

# Der Theaterbegriff in Hegels Ästhetik

## Auf dem Weg zu einer systematischen Studie

Von Manuel Scheidegger

Masterthesis im Fach Philosophie  
Freie Universität Berlin  
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
Vorgelegt am 6. August 2010  
Erstgutachter: Prof. Dr. Georg W. Bertram  
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Doris Kolesch

# Inhaltsverzeichnis

Selbständigkeitserklärung	2
Einleitung – Hegels theatrale Ästhetik	3
1. Teil: Theatralität als Schnittstelle von Subjekttheorie und Ästhetik? Systematische Vorbereitungen	12
I) Normatives Subjekt vs. faktisches Selbst: Die narrative Einheit des Subjekts	14
II) Das Problem der Norm	21
III) Normativität in faktischen Praktiken? Die theatrale Vielheit der Intersubjektivität	22
a) Theatralitätstheorien 1: Subjektivität als Disziplinierung in Rollen	24
b) Theatralitätstheorien 2: Subjektivität als Erlernen von Rollen	27
c) Überwindung von Theatralitätstheorien der Subjektivität mit Hegel: Brandom, Bertram	30
2. Teil: Kunstwerke als Figurationen normativer Einstellungen	41
IV) Tragödie im Sittlichen? Die Funktion theatraler Praktiken	44
a) Theater als Simulationsmedium	45
b) Theater als Medium kognitiver Reflexion	46
c) Theater als Medium „sittlichen Begreifens“ und Meta-Medium der Kritik an Rationalität	48
e) Theater als Medium praktischer Reflexion	57
V) Hegels Ästhetik des Theatralen	62
Literaturverzeichnis	73

# Selbständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit in allen Teilen selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Ich erkläre weiterhin, dass die vorliegende Arbeit noch nicht im Rahmen eines anderen Prüfungsverfahrens eingereicht wurde.

Berlin, 6. August 2010

Manuel Scheidegger

„Das Drama scheint zum Konkurrenten jener anderen Synthese werden zu können, die die Entzweiung von Ich und Welt, wie sie in der Romantik zu Tage trat, erst jenseits der Kunst, in der Philosophie, auflöst. Es ist, als stelle das Drama innerhalb der Kunst die Synthese dar, von der Hegel behauptet hat, dass sie nur außerhalb der Kunst, geschichtlich gesprochen: nach der Kunstperiode möglich sei. Ich formuliere vorsichtig, weil ich mir bewusst bin, dass diese Behauptung das ganze System der Hegelschen Ästhetik in Frage zu stellen scheint.“<sup>1</sup>

## Einleitung – Hegels theatrale Ästhetik

Hegels theatrale Ästhetik – damit ist beides gemeint: Die Arbeit handelt von Hegels Theorie des Theatralen und sie behauptet, dass Hegels Kunstphilosophie insgesamt von der Logik des Theatralen her zu verstehen ist. Ich werde diese These im folgenden Text zwar nicht ausführlich darstellen und begründen, aber ich will sie als Hypothese vorstellen; und ich werde diese Hypothese benötigen, um besser verständlich zu machen, in welcher Weise Hegel meines Erachtens die Kunst als ein Medium der Reflexion auf die menschliche Praxis versteht. Letzteres dürfte die Rekonstruktion sein, bei der alle wesentlichen Interpretationen der Hegelschen Ästhetik übereinkommen.<sup>2</sup> In welchem Verhältnis sie aber mit Theatralität zusammen hängt, ist bisher kaum Gegenstand der Diskussion gewesen.<sup>3</sup> Ohne Frage behauptet Hegel aber, dass sich im Theater das Höchste realisiert, was die Kunst zu leisten vermag.<sup>4</sup> Ein Verständnis dessen, was Hegel unter dem Namen der Kunst verhandelt, muss deshalb genuin mit seinem Verständnis des Theatralen in Verbindung stehen. Umgekehrt verspricht eine solche Rekonstruktion der *Ästhetik*, die diese Schlüsselrolle des Theatralen ernst nimmt, eine reichhaltige Theorie von Theatralität, da sie dieses als Grundmoment ästhetischer Praktiken und deren Bezug zu alltäglichen Praktiken zu begreifen sucht. Soweit die grundsätzliche Stossrichtung des vorliegenden Projekts. Es geht mir dabei nicht so sehr um einen Beitrag zur Hegel Interpretation. Hintergrund ist vielmehr die Frage nach dem Theatralen überhaupt. Es ist meine Überzeugung, dass Hegels Philosophie wesentliche Antworten zu geben imstande ist, die bisher nicht gesehen wurden und die eine aufschlussreiche Alternative einer Theorie des Theatralen bieten.

Das spezifische Moment an Hegels Kunstphilosophie ist, wenn man einige polemische Stimmen akzentuiert, dass sie eigentlich nicht von der Kunst handelt.<sup>5</sup> Hegels Interesse in der Auseinandersetzung mit ästhetischen Praktiken gilt vielmehr der menschlichen Praxis im allgemeinen und deren unterschiedlichen Formen der Reflexion, unter denen, so Hegels in der *Phänomenologie des Geistes* (PhG)<sup>6</sup> prominent gewordene These, die Kunst neben Religion und Philosophie als wesentliche Form verstanden werden muss.

---

<sup>1</sup> Szondi (1974): 498.

<sup>2</sup> So z.B. Henrich (1966); Bubner (1990); Wick (1993); neuer: Gethmann-Siefert (2005); Houlgate (2007) und (2009); Pippin (2009) oder Bertram (2009).

<sup>3</sup> Symptomatisch wird das Ideal der Kunst an der griechischen Statue, statt am Theater festgemacht: Vgl. prominent Gadamer (2003), 7f.

<sup>4</sup> Hegel, *Ästhetik*, Bd. III, 474.

<sup>5</sup> Vgl. den polemischen Titel „The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics“, Pippin (2008). Kanonisch auch Adornos Bemerkung, Hegel und Kant hätten bedeutende Ästhetiken geschrieben, ohne etwas von Kunst zu verstehen; zit. nach Houlgate (2009), 2.

<sup>6</sup> Hegel (1988).

Dieses Interesse motiviert Hegel möglicherweise dazu, jene Kunst in den Vordergrund zu stellen, die das Verhältnis von alltäglicher und ästhetischer Praxis in besonderer Weise zum Tragen bringt. Die Intuition, die Hegel geleitet haben mag, kann man sich leicht vor Augen führen: Der gesuchte Zusammenhang von Kunst und Praxis wird dort besonders virulent, wo die Kunst selbst von der Praxis handelt, was im Wortsinne nach im Drama der Fall ist. Es hat diejenigen, die über Theater nachdenken zu allen Zeiten fasziniert, dass Theater sich im Vergleich mit anderen Künsten in spezifischer Weise von der Alltäglichkeit unseres Tuns nicht unterscheidet. Um es in einer starken These zuzuspitzen: Im Gegensatz zu allen anderen ästhetischen Praktiken, die je eine spezifische mediale Differenz implizieren – die Malerin malt auf eine Fläche, der Musiker spielt Töne vor, der Film ist auf der Leinwand –, scheint beim Theater diese Differenz auszufallen. In theatralen Praktiken ist es prinzipiell zu jeder Zeit möglich, dass sich die Betrachtenden selbst so interpretieren, dass sie sich in einer Situation mit dem Dargestellten befinden. Ein Bild und ein Film mögen noch so immersiv wirken, niemals wird ein Subjekt unsicher darüber sein, ob die Darstellung nicht Teil der Ebene ist, in der es selbst gerade handelt. Im Theater ist dies der Fall: Wem der Schauspieler von der Bühne zuzwinkert, für den ist potentiell unsicher, ob er nach der Vorstellung einfach gehen oder in der Kantine auf den Darsteller warten soll, der ihn offenbar persönlich begrüßt hat.<sup>7</sup>

Die strukturelle Analogie desjenigen, was in theatralen Praktiken passiert, mit demjenigen, was in nicht theatralen Praktiken passiert, hat in der Geschichte der Philosophie relativ weit reichende Konsequenzen gehabt: Theatrale Praktiken sind so verstanden worden, dass sie nicht ein Medium sind, das die Praktiken außerhalb des Mediums nachmacht, sondern diese Praktiken selbst sind. Dieses Verständnis unterscheidet sich in einem hohen Maß vom Verständnis anderer Medien. Bei diesen ist die Frage, inwiefern eine Darstellung mit dem Dargestellten in Verbindung zu stehen mag, zentral.<sup>8</sup> Bei theatralen Praktiken hingegen rückt die Frage gewissermaßen in paradoxer Weise umgekehrt in den Fokus: Wann kann das Dargestellte mit der Darstellung nicht in Verbindung stehen? Die geläufige Antwort ist, dass dies schlechthin unmöglich sei. Wenn aber etwas, was in einem Medium dargestellt wird, gar nicht anders als durch dieses Medium dargestellt erscheinen kann, muss das Dargestellte die Struktur der Darstellung selbst haben. Das ist *in nuce* die These des *theatrum mundi*, der Idee der Gleichförmigkeit von Praxis innerhalb und außerhalb der Bühne.<sup>9</sup> Diese These ist nun

---

<sup>7</sup> So ist es mir anlässlich einer Aufführung von Efriede Jelineks Stück *Rechnitz* in Berlin 2009, ergangen: Der Schauspieler Steven Scharf, mit dem ich privat bekannt bin, zwinkerte mir an einer Stelle zu. Es war weitestgehend unklar, ob er damit als Schauspieler auf unsere Bekanntschaft anspielt oder mich nur zufällig auswählt, um als Figur mit den anwesenden Zuschauern zu interagieren.

Selbstverständlich liegt der Einwand nahe, dass auch andere performative Künste wie Tanz oder Konzert eine einheitliche Situation von Akteuren und Zuschauern implizieren. Dies ist aber eine bloß faktische Kopräsenz, die gleichermaßen für die Kopräsenz von etwa Gemälde und Betrachter gilt. Das Beispiel mit dem zwinkernden Schauspieler zeigt die Differenz: Sein Zwinkern kann Teil der Inszenierung sein, oder auch nicht. Es gibt kein sicheres Kriterium für die Differenz. Eine Musikerin oder Tänzerin, die zwinkert, wird dagegen in aller Regel so verstanden, dass ihr Zwinkern der Darstellerin und nicht der Darstellung zugehört. Ist dies je anders, so sehe ich nicht ein, warum man den Begriff des Theatralen verändern soll und nicht die Beschreibung des Vorgangs. Ein Konzert oder eine Tanzperformance, die damit spielt, dass ZuschauerInnen angezwinkert werden, wäre dann schlicht als partiell theatral zu begreifen.

<sup>8</sup> Dabei muss man keineswegs von dem klassischen Verständnis der Repräsentation ausgehen, demnach zu klären ist, wie ein Zeichen sich auf die Welt bezieht. Vielmehr kann man auch umgekehrt argumentieren und sagen: Da Symbolsysteme die Welt in einer bestimmten Weise vorstrukturieren, stehen Vorkommnisse der Welt zu Symbolen in einem Verhältnis der Repräsentation, vgl. Goodman (1997), 42ff.

<sup>9</sup> Vergleiche dazu etwa Konersmann (1986/87); Fischer-Lichte (2004), 359ff.; Früchtel (2001).

weitaus wirkmächtiger und vor allem aktueller als es ihr historischer Topos vermuten ließe: In einigen wesentlichen und tonangebenden Theorien darüber, wie Subjektivität erläutert werden kann, nimmt die Idee einer (Theater-) Spielkonzeption der Praxis selbst eine tragende Rolle ein.<sup>10</sup> Theorien dieser Art, so elaboriert sie auch sein mögen, zehren implizit von der Idee, dass erst die Sozialisation in eine Praxis gemeinsamen Spielens und Ausagierens von Rollen uns zu Subjekten werden lässt. Die modernen Debatten um Subjektivität lassen sich so zeichnen, dass sie entweder eine solche Konzeption implizit weiter führen oder unter großen Schwierigkeiten zu überwinden versuchen. Auffällig ist, dass unhinterfragt in allen Theorien davon ausgegangen wird, dass eine Theaterfigur strukturell als analog zu einer handelnden Person begriffen werden kann.<sup>11</sup>

Wichtig ist aber hier zunächst nur die Feststellung: Im Phänomen des Theatralen scheint eine spezifische Gemengelage von ästhetischen Fragen und Fragen der Sozialität und Genese von Subjektivität vorzuliegen. Entsprechend plausibel wird tatsächlich, dass für Hegel das Theatrale in den Vordergrund rückt. Diese Plausibilität erhärtet sich mit Blick auf die *PhG* noch einmal aus der Perspektive der Subjekttheorie: An einer zentralen Stelle der Argumentation des Textes rekurriert Hegel bekanntlich auf die sophokleische Tragödie der *Antigone*, um die griechische Sittlichkeit und deren Scheitern zu erläutern. Diese Stellung der *Antigone* ist in der *PhG* einzigartig. Zwar kommen Kunstpraktiken vor, wenn Hegel die Formen des absoluten Geistes erörtert. Diese werden aber gerade im Medium der begrifflichen Auseinandersetzung rekonstruiert. Bei *Antigone* ist es anders: Das Stück selbst dient im Gang der begrifflichen Argumentation als Teil dieser Argumentation. Es bekommt als Kunstwerk den Status, etwas hinsichtlich der Frage nach der Konstitution von Sittlichkeit Relevantes zur Darstellung zu bringen. Offenbar steht das theatrale Kunstwerk in einem anderen Verhältnis zur Praxis als andere Kunstwerke. Diese wesentliche Rolle eines Theaterstücks in einem Text, der heute als einer der wichtigsten Referenzpunkte der Subjekttheorie gilt, ist beachtlich und wurde meines Erachtens bisher zu wenig gesehen. Dies ist unter anderem deswegen besonders gravierend, da die Hegelsche Behandlung der *Antigone* den oben genannten Zusammenhang von theatraler Struktur und sozialer Praxis in exemplarischer Weise beleuchtet. Dabei lässt sich zeigen, dass Hegel die Idee einer strukturellen Analogie von Theatralität und sozialer Praxis einer Kritik unterzieht, aber gleichwohl dafür argumentiert, dass Theatralität als ästhetisches Medium ein wesentliches Moment der Rationalität unserer Praktiken ist. Diese Doppelthese wird von keiner bisherigen Interpretation wahrgenommen. Entweder wird Theatralität weiterhin als ein notwendiges und

---

<sup>10</sup> Dies ist dezidiert eine Rekonstruktion von meiner Seite, die sich gegen eine gängige Darstellung der Konjunktur des Theatralitätsbegriffs abgrenzt: Sie besteht darin, dass das Feld dieser Theorien auf soziologische und interaktionspsychologische Theorien wie Meads, Goffmans oder Parsons eingegrenzt wird, vgl. den Artikel zur „Rolle“ im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*.

<sup>11</sup> Natürlich ist allen Autoren bewusst, dass die Figur oftmals etwas tut, was in Wirklichkeit nicht möglich ist oder nie oder noch nicht stattgefunden hat, und dabei vor allem auch der Restriktion unterliegt, die der Zusammenhang des Stücks bedingt. Dennoch beschreiben sie die Figur so, als wäre sie eine Handelnde in der Parallelwelt des Vorgeführten. Dies macht sich unter anderem darin bemerkbar, dass eine Häufung von Prädikaten zu beobachten ist, die Handlungen von Subjekten unter Zuschreibung von Absichten beschreiben wie „...entscheidet“, „...wünscht“, „...will“. Es sind stets Zuschreibungen aus der Perspektive der 3. Person. Dies ist wichtig, da sich später zeigen wird, dass eine Handlungstheorie dieser Prägung große Probleme hinsichtlich der Rekonstruktion von Subjektivität nach sich zieht.

hinreichendes Merkmal unserer Subjektivität insgesamt verstanden,<sup>12</sup> oder Theatralität wird als ein Moment von Praktiken begriffen, das durch die Rationalisierung und Individualisierung gerade überwunden wird,<sup>13</sup> oder aber das Theatrale wird als besonderes Medium der Kritik an einer zu optimistischen Idee von Rationalisierung und Individualisierung erläutert.<sup>14</sup> Die These, die ich hier vertrete, lautet dagegen:

t) Theatralität ist selbst ein Medium der Rationalisierung und Individualisierung unserer Praktiken.

