaupt. Es bietet mehrere Perspektiven auf ein und dieselbe Sache. Der Zuschauer kann dabei zwischen den einzelnen Perspektiven wechseln. Er lässt sich ein auf das Spiel auf der Bühne.

KATHARSIS – BLOSS: WIE?

Bei Lessing steht jedoch die moralische Wirkung des Dramas im Vordergrund, für die das Mitleid ein Schlüsselbegriff ist. Lessing versteht Mitleid dabei als gemischte Empfindung, zusammengesetzt aus Lust und Unlust: »[A]us Unlust angesichts des Übels, das eine geliebte Person erfaßt, aus Lust angesichts der standhaften, tugendhaften Selbstbehauptung, die diese Person im Unglück beweist« (*Schreit Laokoon?*, 91f.). Mitleid bekommt so einen besonderen Stellenwert, Meyer-Kalkus bezeichnet es als »fast viszerale [...] Empfindlichkeit und Sympathie, zugleich aber ein moralischer Wert erster Ordnung, ja der Ursprung aller gesellschaftlichen Tugenden« (*Schreit Laokoon?*, 92). Meyer-Kalkus benennt hier den für mich interessantesten Punkt mit einem – naheliegend bei einem Text, der sich mit der aristotelischen Katharsis beschäftigt – medizinischen Ausdruck: viszeral: die Eingeweide betreffend.

Der Perspektivenwechsel, der hier vollzogen wird, bleibt nicht rein intellektuell und distanziert: durch die Distanz wird er zu einem körperlichen Erlebnis: wie in der Einleitung beschrieben: der Schrei geht durch »Mark und Bein«, er geht »an die Nieren«, schlägt »auf den Magen«: das Mitempfinden, das Mitleiden wird manifest: es ruft körperliche Reaktionen hervor. Die im Begriff eingeschriebene Spannung wird hier deutlich. Einerseits ist das Mitleid ein wirkliches und körperliches Gefühl, andererseits ist es gleichzeitig – und für Lessing vorrangig – eine tugendhafte Empfindung, die sich nicht in der bloßen Körperlichkeit verliert.

Das Mitleid verstärkt und ergänzt sich durch das Gefühl der Furcht, schreibt Lessing. Furcht ist dabei nicht die Furcht für einen anderen, sondern die, »daß Unglücksfälle [...] uns selbst treffen können« (HD, 75. Stück, 294), die Furcht ist also »das auf uns selbst bezogene Mitleid« (ebd.). In der Tragödie wird dann stückweise gezeigt, »1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige.« (HD, 78. Stück, 308) Jeder dieser Punkte wirkt dabei doppelt, so Lessing weiter: das

tragische Mitleid reinigt das Mitleid des Zuschauers in zwei Hinsichten: er soll weder zu wenig, noch zu viel davon empfinden. Genauso verfährt auch die tragische Furcht mit der Furcht, sie soll keinen zu Ängstlichen hinterlassen aber auch keinen Übermütigen. Schließlich regulieren sich die Affekte untereinander noch einmal auf die gleiche Weise: die tragische Furcht das Mitleid und das tragische Mitleid die Furcht. Die auf der Bühne nachvollziehbaren Leidenschaften wirken demnach auf die Leidenschaften des Zuschauers »stimulierend«, so Thomas Dreßler: »Das von jedem Zuschauer ins Theater ›mitgebrachte‹ Potential an Mitleid und Furcht wird durch die Tragödie *gezielt* angesprochen und zur Entfaltung gebracht.«³¹ Diesen Prozess nennt Lessing nun »Aristotelische Reinigung der Leidenschaften«:

»Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen [Aristoteles], sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchen sie innestehet: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen.« (HD, 78. Stück, 308)

Die Affekte reinigen sich in Lessings Interpretation also gegenseitig und durch einander: damit findet gleichzeitig eine Reinigung *der* Leidenschaften statt, eine Reinigung *durch* die Leidenschaften und eine Reinigung *von* Leidenschaften:

31 Thomas Dreßler: *Dramaturgie die Menschheit – Lessing*. – Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, 95. Dreßler zeigt hier, dass Lessing den Begriff der kathartischen Reinigung durchaus richtig übersetzt und zwar im Sinne aller drei möglichen Übersetzungen: »1. dem *genitivus objectivus* (Die Reinigung *der* Leidenschaften im Sinne einer Intensivierung, um die tragischen Leidenschaften gegenüber anderen herauszustellen); 2. dem *genitivus subjectivus* (die Reinigung *vermittels* der Leidenschaften, verstanden als eine sittlich läuternde Verwandlung der Leidenschaften in Tugenden); 3. dem *genitivus separativus* (die Reinigung *von* Leidenschaften, wobei hier wiederum drei Interpretationen möglich sind: a. die Reduzierung allzu leidenschaftlicher Empfindungen auf ein ›gesundes‹ Mittelmaß, b. die Abhärtung der Leidenschaften, c. die Befreiung von den Leidenschaften im Sinne einer lustvollen Erleichterung« (*Dramaturgie der Menschheit – Lessing*, 94). Wobei Lessing den *genitivus separativus* offensichtlich als Reduzierung auf ein tugendhaftes Mittelmaß versteht, während die heutige gängige Aristoteles Interpretation von Rapp, Holzhausen und Fuhrmann eher die Befreiung von Leidenschaften als lustvolle Erleichterung verstehen.

das Tugendhafte der Leidenschaft wird hervorgehoben, das zu Heftige der Leidenschaft wird abgebaut und daraus entsteht eine tugendhafte Empfindung.

Die schult und erweitert das, was der Zuschauer an moralischen Einstellungen mit ins Theater bringt. Im Theater lernt der Mensch dabei, gefühlsmäßig zu verstehen, was er durch seine Vernunft verstehen gelernt hat. Damit umgeht Lessing die Frage nach der Motivation moralisch zu handeln: wenn ich moralisch empfinde und *nachempfinden* kann, warum etwas gut oder schlecht ist, tritt keine Lücke auf zwischen meiner Pflicht und meiner Handlung. Die in der Tragödie gewonnene Erkenntnis, so auch Monika Fick, ist nicht rational im Stück vermittelt worden, sondern durch das Erlebnis erworben: »Keine ›deutliche Erkenntnis‹ irgendeiner abstrakten Lehre kann die ›Rührung‹, wie Lessing sagt, ersetzen. Sie ist auf die konkrete Fülle der tragischen Ereignisse bezogen.« (*Lessing-Handbuch*, 292)

DAS VIELREICHE FANGEN

Was Lessing mit seiner Katharsislehre zu zeigen versucht, ist, dass Theater sich an mehr wendet als an die Vernunft: er koppelt den Kunstgenuss dabei keinesfalls davon ab, er erweitert ihn aber. Für Lessing bauen sich im Drama Affekte langsam und konsequent auf. Sie folgen einer Gesetzmäßigkeit, die sich an allgemeinen Handlungsregeln orientiert und das Tun der Bühnenpersonen in einen Sinn einbettet und nachvollziehbar macht. Ein Teil der moralischen Empfindung basiert auf dieser vernünftigen Erkenntnis: hier geschieht jemandem Unrecht.

Lessing geht aber darüber hinaus, indem er auf diese vernünftig nachvollziehbaren Gesetzmäßigkeiten eine emotionale Ebene aufbaut: durch die körperliche Präsenz der Figuren auf der Bühne wird ihr Leiden eindrücklicher: der Zuschauer fühlt durch das Erleben mit – es wird für ihn selbst zu einer körperlichen Erfahrung. Er *empfindet* Mitleid und Furcht – er denkt nicht nur darüber nach. Er *empfindet*, dass hier jemandem Unrecht widerfährt, er *empfindet* moralische Empörung. Der Zuschauer kann sich in die Perspektive der Bühnenfiguren hineinversetzen, sich in sie einfühlen. In der Katharsis, wie Lessing sie versteht, erlernt der Zuschauer, das richtige Maß an Mitleid und Furcht zu empfinden: er erkennt auf intuitive Weise – nicht nur durch das Verfolgen der Gesetzmäßigkeiten der Handlung, was er auch anhand einer bloßen Erzählung gekonnt hätte, sondern anhand der Darstellung auf der Bühne, der körperlichen Präsenz der Schauspieler – eine Situation und bewertet sie moralisch. Das, was ich dabei als intuitive Erkenntnis bezeichnen möchte, ist nicht das Resultat der Lessingschen Katharsis,

es ist also nicht die Empfindung oder die Erkenntnis des richtigen Maßes an Mitleid und Furcht, an moralischer Empörung oder gerechtfertigtem Handeln.

Das, was ich unter der intuitiven Erkenntnis verstehe, ist die Erkenntnis (gar nicht unbedingt das Verständnis) der Situation des anderen: Die lebendige Einfühlung, die durch die Mittel des Theaters besonders begünstigt werden, aber zu jeder Kunstform gehören, ermöglicht es dem Zuschauer, die Situation aus einer anderen Perspektive wahrzunehmen: einen anderen Blick auf die Welt zu werfen. Dieser Blick ist der aus den Augen eines Subjekts – eines Subjekts unter vielen und deswegen bleibt dieser Blick auch immer subjektiv. Deswegen ist er strukturell gesehen wertfrei: die Erkenntnis ist nicht die einer Wahrheit, sondern die einer Perspektive, eines Blickwinkels, der bereichernd ist, weil er die Welt anders zeigt, als wir sie erleben. Lessing deckt so mit seiner Dramaturgie einen spezifisch ästhetischen Aspekt auf: Kunst ist keine rein vernünftige Sache: Kunst ist Empfinden und Erkennen auf eine spezifisch ästhetische Weise: die intuitive Erkenntnis erlaubt den Perspektivenwechsel: die Welt wird sichtbar aus den Augen eines anderen. Der Wechsel des Blickpunkts wertet den Einzelnen auf, weil er ihm einen Raum gibt, sich auf eine nicht-sprachliche Weise zu zeigen: Wenn ich sehe, wie du die Welt siehst, dann verstehe ich mehr von dir, als du mir jemals hättest erklären können. Gleichzeitig bleibt das immer ein subjektiver Blick, einer, der nicht die ganze Wahrheit zeigt, der nicht zur reinen Erkenntnis führt: er führt nur zu *einer* Erkenntnis des anderen, nicht zu einer umfassenden und schon gar nicht zu einer über die ganze Situation, er führt nicht zur Wahrheit.