Sie kann freilich nur verständlich werden, wenn die *PhG* mit der *Ästhetik*<sup>15</sup> in Verbindung gelesen wird. Dies ist die textliche Grundlage der vorliegenden Arbeit. Sie begreift die Schnittstelle, die Antigone in der *Ästhetik* als höchstes aller Kunstwerke und in der *PhG* als zentrale Argumentationsfigur bildet, als produktiven Ausgangspunkt. Die Produktivität verstärkt sich dadurch, dass nicht nur in der neueren Ästhetik sondern vor allem in der neusten Subjekttheorie ein *turn over* zu Hegel und dort zu dessen *PhG* zu beobachten ist: In der Ästhetik besteht dieser hegelianische Zug darin, dass das Phänomen der Kunst hinsichtlich seiner praktischen Bedeutung befragt wird. Ein Überblick über wesentliche Positionen der Ästhetik macht deutlich, dass deren fortschreitende Entwicklung hauptsächlich entlang dieser Fragestellung stattfindet. Als Ausgang der Debatte kann man einen prominenten Vorwurf Rüdiger Bubners verstehen, Adorno und auch Hegel würden gleichermaßen die Erläuterung der praktischen Relevanz von Kunst um den Preis ihrer Auflösung erkaufen, in dem sie diese einem philosophisch begründeten System unterwerfen.<sup>16</sup> Eine ganze Reihe von wichtigen Positionen über Martin Seel, Christoph Menke, Jacques Rancière, Alain Badiou bis Georg Bertram<sup>17</sup> haben seither versucht, Bubners Insistenz auf die ästhetische Autonomie und die gleichzeitige praktische Relevanz auszubuchstabieren. Die Positionen lassen sich insofern verbinden, als dass man zeigt, wie von kantianischen Prämissen aus die Hegelsche Einsicht erläutert wird: Kunst wird in je unterschiedlicher Weise als reflexives Verhältnis erläutert, in dem das Subjekt seine Praxis perspektiviert. Verfolgt man die Debatte, so fallen zwei Punkte ins Auge: Erstens, die Erläuterung der Reflexivität hängt entscheidend davon ab, in welcher Weise die Weichen einer Subjekttheorie gestellt werden. Erst die stark von Hegel inspirierten Positionen von Rancière, Badiou oder Bertram vermögen in immer plausiblerer Weise eine solche Reflexivität zu erläutern, ohne sie im Erbe Adornos nur als Unterbruch sonstiger Praktiken zu begreifen. Ihr Grundgedanke ist es, dass Kunstpraktiken, die Praktiken unseres Alltags zu transformieren vermögen. Allerdings leiden auch diese Positionen unter einem anderen unschönen Erbstück Adornos, das in dessen elitaristischen Verständnis von Kunst besteht. Die Ästhetik der Gegenwart hat

---

<sup>12</sup> Das gilt für alle Theorien, die Subjektivität als eine in Lebensformen instituierte und tradierte Weise des Sichselbstverstehens erläutern. Darunter fallen grob gesprochen so unterschiedliche Positionen wie die neueren von John McDowell, Judith Butler, Axel Honneth, oder deren Vorgänger wie Ludwig Wittgenstein, Michel Foucault und Martin Heidegger.

<sup>13</sup> Hier ist sicher Terry Pinkards für die ganzen aktuellen Hegelianischen Versionen einer Rationalitätstheorie prägende Lektüre der *PhG* bezeichnend: Pinkard (1996): hier 135ff. Aber auch etwa Tugendhats Konzept eines reflektierten Selbstverhältnisses, Tugendhat (1979), oder Haugelands Idee authentischer Intentionalität weisen in die gleiche Richtung, Haugeland (2002).

<sup>14</sup> Das ist die meines Erachtens elaborierteste These, die sich als Einzige auch dezidiert mit der Spezifik des ästhetischen Mediums des Theatralen auseinandersetzt. Sie wurde von Christoph Menke im *Versuch über Urteil und Spiel* vorgelegt, Menke (2005).

<sup>15</sup> Hegel (1986).

<sup>16</sup> Bubner (1989).

<sup>17</sup> Seel (2003); Menke (1991) und (2008); Rancière (2006); Badiou (2007); Bertram (2009b).

sich meines Erachtens nur auf einen sehr anspruchsvollen Kunstbegriff beschränkt. Sie erkennt, dass es neben der Auseinandersetzung mit Kunst in diesem emphatischen Sinn auch eine ästhetische Praxis gibt, die viele teilen und die Hegel in den Vordergrund stellt. Gemeint ist das Phänomen des Populären. Ich bin der Ansicht, dass der gegenwärtigen Ästhetik dezidiert der Vorwurf einer Pop-Vergessenheit gemacht werden muss.<sup>18</sup> Dieser hat zur Folge, dass ein Grundmoment der Hegelschen Ästhetik nicht erläutert wird. Ich stelle die These in den Raum, dass

t) das *Ideal*, das im Mittelpunkt von Hegels *Ästhetik* steht, als populärästhetische Figur gelesen werden muss. Ich bin weiter der Überzeugung, dass sich in Hegels *Ästhetik* eine Auffassung des Populären findet, die dieses entgegen der Tradition, die es verurteilt, als wesentliches Moment rationaler Praktiken erläutert.

Diese These kann aber nur verständlich werden, wenn ein Subjektbegriff zur Verfügung steht, der ein erweitertes Verständnis von Rationalität zu modulieren erlaubt. Es bedarf deshalb einer Auseinandersetzung mit Subjekttheorien, deren systematischer Zusammenhang die Verteidigung dieser These erlaubt. Genau dies lässt sich in Auseinandersetzung mit Hegels theoretischer Philosophie bewerkstelligen: In denjenigen Theorien der Gegenwart, die eine nach Kant einheitliche Verortung des Subjekts im Rahmen seiner natürlichen Bedingungen versuchen, sind heute alle hegelianisch informiert.<sup>19</sup> Es bietet sich deshalb besonders an, die Befragung der *Ästhetik* von den subjektivitätstheoretischen Prämissen der *PhG* aus anzugehen. Durch ihre gegenwärtige Bedeutung erlaubt dieses Vorgehen, an aktuelle Debatten der theoretischen Philosophie anzuschließen, was bisher im deutschsprachigen Raum bei der Behandlung der *Ästhetik* versäumt wurde.<sup>20</sup>

Meine Arbeit hat so von Anfang an dezidiert auch eine nicht ästhetische Stossrichtung, in dem sie versucht, Fragen der Ästhetik mit Fragen der Subjekttheorie zu verbinden. Einsichten, die ich in der Rekonstruktion der *Ästhetik* gewinne, sollen so beispielsweise auch mit Blick auf medientheoretische Aspekte der *PhG* und Fragen der Subjektconstitution insgesamt fruchtbar werden. Weder kann aber die Behauptung, Hegels Ästhetik sei insgesamt theatral, noch die medientheoretische Erörterung mit Blick auf die *PhG* und Subjekttheorie richtig eingelöst werden. Sie sind im besten Fall der überschüssige Teig dieser Arbeit. Ihr Hauptgegenstand bleibt die Frage, was man mit Hegel über die Frage der Theatralität lernen kann. Da Theatralität aber als besondere Schnittstelle zwischen ästhetischen und alltäglichen Praktiken vorgestellt wird, kann das Konzept der Theatralität selbst als Beitrag zur Subjekttheorie gelten. Dieser Beitrag

---

<sup>18</sup> Ich teile diesen Befund mit Kaspar Maase, der in der Einleitung seines Bands zur ästhetischen Erfahrung populärer Kultur festhält, dass diese „von der herkömmlichen Ästhetik übersehen oder/und als trivial oder defizient abgetan“ wurde; stattdessen gelte es „die Eigenständigkeit, Eigenlogik und Selbstzweckhaftigkeit ästhetischer Praktiken in der Alltags- und Populärkultur“ zu berücksichtigen; Maase (2008), 9, 16.

<sup>19</sup> Vgl. die Einleitung in den Band *Hegels Erbe*, Halbig/Quante/Siep (2004).

<sup>20</sup> Symptomatisch hierfür ist Gethmann-Siefert, die zwar die Hothosche Fassung heftig kritisiert, sich hierbei aber nur auf die *Enzyklopädie* beruft, und so den nach meiner Auffassung produktiven Zusammenhang zwischen Hegels *Ästhetik* und der *PhG* nicht berücksichtigen kann: Gethmann-Siefert (2005).

In den USA zeichnet sich in den letzten Jahren dagegen wieder ein vermehrtes Interesse an Hegels *Ästhetik* ab, das dezidiert von Autoren ausgeht, die Fragen der Geistigkeit und des Handelns in den Vordergrund ihrer Arbeiten rücken: Houlgate (2007). Houlgate und die versammelten Autoren gehen dabei aber von einer bestimmten Lektüre der *PhG* aus, die ich später mit Brandoms Interpretation genauer ausführe und einer Kritik unterziehe, die gleichermaßen die Interpretation der *Ästhetik* betrifft.



besteht darin, dass man das ästhetische Medium des Theatralen als spezifischen Modus der Reflexion von Subjekten auf sich selbst als Handelnde vorstellt. Theatralität ist so nicht im Sinne der Tradition als Prinzip des Handelns selbst zu begreifen, das Subjekte als *Figuren* zu verstehen erlaubt und umgekehrt, sondern als eine Möglichkeit von Subjekten als *Zuschauer* auf dieses Handeln Bezug zu nehmen. Mit dieser Erörterung ist das Theatrale aber zugleich als besonderes Medium und besondere Kunst ausgezeichnet, da es in seiner Struktur der Vorführung von Handlungen in einzigartiger Weise auf Handeln Bezug zu nehmen vermag. So wie ich Hegel weiter verstehe, ist Theatralität für ihn sogar der allgemeine Modus, in dem ästhetische Praktiken als Reflexion von Handlungssituationen betrachtet werden können, und damit das grundlegende Prinzip einer Ästhetik, die Kunst als Reflexion von Handlung erläutern will.

Die Arbeit wird folgenden Weg gehen: Im *ersten Teil* geht es um die subjekttheoretischen Voraussetzungen jenseits von Hegel, die sich aber diesseits seiner Philosophie einzeichnen lassen: In einem Durchgang durch die Frage, wie ein Selbst sich konstituiert, versuche ich den Zusammenhang von Theatralität und Subjektivität zu bestimmen. Dabei geht es mir der Reihe nach um folgende Punkte: Ich werde zeigen, dass das Phänomen, ein Selbst zu haben, sich gegen alle empiristischen Versuche nur als Subjektivität erläutern lässt. Dann werde ich darstellen, inwiefern eine Kritik am Subjektbegriff zu Auffassungen geführt hat, die die Konstitution von Subjektivität als theatral in dem Sinne begreifen, als dass Menschen in Rollen diszipliniert werden. Es zeigt sich, dass diese Theorien in einer Aporie enden, da sie die für Subjektivität konstitutive Rolle von Kritik nicht einzuholen vermögen. Am Ende steht eine modifizierte Position, die sich mit Hegel gegen eine Theatralitätstheorie der Subjektivität wendet und Subjektivität stattdessen als Möglichkeit versteht, in Medien Kriterien für das eigene Tun zu artikulieren, sie zu realisieren, und von Anderen darin anerkannt oder nicht anerkannt zu werden. Dieses Geschehen der Selbstgenese ist wiederum spannungsvoll und – es kann von *außen* betrachtet als dramatisch im Sinne ästhetischer Praktiken verstanden werden.

Im *zweiten Teil* geht es deswegen um die Frage, wie unter dieser Perspektive ästhetische Theaterpraktiken mit alltäglichen Praktiken in Zusammenhang stehen: Untersucht werden zuerst unterschiedliche Interpretationen der Hegelschen Verwendung der *Antigone* und daraus resultierende Verständnisse ästhetischer Theatralität: Diese bleiben selbst so lange problematisch, als sie Subjekt und Figur analogisieren. Lässt man die These der Subjekt-Figur-Analogie fallen, ergibt sich hingegen ein Verständnis, das Theatralität als Modus praktischer Reflexion von Subjekten über die Verkörperung von Rollen ausweist. Dabei ist Theatralität nicht nur ein Medium praktischer Reflexion, das für rationale Diskurse verwendet wird, sondern führt je selbst einen rationalen Diskurs *in sich* durch: In der szenischen Situation können unterschiedliche Kriterien von Praktiken mit einander in Verbindung gesetzt und so interpretiert werden, dass sie sich wechselseitig korrigieren und modifizieren. Diese Struktur ist in sich selbst dialektisch angelegt und eignet sich deshalb als Medium der Reflexion von Diskursen, was Hegel sich nicht zuletzt in der Struktur der *PhG* zu eigen macht. Theatralität ist damit aber erst als diskursive Struktur verständlich und damit noch nicht mit ästhetischen und theatralen Praktiken im besonderen in Verbindung gebracht.

In einem weiteren Kapitel versuche ich deswegen genauer herauszuarbeiten, worin die ästhetische Dimension des Theatralen besteht. Ich möchte zeigen, dass Hegels Ästhetik von einem insgesamt theatralen Fokus aus begriffen werden kann: Die Idee ist, dass der Mangel der Hegelschen *Ästhetik* ihr produktivstes Element darstellt: Hegel befragt Kunst *nur* hinsichtlich ihres direkten Bezugs zu menschlichem *Handeln*, ihr Fokus ist deshalb *figurativ*. Dies hat zwar zur Konsequenz, dass ein wesentlicher Strang der modernen Ästhetik, der Kunst als besonderes Medium *sinnlicher Auseinandersetzung* mit der Welt versteht, nicht in ihrem Brennpunkt liegt. Dennoch vertritt auch Hegel eine Theorie ästhetischer Erfahrung: Kunstwerke führen in konkreter Weise vor, wie ein Verständnis Material strukturiert, in dem sie zum Beispiel in der Statue Aspekte hervorheben, wie ein bestimmtes Verständnis von Körperlichkeit sich körperlich manifestiert. Figürliche Darstellungen sind dabei stets in einer unmittelbaren Nähe zu der Praxis, auf die sie sich beziehen, und deswegen in ihrer Struktur für breite Teile der Bevölkerung gleichermaßen verständlich und relevant. Ich behaupte deshalb, dass das Gros der behandelten Kunstpraktiken als *populär* begriffen werden muss und sich erst in spezifischen Formen der Romantik das abzeichnen lässt, was die Philosophie gemeinhin unter Kunst verbucht. Gerade auch das Theater der Antike ist ein populäres Theater, in dem die Zuschauer unmittelbar zu verstehen vermögen. Es ist deshalb in der Lage, eine einheitliche Rezeption zu konstituieren, welche die Einheit eines rationalen Diskurses verbürgt, nach der Hegel auch in der *PhG* fragt. Zugleich vermag das Theater Figuren in der vollen Plastizität menschlicher Körper darzustellen. Es kann in vollständigster Weise auf menschliches Handeln reflektieren. Insgesamt bietet Hegels Position so meines Erachtens eine interessante Alternative zu der in der hiesigen Debatte um Theatralität äußerst wirkmächtigen *Ästhetik des Performativen*. Auch Hegels Theater ist performativ, insofern es in der Realisierung von Handlungsformen besteht, die aber als ästhetisch verfasste eine Reflexion auf die tatsächliche Performanz alltäglichen Handelns darstellen. Es handelt sich insofern um eine *Ästhetik des Meta-Performativen*.

Die Literatur, die sich mit Hegels *Ästhetik* auseinandersetzt, ist wesentlich überblickbarer als die zur *PhG*. Im letzteren Fall kann ich mich nur auf Beiträge beschränken, die mir helfen, mein Argument auf den Weg zu bringen. In Bezug auf die *Ästhetik* möchte ich einige Arbeiten erwähnen: Schlechthin nicht herum und erst recht nicht im deutschen Raum kommt man um Christoph Menkes epochemachenden Ausführungen zu Hegel und Theater. Sie werden sicher einen wesentlichen Referenzpunkt bilden. Allerdings startet Menke in der *Tragödie im Sittlichen*<sup>21</sup> unter anderen Voraussetzungen in zumindest zweierlei Hinsicht: Er geht dezidiert nicht von der *PhG* aus und er interessiert sich nicht für die Theorie der Subjektivität im engeren Sinn. Sein Fokus liegt auf der Frage der Konstitution von praktischer Normativität im Sinne öffentlicher Gerechtigkeit und deren Zusammenhang zur ethischen Reflexivität Einzelner und deren Frage nach dem Guten Leben. Ich begreife diese Frage einerseits als spezifisch und glaube andererseits, dass Hegel sie als Ausdruck einer falschen Anlage des Verhältnisses von Subjekt und Gemeinschaft kritisiert. Dies werde ich an den entsprechenden Stellen ausführen.