Der Perspektivenwechsel erleichtert den Fall nicht – im Gegenteil, er verwischt oft die Grenzen zwischen richtig und falsch, er erläutert Entscheidungen und Fehlritte, deckt Leid und Motivation auf, ohne Lösungen oder Erklärungen zu bieten. Für den Perspektivenwechsel ist auch gar keine verstehende Identifikation nötig, ich muss gar nicht im anderen den gleichen erkennen und wissen, wie er in diese Lage kommen konnte, es reicht, das Leiden des anderen zu erfahren. Mehr muss ich über ihn nicht wissen. In seiner Kritik des dramatischen Theaters äußert Brecht so zu Recht seine Abscheu gegen die Einfühlung nur in das uns gleiche – in den Bürger:

»Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist nur natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. – Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit dem Weinenden., ich lache mit dem Lachenden. Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muß aufhören. – Das Leid

dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.«³²

Brechts Antwort lautet bekanntermaßen, die Einfühlung durch die Verfremdung zu ersetzen. Meine These wäre nun gerade, dass wir uns durch die intuitive Erkenntnis auch in das Verfremdete einfühlen können. Das erleben wir zum Beispiel im post-dramatischen Theater. Doch dazu weiter unten und im kommenden Kapitel Genaueres.

Die Perspektive der intuitiven Erkenntnis ermöglicht die Erkenntnis der Sinnlosigkeit von Leiden: sie ist radikal subjektiv und individuell: sie bleibt in sich verhaftet, verböhrt gegen die anderen, gegen Erklärungen, gegen die Weltgeschichte: sie sieht sich und ihre Schmerzen. Sie ist der Raum für die individuelle Klage, für den individuellen Schrei: hier wird er gehört, hier wird er mitgeföhlt. Hier wird deutlich, wie sinnlos das zugefügte und im Schrei beklagte und angeklagte Leid immer und immer bleiben wird. Hier wird deutlich, dass es eine Gerechtigkeit dafür niemals geben wird: dass etwas endgültig und für immer verloren ist.

Mit der intuitiven Erkenntnis, die die Kunst ermöglicht, wird aber dieser Erfahrung ein Raum geboten: Hier wird sie wahrgenommen, mitgelitten, mit erfahren. Spezifisch ästhetisch ist dabei, dass die intuitive Erkenntnis, die sich auf die Kunst richtet, sich nicht fallen lässt ins Mitempfinden, wie es geschehen könnte, wenn wir zu Gast in der Notaufnahme sind und wirkliches Leid, wirklichen Tod als Zuschauer miterleben: hier gibt es keine Lust, hier gibt es kein Herauslehnen, hier gibt es keine intellektuelle Herausforderung – in der Notaufnahme braucht es wirklichen Trost, wirkliche Zurückhaltung und wirklichen Respekt. In der Kunst – auf der Bühne – dürfen wir respektlos sein: wir dürfen uns hineinlehnen in das, was uns nichts angeht, wir dürfen mitempfinden und mitleiden in dem, was uns nicht betrifft, wir müssen nicht trösten, sondern erleben. Wir dürfen uns hinauslehnen, uns wieder in die Distanz zum Erlebten begeben. Wir dürfen eine andere Perspektive einnehmen und den Wechsel genießen, weil er uns ästhetische Erfahrungen schenkt. Am eigenen Leib erleben wir, was anderen passiert: am eigenen Leib erfahren wir, wie die Welt gesehen werden kann. Die Erfahrung ist dabei wertfrei: sie hilft uns nicht zwingend, eine Situation besser zu beurteilen oder ein moralisches Urteil zu fällen. Sie schult uns nicht und macht uns nicht zu einem besseren Menschen: die Erkenntnis, die sie ver-

32 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 15. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, 265.

mittelt, ist die Größe der Welt, das Spektrum an menschlichen Möglichkeiten im Guten wie im Schlechten.

Für diesen Perspektivenwechsel braucht es übrigens nicht einmal – wie noch zu Lessings Zeiten – eine feste andere Perspektive. Wenn hier von Philoktet die Rede ist, dann tritt er auf in einem Stück, in dem die Handlungsmotivationen klar sind, die Handlungszusammenhänge sinnvoll und alles dem Zuschauer verständlich ist. Angewiesen ist die intuitive Erkenntnis auf einen Sinnzusammenhang dabei nicht – auch im Castorfschen Chaos von *Kokain* funktioniert sie, reißt den Zuschauer in eine Szene hinein und katapultiert ihn auch wieder hinaus.

Mit Lessings Dramentheorie lassen sich also zwei Dinge Hegel gegenüber herausstreichen: Erstens: Bei Lessing ist Platz für Leid und Schmerz. Sie haben eine ganz bestimmte Funktion in seiner Dramentheorie: die theatrale Inszenierung von Leiden dient bei Lessing dazu, eine Brücke zum Zuschauer zu schlagen, die fußt auf der vernünftigen und sinnvollen Verfolgung der Handlungsabläufe, sich aber nicht in ihnen erschöpft, sondern über sie hinausgeht. Leid und Schmerz erwecken bei Lessing Furcht und Mitleid und setzen so die Katharsis in Gang. Fesselnd ist Lessings Theorie besonders dahingehend, dass sie der Kunst mehr zutraut, als das, was sich im Vernünftigen erschöpfen würde: die intuitive Erkenntnis, die bei Lessing durch das Umkippen der willkürlichen Zeichen der Sprache in die natürlichen hinter den Worten geschieht – und das unterstützt und ausgebaut wird in der theatralen Darstellung – ermöglicht ein Erkennen *hinter* den Begriffen, hinter dem, was gesagt werden kann und so für die Vernunft erreichbar ist. *Intuitiv* ist die Erkenntnis dessen, was dort auf der Bühne, dort im Kunstwerk geschieht, weil es sich nicht erschöpft in dem, was sich sagen und erklären lässt, sondern darüber hinausgeht. Diese intuitive Erkenntnis ist es, die das Subjekt *als* Subjekt sichtbar werden lässt: Es taucht auf als eines unter vielen. Das Besondere an ihm, dass es individuell werden lässt, wird in seinem subjektiven Blick auf die Welt deutlich: hier wird es für uns erfahrbar. Erfahrbar dabei nie in einer Wahrheit über es selbst, erfahrbar nur als Perspektive auf eine Situation.

Zweitens: Durch die intuitive Erkenntnis wird deutlich, dass Kunst mehr leistet, als Hegel ihr zutraut: sie ist Medium einer Erkenntnis, die gleichwertig der vernünftigen ist: die intuitive Erkenntnis ermöglicht einen Blick auf die Welt, ein Hervortreten des Subjekts, das es in der Kunst Hegels nicht geben kann. Bei Lessing bekommt das Subjekt durch diesen Zug eine höhere Stellung als es bei Hegel in der Kunst haben kann. Kunst kann hier mehr leisten – und vor allen Dingen etwas leisten, was Religion und Philosophie nicht besser können als sie. Mit Lessing habe ich hier gezeigt, dass es in der Kunst eine intuitive Erkenntnis

gibt, die der vernunftgemäßen Erkenntnis zur Seite gestellt ist als gleichwertige. Über Lessing hinaus sage ich, dass diese Erkenntnis vollkommen unabhängig ist von einer moralischen Erfahrung: die intuitive Erkenntnis ist wertfrei. Der Perspektivenwechsel klappt auch, wenn der Held dem Zuschauer unähnlich ist: nicht moralisch-standhaft, nicht freundlich, nicht vorbildlich: der Perspektivenwechsel klappt auch, wenn der Held ein Schwein ist. Und mehr noch: auch dann macht er Spaß. Das ist Theater.

Aber auch die Grenzen von Lessings Dramentheorie werden hier sehr deutlich: Er beschneidet die Möglichkeiten des Theaters und der Kunst überhaupt, indem er es zum einen zur Schulung von moralischen Affekten nutzbar machen will und es zum anderen in allen ästhetischen Kriterien diesem obersten Ziel unterstellt: Alle Emotionen dürfen bei Lessing nur in Maßen empfunden werden, müssen eingebunden sein in einen Sinnzusammenhang. Dabei weist Lessing selbst mit seinem Begriff des menschlichen Helden hin auf die Spaltung zwischen heroischem Subjekt und schmerzverzerrtem Menschen. Diese Spaltung wird dabei im Begriff des menschlichen Helden, der beide Seiten aufzunehmen und zu verbinden sucht, nicht überwunden. Das Individuum in der Tragödie erfährt, das betont Hans-Thies Lehmann, in dieser Darstellung »keine neue Freiheit, sondern nimmt eine neue Perspektive ein. Seine *Unfreiheit*, vor allem aber sein *Schmerz*, wird zum ersten Mal von einer Kunstform zum *Zentrum* der menschlichen Erfahrung gemacht. Die theatralische Szene ist der für diese Umwendung geschaffene Ort.« (TuM, 116)³³

Philoktets Schicksal kann, Lehmann zufolge, gar nicht wieder eingeholt und begünstigt werden: kein Gott, keine Heldentat, keine Ehre, kein Ruhm kann jemals das Geschehene aufwiegen. Denn der Zuschauer hat Philoktets Leid miterlebt. Das hat einen Perspektivenwechsel bewirkt, der nicht wieder rückgängig zu machen ist. Eine Verschiebung ist aufgetreten:

»Hinter dem blutigen Schleier aus Mord, Untat und rauchenden Trümmern bleibt im Epos stets ein Kosmos gegenwärtig. Kehrt sich die Perspektive um, rückt das Leiden des Sub-

33 Für Lehmann ist die Tragödie dabei ein Ort der Schuldlosigkeit, denn sie spielt in einem »Kraftfeld übermenschlicher Einflüsse«: »der tragische Diskurs präsentiert sich im Jetzt einer menschlichen Zeit des Leidens, die das vergangene Unrecht ästhetisch zurücktreten läßt: als Objekte eines Blicks, nicht als Täter von Taten. König Ödipus hat die obersten göttlichen Tabus verletzt und erscheint zugleich im Licht der Unschuld. Diese »Entlastung« des Menschen ist das Ungeheuerliche an der Tragödie, nicht die Größe der Schuld.« (TuM, 104)

jekts ins Zentrum, so wird die Ordnung solcher Taten fragwürdig, der Schmerz erhält ein Moment des Unwiderrufflichen und Unverrechenbaren.« (TuM, 119)

Mit einer »aggressiven Geste«, so Lehmann weiter, führt die Tragödie die »Sicht des Opfers« (TuM, 120) ein: eine Sicht, die durch keine dialektische Perspektive und keinen moralischen Gewinn aufgehoben werden kann, sondern die in ihrer Einzigartigkeit mahrend bestehen bleibt und jede Sinnordnung, die verantwortlich ist für das, was ihr geschieht, unwiderrufflich in Frage stellt.

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: Könenmann 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 sehnenden, 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 wohl auf 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 redigewandt. Doch auf die wortreichen Erklärungen sowohl Natalies als auch der Generäle 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 Heldentum, 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 Schlafwandelei 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 Früchtel 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 erblassen, 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)

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 anklagen 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 heldenhaftes 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.

Ausblick.

Life at last: die Geier kommen

HIPPOLYTUS. I'm doomed.

STROPHE. Deny it.

HIPPOLYTUS. Absolutely fucking doomed.¹

Am Schluss der Arbeit möchte ich einen Schritt in die Gegenwart machen und der Reihe der Helden, von denen ich gezeigt habe, dass sie immer mehr zu einem selbstbewussten und reflexiven Subjekt werden, einen zeitgenössischen Helden hinzufügen. Hippolytus in Sarah Kanes *Phaedras Love* ist die absolute Zuspitzung einer Heldenfigur, die mit dem, was in den anderen Protagonisten schon immer vorausgesetzt war, bricht. Das Publikum macht hier eine vollkommen neue Theatererfahrung. Die bricht mit den herkömmlichen Rollen von Zuschauer und Bühnengeschehen und zeigt, wie unabdingbar die intuitive Erkenntnis für Theater heute ist. Im Mittelpunkt des Ausblicks steht so die Frage, wie Theater und Held heute erfahrbar sind.

I.

Hippolytus könnte unheldischer kaum sein. Als Thronfolger ist er eine Niete. Er interessiert sich weder für Politik noch für seine Untertanen. Gelangweilt hängt er in seinem Zimmer im Schloss, schaut Filme, schnäuzt und onaniert abwechselnd in herumliegende Socken und stopft sich mit Hamburgern, Erdnussbutter und Süßigkeiten voll. Fett und ungepflegt frönt er zwischendurch seinem Hobby: Sex. Hippolytus ist dabei vollkommen unleidenschaftlich. Das, was ihn am stärksten auszeichnet, ist seine unglaubliche Passivität.

¹ Sarah Kane: *Phaedra's Love*; in: dies.: *Complete Plays*. – London: Methuen Publishing Ltd. 2001, 91 – im Folgenden im Text mit PL zitiert.

Auf der Bühne sitzt so das, was es eigentlich nicht gibt: der passive Held. Besorgniserregend findet seine Passivität auch seine Stiefmutter Phädra, die in der Abwesenheit seines leiblichen Vaters König Theseus die Verantwortung für den längst erwachsenen royalen Spross trägt. Ihr Interesse am missratenen und verwöhnten Thronfolger beruht dabei nicht in erster Linie auf mütterlichem Verantwortungsbewusstsein, wie sich im Gespräch mit dem eigens gerufenen Leibarzt herausstellt, der außer Übergewicht nicht viel diagnostiziert (»*DOCTOR*: He's just very unpleasant. And therefore incurable. I'm sorry.« – (PL, Scene Two, 68)), sondern auf einer unbändigen Liebesleidenschaft für den dicken Nymphomanen: Phädra ist besessen von Hippolytus (»Obsessed« – wie ihre leibliche Tochter Strophe nüchtern feststellt, (PL, Scene Three, 69)). Phädra, angetrieben von ihrer brennenden Leidenschaft, ist unzugänglich für jeden Rat, für jeden vernünftigen Gedanken. Ihr Wohl, das Wohl ihres Kindes, das Wohl des Staates, alles geht an ihr vorbei, hat jeglichen Einfluss auf sie verloren. Ihre Hingabe ist auf seltsam berührende Weise in ihrer Bedingungslosigkeit romantisch zu nennen:

»*PHAEDRA*. There's a thing between us, an awesome fucking thing, can you feel it? It burns. Meant to be. We were. Meant to be.

STROPHE. No.

PH. Brought together.

ST. He's twenty years younger than you.

PH. Want to climb inside him work him out.

ST. This isn't healthy.« (PL, Scene Three, 71)

Diese Hingabe, dieser Glaube an die absolute Liebe und Vorbestimmung, offenbaren eine überwältigende Sehnsucht nach Nähe, nach einem Ende der Einsamkeit. Dieses Streben nach einem Aufgehen in einer solchen Privatheit hat ein stark romantisches Element. In der Wortwahl drückt sich aber gleichzeitig ein Hass auf die Romantik aus: während das romantische Ich seine Liebe in den schönsten Worten beschreibt und ihr so zumindest einen Raum in der Abstraktheit der Kunst schafft, geißelt Phädra ihre Gefühle. Ihre Liebe zu Hippolytus ist ein »awesome fucking thing«, ihre Leidenschaft wird nicht ins Reine und Unkörperliche erhöht, sondern gleichsam in einer entgegengesetzten Bewegung verkörpert: »want to climb inside him work him out«. Hier wird deutlich: Phädra wird nicht davor zurückschrecken, sich selbst zu erniedrigen und zu beschmutzen, um ihre Liebe und Leidenschaft zu leben. Sie ist nicht auf das Reine, das Absolute, das Wahre aus. Das, was sie um den Verstand bringt, wird von ihr nicht zu etwas gemacht, das mehr wert ist als der Verstand, sondern sie wertet es

in ihrer Hingabe ab. Ihr Gefühl, das weiß Phädra, wird sie in den Abgrund reißen, ihr Gefühl macht ihr die Teilnahme am Leben, das sie als wertvoll erachtet (sie lenkt einen Staat, hat ein Kind, das sie liebt), unmöglich. In ihrer Besessenheit ist Phädra nicht eins mit sich, wie es die Romantiker glaubten, sondern von ihrem Leben und ihrem Selbst ein Stück weit entzweit. Die Liebe ist über sie gekommen und hat Besitz von ihr ergriffen, wie eine Geisteskrankheit fast. »This isn't healthy« sagt Strophe dann auch und trifft damit den Punkt: gesund ist Phädras Liebe nicht. Obwohl Phädra den ärztlichen Rat – wohlverstanden: den ärztlichen Rat für *sie*:

»Get over him«,

der der letzte Satz in der zweiten Szene ist, vermeintlich annimmt (sie wiederholt ihn als wiederum letzten Satz der dritten Szene im Gespräch mit Strophe als Antwort auf die Frage, was sie jetzt machen wird), gibt Phädra sich ihrer Leidenschaft bedingungslos hin.

Es ist Hippolytus' Geburtstag. Das einzige Geschenk, das ihm bisher gefällt, hat er sich selbst gekauft: ein ferngesteuertes Auto. Alle anderen Geschenke lassen ihn kalt. Hat schon die erste Szene des Stücks einen kurzen Blick in sein Zimmer geworfen und sich dann Phädra zugewandt, wird spätestens hier klar, wer die Hauptfigur in *Phaedra's Love* ist – der Titel verweist schon darauf: die Hauptfigur ist das Objekt von Phädras Liebe: Hippolytus.

Als Phädra in sein Zimmer – in sein Kinderzimmer, so wird man den Eindruck nicht los – kommt, schaut er fern.

»HIPPOLYTUS. News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters' cause it's a royal birthday.

PHAEDRA. Why don't you riot like everyone else?

HP. I don't care.« (PL, Scene Four, 74f.)

Hippolytus lässt sich berieseln von dem Grauen, über das die Nachrichten berichten. Die Tatsache, dass all das an seinem Geburtstag für niemanden, nicht nur für ihn selbst, sondern tatsächlich für keinen im Staat, Bedeutung hat, widert ihn als unangemessen an. Trotzdem teilt er die Teilnahmslosigkeit. Ansonsten redet Hippolytus fast ausschließlich über Sex. Allerdings weniger, weil er sich dafür wirklich interessiert, sondern mehr, um zu provozieren. So ist der erste Satz, mit dem er seine Stiefmutter begrüßt:

»HIPPOLYTUS. When was the last time you had a fuck?« (PL, Scene Four, 74)

Sex scheint das zu sein, von dem Hippolytus weiß, dass es eine elementare Erfahrung sein könnte, dass es eine Bedeutung haben kann zwischen zwei Menschen: ein Fallenlassen, ein Loslassen, ein euphorischer Moment. Doch all das empfindet Hippolytus beim Sex nicht. Schon in der ersten Szene wird beschrieben, wie er sich selbstbefriedigt, indem er in einem Socken onaniert. Die Regieanweisung lautet: »*he comes without a flicker of pleasure.*« (PL, Scene One, 65) Er schläft mit dieser und jenem, im Hof, in seinem Zimmer, wo es sich gerade ergibt. Hippolytus ist beliebt, an Angeboten fehlt es ihm nicht. Heute, an seinem Geburtstag, kommt noch ein Angebot hinzu. Phädra bietet sich ihm an. Immer wieder fragt Hippolytus sie, wann er sein Geschenk von ihr bekommt und immer wieder vertröstet sie ihn für den Augenblick. Im Dialog wird klar, dass sie ihm das Gefühl von Lebendigkeit schenken will – und sie glaubt, dass er das haben wird, wenn er mit ihr schläft:

»*PHAEDRA.* Have you ever thought about sex with me?