---

<sup>21</sup> Menke (1996).

Darüber hinaus muss man Menkes Theorie als monolithisch begreifen, da sie eine eigenständige Position vorträgt, die sich zwar stark von Hegel inspiriert, aber ebenso sehr entfernt. Das Gleiche gilt meines Erachtens für Menkes einige Jahre später vorgelegten *Versuch über Urteil und Spiel*<sup>22</sup>, der die Tragödie dezidiert unter einer Rationalitätstheoretischen Fragestellung betrachtet. Die Ausführungen Menkes bieten hier eine gute Kontrastfolie, um meine entschieden andere Auffassung zu kontrastieren. Die hier vertretene Position geht von einer ähnlichen Intuition aus, die eine Sonderrolle des Theatralen binnen der künstlerischen Praktiken postuliert. Menke sieht in theatralen Praktiken aber ein Medium der Kritik von Rationalität *außerhalb* des Rationalen, während ich das Theater als rationales Medium *innerhalb* der Rationalität fasse. So divergieren, wie zu zeigen sein wird, sowohl meine Rekonstruktion des Mediums wie auch meine Explikation von Rationalität von derjenigen Menkes.

Ziel der vorliegenden Arbeit bleibt es, mit Hegel etwas über Theatralität herauszufinden und nicht mit Menke. Hier liegt nun der geläufige Einwand nahe, es handle sich bei der *Ästhetik* gerade ebenso wenig um Hegel, sondern vielmehr um dessen Schüler Hotho. Annemarie Gethmann-Siefert, der umfangreiche philologische Bemühungen um die Rekonstruktion des Text-Corpus zu verdanken sind, hat immer wieder darauf insistiert, die wahre Hegelsche Ästhetik sei nur in einer komplizierten rekonstruktiven Vergleichslektüre zu greifen.<sup>23</sup> Ihre Ausführungen zu Hegel sind zwar in einigen Punkten durchaus in ihrer Tendenz an Überzeugungen von mir anschlussfähig, worauf ich auch gelegentlich zurückkomme. Die grundsätzliche Behauptung, aus Hothos Ästhetik lasse sich nichts Sinnvolles gewinnen, kann ich aber nicht teilen, und sehe die umgekehrte Behauptung, in den Neu-Editionen sei dies möglich, nicht eingelöst. Gethmann-Sieferts Theorie scheint mir in vielfacher Hinsicht zu einer kantianischen Ästhetik zurückzufallen, was ich in der Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik kurz darstellen will. Darüber hinaus möchte ich mich an Folgendes Credo halten: Ich möchte mein Unternehmen an einem Problem orientieren, das ich mit der Arbeit in interessanter Weise zu perspektivieren hoffe. Was zählt, sind die Gründe, die eine Position in der Perspektive der Lesenden zu einer interessanten Gesprächspartnerin machen. Ob ich dem Anspruch genüge, aus Hegels Ästhetik Sinn zu machen, soll auf der Basis entschieden werden, ob der Ertrag interessant begründet wird, nicht aber, ob ich der auktorialen Intention – welcher? - Gerechtigkeit walten lassen. Ansonsten mag man sich damit begnügen, dass ich hier nicht Hegel und auch nicht Hothos Hegel, sondern letztlich Scheideggers Hothos Hegel darzustellen bemüht bin.

Ich darf am Ende auch noch ein Bild verwenden, um meinem Philosophieverständnis Ausdruck zu geben: In der Wissenschaft kann es bisweilen auch darum gehen, eine Maschine zu bauen. Selbstverständlich ist die Universität und gerade die Philosophie zuallererst ein Ort der kritischen Prüfung von Bauplänen und der diskursiven Erzeugung von neuer Theorie über Baupläne. Dennoch macht es Sinn, manchmal den Fokus auf die Maschine zu legen und das Gelingen der Arbeit daran zu messen, ob sie fährt. In diesem Sinn erlaube ich mir zu unterstreichen, dass ich letztlich die Frage, wo sich meine

---

<sup>22</sup> Menke (2005).

<sup>23</sup> Gethmann-Siefert (2005). Darin: „Die historische Sachlage: Zweifel an der Authentizität der Ästhetik“, 15ff.

Rekonstruktion der Hegelschen Ästhetik und insbesondere der Theatralitätskonzeption von Menkes oder anderen Interpretationen unterscheidet, denen überlassen will, die irgendwann mit den beiden Maschinen umgehen sollten und sich dann für die entscheiden, mit der sie besser fahren.

Diese Arbeit hat, wie ich im Nachhinein mit einiger Enttäuschung und Erschöpfung feststelle, mit einem zu großen Vorhaben ihren Anfang genommen, mit dem ich mich schlicht überschätzt habe. Um sich überschätzen zu können, muss man sich aber selber auch schätzen gelernt haben. Dies ist am Ende der vielleicht wichtigste Ertrag eines abgeschlossenen Studiums. In diesem Sinn danke ich Georg Bertram für eine Ausbildungszeit in der Philosophie, die ich mir besser nicht wünschen kann. Ich hoffe, ihm in Arbeit und Freundschaft weiterhin verbunden zu bleiben.

Ich danke Lise, meiner Mutter, meinem Bruder, meinem Omi und meinen Freunden sowieso und überhaupt.

# 1. Teil: Theatralität als Schnittstelle von Subjekttheorie und Ästhetik? Systematische Vorbereitungen

*„Denn auch wenn wir nicht sicher sind, ob wir wirklich ‚Subjekte‘ sind, zögert wahrscheinlich keiner von uns, sich als ein Selbst zu verstehen.“<sup>24</sup>*

Die skizzenhaften Andeutungen in der Einleitung haben die Grundidee dieser Studie dargelegt. Es gibt bei Hegel einen besonderen Zusammenhang von Rationalitätstheoretischen und ästhetischen Fragen. Dieser Zusammenhang wird darin ausgedrückt, dass Kunst als ein Medium der Reflexion und damit als ein Medium von Rationalität dargestellt wird. Die Instanz, die reflektiert und rational handelt, ist das Subjekt. Dieser Satz erläutert aber weder den Begriff der Reflexion, noch den des Rationalen, noch den des Subjekts. Es ist an dieser Stelle noch völlig unklar, was ein Subjekt ist, außer dass es offenbar zu reflektiertem und rationalem Handeln in der Lage ist, wobei wiederum unklar ist, was das heißt und warum wir überhaupt denken sollten, es gäbe ein Selbst nur dann, wenn es auch so etwas wie ein Subjekt gibt. Deswegen wird dieser Teil zum einen darin bestehen, eine Subjekttheorie vorzustellen, die den Zusammenhang von Selbstheit mit Rationalität und Subjektivität plausibilisiert und dabei einen verständlichen Begriff von Reflexion gewinnt. Dies geschieht in einem historischen Durchgang, der systematisch zu zeigen versucht, wie die neusten und meines Erachtens avanciertesten Positionen der Subjekttheorie eine Reihe von Fragen lösen, in dem sie sich auf Hegel berufen. Dieser Durchgang ist weitläufiger, als es eine ökonomische Perspektive auf das eigentliche Ziel der Arbeit vernünftigerweise erfordert. Der unvermeidliche Eindruck, der Text verliere dieses Ziel aus den Augen, soll, so die Hoffnung, aufgewogen werden durch Einsichten über die Frage nach Subjektivität, die im Rahmen der Erörterung von theatralen Prozessen wichtig sind. Ich werde insbesondere den Fragen Gewicht beimessen, inwiefern in Subjekttheorien Prämissen involviert sind, die das Subjekt als Rollenträger und damit als theatral konstituiert begreifen, worin dabei Probleme entstehen und warum diese zur Aufgabe dieser These zwingen. Am Ende wird ein Subjektbegriff stehen, der Rationalität so deutet, dass sie mit der Idee, Kunstpraktiken seien selbst ein Medium der Rationalität kompatibel ist und gleichzeitig die Basis dafür legt, Theatralität als grundlegenden Modus der Reflexivität ästhetischer Praktiken zu begreifen.

Das Ziel dieses Teils lässt sich in einer positiven Weise und in einer negativen Weise formulieren: Es geht mir darum zu zeigen, dass man die Frage, wer wir selbst sind, mit guten Gründen aus der Position Hegels heraus entwickeln kann. Dabei ist für diese Arbeit zentral, dass die so gewonnene Selbstheitstheorie zugleich die Frage zu beantworten vermag, inwiefern Theatralität eine Dimension unserer Praktiken ist. Die Antwort wendet sich dabei, und das ist das negative Ziel dieses Teils, gegen jene in der Einleitung erwähnte wirkmächtige Tradition, die Praktiken selbst als theatral begreift, in

---

<sup>24</sup> Diese lakonische Feststellung stammt von Charles Larmore, von dem ich auch den Begriff eines normativen Selbst entleihe, Larmore (2007), 499.

dem sie Figuren als Subjekte und Subjekte als Figuren beschreibt. Am Ende soll dagegen eine neue Hypothese zum Zusammenhang des ästhetischen Begriffs Theatralität mit der Alltäglichkeit unserer Praktiken stehen. Die Hypothese ist, dass die Erklärungsleistung des Begriffs dezidiert davon abhängt, dass man seine ästhetische Herkunft ernst nimmt, in dem man diese als Indikator einer wesentlichen Differenz zwischen Praxis und Kunst versteht. Diese wesentliche Differenz ist die Differenz, die sich zwischen einem Akt der Reflexion und einem Akt des Handelns eröffnet. Theatralität wird so selbst als Modus der Reflexion vorgestellt. Dies zu verstehen, wird die Aufgabe des zweiten Teils der Arbeit sein.

Ich werde wie folgt vorgehen: In einem ersten Kapitel geht es mir darum, mit Kant zu zeigen, dass ein Selbst zu haben, notwendig voraussetzt, an einer Praxis von Urteilsformen zu partizipieren. Diese Idee greife ich in den modernen Debatten auf und veranschauliche, wie sie auch gegen alle naturalistischen Erläuterungen unserer Selbst wirksam bleibt (Kapitel I). Freilich birgt die Kantische Erläuterung ein Problem, das ich mit Wittgenstein artikulieren werde. Dieses besteht darin, dass es den Zusammenhang von Normativität und Praxis nicht zu erläutern vermag (Kapitel II). Moderne Theorien lassen sich insgesamt so zeichnen, dass sie dieses Problem lösen, in dem sie die Normativität als in faktischen Praktiken implizit begreifen. Dieser Hegelianische Zug eröffnet aber eine Vielzahl von möglichen Varianten. Ich werde mich darauf konzentrieren, diejenigen darzustellen, die in ihrer Form eine theatrale Theorie der Subjektconstitution vertreten. Dabei soll die Problematik dieser Theorien dargelegt und am Ende mit den Positionen Brandoms und Bertrams, die sich beide auf Hegels Theorie *absoluten Wissens* stützen, eine Lösung vorgeschlagen werden (Kapitel III).

Dieser Durchgang wird dicht geraten. Es kann mir nicht darum gehen, darin zu beanspruchen, dass ich den erwähnten Positionen gerecht werde. Ziel ist es, eine argumentative Landkarte zu erstellen, der den Weg zu Hegel als ein Weg aus guten Gründen vorstellt. Zugleich möchte ich eine Reihe von Begriffen gewinnen, die mir für die weitere Erläuterung zentral scheinen: Subjekt, die Differenz zwischen praktischer und kognitiver Reflexivität, die Differenz von Normativität und Faktizität. Auf sie werde ich im Laufe der Arbeit wiederholt Bezug nehmen. Es ist das Credo eines Texts wie diesen, dass künstlerische Praktiken nur verständlich zu werden vermögen, wenn auch eine Subjekttheorie zur Verfügung steht, die künstlerische Praktiken als wesentliche Dimension unseres Selbstverhältnis erläutern. Umso mehr gilt dies, wenn wie im Theater das Subjekt selbst Gegenstand der Kunst wird.

„Indem wir nun aber von der Kunst anfangen, ihren Begriff und dessen Realität, nicht aber das ihrem eigenen Begriff zufolge ihr Vorangehende in seinem Wesen abhandeln wollen, so hat die Kunst für uns als besonderer wissenschaftlicher Gegenstand eine Voraussetzung, die außerhalb unserer Betrachtung liegt und, als ein anderer Inhalt wissenschaftlich abgehandelt, einer anderen philosophischen Disziplin angehört.“<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Hegel, *Ästhetik I*, 43.

## I) Normatives Subjekt vs. faktisches Selbst: Die narrative Einheit des Subjekts

„Das: Ich denke, muss alle meine Vorstellungen begleiten können; denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was gar nicht gedacht werden könnte, welches eben so viel heißt, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein.“<sup>26</sup>

Gegen die gerade in den Künstwissenschaften populäre These, die Idee des Subjekts sei Bestandteil einer zu optimistischen Aufklärungsideologie der Moderne, die sowohl von Seiten der Naturwissenschaften wie auch postmoderner Kulturtheorien in den Ruhestand geschickt worden sei, muss hier zuerst wieder Boden für den Begriff gewonnen werden. Ich kann dabei gut so vorgehen, dass ich die irreduzible Rolle des Begriffs am Phänomen der Identität eines Selbst aufweise. Die grundlegende Frage des Kapitels lautet also: Wie ergibt sich der seltsame Fall, dass ein Objekt sich selbst als Einheit in der Differenz seiner Zustände wahrnimmt? Oder lakonischer: Wer oder was bin ich selbst?

Die historisch erste Theorie zu dieser Frage stammt vom englischen Empiristen John Locke. Er hat den Begriff des Selbstbewusstseins nach gängiger Meinung geprägt. Sein Theorem im *Versuch über den menschlichen Verstand*<sup>27</sup> ist simpel und auf den ersten Blick einleuchtend:

„Meiner Meinung nach bezeichnet dieses Wort [Person, MS] ein denkendes, verständiges Wesen, das Vernunft und Überlegung besitzt und *sich selbst als sich selbst betrachten kann* [hrvgh., MS]. Das heißt, es erfasst sich als dasselbe Ding, das zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten denkt. Das geschieht lediglich durch das Bewusstsein, das vom Denken untrennbar ist und, wie mir scheint, zu dessen Wesen gehört.“<sup>28</sup>

Ein Ich hat ein mentales Innenleben, das es wahrnimmt und erinnert. Die Summe seiner Selbstwahrnehmungen und Erinnerungen konstituiert das Ich. Es gibt mentale Gehalte wie Schmerzen oder bestimmte Überzeugungen oder Vorstellungen von sich, wie man etwas erlebt oder getan hat. Diese werden vom Selbst bewusst wahrgenommen. Selbstheit wird so als ein Raum einer *kognitiven Reflexion*<sup>29</sup> eines Selbst auf sich erläutert, also eines Wissens, das ein Selbst über sich hat. Die Wissens-Beziehung, in der ein Selbst zu seinen Erlebnissen steht, wird dabei als eine Art natürliche Automatik verstanden: Mentale Gehalte sind so geartet, dass wir in selbstverständlicher Weise jeweils zu behaupten pflegen, Ich bin es, der das und das erlebt. Man kann so sagen: Locke erläutert die Selbstbeziehung als *faktische Gegebenheit*. Erlebnis und Ich stehen auf natürliche Weise in einem Zusammenhang.<sup>30</sup> Darin besteht allerdings schon das Problem der Lockeschen Anlage. Der Begriff eines unmittelbaren Selbst-Wissens kann

---

<sup>26</sup> Kant, KrV: B132,133.

<sup>27</sup> Locke (2000).

<sup>28</sup> Locke (2000), 419.

<sup>29</sup> Tugendhat spricht auch von einem „unmittelbaren epistemischen Selbstbewusstsein“; Tugendhat (1979), 27. Ich entscheide mich aber hier dafür, einheitlich von kognitiver oder praktischer Reflexion zu sprechen, wie es von Charles Larmore vorgeschlagen wird: Larmore (2007), 508.