HIPPOLYTUS. I think about having sex with everyone.

PH. Would it make you happy?

HP. That's not the word exactly.

PH. No, but –

Would you enjoy it?

HP. No. I never do.

PH. Then why do it?

HP. Life's too long.

PH. I think you'd enjoy it. With me.

HP. Some people do, I suppose. Enjoy that stuff. Have a life.

PH. You've got a life.

HP. No. Filling up time. Waiting.

PH. For what?

HP. Don't know. Something to happen.

PH. This is happening.« (PL, Scene Four, 79)

Manche können genießen, manche haben ein Leben – Hippolytus hingegen hat Zeit. Die verbringt er damit, darauf zu warten, dass etwas passiert. Doch, was muss es sein, das passiert, damit Hippolytus es als Geschehen betrachtet, das ihn angeht, so fragt sich der Zuschauer unwillkürlich. Das Elend der Welt, das er gerade noch in den Nachrichten gesehen hat, reicht nicht, um den Prinzen aus seiner Lethargie zu reißen. Phädra lässt nun etwas geschehen. Etwas, das für Phädra alles bedeutet und für Hippolytus, wie er schon angekündigt hat, zunächst zumindest nichts. Eingeleitet durch den Satz »*Would you like your*

present?« (PL, Scene Four, 80) beginnt eine Liebesszene, wie sie unromantischer nicht sein könnte. Während Hippolytus weiter fernsieht, befriedigt ihn Phaedra oral. Regieanweisung: »As he is about to come he makes a sound. Phaedra begins to move her head away – he holds it down and comes in her mouth without taking his eyes off the television. He releases her head. Phaedra sits up and looks at the television. A long silence, broken only by the rustling of Hippolytus' sweet bag. Phaedra cries.« (PL, Scene Four, 81)

Was geschehen ist, hat Bedeutung für Phädra. Sie will mehr, sie will es wieder tun – obwohl es ihr nicht gefallen hat, obwohl es erniedrigend für sie war. Hippolytus ist gleichgültig – vielleicht sogar gleichgültiger als vorher. Und gemein ist er nun: er will Phädra verletzen. Nachdem er ihr erzählt hat, dass er mit ihrer Tochter ebenfalls geschlafen hat und diese wiederum auch noch mit The-seus schlief, fragt er Phädra: »Do I get my present now?« Phädra, die zunächst sprachlos ist, antwortet nüchtern: »You're a heartless bastard.« (PL, Scene Five, 84) Hippolytus hat sein Geschenk schon, das ist beiden klar. Aber es hat ihm nicht gefallen, er betrachtet es, wie die anderen Geschenke zu seinem Geburtstag als Bagatelle (PL, Scene Four, 77). Das Gefühl der Lebendigkeit, das Phädra ihm schenken wollte, ist nicht eingetreten. Trotz aller Berührung ist Hippolytus unberührt geblieben.

Er wird noch ein Geschenk bekommen von Phädra, eines, das alles verändert. Als Phädra jetzt geht, fragt Hippolytus – hoffnungsvoll, so kann man meinen: »Hate me now?« Die Königin antwortet ihm nach einer langen Stille: »No. Why do you hate me?« »Because you hate yourself« ist Hippolytus' niederschmetternde Antwort. Er hasst Phädra – das gibt er zu, aber er hasst sie nicht um ihretwillen. Sie hat ihn nicht verärgert, sie hat ihn nicht gekränkt, sie bedeutet ihm nicht genug, als dass er sie um ihrer selbst willen hassen könnte. Er hasst sie nur, weil es sich anbietet, weil sie ein günstiges Opfer ist, weil er einfach das erwidert, was sie ausstrahlt. Tiefer kann man einen Menschen nicht treffen: Gleichgültiger Hass, der noch nicht mal aus der Person, aus ihren Handlungen, Ansichten oder auch Charaktereigenschaften resultiert, ein Hass also, der sich gar nicht gegen die Person richtet und damit mit der Person gar kein eigentliches Gefühl verbindet, ein Hass, der sich austauschbar auch auf andere richten kann: kann man sich unbedeutender fühlen, als sich Phädra in diesem Moment fühlen muss: total erniedrigt, in Wort und Handlung bis ins Letzte offenbart und dieses Letzte reicht noch nicht einmal aus, um gehasst zu werden? Wohl kaum kann man sich schlechter fühlen, zurückgewiesener, in seiner Liebe aussichtsloser.

Doch Phädra gewinnt Hippolytus noch für sich. Durch ihre Liebe macht sie einen solchen Eindruck auf ihn, dass auch er sie zu lieben, zumindest zu achten und zu ehren, scheint. Sie gewinnt Hippolytus durch ihren Tod. Nachdem sie

sein Zimmer verlassen hat, bringt sie sich selbst um, allerdings nicht, ohne einen Brief zu hinterlassen, in dem sie Hippolytus bezichtigt, sie vergewaltigt zu haben. (Das alles geschieht in Tradition des antiken Theaters im Off und wird durch einen Boten (in diesem Fall Strophe) berichtet.) Formal ist die Vergewaltigung eine Lüge. Das, was Hippolytus Phädra angetan hat, ist ohne Zweifel widerlich, weil er zugelassen hat, dass sie sich selbst erniedrigt und ihre Erniedrigung auch noch befördert hat. Zudem hat er gewaltsam durch das Niederdrücken des Kopfes in die sexuelle Handlung eingegriffen und ihr so eine abwertende Wendung verliehen. Auch hat er Phädra schlecht behandelt, sie beleidigt, ausgenutzt und ausgenommen – vergewaltigt aber im rechtlichen Sinn, so dass es eine Straftat wäre, hat er sie nicht. Die Schuld, die er auf sich geladen hat, ist nicht zu benennen – er ist ein Schwein, ein herzloser Bastard, aber all das ist nicht strafbar. Die Vergewaltigung aber ist strafbar. Und Hippolytus selbst weiß, dass er sich schuldig gemacht hat. Auf Strophes Frage, ob er ihre Mutter vergewaltigt habe, antwortet er: »I don't know. What does that mean?« In einem erregten Hin und Her versucht Strophe nun rauszufinden, was Hippolytus ihrer Mutter angetan hat. Der Dialog gipfelt:

»*HIPPOLYTUS*. Did I force you?

STROPHE. There aren't words for what you did to me.

HP. Then perhaps rape is the best she can do.

Me. A rapist. Things are looking up.

ST. Hippolytus.

HP. At the very least it's not boring.« (PL, Scene Five, 87)

Hippolytus beginnt sich mit seiner neuen Rolle als Verbrecher anzufreunden. Strophe steht fassungslos daneben. Die Verquickung von Schuld und Unschuld macht sie ganz wahnsinnig, sie will die Wahrheit herausfinden, die Wahrheit, die, das weiß sie selbst, es gar nicht gibt. Denn Hippolytus ist schuldig am Tod ihrer Mutter. Gleichzeitig versteht Hippolytus ihren Tod und ihren Brief als das, was sie sind: ein Geschenk an ihn. Ein Geschenk, das macht, dass endlich etwas passiert, dass Hippolytus lebendig wird. Auch Strophe ahnt so etwas, will es sich aber nicht eingestehen – sie will leben, den Untergang des Königshauses vermeiden. Hippolytus hingegen treibt ihn durch seine fortwährende Untätigkeit voran. Weder verteidigt er sich, noch flieht er vor der Menschenmenge, die beginnt, sich vor dem Schloss zusammenzurotten. Er ist erwartungsfroh.

»*HIPPOLYTUS*. A rapist. Better than a fat boy who fucks.

STROPHE. You're smiling.

HP. I am.

ST. You're a heartless bastard.

HP. It's been said.

ST. This is your fault.

HP. Of course.« (PL, Scene Five, 88f.)

Je mehr Hippolytus sich mit dem Gedanken, als Vergewaltiger zu sterben, anfreundet – und dass er stirbt, zeichnet sich angesichts der pöbelnden Menge vor dem Schloss zunehmend klar ab – desto mehr taut er auf, wird menschlich, verliert seine Gleichgültigkeit. Er tröstet Strophe, versichert ihr, dass ihre Mutter sie geliebt hat und sich von ihr geliebt fühlte. Versucht, die Schuld des Todes der Mutter auf sich zu nehmen, um Strophe sinnloses Sinnieren zu ersparen. Einfühlsam kümmert er sich um seine zunehmend verzweifelte Stiefschwester. Er versucht sogar, ihr die Situation zu erklären:

»*HIPPOLYTUS.* This is her present to me.

STROPHE. What?

HP. Not many people get a chance like this.

This isn't that. This isn't bric-a-brac.

ST. Deny it. There's a riot.