<sup>30</sup> Moderne Theorien, die direkt an Locke angeschlossen haben, gipfeln deswegen letztlich auch in einem empiristischen Hinweis darauf, dass faktisch mentale Gehalte als lineare Verkettung im Gehirn eines Organismus verstanden werden können, so dass ihre Summe unproblematisch den Gehalt eines Selbst konstituiere; vgl. Shoemaker (1999); Quante (2007), 103ff..

die Identität einer Person nicht erläutern, sondern setzt sie schon voraus<sup>31</sup>: Die *Identität* des Ich soll daraus resultieren, dass das Ich sich in all seinen mentalen Gehalten *identifiziert*. In dieser Formulierung ist offensichtlich, dass das zu Erläuternde in zirkulärer Weise schon Teil der Erläuterung ist: Etwas mit etwas zu identifizieren vermag man nur, sofern etwas mit etwas identisch ist. Oder aber das Ich bräuchte ein Kriterium, das sicherstellt, dass es einen beliebigen Erinnerungsgehalt richtig als seinen identifiziert. Diese Erkenntnis setzt aber wiederum voraus, dass das Ich sich richtig mit sich selbst als das erinnernde Ich identifiziert. Das Problem wird so nur verschoben. Es kommt letztlich zu einem infiniten Regress der Kriterien der richtigen Selbstidentifikation. Aus der Perspektive der ersten Person gibt es in Bezug auf mentale Gehalte kein sicheres Kriterium, wie bald darauf David Hume geltend gemacht hat.<sup>32</sup> Die von Locke als problemlos vorausgesetzte Identität der Person erweist sich in Humes Augen darum als etwas, das sich in den objektiven Fakten nicht auffinden lässt. Zwar mag es sein, dass das mentale Leben einer Person eine lineare und mit sich selbst identische Menge kumulierter Daten ist. In Bezug auf die Frage, wie daraus die Einheit einer Person konstituiert werden kann, nützt diese mentale Identität aber nichts. Welche Daten gehören zum Ich und welche nicht, woher gewinnt das Ich in Bezug auf diese Frage Sicherheit? Das Ich, schließt Hume radikal, muss aus der Perspektive der Wissenschaft eine Fiktion bleiben, ohne verbürgten Ort in der Welt objektiver Fakten. Es wird sich gleich zeigen, dass diese Humesche Denkfigur die Basis auch heute noch üblicher Theorien über die Genese eines Selbst sind. Jetzt geht es mir aber um Kants Gegenargument.

Kant sieht ein, dass Hume recht hat. Auf der Ebene von sinnlichen Daten gibt es nichts, was die Identität eines Selbst gewährleistet. Problematischerweise aber auch nichts, was überhaupt einen Anspruch über die Identität von irgendetwas gewährleistet. Mit Hume muss, wie dieser eindringlich vorführt, selbst die Idee, eine losgelassene Kugel würde stets zu Boden fallen, als bloß provisorisches und potentiell fallibles Urteil gelten. Dies wiederum scheint Kant abstrus: Wie könnten wir überhaupt ein einziges Urteil fällen, wenn sinnliche Daten ja immer anders sind? Kants erstes Ziel war es darum, gegen Humes Skepsis zu erläutern, warum wir in Bezug auf immer unterschiedliche sinnliche Daten der Welt dennoch in der Lage sind, von Strukturen auszugehen, die über die Unterschiedlichkeit von einzelnen Ereignissen hinaus Bestand haben. Sein Argument war es, diese Strukturen als Strukturen der *Subjektivität* zu erläutern, unter denen *per se* Urteilen erst möglich ist, so dass umgekehrt gilt, dass jedes Urteil notwendig diese Strukturen in der Welt aufweist. Das seiner selbst als wahrnehmendes und denkendes Subjekt bewusste Ich, das seine Akte des Urteilens stets begleitet, ist für Kant eben jenes Vermögen, das die Einheit der Strukturen ermöglicht und auf ihrer Basis alle Wahrnehmungen und Urteilsakte strukturiert. Entsprechend besteht diese Reflexion des Ich auf sich als Urteilendes für Kant nicht in einem besonderen Wissen um sich selbst.

---

<sup>31</sup> Das ist eine Diagnose, die schon sehr früh von Zeitgenossen Lockes vertreten wurde und die auch heute noch als maßgebliches Problem einer klassischen Selbstbewusstseinstheorie gilt: Quante (2007); auch: Henrich: (1970) oder Tugendhat (1979): 62.

<sup>32</sup> „If any impression gives rise to the idea of self, that impression must continue invariably the same...But there is no impression constant and invariable.“, Hume (1990), 252f.



Kant erläutert Selbstbewusstsein vielmehr als *normative Relation*<sup>33</sup>: Eine Subjektivität ausbilden heißt, seine Erfahrungen und Handlungen unter einer einheitlichen Perspektive normieren zu können.<sup>34</sup> Die Einheit dieser Perspektive ist das, was man nach Kant *Rationalität* genannt hat. Für Kant ergibt sich Rationalität aus dem logischen Zusammenhang von Urteilen. Die Logik von Schlussfolgerungen und Ausschlussbeziehungen definiert, wie ein Urteil mit anderen Urteilen zusammenhängt. Die Anwendung eines einzelnen Urteils ist so über die Beziehungen, die es mit anderen Urteilen teilt, reguliert und in Bezug auf Anwendungsfälle definiert: Wer etwas Rundes als rot bezeichnet, muss zwingend etwas gelbes Rundes als nicht rot, aber gleichermaßen rund bezeichnen. Täte er dies nicht, wäre seine Begriffsverwendung inkonsistent, umgekehrt ist sein Urteilen über Einzelfälle hinweg stabil, wenn und weil er konsistent zu urteilen vermag. Subjekt zu sein, heißt als Urteilender binnen dieses logischen Zusammenhangs zu denken und in Bezug auf Urteile verantwortlich für deren Konsistenz zu sein. Das Ich, das wir in all diesen unseren Urteilsakten antreffen, ist so gewissermaßen nur das Ich dieser logischen Struktur rationaler Urteile, an dem wir als Einzelne notwendig partizipieren, sofern wir in Wissensansprüchen etwas über die Welt sagen, und damit aber nicht das besondere Ich unserer konkreten Selbsterfahrung. Kants logische Verortung des Selbst lässt einen in Bezug auf die Frage konkreter Selbstheit ahnungslos. Dies ist eine zentrale Feststellung, die Kant im *Paralogismus der Personalität* selbst getroffen hat: Kant stellt dort fest, dass der so bestimmte „Begriff der Persönlichkeit“<sup>35</sup> nur eine logische Form darstellt, in Bezug auf „synthetische Erkenntnis“ aber, also konkrete Aussagen über uns, nichts bringt, sondern nur Tautologien produziert:

„Da ich aber, wenn ich das bloße Ich bei dem Wechsel aller Vorstellungen beobachten will, kein ander Correlatum meiner Vergleichen habe, als wiederum mich selbst...“<sup>36</sup>

Dennoch hat Kant die wohl wesentlichste Einsicht der Philosophie zustande gebracht: Ein Selbst im Sinne einer Identität über die Verschiedenheit von faktischen Zuständen hat nur, wer an einem Raum von Normen partizipiert. Erst ein unter Regeln denkendes Ich kann nämlich in der Lage sein, sich über die Unterschiede seiner Empfindungen und Zustände als identisch zu begreifen. Die Stabilität seines Regelfolgens, welches *per definitionem* viele Einzelfälle übergreift, gewährleistet, dass ein Subjekt sich selbst als stabil und als Regelfolger über die Zeit identisch zu verstehen vermag. Damit ist zugleich eine wesentliche Dimension unseres Seins verbunden: Sich an Normen orientieren können, heißt auch über die Faktizität seiner natürlichen Anlagen, Dispositionen und Erfahrungen hinweg, an Entscheidungen und Urteilen festhalten können. Im Denken als dem Befolgen rationaler Maßstäbe gewinnt das Subjekt einen Raum, der die Kontingenz des Faktischen übersteigt.<sup>37</sup> Genau darin besteht schließlich Kants Erläuterung positiver Freiheit: Wer urteilt, vermag Zusammenhänge herzustellen und Erwägungen anzustellen, wie sie auf der Basis bloßer Auseinandersetzung mit singulären Fakten gar nicht möglich

<sup>33</sup> Auch Brandom sieht hierin den wegweisenden Sprung der Kantischen Philosophie: Brandom (2009): 14.

<sup>34</sup> Kant, *KrV*, B132,133.

<sup>35</sup> Kant, *KrV*, A361ff.

<sup>36</sup> Kant, *KrV*, A366.

<sup>37</sup> „Positive normative freedom is the capacity to act for reasons, not in a causal sense, but in the normative sense of the ability to bind oneself by norms that make one liable to assessment as to one's reasons.“, Brandom (2006).

wären. Wer Entscheidungen nach rationalen Maßstäben trifft, gewinnt für sich selbst und in den Augen Anderer den Status einer Person, deren Handeln als Produkt ihres Urteilens und nicht ihrer natürlichen Bedingtheit verstanden wird. Ein Subjekt ist für Kant damit die Entität, die frei wird, weil sie in ihr Tun an Normen ausrichtet und nicht blind ihren Trieben folgt.<sup>38</sup> In der Aufforderung, diese gleichzeitige Freiheit und Bindung rationalen Denkens sowohl überhaupt als auch richtig in seinem Tun zu befolgen, liegt denn auch Kants aufklärerisches Programm.<sup>39</sup> Etwas pointiert kann man also sagen: Ein Selbst zu werden, verlangt nach Kant, sein Leben aus rationalen Erwägungen heraus zu führen. Nur da, wo wir unser Handeln als Teil unserer Urteile zu sehen vermögen, können wir mit Fug und Recht behaupten, es seien wir *selbst*, die bis dahin so und so gehandelt hätten, weil wir uns eben *so und so* entschieden haben.

Die Kantische Anlage hat die Theorie der Selbstheit bis in unsere Tage geprägt. Eine Reihe von Theorien folgen Kant und sehen den Ort, in dem sich die Einheit eines Selbst ergibt, in seinem rationalen Handeln. Wo Kants Ich nur die Instanz einer logischen Struktur darstellt, holen Philosophinnen wie Christine Korsgaard diese Instanz aber in die alltägliche Praxis hinein.<sup>40</sup> Auch für Kant war der Ort der Person letztlich im moralischen Handeln gegeben. Dabei war Kant allerdings radikal: In jeder faktischen Bestimmtheit des Menschen durch dessen Affekte oder Triebe sah Kant eine Bedrohung der Autonomie und Stabilität rationalen und moralischen Handelns. Nur der Raum, in dem eine Person nach strengen Prinzipien der Moral und keinen faktischen Gegebenheiten mehr handelt, ist ein Raum an dem sie nicht dem kontingenten Wechsel von Launen und Neigungen ausgesetzt ist und daher nur dort mit Recht behaupten kann, *sie* sei es, die entschieden hätte. Diese Theorie führt zu einem Rigorismus der Pflicht und hat unzählige Kritiken gefunden.<sup>41</sup> Letztlich wird die Kantische Person nur zu einer abstrakten Instanz der Moralität und hat ebenso wenig einen individuellen und konkreten Standpunkt, der sich mit der Forderung moralischer Integrität vermitteln lässt. Gleichwohl kann eine Anknüpfung an die kantianische Position wie Korsgaards den Begriff des Handelns in den Vordergrund stellen und diesen über moralische Pflichten hinaus erweitern, wenn sie über Identität von Personen nachdenken will. In der analytischen Philosophie hat man das generell getan, in dem man das Handeln allgemein so verstanden hat, dass es unter Akten *praktischer Reflexion*<sup>42</sup> steht, die rational strukturiert sind.<sup>43</sup> Das bedeutet, dass ein Subjekt in der Lage ist, sein Handeln und Urteilen an Gründen auszurichten. Ein Subjekt

---

<sup>38</sup> Brandom greift diese Unterscheidung unter den Begriffen von Organismen auf, die wir als nur „sentient (a factual matter of biology“ oder dazu „sapient (a normative matter of responsibility and authority)“ betrachten: Brandom (2009), 3.

<sup>39</sup> Kant (1974). Es ist wichtig zu sehen, dass die Philosophie Kants hier eine politische Dimension aufweist: Sie zeigt nicht nur, was richtig ist, sondern erteilt auch den Imperativ, dieser Richtigkeit zu folgen. Foucault hat diesem Moment schon Ausdruck gegeben: „In einem gewissen Sinne ist die Kritik das Handbuch der in der *Aufklärung* mündig gewordenen Vernunft.“, Foucault (1990), 41. Es wird sich am Ende des Kapitels zeigen, dass die Frage, wie eine Philosophie ihr eigenes politisches Tun versteht, zentral für den Übergang von Kant zu Hegel und darüber hinaus sein wird.

<sup>40</sup> Korsgaard (1999).

<sup>41</sup> Hegel hat die Paradoxie der Kantischen Anlage klar vorgeführt: Ein Subjekt muss stets den Regeln der Moral gehorchen. Dabei kann es nur dann Kongruenz zwischen seinem Wollen und dem moralischen Gesetz herbeiführen, wenn seine „Natur dem Sittengesetz gemäß sei“ (*PhG*, 407). Dies führt aber dazu, dass sich das Subjekt nur da frei fühlt, wo es von Natur aus so handelt, was *per definitionem* das Gegenteil der Freiheit ist. Kants Konzeption ist für Hegel deshalb „ein Nest gedankenloser Widersprüche“ (*PhG*, 405).

<sup>42</sup> Vgl. Larmore (2007), 508.

<sup>43</sup> Die Theorien entsprechender Prägung werden auch gern als Deliberationstheorien verstanden, weil sie die Fähigkeit der Subjektivität als Fähigkeit zum praktischen Überlegen, lat. *deliberatio*, erläutern.

ist damit nur Person, soweit es in der Lage ist, das was es tut, mit einem Akt der rationalen Erwägung zu einem Zusammenhang von Urteilen zu bringen. Praktische Reflexion besteht darin, dass ein Subjekt durch die Vernunft seines Denkens in der Lage ist, seine Erfahrungen und Entscheidungen im Sinne einer rationalen Einheit zu systematisieren. Da wo es dies nicht tut, hat es zwar auch ein mentales Erleben und Verhalten. Dieses bleibt aber etwas, was ein bloßes Geschehen darstellt, je nach dem faktischen Verlauf der Dinge und Ereignisse, die auf einen Körper einwirken. Das Subjekt hat darum nur qua Rationalität die Möglichkeit, um es in einem prominenten Wort von Ernst Tugendhat zu sagen, sich selbstbestimmt zu seinem zukünftigen Sein zu verhalten.<sup>44</sup> Wo es vorher nach faktischen Gegebenheiten seiner Wünsche oder der Wünsche und Anforderungen anderer handelt, handelt es im Raum von Gründen nach Überlegungen, denen gemäß es sein zukünftiges Handeln projiziert. Alles gehört damit nur insoweit zum Raum der Person, als es im Rahmen von Überlegungsprozessen als Gründe für ihr Handeln und Denken zu gelten vermag. Diese Gründe sind nach Korsgaard ganz kantianisch im einheitlichen Raum von Urteilen konstituiert. Innerhalb dieses Raums kann das Subjekt seine Entscheidungen treffen und in Bezug auf neue Situationen abwägen, wie mit ihnen umzugehen sei. Formal betrachtet, ist das Subjekt über die Zeit identisch als die Instanz, die immer wieder im Raum der Gründe agiert, material betrachtet ergibt sich die Identität einer Person aus der Geschichte ihres Handelns nach Gründen.<sup>45</sup> Das korsgaardsche-kantianische Konzept der Person ist deshalb narrativistisch angelegt, wobei die *Narration* sich auf die Menge von in Gründen kohärenten Handlungen bezieht.<sup>46</sup> Dieser Narrationsbegriff fällt entsprechend sehr rationalistisch aus. Er führt zu einem eingeschränkten Verständnis von Personalität, was wir in vielfacher Hinsicht für unplausibel halten. Zum Einen scheint es uns sicherlich bisweilen so, dass wir ohne beste Gründe handeln und hoffentlich gleichwohl mit gutem Recht reklamieren dürfen, wir seien dabei dieselben geblieben.<sup>47</sup> Das ist etwa in Phänomenen wie Willensschwäche der Fall<sup>48</sup>, aber genauso auch dort, wo wir mit dem Erwägen von besten Gründen gar nicht weiter kommen, wie es in praktischen Konflikten geschehen kann<sup>49</sup> oder auch die Artikulation von Gründen gar nicht die wesentliche Orientierung zu schein scheint.<sup>50</sup> Diese Kritik betrifft den Rahmen der Erörterung von Rationalität und es wird sich gleich zeigen, dass diese in Bezug auf wesentliche Fragen hier auch tatsächlich unterbestimmt geblieben ist. Sie bestehen in der weiteren

---

<sup>44</sup> Tugendhat (1979), 236ff.

<sup>45</sup> Vgl. Larmore (2007), 512.

<sup>46</sup> Vgl. zu einem solchen Begriff von rationalistischer Narration, Henning (2009) und die Kritik von Kapsch (2009).

<sup>47</sup> Damit ist nicht gemeint, dass wir nicht immer überlegen. Das ist auch für Rationalisten klar, vgl. Tugendhat (1979), 242. Es geht vielmehr um die Frage, ob nur rational ist, was *potentiell* im Raum von Gründen steht.

<sup>48</sup> Vgl. etwa die am Phänomen der Willensschwäche aufgezugene Kritik von Beate Rössler an kohärentistischen Rationalitätstheorien: Rössler (2009).

<sup>49</sup> Vgl. hier Christoph Menke, der darauf verweist, dass praktische Konflikte oft darin bestehen, dass sie sich nicht auf eine rationale Ausmarchung bester Gründe reduzieren lassen, sondern die Frage der Güte von Gründen wesentlich ist. Gute Gründe in praktischen Handeln schließen sich im Gegensatz zu besten Gründen im theoretischen Urteilen nicht aus, sondern bleiben nebeneinander im Konflikt. Sowohl Menke wie Williams ziehen ihre Kritik am rationalen Paradigma der Konfliktlösung mit Hinweis auf tragische Konflikte auf, worauf ich zurückkommen werde; Menke (1993).

<sup>50</sup> Vgl. etwa Matthias Vogels Versuch, eine Rationalität symbolischer Medien zu skizzieren, in denen deren Gehalte unter Beihilfe von Sprache zwar die „Rolle von Gründen“ übernehmen können, aber auch ohne Sprache einen rationalen Raum *sui generis* bilden; Vogel (2001).

Aufklärung, was den Raum von Gründen überhaupt konstituiert und in welcher Weise ein Subjekt in der Lage ist durch praktische Reflexion ein Selbst zu entwickeln.

Eine andere in unseren Tagen überaus wirkmächtige Kritik an dem rationalistischen Begriff der Selbstheit kommt allerdings aus dem Lager der Naturalisten. Für Philosophen wie Daniel Dennett<sup>51</sup> oder David Velleman<sup>52</sup> besteht in der kantianischen Tradition eine Selbstüberschätzung, was die Fähigkeit des selbstbestimmten Handelns angeht. Zwar ist es richtig, dass wir uns so verstehen, dass wir hinsichtlich von Handlungen überlegen. Allerdings hat diese Überlegung keine wesentliche Rolle in unseren Entscheidungen. Vielmehr sind es neuronale Prozesse, die unser Tun prägen. Unter anderem bestehen solche Prozesse in Versprachlichungen, die auf Traditionen der Artikulation von biographischen Einheiten zurückgreifen. Ein neuronal prozessierter Organismus handelt und schreibt sich auf diese Weise in unterschiedlichen Erzählmustern dieses Handeln zu. Er konstituiert so zwar durchaus eine Narration, in deren Rahmen ein einheitliches Ich zutage tritt. Nur: Dieses Ich ist durch und durch fiktiv. Die Entscheidungen sind neuronal basiert, das Ich wird nur im Rahmen von Sprache als Urheber der Handlung in Szene gesetzt.<sup>53</sup> Das Problem einer solchen Theorie ist nun analog zu dem von Lockes Theorie zu greifen: Sie behauptet zwar, es gäbe keine faktische Identität, erläutert aber ihre Alternative darüber, dass es stabile Formen gibt, in denen ein Organismus bestimmten Gehalten ein Ich zuschreibt. Dieses Ich wandelt sich etwa in der Darstellung Derek Parfits zwar permanent<sup>54</sup>, in Bezug auf den punktuellen Zusammenhang von Gehalten der Erfahrung und der Subsumption unter den Begriff des Ich ist nichts anderes als eine faktische Identität als Voraussetzung im Spiel. Kants und Humes Witz war es aber zu sagen, dass es in der Ebene des Faktischen schlicht keine Basis für eine solche Identifikation geben kann. Es ist rätselhaft, wie sich in mentalen Strängen, die sich verknüpfen, überhaupt, und sei es noch so prozessual und instabil, ein Raum des Ich generiert. Im Rahmen von naturalistischen Erläuterungen von Personalität steht nur das Theorem einer kausalen Affizierung von neuronalen Strukturen durch die Außenwelt zur Verfügung. Ein mentales Leben kann als komplexe Menge von Daten verstanden werden. Diese Daten stehen aber unter keinem geordneten Zusammenhang und erst recht nicht in einem Zusammenhang mit sprachlichen Akten, in denen jemand in Bezug auf bestimmte Gehalte Ich zu sagen imstande ist. Die Einheit zwischen einem sprachlichen Akt und einem Gehalt kann nach Kant und Korsgaard nur daher rühren, dass einheitliche Urteile diesen Zusammenhang je konstituieren. Das Prinzip, das diesen Zusammenhang gewährleistet, besteht darin, dass Urteile auf Begriffen basieren, die für den Urteilenden zugleich Regeln ihrer richtigen Anwendung implizieren.<sup>55</sup> Ein in diesem Sinne richtig orientiertes Urteil ist so imstande zu gewährleisten, dass immer wieder andere sinnliche Daten in immer gleicher Weise unter Begriffen stehen. Erst die richtige Verwendung von Begriffen in Urteilen konstituiert also Identität in der Differenz

---

<sup>51</sup> Vgl. etwa Dennett (1992).

<sup>52</sup> Velleman (2005).

<sup>53</sup> In der Sprache der Philosophie des Geistes handelt es sich hier um einen *reduktiven Monismus*: Alles wird als Teil physikalischer Vorgänge erläutert.

<sup>54</sup> Parfit (1999).

<sup>55</sup> Kant, *KrV*, B76ff.

unterschiedlicher Zustände. Diesen normativen Hintergrund von Urteilen verpassen die Empiristen. Ihr Erfahrungsbegriff hängt in der Luft, da er vor allen Urteilen schon eine Identität von Begriff und Gehalt voraussetzt, die sich erst unter Urteilen ergibt. Wären Begriffe nämlich nicht an Regeln gebunden, wäre auch völlig unverständlich, wie wir Begriffe auch falsch verwenden können. Es ist bezeichnend, dass in naturalistischen Versionen der Bedeutungstheorie, die Bedeutung als eine kausale Reaktion zwischen Begriff und sinnlichem Datum erläutern wollen, genau diese Frage irgendwann als Rätsel auftaucht.<sup>56</sup> Die Frage, warum Begriffsbenutzer sich bisweilen täuschen. Wären Begriffe kausal automatisiert, könnte dieser Fall nie eintreten. Die richtige Antwort ist darum: Ein Begriffsverwender kann sich täuschen, weil er eine Regel falsch anwendet. Das ist der große Sprung von Locke zu Kant, der sich auch in der analytischen Philosophie des letzten Jahrhunderts etwa an Korsgaards Antwort auf Parfit wiederholt. Die Erkenntnis, dass ein Selbst sich nicht im Raum der Natur, sondern im Raum der Normen konstituiert.<sup>57</sup>

Dennoch gibt es einen Punkt, den die empiristischen Positionen möglicherweise zu recht artikulieren. Er scheint mir geradezu der Ertrag dessen zu sein, warum ich hier so ausführlich von empiristischen Positionen gesprochen habe: Aus Perspektive der Empiristen vernachlässigen Rationalisten wie Korsgaard nämlich, dass das mentale Leben einer Person auch jenseits seiner Rationalisierung durch diese Person etwas zur Konstitution ihres Selbst tut. Ich glaube, dass diese Intuition nahe liegend ist und erstmal so ausbuchstabiert werden kann: Es kann allgemein zu einer Dissoziation zwischen mentalem Erleben und rationaler Person kommen.<sup>58</sup> Auch die Möglichkeit der Feststellung einer Dissoziation sprengt zugleich den Rahmen einer nur vom einzelnen Subjekt ausgehenden Bestimmung des Rationalen und der personalen Identität. Die Dissoziation muss aus der Perspektive Dritter festgestellt werden. Dies ist gerade für eine Theorie, die theatrale Prozesse in den Vordergrund stellt, höchst brisant. Aus der Perspektive des Dramas scheint es völlig evident, dass eine Figur bisweilen weniger über sich zu wissen scheint, als wir, die ihr von außen zugucken, über ihr Erleben vermuten.<sup>59</sup> Freilich ist dies sehr oberflächlich formuliert. Und es steckt schon die zusätzliche Prämisse in meinen Ausführungen, dass sich ein mentales Innenleben einer Person in ihrem Verhalten äußert und deswegen überhaupt in drittpersonaler Perspektive zugänglich ist. Dazu komme ich nun über einen Umweg, der zeigt, woran die Kantisch-Korsgaardsche Rationalitätskonzeption überhaupt krankt.

---

<sup>56</sup> Vgl. Fodor (1990), Chap. 3, 51-87.

<sup>57</sup> Larmore drückt die damit verbundene Konsequenz der Auffassung, was ein Selbst sei, griffig aus: „Die ‚Innerlichkeit‘ des Ichs, wenn man diesen Ausdruck um jeden Preis bewahren will, bedeutet einfach, dass wir allein, niemand anders an unserer Stelle, imstande sind, uns festzulegen.“, Larmore (2007), 512.

<sup>58</sup> Allerdings rede ich hier im analytischen Vokabular so, als müsste man dieses mentale Erleben immer passiv und kausal deuten. Mit einem Phänomenologen wie Merleau-Ponty kann man dagegen versuchen, auch das für höherstufige Reflexionen unbewusste leibliche Wahrnehmen als aktiv zu erläutern, vgl. das Theorem der „fungierenden Intentionalität“, Merleau-Ponty (1965), 475. Ich sehe aber bei Hegel keinen Fokus auf leibliche Praktiken in diesem basalen Sinne und lasse deshalb diesen Strang hier ganz aus.

<sup>59</sup> Es hat für mich den Anschein, dass die *Ästhetik des Performativen* gut auch auf dem Hintergrund gelesen werden kann, dass sie implizit an einer Überwindung eines zweiteiligen Kantianischen Modells von Natur und Rationalität arbeitet: Die Theaterfigur wie das Subjekt werden als zeichenhaft und intelligibel verstanden. Demgegenüber wird eine negative Überschreitung dieses semiotischen und rationalen Raums zugunsten von Wahrnehmungs- und körperbezogenen Prozessen betont. Dies hat zur Folge, dass nicht in Blick gerät, wie auch Körper- und Wahrnehmungsprozesse als Teil rationaler Praktiken verstanden werden können, wie diese Arbeit mit Hegel u.a. ausführen wird.

## II) Das Problem der Norm

*„Was Du sagst, läuft also darauf hinaus, es sei zum richtigen Befolgen des Befehls >+n< auf jeder Stufe eine neue Einsicht – Intuition – nötig.“ – Zur richtigen Befolgung! Wie wird denn entschieden, welches an einem bestimmten Punkt der richtige Schritt ist?“<sup>60</sup>*

Ludwig Wittgenstein hat mit einem einzigen Argument den ganzen mit dem klassischen Begriff der Rationalität verbundenen Optimismus zur Erschütterung gebracht. Sein Argument zielt zwar ursprünglich auf die Frage der Normativität sprachlicher Bedeutung, zeigt aber zugleich, dass Rationalität insgesamt sich nicht begründen lässt, wenn sie wie bei Kant im Modell von Regeln gedacht wird. Das Problem liegt so: Ein rationaler Akteur muss offenbar stets in Bezug auf kontingente neue faktische Gegebenheiten Urteile fällen, die mit einander in einem regelgeleiteten Zusammenhang stehen sollen. Wer also zum Beispiel weiß, dass Zählen eine Regel der Addition von plus 1 impliziert, muss bei jedem Zählen sicher sein, dass er dieser Regel richtig folgt, sonst hätte offenbar sein Resultat am Ende keinen Sinn. Das scheint trivial und ebenso trivial, dass wir ohne Weiteres dazu in der Lage sind zu zählen. Das sind wir in Wittgensteins Augen auch durchaus, aber nicht, weil wir mit Sicherheit *wissen*, dass wir einer Regel folgen. Es könnte nämlich sein, dass wir bis zu einer gewissen Zahl zählen und dabei tatsächlich jeweils eine 1 dazu addiert haben. Aber ab der gewissen Zahl beginnen wir plötzlich 2 zu addieren. Und das tun wir nicht, weil wir uns plötzlich anders entscheiden. Vielmehr könnte der Fall sein, dass wir von anfang an unwissentlich einer Regel gefolgt sind, die lautet, man solle bis zu einer gewissen Zahl 1 und ab dann 2 addieren. Problematischerweise können wir nämlich mit Blick auf unser Tun keine Sicherheit darüber erlangen, welcher Regel wir dabei folgen: Wir können aus der Perspektive desjenigen, der urteilt, welcher Regel erfolgt, immer nur eine endliche Zahl von Fällen überblicken, in denen wir einer Regel gefolgt sind. Wir können aus dieser endlichen Zahl von Fällen unmöglich mit Sicherheit auf die Regel schließen, der wir insgesamt zu folgen beanspruchen. Denn eine solche Sicherheit über die Regel gewännen wir erst mit Blick auf eine unendliche Reihe. Eine solche unendliche Reihe gibt es aber nicht nur faktisch für uns nicht, etwa weil wir sterblich sind, sondern logisch: Eine nach dem Modell einer Reihe endlicher Zahlen als Unendlichkeit gedachte Fortsetzung würde auch die Problematik ins Unendliche verlängern: Stets wäre die Frage, ob es binnen dieser Reihe eine Regel gibt, die alle Fälle bestimmt, davon abhängig, ob die Regel richtig interpretiert würde. Diese Interpretation erforderte selbst wieder ein Kriterium, ob sie in Bezug auf die Regel als richtige Interpretation gilt, dieses Kriterium selbst auch, usw. Es wiederholt sich in interessanter Weise die Problematik der Lockeschen Selbsterkenntnis: Wenn ich mich mit mir selbst als jemandem identifizieren will, der einer bestimmten Regel folgt, kann ich in Bezug auf faktische Tatsachen nie Sicherheit gewinnen.<sup>61</sup> Eine Regel bildet sich in keiner Tatsache objektiv ab! Diese Einsicht hat weit reichende Konsequenzen: Eine Tatsache, verstanden als ein punktuell Moment einer Praxis, ist hinsichtlich der Frage, welche Regel sich in ihr niedergeschlagen hat, stets offen. Ein einzelner Moment lässt

---

<sup>60</sup> Wittgenstein, PU, §§ 186.

<sup>61</sup> Das ist in der Literatur die wesentliche Formulierung, auf die Saul Kripke die Wittgensteinsche Einsicht gebracht hat: Kripke (1987), 33.

sich potentiell immer auch so interpretieren, dass er einer anderen Regel folgt. Das heißt, die Frage des Regelfolgens ist eine Frage der in jedem einzelnen Fall prinzipiell offenen Applikation einer Regel und nicht eine Frage der Bestimmtheit einzelner Handlungen oder Handlungsintentionen. Daraus folgt zum Beispiel weiter, dass Momente, in denen es uns so zu sein scheint, dass wir am Tun eines Akteurs eineindeutig festzumachen vermögen, welcher Regel er folgt, auch anders verstanden werden müssen<sup>62</sup>: Auch sie sind in ihrer Struktur Teil einer offenen regelgeleiteten Praxis, die potentiell auch anders ausfallen könnte. Was regelgeleitet ist, lässt sich so konstitutiv nicht auf eine Faktizität reduzieren. Es braucht zusätzlich eine Erläuterung der Konstitution von Regeln und der Funktion ihrer Anwendung. Im nächsten Teil des Kapitels wird sich zeigen, zu was für Deutungen dieser Zusammenhang führt. Grundsätzlich geht es dabei um die Frage, inwiefern und –weit das Subjekt als Regelfolger über dieses Regelfolgen in einer selbstbestimmten Weise verfügt, was Kants wichtige Intuition war.