HP. Life at last.« (PL, Scene Five, 90)

Life at last: die rasende Menge vor dem Schloss, die Blut sehen will, gibt Hippolytus endlich das Gefühl, am Leben teilzunehmen. Diese Teilnahme wird, so dämmert dem Zuschauer, im Wesentlichen eine extrem schmerzhaft werden. Die Gewalt ist es, die Hippolytus das Gefühl gibt, lebendig zu sein: die Gewalt, die sich gegen ihn selbst richten wird. Die droht, sein Leben auszulöschen und es ihm damit erst wertvoll macht.² Strophe will Hippolytus so schnell nicht aufge-

2 Sarah Kane sagt in einem Interview selbst über Hippolytus, dass es ihr in dieser Figur um die Spaltung zwischen Körper und Bewusstsein gehe: »Wahnsinn hat für mich mit diesem Riß zu tun, und eine Chance, seinen sogenannten Verstand zurückzuerlangen, hat man nur, wenn man wieder an sich angeschlossen ist, geistig, körperlich, emotional. Hippolytus erfährt diese Einheit im Moment des Todes, plötzlich fühlt er sich als Mensch und bei klarem Verstand. Aber um dieses Gefühl zu erreichen, muß er sterben. [...] Ich habe vor kurzem eine Frau kennengelernt, die zahllose Überdosen genommen hat und sich schon auf fast jede erdenkliche Art umbringen wollte. Sie hat eine riesige Narbe hier (*zeigt auf ihren Hals*), Narben hier (*die Handgelenke*), aber absurderweise ist sie näher bei sich als die meisten anderen Menschen, die ich kenne.

ben. Sie bedrängt ihn, die Tat zu leugnen. Sich zu verteidigen. Hippolytus weist sie brüsk zurück: »Are you insane? She died doing this for me. I'm doomed.« (PL, Scene Five, 91) »Ich bin dem Untergang geweiht – dem totalen Scheiß-Untergang«³ übersetzt Sabine Hübner ins Deutsche: Dem Untergang geweiht, empfindet Hippolytus endlich etwas wie Glück. In einer umgekehrten Bewegung zu der Phädras, überidentifiziert sich Hippolytus nun mit seinem Gefühl. Während Phädras Liebe ihr selbst wie eine Besessenheit, wie etwas, das sie von ihrem Leben trennt, vorkommt, begreift Hippolytus nun das Dem-Untergang-Geweiht-Sein endlich als sein Leben: das Gefühl ist eine Rückenbindung an das, was Phädra durch ihr Gefühl verloren hat: das Leben. »Scheiß-Untergang« oder »absolutely fucking doomed« sind die hingerissenen Übersteigerungen eines Jugendlichen, die das Gefühl durch seine vulgäre Betitelung erhöhen sollen. Hippolytus begreift hier das ganze Ausmaß der Anschuldigung. Er versteht, dass er sterben wird, möglicherweise auf schreckliche Weise. Doch anstatt Angst zu empfinden, erfüllt ihn Freude. Er fühlt sich geliebt, er fühlt sich lebendig. Ruhig und fröhlich begibt Hippolytus sich in Gefangenschaft.

In seiner Zelle bekommt er Besuch von einem Priester, vor dem er sich selbst als Vergewaltiger bezeichnet und die ihm angelastete Tat gesteht. Noch dazu, um sein Vergehen noch schlimmer zu machen, sagt er die Wahrheit: Er empfindet Freude – nicht über Phädras Tod, aber über die Entwicklungen, die er nach sich zieht. Doch seine Tat bekommt in der Zelle noch eine andere Dimension: Dass der Königsson die Königin vergewaltigt hat, gefährdet die ganze Familie, ja, gefährdet die Monarchie. Hier sieht der Priester die eigentliche Sünde von Hippolytus. Ob Hippolytus ein Vergewaltiger ist oder nicht, ist ihm egal. Für ihn ist das Fortbestehen des Königshauses von höchster Priorität. Er drängt Hippolytus, die Tat zu leugnen, doch der weigert sich. Er begeht die unverzeihliche

Ich glaube, in dem Moment, in dem sie sich die Pulsadern aufschneidet oder eine Überdosis nimmt, ist sie mit einem Mal an sich angeschlossen und will weiterleben. Also fährt sie ins Krankenhaus. Ihr Leben ist eine endlose Folge von Selbstmordversuchen, die sie dann widerruft. Und so furchtbar das ist, so sehr kann ich es nachvollziehen. Es ergibt einen Sinn für mich.« Aus einem Gespräch mit Nils Tabert vom 8. Februar 1998. Abgedruckt in Marina Carr/Martin Crimp/Sarah Kane/Mark Ravenhill: *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er.* – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2001, 10.

- 3 Sarah Kane: *Phädras Liebe*; in: Marina Carr/Martin Crimp/Sarah Kane/Mark Ravenhill: *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er*, Szene Fünf, 51.

Sünde: »Fuck God. Fuck the monarchy.« (PL, Scene Six, 95) Übrigens, das legt der Text nahe, ist die unverzeihliche Sünde dabei »Fuck the monarchy«.⁴

Mit seiner Sturheit reißt Hippolytus nun tatsächlich das ganze Königshaus in den Abgrund. Und sein Vater, Theseus, der gerade rechtzeitig zurückkommt, um den Leichnam seiner Frau aufgebahrt zu finden, hilft ihm dabei.⁵ Er mischt sich unter die Menge, die ihn aufgrund seiner langen Abwesenheit nicht als ihren König erkennt, und stachelt sie auf. Die Menge ist dabei in Feierstimmung, die Menschen haben sowohl einen Grill als auch ihre Kinder dabei – die Aussicht auf einen Lynchmord begeistert sie. Als Hippolytus aus dem Gefängnis zum Gerichtssaal geführt wird, reißt er sich los und wirft sich in die Menge. Ausgerechnet in den Armen seines Vaters landet er. Sie erkennen sich, Theseus schaut ihm in die Augen, küsst ihn auf den Mund und schleudert ihn dann mit den Worten »Kill him« (PL, Scene Eight, 100) in die Menschenmasse zurück. Mit dem Schal eines Kindes würgt ein Mann ihn, während eine Frau auf ihn eintritt. Als eine zweite Frau mit einem Messer auf ihn losgeht, wirft Strophe sich dazwischen. Der Hass richtet sich sofort gegen sie:

»MAN 1. Defending an in-bred.

WOMAN 1. What sort of a woman are you?

THESEUS. Defending a rapist.« (PL, Scene Eight, 101).

Eine, die einen Vergewaltiger verteidigt, ist nichts wert, darin ist sich die Menge sofort einig. Als Theseus sie deswegen inmitten der Menschenmasse vergewaltigt und ihr zuletzt die Kehle durchschneidet, freuen sich die Umstehenden darüber, dass sie das bekommt, was sie verdient und begleiten Vergewaltigung und Mord mit Freudenrufen. Nachdem Strophe tot ist, wendet sich die Menge wieder Hippolytus zu. Eine Frau zieht ihm die Hose runter und schneidet seine Geschlechtsteile ab. Sie wirft sie auf den Grill. Unter großem Gelächter nimmt ein Kind sie vom Grillrost und schleudert sie nach einem anderen Kind, das erschrocken schreit und die Flucht ergreift. Theseus nimmt nun das Messer und schneidet Hippolytus' ganzen Oberkörper auf. Seine Eingeweide werden von der Menge rausgerissen und ebenfalls auf den Grill geschmissen. Hippolytus Körper wird die ganze Zeit über getreten, mit Steinen beworfen und bespuckt. Hippolytus ist bei all dem noch immer bei Bewusstsein. Er sieht neben sich Strophes

4 Bevor der Priester geht, begeht auch er noch eine Sünde: er befriedigt Hippolytus oral.

5 Interessant ist dabei die Regieanweisung für die Szene, in der Theseus an Phaedras Leichnam steht: »*He tears at his clothes, then skin, then hair, more and more frantically until he is exhausted. But he does not crie.*« (PL, Scene Seven, 97)

Leichnam und sagt ihren Namen. In diesem Moment erkennt Theseus, wen er vergewaltigt und ermordet hat und »*recognises her with horror*« (PL, Scene Eight, 102, Regieanweisung). Die Menge hat sich im gewalttätigen Exzess entladen und verläuft sich. Der Aufstand ist vorbei. Nur Theseus bleibt. Er sitzt zwischen dem sterbenden Hippolytus, dem er noch mit auf den Weg gibt, dass er ihn nie gemocht hat (»*THESEUS: Hippolytus. Son. I never liked you.*« (PL, Scene Eight, 102)), und Strophes Leiche. Er entschuldigt sich bei ihr, beteuert, sie nicht erkannt zu haben, macht Hippolytus zum Zeugen seines Missverständnisses und durchschneidet sich mit einer plötzlichen Geste selbst die Kehle. Als Hippolytus zum letzten Mal die Augen öffnet, bringt er angesichts der die Leichen umkreisenden Geier noch ein Lächeln zustande. Sein letzter Satz:

»If there could have been more moments like this.« (PL, Scene Eight, 103)

Dann lässt sich ein Geier auf Hippolytus nieder und beginnt seinen Körper zu fressen.

II.