Wittgensteins Argument ist ein entscheidendes Moment in der Debatte der Subjektivität, weil es die Kantische Theorie zugleich auf eine Lücke hinweist: Zwar hatten auch schon Kant und Hume darauf hingewiesen, dass es keine Objektivität von Regeln in Fakten gibt. Hier wird aber deutlich, dass das Regelfolgen sich auch nicht aus sich selbst heraus zu begründen vermag, wie die Kantische Erläuterung den Anschein erweckt. Der Verweis auf bloßes Regelfolgen führt zu einem Regress der Regelanwendungen und kann deshalb nicht erläutern, wie es mit einer Praxis, in der es Anwendung findet, kompatibel ist.<sup>63</sup> Das Ergebnis fällt zumindest so aus, dass man die Kantische Erläuterung in Bezug auf diese wichtige Frage als zu wenig weit reichend begreifen muss. Inwiefern stehen die Regeln der Rationalität mit einer Praxis in Verbindung? Und in welcher Weise ist es für ein Subjekt möglich, sein eigenes Regelfolgen selbst zu bestimmen?

### **III) Normativität in faktischen Praktiken? Die theatrale Vielheit der Intersubjektivität**

*„Deine Aufgabe ist einzig und allein, die zugeteilte Rolle durchzuführen; die Rolle auszuführen, steht nicht bei dir.“<sup>64</sup>*

In den *Philosophischen Untersuchungen* Wittgensteins findet sich nach der Erörterung des Problems des Regelfolgens die Auskunft, dass Regelfolgen eine Praxis sei.<sup>65</sup> Sie bringt auf einen Slogan, in welcher Weise auch die nachkantianischen Positionen

---

<sup>62</sup> Judith Butlers Hinweis, dass es sich bei Geschlechtsidentitäten um naturalisierte Illusionen handelt, kann so gelesen werden, dass er auf ein Phänomen einer Verfestigung der Regelinterpretation hinweist: „Die Geschlechterzugehörigkeit ist somit eine Konstruktion, die regelmäßig ihre Genese verschleiert.“, Butler (2002), 306. Diese geht hier so weit, dass es für uns den Anschein hat, es sei natürlicher Weise so, dass eine Praxis wie diejenige des männlichen Verhaltens so eingerichtet sei. Dass jede Praxis aber konstitutiv eine der offenen Applikation von Regeln ist, macht sich Judith Butler implizit zu eigen und folgert daraus auch die prinzipielle Veränderbarkeit der geschlechtlichen Identität.

<sup>63</sup> Die heute prominenten Versuche einer mit Hegel gedachten Korrektur der Kantischen Position von McDowell und Brandom verstehen diese Frage beide so, dass bei Kant die Frage der Anwendung von Regeln hinsichtlich des Zusammenhangs von begrifflicher Praxis und empirischen Gehalt der Wahrnehmung problematisch sei; vgl: Brandom (2009), 63ff. und McDowell (2003). Bertram dagegen liest Hegels Kritik so, dass bei Kant offen bleibt, inwiefern ein Subjekt sein Regelfolgen selbstbestimmt und zugleich in einer Praxis mit anderen zu realisieren vermag; Bertram (2008). Genau diese Frage erweist sich auch als das Moment, das die hier dargestellten Theorien als Problem orten und nicht zu lösen vermögen.

<sup>64</sup> Epiktet, Handbüchlein der Moral, hg. v. H.Schmidt, Stuttgart 1973, S. 29, zit. nach Konersmann (1986/87), 93.

<sup>65</sup> Wittgenstein, *PU*, §§ 185, 202.

versucht haben, Normativität und Rationalität zu erläutern, in dem sie nun die konkrete Praxis, in der Subjekte agieren, rekonstruiert haben. Die mit Wittgenstein ausgedrückte Idee ist, dass Praktiken selbst in konkreter Weise von Regeln geprägt sind, so dass die Analyse von Praktiken zugleich Aufschluss über deren implizite Normativität geben muss.<sup>66</sup> Diese Idee hat dabei zuerst zu einem deflationistischen Subjektbegriff geführt: Deflationistisch in dem Sinn, dass nun nicht das Subjekt in seiner Befähigung zu Rationalität als Ursprung von Normativität galt, sondern konkrete und partikuläre Lebensformen so verstanden wurden, dass sie Subjekte je in heterogene Formen von Normen einüben, über die dieses gerade nicht selbstbestimmt verfügt.<sup>67</sup> Wo Rationalität in der Kantischen Tradition also als eine Perspektive verstanden wurde, mit der ein Subjekt sich von faktischen Praktiken lösen kann, in dem es auf Gründe reflektiert, wird sie jetzt als eine mögliche Praxis unter vielen Praktiken verstanden, die alle über unterschiedliche und nicht hierarchisierbare Normen verfügen. Es ist so bloß eine Frage der Sozialisation, in welcher Weise ein Subjekt normativ orientiert ist. Eine Vielzahl von Positionen argumentieren in dieser Weise. Interessant ist, dass sie sich über verschiedene Schulen der Philosophie hinweg verteilen: Eine bestimmte Lektüre Wittgensteins, wie sie heute etwa bei analytischen Philosophen wie David Finkelstein vorkommt, die kulturalistische Theorie Judith Butlers in der Tradition von Foucault und in einer bestimmten Hinsicht gelesen auch Martin Heidegger. Dazu kommen, wie ich zeigen werde, eine Reihe von neueren Nachfolgetheorien, die implizit von einer ähnlichen Auffassung geprägt sind: John McDowells Position oder die Interaktionstheorie Meads, auf die sich hierzulande aktuell stark Axel Honneth beruft. Auch sie gehen davon aus, dass der Blick auf die Sozialisation in eine gemeinsame Praxis uns Aufschluss über die Frage der Subjektivität gibt. Es handelt sich zugleich um Theorien, die sich so darstellen lassen, dass sie die Praxis in einer grundsätzlichen Weise als eine verstehen, in der Subjekte in *Rollen* von Verhalten eingeübt werden.<sup>68</sup> Insofern sind es Theorien, die Subjekte und Theaterfiguren analogisieren. Interessanterweise hatte sich schon bei Kant dieser Gedanke angekündigt, als er die moralische Subjektivität, die ich weiter oben als Instanz im System moralischer Regeln bezeichnet habe, mit einer Rolle verglichen hat, die der Einzelne zu übernehmen braucht.<sup>69</sup> In der Philosophie Butlers wird dieser

---

<sup>66</sup> Das ist klassischerweise auch eine Lesart des Übergangs von Kant zu Hegel, der an der Herr-Knecht-Dialektik abgelesen wird: Der solipsistisch seine Regeln definierende Herr gewinnt in Bezug auf sein Tun keine Anerkennung. Sein Regelfolgen bleibt willkürlich. Erst eine Praxis von vielen Knechten, die sich wechselseitig in ihrem Regelfolgen anerkennen, stabilisiert die Regeln. Das ganze Sittlichkeitskapitel der *PhG* kann so gelesen werden, dass es nun in unterschiedlicher Weise Modelle durchdekliniert, die Regelfolgen und gemeinsame Praxis erörtern. Motor der Frage ist dabei, inwiefern dieses so erläutert werden kann, dass auch das Kantische Moment der Selbstbestimmung berücksichtigt wird: Inwiefern ist Anerkennung auf die Freiheit von Anerkennenden angewiesen? Vgl. Bertram (2008).

<sup>67</sup> Den Gedanken, das Subjekt nicht länger als Urheber, sondern Produkt von Diskursen zu verstehen, paraphrasiert man gern damit, dass man Subjekt nicht im grammatikalischen Sinn der Wirkursache, sondern semantischen Sinn der Unterwerfung meint, die sich aus der Übersetzung des Perfekt Partizips des lateinischen Verbs *subicere* ergibt; vgl. Zima (2000).

<sup>68</sup> Bezeichnend etwa John Haugelands Heidegger Lektüre, der davon spricht, dass Heideggers „Dasein“ die Verfügung von unterschiedlichen „Rollen“ meine; vgl. Haugeland (1982), 21.

<sup>69</sup> „Die Menschen sind insgesamt, je zivilisierter desto mehr Schauspieler: sie nehmen den Schein der Zuneigung, der Achtung vor anderen, der Sittsamkeit, der Uneigennützigkeit an ohne irgend jemand dadurch zu betrügen; weil ein jeder andere, dass es eben nicht herzlich gemeint sei, dabei einverständigt ist, und es ist auch sehr gut, dass es so in der Welt zugeht. Denn dadurch, dass Menschen diese Rollen spielen, werden zuletzt die Tugenden, deren Schein sie eine geraume Zeit hindurch nur gekünstelt haben, nach und nach wohl wirklich erweckt, und gehen in die Gesinnung über.“ Kant (1983), 442. Interessant ist, dass Kant hier offensichtlich die Idee einer Abrichtung durch wiederholte Aufführung schon als Aspekt der Subjektkonstitution begreift. Das ist auch analog zu Hegels Kritik, in der dieser ihm vorwirft, ein kantisches Moralsubjekt müsste



Gedanke nun explizit gefasst. Dabei zeigt sich, dass eine solche Konzeption in einer Aporie endet: Wenn Subjekte durch Rollen konstituiert sind, wird unklar, wie sie sich, wie Butler und auch Kant fordern, aus diesen Rollen auch zu emanzipieren vermögen (a). Ein Theorietyp zweiter Art hat deswegen vorgeschlagen, die Rollen, in die Subjekte eingeübt werden formaler zu verstehen: Ein Subjekt erwirbt mit der Rolle auch eine Form der Reflexivität, die ihm eine kritische Distanz zu sich selbst und der Praxis, in die es involviert ist, erlaubt. Allerdings gerät auch dieser Theorietyp letztlich an dasselbe Problem: Er vermag nicht recht zu erklären, inwiefern ein Subjekt auch in der Lage ist, sich von einer so tradierten Form der Reflexivität zu distanzieren. Die Theorien reagieren darauf, dass sie zusätzlich wiederum auf eine formale Konzeption von Rationalität rekurren, die ganz im Sinne der an Kant anschließenden Deliberationstheorien ermöglichen soll, dass das Subjekt von sich aus nur auf Basis von Gründen urteilt (b). Dies ist aber eine Antwort, die offensichtlich hinter Wittgensteins Kritik zurück fällt. Die Frage bleibt: Wie kann Reflexion so verstanden werden, dass sie sowohl in einer Praxis übernommen wird und zugleich sich von dieser Praxis zu lösen vermag? Ich werde zeigen, wie zwei besonders elaborierte Theorien dieses Rätsel mit Hegel zu lösen versuchen. Beide Positionen müssen als Verabschiedung einer theatralen Auffassung von Subjektivität gelten. Bei Robert Brandom wird sich aber erweisen, dass sein auf Hegel zurückgeführter Begriff der Reflexion weiterhin zu einer Aporie hinsichtlich der Frage führt, inwiefern in Praktiken implizierte Normen veränderbar sind. Bertram führt dagegen eine alternative Option in die Debatte ein, die diese Problematik umgehen kann. Interessanterweise muss er dabei aber mit dem potentiell offenen Begriff der Reflexion gleichzeitig einen kleinen Schritt über Hegel hinaus tun, was in dem weiteren Gang der Studie noch von Relevanz sein wird. Feststellen kann man aber: Erst Bertram bringt einen Begriff der Reflexion in die Debatte ein, der sich weder auf die Sprache reduziert noch eine bestimmte Form der Rationalität hypostasiert (c). Er legt damit die Basis für ein Verständnis, das im Hegelschen Sinn auch Kunstpraktiken selbst als rationale Praktiken erläutert und in einer anderen Weise Aufschluss über die Rolle von Theatralität zu geben vermag.

### **a) Theatralitätstheorien 1: Subjektivität als Disziplinierung in Rollen**

Wiederum bei Wittgenstein, in den *philosophischen Untersuchungen*, gibt es jene berüchtigte Stelle, in der von der „Abrichtung“ die Rede ist, die Subjekte erfahren, wenn sie in sprachliche Praktiken sozialisiert werden.<sup>70</sup> Dieses Wort passt gut zu dem Grundgedanken, den eine ganze Reihe von Theorien seither aufgegriffen haben: Subjekt zu sein, heißt für sie in Stereotypen des Handelns und Verstehens diszipliniert zu werden.<sup>71</sup> So ist die Frage etwa einer sexuellen Identität wesentlich eine Frage des

---

von Natur aus so handeln, wie die Moral es erfordert. Man kann dies als die Idee inszenieren, die John McDowell unter dem Stichwort einer *zweiten Natur* wieder aufgenommen hat.

<sup>70</sup> Wittgenstein, *PU*, §§ 5.

<sup>71</sup> Man kann diese Theorien auch gut so verstehen, dass sie mit den oben vorgestellten analytischen Narrationstheoretikern Dennett oder Velleman die Intuition teilen, dass ein Selbst sich als Einzelnes in Narrativen konstituiert. Dabei kann das Theorem der Disziplinierung so gelesen werden, dass es die offen gebliebene Frage der Applikation von Erzählmustern und empirischen Gehalten korrigiert: Subjekte werden darauf abgerichtet, in den richtigen Fällen das richtige zu erzählen. Ihre wechselseitige Beobachtung kontrolliert dies. Die Problematik entzündet sich so erst dann, wenn danach gefragt wird, inwieweit ein Subjekt in einer selbstbestimmten Weise über sein Erzählen verfügt; vgl. Butler (2005), 37f.

gesellschaftlichen Vokabulars und derjenigen Praktiken, binnen derer jemand in die Lage gesetzt wird, sich selbst als geschlechtliches Subjekt zu repräsentieren.<sup>72</sup> Besonders prominent wurde diese These durch Judith Butler und deren Theorie der *performativen Konstitution von Geschlechtern*. Auch sie geht davon aus, dass Selbstheit durch Stereotype geprägt ist, binnen derer wir uns überhaupt nur verstehen können. Diese Stereotypen werden, so präzisiert Butler, von Subjekten übernommen und im tagtäglichen Tun wieder aufgeführt, wie ein Schauspieler eine Rolle aufführt.<sup>73</sup> In Bezug auf die Frage, wer wir selbst sind, hat sich in Theorien wie Wittgensteins, Foucaults oder Butlers damit eine Bewegung ergeben, die ich als *theatrale Wende* der Subjekttheorie bezeichnen möchte.<sup>74</sup> Diese besteht bis hierhin in folgendem Theorem: Subjekte haben weder eine besondere Autorität hinsichtlich ihres Innenlebens noch eine besondere Autorität als rationale Urheber ihres Tuns. Vielmehr gilt: In einer kulturellen Gemeinschaft werden über sprachliche Artikulationen und damit zusammenhängende Verhaltensweisen Handlungsformen vorgegeben. Wenn ein Subjekt etwas tut oder etwas über sich sagt, aktualisiert es nur die (sprachliche) Handlungsform, deren Ausführung in einer gegebenen Situation als richtig gilt.<sup>75</sup> Es trifft dabei weder eine kognitive noch eine praktische Reflexion im obigen Sinn. Vielmehr handelt es sich um eine bloße *Expression*, wie man mit David Finkelstein sagen kann: Eine Form der Äußerung, die das Subjekt in einer gegebenen Situation, in der es sich befindet, als richtig gelernt hat.<sup>76</sup> Die theatrale Dimension liegt dabei aber nicht nur in der Realisierung eines vorgegebenen Stereotyps, sondern wesentlich auch in dem Verhältnis der Subjekte untereinander: Wenn ich jemanden etwas sagen oder tun sehe, so verstehe ich dies auf der Grundlage ebendieser Stereotypen. Ich betrachte mein soziales Gegenüber selbst wie ich eine Figur im Theater betrachte. Das wird in Donald Davidsons Theorem der *radikalen Interpretation* sehr deutlich: Ein Sprachbenutzer *beobachtet* das sprachliche Tun eines anderen und schließt aus der Interpretation der Situation, in der dieser sich befindet, auf die Bedeutung.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Einschlägig: Foucault (1986), Bd. 1. Bezeichnend ist, dass mit Foucaults genealogischer Arbeit in Archiven auch der empirische Fokus dieser Theorien auf faktische Praxis deutlich wird.

<sup>73</sup> Butler (2002), 311.

<sup>74</sup> Judith Butler spricht zwar in Bezug auf die Frage der Konstitution von Selbstheit aus der Perspektive eines Einzelnen weiterhin von Narrationen, vgl. Butler (2005): 12. Dadurch dass diese Narrationen aber weder wie bei Korsgaard durch die Summe von Gründen eines einzelnen Subjekts strukturiert sind, noch aus einem neuronalen Modul eines einzelnen Gehirns herrühren, sondern sich aus der Partizipation an einer gemeinsamen Praxis ergeben, in denen die Aufführung von Rollen sozial sanktioniert werden, scheint es mir richtiger von einer theatralen Konzeption zu sprechen.