Der übergewichtige Königssohn, der in Passivität verharrt, ist in der Literaturgeschichte kein Unbekannter: blond und aufgedunsen ist in Wilhelm Meisters Fantasie auch schon Hamlet.⁶ Doch während der Däne an einer Handlungs lähmung leidet, weil er nicht mehr beurteilen kann, was wahr und was Trug ist, leidet Hippolytus einfach an Langeweile. Einem verwöhnten Riesenbaby gleich, hat er den Anschluss ans Leben verloren und ist unberührbar geworden. Weder Gefühl noch Verstand können ihn zu einer Handlung oder Haltung bewegen. Hippolytus kann sich weder dazu bringen, sich für ein Ideal oder einen Wert einzusetzen, da die Unbedingtheit jedes Ideals und jeden Werts verloren ist: weil

6 Wilhelm Meister erklärt Serlo und Aurelie, warum er sich nicht so recht wohl fühlt bei dem Gedanken, die Rolle des Hamlet besetzen zu müssen: »Je mehr ich mich in die Rolle studiere, desto mehr sehe ich, daß in meiner ganzen Gestalt kein Zug der Physiognomie ist, wie Shakespeare seinen Hamlet aufstellt. [...] Zuvörderst ist Hamlet blond, [...]. Als Däne, als Nordländer ist er blond von Hause aus und hat blaue Augen. [...] Ihm wird das Fechten sauer, der Schweiß läuft ihm vom Gesichte, und die Königin spricht: Er ist fett, laßt ihn zu Atem kommen. Kann man ihn sich da anders als blond und wohlbehäglich vorstellen? [...] Paßt nicht auch seine schwankende Melancholie, seine weiche Trauer, seine tätige Unentschlossenheit besser zu einer solchen Gestalt, als wenn Sie sich einen schlanken, braunlockigen Jüngling denken, von dem man mehr Entschlossenheit und Behendigkeit erwartet?« Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. – Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 1980, 316.

seit dem Zerbrechen der antiken Sittlichkeit und der Freisetzung des Subjekts nichts mehr letzt-begründet oder letzt-rechtfertigbar ist. Auch die Wahrhaftigkeit des Gefühls ist ad absurdum geführt: das wahre Ich der Liebe, der Freundschaft oder der Kunst, gibt es nicht. Die letzten, tiefsten Wahrheits- und Wahrhaftigkeitsansprüche können in unserer Welt nicht geklärt werden. Für Hippolytus ist deswegen alles relativ. Relativ egal.

Was da fressend und onanierend auf der Bühne hockt in einem Brei aus überzuckertem Fertigfraß und hirnlosem Medienmüll, ist die Angstneurose meiner Generation. Wir müssen alles differenziert betrachten. Wir hoffen, dass es vernünftige Lösungen gibt, trauen der Vernunft aber nicht mehr allzu viel zu. Gehen wir für ein Ideal auf die Straße, entscheiden wir uns für eine Seite, in dem Bewusstsein, dass diese Entscheidung eine Verkürzung mit sich bringt. Die guten alten Verhaltensoptionen, die alle doch dadurch motiviert sind, das Gute, das Richtige zu tun und seinen Platz in der Gesellschaft zu finden, geehrt und anerkannt zu sein: sie gelten nicht mehr absolut. Doch der Mensch ist Großes gewohnt: nur von Absolutem will er sich leiten lassen. Das Damoklesschwert der Untätigkeit, der Entscheidungslosigkeit, des Zynismus schwebt über uns. Für Hippolytus gibt es keinen Ausweg, keinen Rückweg, keine Rückanbindung. Er steckt in der Sackgasse der Lethargie – noch nicht mal zu einer Depression reicht es bei ihm, nur Übergewicht und Unfreundlichkeit kann der Arzt feststellen.

Unsere Schrecken sind nicht mehr die jähzornigen Götter der Antike oder die mächtigen Könige. Unser Schrecken ist in uns und nicht mehr in der Außenwelt. Unsere Frucht sind Leere und Taubheit. Mit beklemmender Meisterschaft bringt Sarah Kane unsere Dämonen auf die Bühne. Hier wird noch einmal sehr deutlich, wie Erfahrungen von Leid und Schmerz Thema in der Kunst sein können und Erfahrungen ermöglichen können, die durch sprachlich-vernünftige Beschreibungen uneinholbar wären. Die Diskrepanz wird noch größer angesichts der Tatsache, dass die Erfahrung von Leid hier ja nur indirekt dargestellt wird: Hippolytus, der die Hauptfigur von *Phaedra's Love* ist, leidet ja an gar nichts. Es passt deshalb, dass er im ganzen Stück nicht einmal schreit, nicht einmal also seinem Leiden, das der Zuschauer sieht, Ausdruck verleiht, weil es für ihn nichts gibt, was sich in einem Schrei Luft machen könnte.

Hippolytus schreit nicht, weder in den Regieanweisungen (und Sarah Kane war sehr konservativ, was die Werkgetreue ihrer Stücke hinsichtlich der Aufführung angeht), noch in der Inszenierung von Christina Paulhofer an der Berliner Schaubühne aus dem Jahr 2003. Paulhofer hat *Phaedra's Love* eingebettet in Versatzstücke aus anderen Bearbeitungen des Stoffs um Phädra und Hippolyt, doch der Kern der Aufführung ist original Kane. Die Verlorenheit der Helden unterstreicht Paulhofer gelingend durch stete Einblendungen von unverständlich

bleibenden Gesprächsfetzen oder durch das Einsetzen eines Echos, das das Gesagte in einer Mehrstimmigkeit nahezu untergehen lässt. Gerade die Aussparung des Schreis, das Eintreten der Stille in der sonst lauten mit vielen akustischen Feinheiten und Musik arbeitenden Inszenierung, macht dabei Eindruck. *Phaedra's Love* ist bedrückend, man möchte schreien. Fast erlösend wäre es, wenn auf der Bühne nun endlich mal jemand schrie: ganz anders als bei Castorfs Kokain liegen hier die Gründe ja auf der Hand. Durch die übertriebene Gewalt wird ein physischer Ekel im Zuschauer wach, der sich körperlich manifestiert: es schaudert einen, man bekommt Gänsehaut, irgendwann kommt unwillkürlich die Übelkeit. Das, was auf der Bühne passiert, ist definitiv zu viel, zu schamlos, zu blutig, zu erniedrigend.

Hippolytus hat die Fähigkeit verloren, Anteil an etwas zu nehmen. Verkörpert wird das auch im Verlust des Körpergefühls: in der Bedeutungslosigkeit von Sex. Immer wieder betonen die Regieanweisungen, dass der Koitus für Hippolytus ohne Freude passiert (der Zuschauer erlebt während des eher kurzen Stücks auch immerhin drei mit), immer wieder betont er in den Dialogen, dass Sex für ihn kein Vergnügen ist, sondern eine Weise, sich die Zeit zu vertreiben, das Warten zu verbringen. Hippolytus ist taub geworden für die Signale seines Körpers, Berührungen berühren ihn nicht mehr. Dabei ist er offen bis zur Unanständigkeit, er hat keine Privatsphäre und kennt weder Scham für sich noch für andere. In ihm begegnet uns ein ganz anderer Held als bisher: Hippolytus bricht mit allem, was bei den anderen Helden noch Voraussetzung war: er wird nicht gemessen an der Vorstellung eines gelingenden Lebens oder an moralischen Kriterien. Niemand erwartet etwas von Hippolytus. Weder gesellschaftliche Strukturen noch ein individuelles Streben nach einem guten Leben setzen ihm Maßstäbe, an denen er sich messen könnte oder müsste.

Hippolytus' Stummsein ist dabei etwas anderes als das Verstummen, das Hegel in der romantischen Kunst diagnostiziert: Während er den Schmerz für in der Kunst eben nicht darstellbar hält und damit die Grenzen der Kunst aufzeigt,⁷

7 Hilmer zum Dilemma der Darstellbarkeit von Schmerz bei Hegel: Die Kunst »teilt mit jeder anderen Entäußerung von Schmerz das Problem, daß sie ihn, nicht erst durch die Art der Darstellung, sondern schon durch ihr Vorhandensein verharmlost (da sie ja als Äußerung auch Milderung anzeigt). Der »unendliche Schmerz« des Geistes, der Hegel zufolge Innerlichkeit konstituiert, kann also schon deshalb nicht darstellbar sein, weil er als darstellbar nicht mehr unendlich wäre. Das Verstummen wird daher zur wesentlichen Äußerungsform einer Innerlichkeit, die sich ausdrücklich nicht artikuliert.« Brigitte Hilmer: *Scheinen des Begriffs*, 199. Das Auseinanderfallen zeigt damit einen Mangel an Darstellbarkeit an, anstatt ihn zu heilen.

bleibt Hippolytus stumm, weil er stumpf ist, weil er nichts empfindet. Diese Empfindungslosigkeit ist der Schmerz, der hier vor Augen geführt wird: mit großer Intensität übrigens. *Phaedra's Love* zeigt so gerade das Gegenteil von Hegels Argument: Es zeigt ein Subjekt, das zu abgestumpft ist, um die Grenzen der Kunst überhaupt ausschöpfen zu können und die Kunst damit bereichert mit einer neuen Figur: dem passiven Helden. Der bleibt stumm, tatlos und empfindungslos und produziert damit eine ungeheure Leere auf der Bühne. Diese Leere macht eines überdeutlich: der Schrei wäre eine Leistung. Der Schrei *ist* eine Leistung. Weil er einer Positionierung gleichkommt, einem Aufbegehren, einem Anklagen. Der Schrei ist eine Aktion. Eine Lebensleistung.

III.

Indem nun das auf der Bühne dargestellt wird, verkehrt sich die Abwesenheit von Leben und Leid, die Thema ist in *Phaedra's Love*, in eine Leiderfahrung. Diese Leiderfahrung, und das ist frappierend, macht dabei nicht Hippolytus, sondern der Zuschauer. Das tragische Subjekt wandert so von der Bühne hinein ins Publikum – und droht damit das Ende der Tragödie mit sich zu bringen, denn im Zuschauerraum wird das Tragische verloren gehen. Die Erfahrung, die der Theaterbesucher in *Phaedra's Love* macht, unterscheidet sich dabei von herkömmlichen. Die Darstellung des Schrecklichen ist hier nicht mehr schön, sondern tatsächlich ein Horror. Auf der Bühne gibt es keinen Repräsentanten mehr, mit dem sich der Zuschauer identifizieren kann. Das Theater avanciert vom Darstellungsapparat zum Herstellungsapparat: Hergestellt wird hier Lebendigkeit. Eine Lebendigkeit, die nicht nur – zu guter Letzt – Hippolytus auf der Bühne zu spüren bekommt, sondern auch der Zuschauer. Denn der wird mit einer anderen Dringlichkeit ins Spiel gebracht, wenn sich das Subjekt auf der Bühne in seinem alptraumhaften Tod, in seiner Zerstückelung und Auseinanderreißung selbst überschreitet. Der Zuschauer leidet an dem, woran Hippolytus nicht leidet: an der Leere des dargestellten Subjekts. In ihm sehen wir unseren eigenen Alptraum. Doch anders als Homburg wissen wir, dass wir hier träumen.