<sup>75</sup> Die Richtigkeit wird in einer basalen Weise durch Formen disziplinarischer Sanktion beigebracht; vgl. Haugeland (1982), 16. Es wird sich zeigen, dass ein Begriff disziplinatorisch durchgesetzter Richtigkeit unverständlich ist, weil er Subjekte um die Möglichkeit beschneidet, diese Richtigkeit auf der Basis anderer Alternativen zu verstehen, was für Richtigkeit konstitutiv ist: Ohne die Möglichkeit, sich bewusst anders zu verhalten, wird nicht klar, was es heißt, sich überhaupt richtig zu verhalten; vielmehr wird Verhalten nur verständlich als eines, das sich am Ausbleiben von Bestrafung ausrichtet und nicht an normativer Orientierung. Vgl. dazu Gosepath (2009), 255.

<sup>76</sup> Finkelstein verweist wichtigerweise darauf, dass eine solche Theorie nicht mit einem einfachen Expressivismus oder Behaviorismus gleichzusetzen ist, welche Äußerungen mit körperlichen Regungen wie Schmerzschreien analogisieren. Der Unterschied liegt genau in der sprachlichen und normativen Dimension der „expression“: Ein „Sprachspiel“ kann richtig oder falsch gespielt werden, eine Äußerung daher richtig oder falsch verwendet. „Expressions“ sind damit Artikulationen über sich selbst, deren Anwendung man gelernt hat und hinsichtlich derer Korrektheit man korrigierbar ist; vgl. Finkelstein (2008), etwa 97f.

<sup>77</sup> Davidson (1986). Wichtig ist natürlich, dass Davidson dabei eine völlig andere Erläuterung der Konstitution von Bedeutung hat als die Theorien Butlers, Foucaults und auch Finkelsteins. Diese gilt ihm gerade nicht in deren Sinne als durch Wiederholungen von Stereotypen konstituiert. Vielmehr ergibt sie sich aus der wesentlich formaleren Konzeption, dass unter der Voraussetzung der Rationalität des Akteurs beliebige sprachliche Ausdrücke in Bezug auf eine konkrete Situation als wahr gelten und so auf der Basis der eigenen Reformulierung der Situation übersetzt werden können. Daher ist es auch eine *radikale* Interpretation, die potentiell stets von neuem ansetzt. Bei Finkelstein dagegen ist die Interpretation, die zum Zuge kommt, kontextuell bestimmt und internalisiert: Finkelstein (2008), 79. Trotzdem ist die Grundanlage der Davidsonschen

Umgekehrt ist der Sprechende nur insofern in einer anderen Lage als der Beobachtende, als er sich unmittelbar in der fraglichen Situation befindet, und deswegen, nun wieder mit Butler oder Finkelstein gesprochen, nur unmittelbar auszuführen braucht, was man in einer entsprechenden Situation ausführen soll. Sein Gegenüber muss dann davon ausgehen, dass er sich richtig verhält, oder aber er erkennt, dass der Andere sich offensichtlich unsinnig verhält und muss ihn korrigieren.<sup>78</sup> Beide beurteilen den Anderen und sich selbst auf der Basis eines richtigen Ausführens von Stereotypen. Die Differenz zwischen einem Subjekt und einer Figur fällt: Man kann strukturell identisch vorgehen, wenn man einer Figur aus dem Zuschauerraum eine Absicht zuschreibt oder wenn man sich mit einem sozialen Gegenüber auseinandersetzt. Wenn man selbst etwas tut, macht man, was ein Schauspieler tut: Er erfüllt die von der Figur oder der Inszenierung vorgegebene Handlung.

Interessant ist nun, dass bei Butler deutlich hervorgetreten ist, dass eine theatrale Auffassung von Subjektivität zu Problemen führt<sup>79</sup>: Butler sieht in der Erkenntnis der performativen Verfasstheit von Identität bekanntlich Spielräume der Emanzipation. Nun haben viele InterpretInnen geschlossen, dass aus der Analogie von theatraler und sozialer Aufführung von Rollen folgt, dass die Freiheit der Bühne, mit Rollen zu spielen, sich in den sozialen Raum verlagern lassen können müsste. Die Differenz zwischen Theater und Praxis wurde nur als institutionelle Grenze verstanden<sup>80</sup>, deren Überwindung politisch erstritten werden kann. Butler entgegnete bald, dass diese Auffassung ihre Theorie beschneide: Jede Handlungsform, gerade auch die vermeintlich freie Entscheidung zu einer bestimmten politischen Performance, sei durch die Stereotype geprägt und könne sich darum nicht als einzelne von diesen lösen. Nur wenn sich Abweichungen, Subversionen in den Handlungsformen sedimentieren, werden diese nachhaltig wirksam. Dabei bleibt fragwürdig, inwiefern eine Sedimentation von Subversionen, für die deren Urheber sich nicht frei entscheiden können, als Emanzipation verständlich wird. Der Rekurs auf die bloße Faktizität der Praxis und deren Formen von Handlungsstereotypen vermag letztlich Subversion nur als die Fügung kontingenter und selbst faktischer Veränderung zu erläutern, deren Eintreffen und vor allem Beurteilung außerhalb der subjektiven Fähigkeiten liegen.<sup>81</sup> Emanzipation, die aber

---

Szene hier prototypisch für eine theatrale Auffassung von Subjektivität, die sich aus einer Praxistheorie ergibt. Die mit Davidson verbundene formalere Konzeption wird mit den nächsten Theorien gleich aufgegriffen.

<sup>78</sup> Bei Davidson gibt es etwa gerade keine Idee solcher strikter Korrektur. Das „principle of charity“ unterstellt dem Akteur vielmehr Rationalität und versucht möglichst lange an der Idee festzuhalten, dass der andere ein kohärentes System von Überzeugungen hat. Nur wenn grobe Inkonsistenzen auftreten, führt die Situation zur Aporie. Dies ist unter anderem ein Punkt, den Brandom mit seiner Theorie zu präzisieren sucht, in dem er die Möglichkeit eines Explizitmachens von Begründungs- und Urteilszusammenhängen als wesentlichen Teil einer Bedeutungspraxis begreift.

<sup>79</sup> Ich habe diesen Zusammenhang in einer Hausarbeit ausführlich darzustellen versucht, die beiden PrüferInnen vorliegt: „Von stotternden Maschinen und stolpernden Menschen. Überlegungen zum Begriff des Auftritts.“

<sup>80</sup> Diese Fährte hatte Butler selbst noch gelegt: Der maßgebliche Unterschied besteht für Butler allein in der sozialen Sanktion, die eine Travestie „auf der Strasse oder im Bus“ auslöst und die im Theater – „Das ist ja bloß ein Spiel“ – ausbleibt, Butler (2002), 314.

<sup>81</sup> Man kann an dieser Stelle auch sagen: Für Theorien dieser Art gibt es letztlich keine Regel im Sinne einer stabilen Form, die Subjekte selbstbestimmt aufrecht zu erhalten vermögen. Die Theorien nehmen ernst, dass es mit Kripke keine *Tatsache* der Regeln gibt, und enden zugleich damit, dass sie die *tatsächliche* Praxis als Basis regelgeleiteten Tuns begreifen. Die darin ausgedrückte Aporie führt denn auch zu dem, was Kripke eine skeptische Lösung genannt hat: Die Einsicht in die Unmöglichkeit des Regelfolgens zugunsten der Idee, dass Regelfolgen bloße Gewöhnung und Abrichtung ist, die sich kontingent ändern kann.

nicht selbstbestimmt, sondern als Teil eines kontingenten Geschehens passiert, ist nur ein Namensschwindel. Das Problem, das sich manifest macht, besteht darin, dass man mit Disziplinierungstheorien der Subjektivität zwar erläutern kann, wie Regel und Anwendung sich faktisch verfestigen lassen, aber nicht, inwiefern ein Subjekt als Regelfolger zugleich in der Lage ist, dieses Regelfolgen selbst zu prägen.<sup>82</sup> Letzteres war aber die grundsätzliche Forderung nach Autonomie Kants: Dass ein Subjekt weder aus Neigung noch aus Zwang, sondern aus eigener Erwägung handelt. Der Vorteil einer formalen Konzeption von Gründen, wie sie Korsgaard vorschlägt, war es, dass sie hinsichtlich der Bestimmtheit der Praxis und damit hinsichtlich möglicher Veränderung offen war. Ihr Problem war es aber, dass, wie Wittgenstein gezeigt hat, diese Formalität wiederum nicht zu erläutern vermochte, wie sie konkrete Anwendung findet. Rationalität muss als konkrete Praxis erläutert werden können.

## **b) Theatralitätstheorien 2: Subjektivität als Erlernen von Rollen**

Man kann nun eine zweite Art von Theorien, die ich auch als Teil der theatralen Wende der Subjekttheorie verstehe, so zeichnen, dass sie genau auf dieses Problem zu reagieren versuchen. Ihr zentraler Gedanke ist es, nicht einfach auf die bloße Faktizität von Praktiken zu rekurrieren, sondern davon auszugehen, dass über unterschiedliche Praxisformen hinweg implizit rationale Strukturen wirksam sind. Subjekte sind so in Bezug auf ihr Tun nicht einfach vorgegebenen Mustern ausgeliefert, sondern verfügen zugleich über ein Verständnis von Richtigkeiten. Theorien wie die oben genannten nehmen eine beliebige Handlungsform und verstehen sie so, dass sie einer Norm gehorcht. Normen werden dabei grundsätzlich nach dem Modell von Vorschriften gesehen, die disziplinatorisch durchgesetzt werden. Der Unterschied zu Normen, denen ein Akteur freiwillig und auch ohne Strafandrohung folgt, wird nicht gemacht. Eben diesen Unterschied greifen diese Theorien hier nun auf: Sie rekonstruieren die Praxis so, dass es in ihr eine Differenz zwischen einem blinden Regelfolgen und einem Regelfolgen aus Einsicht in dessen Richtigkeit gibt. So gewinnt das Subjekt in ihren Augen mit der Sozialisation in Praktiken zugleich eine Perspektive, mit der es die Richtigkeit von Praktiken zu beurteilen vermag.<sup>83</sup> Im deutschen Sprachraum hat aktuell der Sozialphilosoph Axel Honneth eine solche Theorie stark gemacht. Sie lehnt sich an George Herbert Mead und dessen interaktionistische Rollentheorie an, die gängigerweise als wesentlichste Theatralitätstheorie der Subjektivität verstanden wird. Für Honneth und Mead heißt ein Subjekt zu werden, sich zu sich selbst so zu verhalten, wie man gelernt hat, dass Andere sich zu einem verhalten.<sup>84</sup> Man lernt im Heranwachsen in unterschiedlichen Situationen, was für normative Erwartungen man zu erfüllen hat. Wenn man darüber nachdenkt, was richtigerweise zu tun wäre, nimmt man die Position

---

<sup>82</sup> Dieser Punkt lässt sich als eine wesentliche Fragestellung Martin Heideggers beleuchten: Heidegger erläutert Selbstheit als praktisches Verhalten, in dem je normative Ideen als „Entwürfe“ wirksam sind. Diese sind kollektiv geteilt („Uneigentlichkeit“). Die zentrale Forderung von *Sein und Zeit* ist es, dass zugleich die Möglichkeit eines individuellen Entwurfs möglich sein muss („Eigentlichkeit“). Heidegger knüpft zwar mit der Idee der Auslegung an die Selbstbestimmungsidee Kants an, kann diese aber durch seine stark empraktische Theorie nur schwer verständlich machen. Vgl. Bertram (Ms.), 18.

<sup>83</sup> Stephen Tully hat diesen Unterschied gemacht, in dem er festhält, dass Normen eine doppelte Qualität besitzen: Sie sind ‚normalisierend und normativ‘. Dieser zweite Aspekt von Normen kann auch als die Freiheit derer beschrieben werden, die einer Norm unterworfen sind, als die Freiheit, ein Mitspracherecht mit Bezug auf die Norm zu haben: Handelnde zu sein, nicht nur Untertanen.“, Tully (2009), 25.

<sup>84</sup> Honneth (2003): 5ff.

desjenigen ein, der über sich selbst urteilt, ob er die gelernte Rolle richtig erfüllt. Zentraler Unterschied zu den vorhin genannten Theorien ist dabei, dass das Subjekt nun so verstanden wird, dass es zu sagen weiß, inwiefern es etwas richtig begreift. Praktiken werden so verstanden, dass es in ihnen einen Unterschied macht, ob etwas begründet oder unbegründet gemacht wird. Im Gegensatz zu den unter Theatralitätstheorien 1 genannten Positionen handelt es sich so beim Subjekt nicht um eine Instanz, die einfach eine Expression aktualisiert, auf die sie trainiert ist, sondern um jemand, der etwas *behauptet*.<sup>85</sup> Ein Subjekt, das etwa sagt, es sei krank, führt so nicht einfach aus, was es in solchen Situationen immer sagt. Es beansprucht in der Regel vielmehr, eine Überzeugung zu haben, für die es Gründe hat. Es streitet dann zum Beispiel darüber, warum es nicht im Bett liegt, wenn es ihm doch so schlecht geht, oder ob es doch zur Arbeit gehen sollte oder nicht.<sup>86</sup> Wo also das Subjekt, wie Butler oder Finkelstein es verstehen, zwar jemanden korrigieren kann, weil er sich nicht gemäß einem vorgegebenen Stereotyp verhält, kann das Subjekt dieser Theorien auch begründen, warum etwas nicht richtig ist. Auch Wittgenstein kann man diese Position zuschreiben, wie es zum Beispiel John McDowell tut. In eine Praxis sozialisiert zu werden, heißt „Bewertungsschemata“<sup>87</sup> und „Formen der Kognition“<sup>88</sup> zu erlernen, binnen derer Struktur man die Welt beurteilt. Dies scheint nun offenbar eine Einlösung sowohl der Kantisch-Korsgaardischen Idee praktischer Reflexion wie auch der Wittgensteinschen Forderung, diese in ihrer praktischen Wirksamkeit zu erläutern.<sup>89</sup> Subjekte verfügen nicht von sich aus über die Fähigkeit zu urteilen; sie erlernen sie, in dem sie in die Rolle eines nach bestimmten Schemata urteilenden Subjekts eingeübt werden.<sup>90</sup> Eine solche Erläuterung hat allerdings einen merkwürdigen Preis, der vielen zu hoch scheint, weil er zu einem Problem führt: Das Subjekt kann aus einer solchen Erläuterung immer noch herausgestrichen werden; zwar ist es aktiv, weil es urteilt, dennoch ist die Struktur des Urteilens so erläuterbar, dass es dazu des Subjekts nur insofern braucht, als es die Position von Wächtern richtiger Anwendung des Regelsystems einnimmt<sup>91</sup>:

„Subjekt zu sein, heißt nichts anderes als sich an Gründen zu orientieren, von deren Autorität man nicht selber der Urheber ist.“<sup>92</sup>

<sup>85</sup> Tim Henning erläutert in einem Aufsatz auf diese Weise, wie die Autorität der ersten Person als „Ausdruck einer Überzeugung“ verstanden werden muss; Henning (Ms.), 119.

<sup>86</sup> Sowohl Henning wie auch Larmore verweisen darauf, dass es natürlich auch Fälle gibt, in denen eine Person wirklich einen Wissensanspruch über ihr Innenleben machen möchte. In dem sie zum Beispiel sagt, sie sei schüchtern. Die im Raum stehende Frage ist dann nicht, was für Gründe diese Behauptung weiter impliziert, sondern schlicht ob sie wahr ist. Die Kriterien für diese Wahrheit sind aber für die Person genau gleich wie für jeden anderen: Man guckt, wie sich die Person verhält und urteilt dann, ob es zutrifft, dass sie schüchtern ist. Ist dies nicht der Fall, kann die Person einfach einsehen, dass sie den Begriff falsch verwendet hat. Das scheint mir aber letztlich ein seltener und abstrakter Fall zu sein. In aller Regel geht es tatsächlich darum zu behaupten, dass man einen Begriff richtig verwendet. Vgl. Henning (Ms.), 119f.; Larmore (2007), 509f.

<sup>87</sup> Gosepath (2009), *passim*.

<sup>88</sup> McDowell (2004), 201.

<sup>89</sup> Das ist explizit McDowells Selbstverständnis, das aber als Auflösung der Problematik der Vermittlung von Urteil und empirischen Gehalt verstanden wird: Wahrnehmungsformen werden einfach „als Formen der subjektiven Aktivität und Formen genuiner Objektivität zugleich“ erläutert; McDowell (201).