Das Horrorszenerario auf der Bühne birgt die Gefahr der Distanzlosigkeit zwischen Bühnengeschehen und Zuschauerraum. Doch es verliert sich nicht in ihr. Durch die Erfahrung des Zuschauers, sein Hineingezogenwerden, das hier radikalisiert stattfindet, da der Zuschauer anstelle der Bühnenfigur empfindet, wird die ästhetische Sphäre unterbrochen. Doch diese Unterbrechung geschieht selbst nur aus der Distanz des Zuschauenden heraus. Denn der Zuschauer kann nur für und anstelle des Hippolytus fühlen, weil er weiß, dass er ein anderer ist: er identifiziert sich nicht mit Hippolytus, sondern er sieht und fühlt Hippolytus' Man-

gel, ohne ihn als den eigenen zu begreifen. Denn wir sind nicht wie Hippolytus. Uns hat das Leben umgarnt, uns hat es feinfühlig gemacht, uns hat es Angst haben lassen: wir können fühlen. Unser Leben unterliegt dem Anspruch, ein gelingendes Leben zu sein. Auch wenn wir nicht mehr an absolute Werte und Ideale gebunden sind, haben wir nicht den Anspruch verloren, das Gute und das Richtige zu sagen und zu tun. Indem wir gelernt haben, zu handeln und zu scheitern, hat der Schmerz einen Platz in unserem Leben und verhindert damit die Gefühllosigkeit, die Hippolytus' Lähmung bedingt. In unserem Leben gibt es den Schrei.

Nur deshalb können wir uns einlassen auf Hippolytus: weil wir nicht so sind wie er. Weil in uns neben der Fähigkeit zur vernünftigen Erkenntnis die zur intuitiven Erkenntnis besteht, die uns begreifen lässt, was nicht sagbar ist, und uns zeigen kann, was sonst nur behauptet werden könnte. Einem Theater wie *Phaedra's Love* stünden wir ohne diese Fähigkeit einzig befremdet gegenüber, denn die Inszenierung der Gewalt und des Ungeheuerlichen, hier des Ungeheuerlichen der Abwesenheit des Lebens, verschließt sich dem verstehensmäßigen Nachvollzug, dem rationalen Zugang. In der Pervertierung und Entleerung des Heldenbegriffs, begreifen wir, wie wir nicht sind und erkennen den Schrei als einen Zug, der unser Wesen mit ausmacht, der uns ausdrückt und uns rückerbindet an das Leben.

Literatur

- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. – Stuttgart: Reclam 1994.
- Aristoteles: *Politik. Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Bd. 4. Übersetzt von Eugen Rolfes. – Hamburg: Meiner 1995.
- Althaus, Horst: *Laokoon. Stoff und Form*. – Tübingen und Basel: Francke Verlag 1968.
- Bergande, Wolfram: *Die Logik des Unbewussten in der Kunst. Subjekttheorie und Ästhetik nach Hegel und Lacan*. – Wien: Verlag Turia + Kant 2007.
- Blumenberg, Hans: »Selbsterhaltung und Beharrung. Zur Konstitution neuzeitlicher Rationalität«; in: Ebeling, Hans (Hg.): *Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Bohrer, Karl-Heinz: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 15. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967.
- Carr, Marina/Crimp, Martin/Kane, Sarah/Ravenhill, Mark: *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er*. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2001.
- Dreßler, Thomas: *Dramaturgie die Menschheit – Lessing*. – Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.
- Düsing, Klaus: »Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik«; in: Gethmann-Siefert, Annemarie/de Vos, Lu/Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Die Geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. – München: Fink 2005.
- Fick, Monika: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.
- Fischer-Lichte, Erika: *History of European Drama and Theatre*. – London: Routledge 2002.

- Flashar, Hellmut: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen.* – München: Beck 2000.
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary.* – München: dtv 2008.
- Fontane, Theodor: *Effi Briest. Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes, Band 4.* – Darmstadt: WBG 2002.
- Frankfurt, Harry: »Freedom of the Will and the Concept of a Person«; in: ders.: *The Importance of what we Care about.* – Cambridge: Cambridge University Press 1988.
- Früchtel, Josef: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne.* – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, »Longin«.* – Mannheim: Artemis und Winckler 2003.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre.* – Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 1980.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen.* – Leipzig: VEB Seemann Verlag 1969.
- Giuliani, Luca: »Winckelmanns Laokoon. Von der befristeten Eigenmächtigkeit des Kommentars«; in: Most, Glenn W. (Hg.): *Commentaries- Kommentare, Band 4.* – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999.
- Habermas, Jürgen: *Erläuterungen zur Diskursethik.* – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Habermas, Jürgen: *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln.* – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*; in: ders.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. XII. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986ff.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*; in: ders.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. III. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986ff.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*; in: ders.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. XIII-XV. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986ff.
- Henrich, Dieter: *Versuch über Kunst und Leben.* – München/Wien: Carl Hanser Verlag 2001.
- Hilmer, Brigitte: *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst.* – Hamburg: Meiner 1997.
- Holzhausen, Jens: *Paideía oder Paidiá. Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der griechischen Tragödie.* – Stuttgart: Steiner 2000.
- Honneth, Axel: *Leiden an Unbestimmtheit.* – Stuttgart: Reclam 2001.
- Horstmann, Rolf-Peter: »Theorien der bürgerlichen Gesellschaft«; in: Ludwig Siep (Hg.): *G.W.F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts.* – Berlin: Akademie Verlag 1997.

- Jean Paul: *Hesperus. Sämtliche Werke*, Abteilung I, Erster Band. – Darmstadt: WBG 2000.
- Kane, Sarah: *Phaidra's Love*; in: dies.: *Complete Plays*. – London: Methuen Publishing Ltd 2001.
- Kern, Andrea: *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Kolesch, Doris: »Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst«; in: Kolesch, Doris/Krämer, Sibylle: *Stimme*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- König, Diana: »Vom Glätten und Verallgemeinern. Bildung nach Hegel und Honneth«; in: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.): *Axel Honneth. Gerechtigkeit und Gesellschaft. Potsdamer Seminar*. – Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag 2008.
- Kreuzer, Ingrid: »Nachwort«; in: Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon. oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. – Stuttgart: Reclam 2001.
- Lasker-Schüler, Else: *Die Gedichte*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. – Stuttgart: Metzler 1991.
- Lehmann, Hans-Thies: »Tragödie und postdramatisches Theater«; in: Menke, Bettine/Menke, Christoph (Hg.): *Tragödie- Trauerspiel – Spektakel*. – Theater der Zeit: Berlin 2007.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. – Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1978.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon. Briefe, Antiquarischen Inhalts*. Herausgegeben von Wilfried Barner. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Herausgegeben von Wilfried Barner. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007.
- Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.): *Axel Honneth. Gerechtigkeit und Gesellschaft. Potsdamer Seminar*. – Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2008.
- Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Menke, Christoph: *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

- Menke, Christoph: »Subjekt, Subjektivität«; in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 5. – Stuttgart/Weimar: Metzler 2003.
- Mersch, Dieter: »Präsenz und Ethizität der Stimme«; in: Kolesch, Doris/Krämer, Sibylle: *Stimme*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. – Berlin: Akademie Verlag 2001.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: »Schreit Laokoon? Zur Diskussion Pathetisch-Erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert«; in: Raulet, Gérard (Hg.): *Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert*. – Rennes: Philia 1995.
- Neymeyr, Barbara: »Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung? Winckelmanns Deutung im Kontext ästhetischer Kontroversen«; in: Neymeyr, Barbara/Schmidt, Jochen/Zimmermann, Bernhard (Hg.): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne. Bd.1*. – Berlin/New York: Walter de Gruyter 2008.
- Nussbaum, Martha C.: »Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and Literature as Moral Philosophy«; in: dies.: *Love's Knowledge. Essays on philosophy and literature*. – New York: Oxford University Press 1990.
- Pfotenhauer, Helmut/Bernauer, Markus/Müller, Norbert (Hg.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1995.
- Pippin, Robert: »Hegel, Freedom, The Will«; in: Ludwig Siep (Hg.): *G.W.F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts*. – Berlin: Akademie Verlag 1997.
- Pitigrilli: *Kokain*. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1988.
- Plinius: *Naturalis Historia*, XXXVI. Zitiert aus: Schmäzle, Christoph (Hg.): *Marmor in Bewegung. Ansichten der Laokoon-Gruppe*. – Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld Verlag 2006.
- Pöggeler, Otto: *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*. – München: Fink 2004.
- Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Rapp, Christof: »Aristoteles«; in: Nida-Rümelin, Julian/Betzler, Monika (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001.
- Reinhardt, Karl: *Die Krise des Helden. Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte*. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1962.

- Ritter, Joachim: »Person und Eigentum«; in: Siep, Ludwig (Hg.): *G.W.F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts*. – Berlin: Akademie Verlag 1997.
- Schadewaldt, Wolfgang: *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*. – München: dtv 1966.
- Schadewaldt, Wolfgang: »Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes«; in: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 83 (1955).
- Schiller, Friedrich: »Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie (1803)«; in: ders.: *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*. Herausgegeben und eingeleitet von Claus Gräber. – Stuttgart: Reclam 1975.
- Schmälzle, Christoph (Hg.): *Marmor in Bewegung. Ansichten der Laokoon-Gruppe*. – Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld Verlag 2006.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. – München: dtv 1998.
- Schrader, Monika: *Laokoon – »eine vollkommene Regel der Kunst«*. *Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*. Band 42 aus der Reihe: Theis, Robert/Goddard, Jean-Christophe/Zöllner, Günter, begründet und herausgegeben von Jean Ecole: *Europae Memoria. Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen*. – Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2005.
- Schwab, Gustav: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. – Hamburg: Globus Verlagsgesellschaft 1965.
- Siegert, Bernhard: »Schüsse, Schocks und Schreie. Zur Undarstellbarkeit der Diskontinuität bei Euler, d'Alembert und Lessing«; in: Baxmann, Inge/Franz, Michael/Schäffner, Wolfgang (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*. – Berlin: Akademie Verlag 2000.
- Simon, Erika: »Laokoon«; in: Jaeger, Bertrand/Boardman, John (Hg.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Bd. VI. – Zürich: Artemis und Winkler 1981-2009.
- Sophokles: *Antigone*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Norbert Zink. – Stuttgart: Reclam 1981.
- Sophokles: *Ödipus auf Kolonos*. Übersetzt von Kurt Steinmann. – Stuttgart: Reclam 1996.
- Sophokles: *Philoktet*. Übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller. – Stuttgart: Reclam 1955.
- Taylor, Charles: *Hegel*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.
- Ueding, Gert: »Von der Rhetorik zur Ästhetik. Winckelmanns Begriff des Schönen«; in: Raulet, Gérard (Hg.): *Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur*

- Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert.* – Rennes: Philia 1995.
- Vergil: *Aeneis*, Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Edith und Gerhard Binder. – Stuttgart: Reclam 1994.
- Vissner, Tamara: *Untersuchungen zum sophokleischen Philoktet. Das auslösende Ereignis in der Stückgestaltung.* – Stuttgart/Leipzig: Teubner 1998.
- Weisser-Lohmann, Elisabeth: »Tragödie« und »Sittlichkeit« – Zur Identifikation ästhetischer und praktischer Formen bei Hegel«; in: Gethmann-Siefert, Annemarie/de Vos, Lu/Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Die Geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste.* – München: Fink 2005.
- Wellbery, David: *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason.* – Cambridge: Cambridge University Press 1984.
- Wellbery, David: »The Pathos of Theory: Laokoon Revisited«; in: Hoesterey, Ingeborg/Weistein, Ulrich: *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century.* – Columbia: Camden House 1993.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* – Stuttgart: Reclam 1969.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums.* Vollständige Ausgabe, herausgegeben von Wilhelm Senff. – Weimar: Herman Böhlhaus Nachfolger 1964.
- Zierl, Andreas: *Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles.* – Berlin: Akademie Verlag 1994.
- Zimmermann, Christiane: *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst.* Band 5 in der von Hellmut Flashar und Niklas Holzberg hrsg. Reihe *Classica Monacensia. Münchner Studien zur Klassischen Philologie.* – Tübingen: Narr 1993.

Siglen

- DdA Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, »Longin«*. – Mannheim: Artemis und Winckler 2003.
- DuI Früchtl, Josef: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- GKA Winkelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Vollständige Ausgabe, herausgegeben von Wilhelm Senff. – Weimar: Herman Böhlhaus Nachfolger 1964.
- GT Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- HD Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1978.
- KuL Henrich, Dieter: *Versuch über Kunst und Leben*. – München/Wien: Carl Hanser Verlag 2001.
- LL Wellbery, David: *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. – Cambridge: Cambridge University Press 1984.
- LU Honneth, Axel: *Leiden an Unbestimmtheit*. – Stuttgart: Reclam 2001.
- PE Ritter, Joachim: »Person und Eigentum«; in: Siep, Ludwig (Hg.): *G.W.F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts*. – Berlin: Akademie Verlag 1997.
- PL Kane, Sarah: *Phaidra's Love*; in: dies.: *Complete Plays*. – London: Methuen Publishing Ltd 2001.
- PoP Holzhausen, Jens: *Paidéia oder Paidiá. Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der griechischen Tragödie*. – Stuttgart: Steiner 2000.
- SuG Pöggeler, Otto: *Schicksal und Geschichte, Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*. – München: Fink 2004.

- TbG Horstmann, Rolf-Peter: »Theorien der bürgerlichen Gesellschaft«; in: Ludwig Siep (Hg.): *G.W.F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts*. – Berlin: Akademie Verlag 1997.
- TiS Menke, Christoph: *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- TpT Lehmann, Hans-Thies: »Tragödie und postdramatisches Theater«; in: Menke, Bettine/Menke, Christoph (Hg.): *Tragödie- Trauerspiel – Spektakel*. – Theater der Zeit: Berlin 2007.
- TuM Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. – Stuttgart: Metzler 1991.
- rB Bohrer, Karl-Heinz: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. – Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1989.

Abbildungen

Abbildung 1: »Laokoongruppe« in der ersten Rekonstruktion mit gestrecktem Arm. *Brockhaus' Konversationslexikon*, 16 Bände. Mannheim: 1893-1897.

Abbildung 2: »Laokoongruppe« in der zweiten Rekonstruktion mit angewinkeltem Arm, Vatikanische Museen, Rom. Foto von: de: Benutzer:Fb78. Datei unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation veröffentlicht. <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Laokoon-Gruppe-03.jpg&filetimestamp=20050615221931>

Abbildung 3: »Apollo von Belvedere«, Museo Pio-Clementino, Octagon, Apollo Hall. Foto: Marie-Lan Nguyen (2009), von der Urheberin zur uneingeschränkten Nutzung freigegeben. http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Belvedere_Apollo_Pi00Clementino_Inv1015.jpg&filetimestamp=20091128230005

Abbildung 4: »Torso vom Belvedere«, Vatikanische Museen, Rom. Foto: F. Bucher, veröffentlicht nach GNU-Lizenz für freie Dokumentation http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Torso_Belvedere_01.jpg&filetimestamp=20050902224212

Abbildung 5: »Florentiner Niobidengruppe« (Abguss), Skulpturhalle, Basel. Original: Römische Kopien, wohl nach einer griechischen Gruppe aus der Zeit um 330/20 v. Chr. Uffizien, Florenz. Foto: Tomas Lochmann, Skulpturhalle Basel. <http://www.skulpturhalle.ch/sammlung/highlights/2009/08/niobidengruppe.html>

Edition Moderne Postmoderne



FRIEDRICH BALKE, MARC RÖLLI (HG.)
Philosophie und Nicht-Philosophie
Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen

Mai 2011, 342 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1085-7



RITA CASALE
Heideggers Nietzsche
Geschichte einer Obsession
(aus dem Italienischen
übersetzt von Catrin Dingler)

2010, 374 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1165-6



MICHAEL FISCH
Werke und Freuden
Michel Foucault – eine Biografie

September 2011, 576 Seiten,
Hardcover, 39,80 €,
ISBN 978-3-8376-1900-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Edition Moderne Postmoderne



OLIVER FLÜGEL-MARTINSEN
Jenseits von Glauben und Wissen
Philosophischer Versuch
über das Leben in der Moderne

Januar 2011, 144 Seiten,
kart., 17,80 €,
ISBN 978-3-8376-1601-9



ANKE HAARMANN
Die andere Natur des Menschen
Philosophische Menschenbilder
jenseits der Naturwissenschaft

April 2011, 146 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN 978-3-8376-1761-0



MIRIAM MESQUITA SAMPAIO DE MADUREIRA
Kommunikative Gleichheit
Gleichheit und Intersubjektivität
im Anschluss an Hegel

Dezember 2011, ca. 224 Seiten,
kart., ca. 26,80 €, ISBN 978-3-8376-1069-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Edition Moderne Postmoderne

DIRK BRAUNSTEIN

Adornos Kritik der politischen Ökonomie

Mai 2011, 444 Seiten,
kart., 36,80 €,
ISBN 978-3-8376-1782-5

GERHARD GAMM,

JENS KERTSCHER (HG.)

Philosophie in Experimenten

Versuche explorativen Denkens

Juni 2011, 308 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1681-1

FERNAND MATHIAS GUELF

Die urbane Revolution

Henri Lefebvres Philosophie
der globalen Verstädterung

2010, 320 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1511-1

LARS LEETEN

Zeichen und Freiheit

Über Verantwortung
im theoretischen Denken

2010, 268 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1645-3

WALTRAUD MEINTS

Partei ergreifen im Interesse der Welt

Eine Studie zur politischen
Urteilkraft im Denken

Hannah Arendts

April 2011, 270 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1445-9

PETER NICKL,

GEORGIOS TERIZAKIS (HG.)

Die Seele:

Metapher oder Wirklichkeit?

Philosophische Ergründungen.

Texte zum ersten Festival
der Philosophie in Hannover 2008

2010, 244 Seiten, kart., 22,80 €,
ISBN 978-3-8376-1268-4

MATHIAS RICHTER

Freiheit und Macht

Perspektiven kritischer
Gesellschaftstheorie –
der Humanismusstreit
zwischen Sartre und Foucault

Juli 2011, 636 Seiten,

kart., 42,80 €,
ISBN 978-3-8376-1769-6

SIBYLLE SCHMIDT, SYBILLE KRÄMER,

RAMON VOGES (HG.)

Politik der Zeugenschaft

Zur Kritik einer Wissenspraxis

2010, 358 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1552-4

TATJANA SCHÖNWÄLDER-KUNTZE

Freiheit als Norm?

Moderne Theoriebildung
und der Effekt

Kantischer Moralphilosophie

2010, 314 Seiten, kart., 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-1366-7

MAURICE SCHUHMANN

Radikale Individualität

Zur Aktualität der Konzepte
von Marquis de Sade, Max Stirner
und Friedrich Nietzsche

November 2011, ca. 436 Seiten,

kart., ca. 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-1719-1

DETLEF STAUDE (HG.)

Methoden Philosophischer Praxis

Ein Handbuch

2010, 280 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-8376-1453-4

NIKOLAUS URBANEK

Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik

Adornos »Philosophie der Musik«
und die Beethoven-Fragmente

2010, 322 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1320-9

**Leseprobe, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**