<sup>90</sup> Aus der Perspektive der Philosophie des Geistes ist so das Theorem eines *anormalen Monismus* erreicht: Subjekte werden als natürliche Entitäten verstanden, die im Rahmen von Zeichenprozessen sozialisiert werden und binnen derer eine Sphäre erlangen, innerhalb der ihr Tun als normengeleitet gelten kann. Dabei gilt, dass hinsichtlich von Handlungen sowohl kultural-normative wie naturalistisch-deskriptive Beschreibungsprozesse ihr gleiches Recht nebeneinander haben.

<sup>91</sup> Ich begreife den Unterschied von Theatralitätstheorien 1 zu Theatralitätstheorien 2 so, dass erstere Subjekte als bloß abgerichtet begreift, während zweitere Subjekte zusätzlich als Instanzen der Kontrolle versteht. Sie sind dasjenige, was Haugeland „units of self-accountability“ nennt; vgl. Haugeland (1982), 21.

<sup>92</sup> Larmore (2007), 507. Fast identisch McDowell (2004), 206: „das Dilemma...dem sich die Vorstellung eines Akts ausgesetzt sieht, der als in einer normativen Leere stattfindend angesehen werden muss, weil er grundlegende Normen instituiert.“

Das Problem, das sich daraus ergibt, ist analog zu dem oben bei Butler festgestellten Problem:

„Damit ist der Ursprung der Normativität noch nicht hinreichend ausgemacht. Denn wir sind nicht allein von der natürlichen und sozialen Umgebung bestimmt, sondern können auch zu unserem Bestimmtsein Stellung nehmen, und zwar gerade indem wir uns an Werten und Normen orientieren. Die Vernunft ist eben reflexiv.“<sup>93</sup>

Aber wie konstituiert sich eine solche Reflexivität, die sich von den eingeübten Mustern praktischer Reflexion zu lösen vermag? Offenbar konstituiert sich an ihr genau die Differenz zwischen einer Figur und einem Subjekt. Die Theatralitätstheorien 2 müssen so verstanden werden, dass sie auf dem Weg sind, Theatralität als Moment gesellschaftlicher Praxis zu verabschieden. Es ist aber relativ einfach zu sehen, dass diese Theorien, welche die Kantische Urteilstätigkeit als eine Form der Praxis, in die man sozialisiert wird, erläutern wollen, in einer unauflösbaren Aporie enden: Wenn gilt, dass alle Urteile in Praxisformen konstituiert sind, kann nicht zugleich gelten, dass Urteile diese Praxisformen konstituieren. Genau das behaupten aber alle Theorien, die ich hier aufführe, in merkwürdiger Weise zugleich<sup>94</sup>: Honneth, wenn er dem Subjekt die Möglichkeit zuschreibt, bestehende Praxisformen aus der Position des Ausgeschlossenen in einem „Kampf um Anerkennung“ zu kritisieren und zu verändern,<sup>95</sup> Mead, wenn er vom „I“ spricht, als „einem Bewusstsein von Freiheit“ für die Entwicklung des eigenen Ich,<sup>96</sup> Foucault, wenn er die „Sorge um sich“ als „individuelle Freiheit“, sich selbst sein zu können, propagiert,<sup>97</sup> Gosepaths Rede von „interner Kritik“, um „konkrete ansozialisierte Normen und Werte in Frage zu stellen“,<sup>98</sup> Butlers Insistenz, dass das Bedürfnis nach Anerkennung von Singularität bestehende Normen in Frage stellt und neue Felder der Begegnung eröffnet<sup>99</sup>. Sie alle behaupten einerseits, dass ein Subjekt nur soweit urteilen kann, wie es urteilen gelernt hat, und machen gleichzeitig geltend, dass das Subjekt mit denselben Urteilen auch in der Lage ist, sich von der Praxis und ihren Rollen zu distanzieren. Butler selbst hat aber schon deutlich gemacht: Auch das vermeintlich sich distanzierende Urteil muss in Perspektiven dieser Theorien als durch die Praxis geformt verstanden werden, von der es sich distanzieren will. Dies ist offensichtlich eine Sackgasse.<sup>100</sup> Wer die Kantische Rationalität als empraktische Rationalität erläutert, kann den Punkt nicht mehr erläutern, den die Deliberationisten mit Berufung auf Kant so stark machen: Dass man sich an *eigenen* Gründen ausrichtet und damit von gegebenen Gründen auch distanzieren kann. Letztlich liegt darin ja auch der gebräuchliche Sinn des Urteilens als eines Beurteilens von neuen Situationen. Das, was

---

<sup>93</sup> Gosepath (2009), 262.

<sup>94</sup> Im amerikanischen Raum wurde die Figur dieser Kritik bekannt durch Bruce Wilshire, der gegen Erwin Goffmanns Rollentheorie eingewandt hat, dass es jenseits des Rollenichs ein Moment eines verantwortlichen selbstbestimmten Ichs geben müsse, dass so nicht erläutert werden kann: Wilshire (1991).

<sup>95</sup> Honneth (2003). Bei Honneths Theorie ist besonders störend, dass dieser einerseits behauptet, ein Subjekt sei nur in gemeinsamen Praktiken konstituiert und gleichzeitig behauptet, es könne sich als Ausgeschlossener von dieser Praxis distanzieren. Recht besehen kann der Ausgeschlossene bei Honneth so gar kein Urteil fällen, dass ihn als Ausgeschlossenen bestimmt. Ein Urteil zeigt ihm im besten Fall, wo er in Bezug auf etwas nicht konform ist. Er hat aber keine Sprache eine solche Defizienz positiv als Forderung nach Anerkennung seiner Partikularität zu artikulieren.

<sup>96</sup> Zit. nach Tugendhat (1979), 279. Hier ist die Rede auch dezidiert von einem „Aspekt von Innovation“!

<sup>97</sup> Foucault (2007), 257.

<sup>98</sup> Gosepath (2009), 266ff.

<sup>99</sup> Butler (2005), 25.

<sup>100</sup> Man kann dieses Problem auch mit Heideggers schwieriger Bemerkung artikulieren, es gelte nur richtig in diesen Zirkel hineinzukommen. Subjekte sind in Verstehenspraktiken, die tradiert werden, involviert. Eine Theorie muss diese berücksichtigen, aber muss sie so erläutern, dass das Subjekt dabei als selbstbestimmte Instanz und nicht Produkt objektiver Verhältnisse verständlich wird; SuZ, §§32.

wir schon kennen, brauchen wir nicht zu *beurteilen*, wir sind je schon orientiert. Der einzige Ausweg scheint zu sein, dass man der Theatralitätstheorie und ihrem Paradigma der Einübung in Rollen eine existenzialistische Wendung gibt, wie es etwa Ernst Tugendhat unter Berufung auf Heidegger tut: Für ihn ist das Subjekt zwar durch kollektive Praktiken geprägt, hat aber gleichwohl die Möglichkeit zu einem „reflektierten Selbstverhältnis“.<sup>101</sup> Dieser erneute Rekurs auf die formale Konzeption von Rationalität als eines offenen Raums von Gründen muss sich aber auch von neuem den Wittgensteinschen Vorwurf gefallen lassen, dass diese sich selbst nicht zu begründen vermag.<sup>102</sup>

### **c) Überwindung von Theatralitätstheorien der Subjektivität mit Hegel: Brandom, Bertram**

Worin besteht die Notwendigkeit, sich an eigenen Gründen ausrichten zu können, genau? Wie ich es bis dahin dargestellt habe, ist es quasi eine intuitive und sich auf unser Selbstverständnis berufende Forderung der oben genannten Theorien, dass das Subjekt doch auch in der Lage sein müsse, die Urteilspraktiken selbst zu verändern. Man kann aber sehen, warum diese Erfordernis zwingend ist. Ist sie nämlich nicht erfüllt, wird tatsächlich überhaupt nicht verständlich, was urteilen sein soll. Erinnern wir uns zuerst an Kants Grundidee, dass die Fähigkeit zu praktischer Reflexion ein Subjekt gerade in die Lage versetzt, beliebige Fälle, die es antrifft, in die logische Einheit seiner Urteile zu integrieren und so aus der eigenen Perspektive des „*Ich denke*“ Gründe zu finden. Dabei war für Wittgenstein allerdings fraglich, wie genau ein Subjekt in Bezug auf neue Einzelfälle in der Lage sein soll, eine Regel, die sich aus den anderen Urteilen ergibt, richtig anzuwenden. Stets müsste das Subjekt sich fragen, ob es den Einzelfall richtig integriert und wiederum ob es diese Richtigkeit richtig beurteilt, etc. Nun haben alle oben genannten Theorien das Problem gelöst, in dem sie gesagt haben: Das Subjekt wird in eine feste Praxis von solchen Urteilen eingeübt. Es stellt sich so gar nicht die Frage, ob ein Subjekt richtig urteilt, es macht einfach, was es gelernt hat. Wenn man aber einfach macht, was man gelernt hat, verwischt der Unterschied zwischen bloß konformen Verhalten und Urteilen als Finden von Gründen im Namen eigener Perspektive. Blöd gesagt, wird schlicht nicht klar, ob jemand urteilt oder ob er bloß ein Papagei ist. Damit ist ein zweites Problem verbunden: Das Urteilsvermögen soll einen ja in die Lage versetzen, sich immer wieder in Bezug auf neue Fälle zu orientieren.<sup>103</sup> Wenn man Urteilen aber nur auf der Basis von bestehenden Urteilen gelernt hat, verliert man diese Möglichkeit: Etwas Neues verändert die bestehenden Urteile zwar, weil sie angepasst werden müssen. Aber in Bezug auf die Frage, ob diese Veränderung richtig oder falsch, sinnvoll oder unsinnig vor sich geht, verfügt das Subjekt gar keine Urteilsmöglichkeit, da es ja nur die bestehenden Urteile *in petto* hätte. Man kann dieses Problem in einer schwächeren

---

<sup>101</sup> Tugendhat (1979), 240f.

<sup>102</sup> Eine wesentliche Kritik bezichtigt eine formale Rationalitätskonzeption auch der Inhumanität: Bloße Kalküle können die Differenz von guten und schlechten Handlungen nicht beurteilen, sondern jedes Ziel nur auf Basis einer Optimierung von Mittel und Aufwand einschätzen; vgl. Adorno/Horkheimer (2004), 90f. Die Frage nach dem rationalen Subjekt ist auch aus diesem Blickwinkel genuin mit praktischen Fragen eines sozial geteilten Ethos verbunden. Dass aber bereits auf der Ebene einfachen Sprachverstehens eine solche soziale Dimension irreduzibel nötig ist, so dass jede instrumentell-formale Konzeption von Rationalität ohnehin in Bezug auf ihre nominalistische Bedeutungstheorie eine falsche Prämisse mit sich führt, zeigt Brandom (2009), 4f.

<sup>103</sup> Brandom spricht von der Fähigkeit der „rational integration“; Brandom (2009); 81ff.

Version und in einer stärkeren formulieren: Erstere sieht das Problem wie die oben genannten Theorien erst in Bezug auf die Veränderung von Urteilen durch neue Fälle; in Bezug auf sie gilt, dass das Subjekt nicht zu urteilen vermag, und darum hinsichtlich der Möglichkeit, neue Erwägungen zu machen, Urteile zu fällen oder Kritik zu üben, machtlos bleibe. Die stärkere Lesart geht davon aus, dass die Fähigkeit, überhaupt Urteile zu fällen, problematisch wird: Wer nur tut, was man tun muss, kann nicht nur keinen neuen Fall beurteilen, sondern gar keinen: Er kann sein urteilendes Tun selbst nicht beurteilen und darum selbst gar keinen Anspruch auf die Richtigkeit seiner Urteile erheben. Urteile für deren Richtigkeit man keine Verantwortung übernehmen kann, sind keine Urteile. Dies ist Hegels Idee. Ich versuche diese nun in den zwei Varianten von Brandom und Bertram zu erläutern, wobei ich mich natürlich nur an Grundzügen orientiere.

Basis moderner Hegel-Lektüren ist ein Text, in dem Terry Pinkard die *PhG* als eine Theorie des Wissens, resp. Urteilens darstellt.<sup>104</sup> Pinkard macht darin geltend, dass Hegel die Frage, wie Wissen sich zu konstituieren vermag, erstens als eine soziale Praxis, in der gemeinsame Standards der Richtigkeit – ganz im obigen Sinne: Maßstäbe des Verhaltens und Urteilens, an die man sich halten soll<sup>105</sup> – geteilt werden, und zweitens als eine historische Entwicklung erläutert, die in einer Gemeinschaft gipfelt, die weiß, wie ihre Praxis des Wissens funktioniert.<sup>106</sup> Dies ist das *absolute Wissen*. Sie ist in obigem Sinn als eine Gemeinschaft zu verstehen, die ihr eigenes Urteilen beurteilen kann. Pinkard spricht von einer „reflective practice of criticizing the standards of criticism“<sup>107</sup>. Dabei ist nach seiner Auffassung das absolute Wissen so zu verstehen, dass es eine Praxis ist, in der Begriffe zur Verfügung stehen, um die Struktur von begrifflichen Wissensansprüchen darzustellen.<sup>108</sup> Genau diesen Zug der Erläuterung hat Robert Brandom in seiner weltweit als wegweisenden Entwurf geltenden Philosophie aufgegriffen: Er verschaltet den Zusammenhang von begrifflichen Regeln im Kantischen Sinn und ihre Anwendung in einer gemeinsamen Praxis neu. Grundgedanke ist, dass Subjekte Begriffe stets im Verbund mit konkreten Situationen benutzen, in denen sich je neu die Bedeutung eines Begriffs erweitert, wobei auf diese Veränderungen zugleich mit Urteilen rekursiv Bezug genommen werden kann: In sprachlichen Praktiken – Auf sie fokussiert sich Brandom ausschließlich<sup>109</sup> – besteht die Bedeutung eines Begriffs in expliziter Anlehnung an Kant in den möglichen Schlussfolgerungen, die sich aus ihm ergeben:

---

<sup>104</sup> Pinkard (1996), 3.

<sup>105</sup> In diesem Sinn: „Reason-Giving, that is, is itself a social practice that goes on within a determinate form of ‚social space‘ that ‚licences‘ some kinds of inferences and fails to ‚licence‘ others.“; Pinkard (1996), 8.

<sup>106</sup> Das ist auch, was Hegel in der Einleitung der *PhG* offensichtlich selbst behauptet: Dass es um die Frage gehe, was wir wissen können („wahres Wissen“), dass die Wissenspraxis historisch entwickelt wurde („Gestalten“), dass es eine innere Struktur der Entwicklung gebe („ihr vorgesteckter Stationen“) und es darum gehe, dass das Bewusstsein dies alles „für sich“ wisse, was „an sich“ im historischen Durchgang sichtbar wird, *PhG*, Einleitung. Am Ende steht so eine Gemeinschaft der philosophischen Leser, die mit Hegel „für uns“ erkennen, wie Wissen sich konstituiert oder die in der Lage sind, Urteile über die Praxis des Urteilens fällen zu können.

<sup>107</sup> Pinkard (1996), 252.

<sup>108</sup> „Dem Begriffe, der sich als Begriff weiß“, *PhG*, 524.

<sup>109</sup> Das ist bekanntlich auch ein Hegelsches Moment: Der einseitige Fokus auf den Begriff. In der *PhG* wird die begriffliche Praxis in den Vordergrund gestellt, genauso wie im historischen Durchgang der *Ästhetik*. Hegel teilt diesen Fokus mit fast allen Rationalitätstheoretikern. Sprache wird als Medium verstanden, in dem strukturell einzigartig die Möglichkeit von Urteilen über Urteile gegeben ist; vgl. etwa Davidson (2004), 179. Dennoch werde ich im nächsten Teil zeigen, verpflichtet dies Hegel keineswegs zu der Idee, Begriffe hätten in Bezug auf alle Punkte mehr Leistungsvermögen als Kunstwerke.



„Red' is a description, and not just a label, in part because being red follows from being scarlet, entails being colored, and rules out being green.“<sup>110</sup>

Ganz im Sinne Wittgensteins kann aber das Set solcher Regeln, mit denen man einen Begriff verwendet, einen in Bezug auf neue Urteile noch nicht orientieren. Es braucht deshalb den Blick auf die Urteilspraxis: In dieser ist es nicht nur immer möglich, so Brandom, sondern geradezu normal, in Bezug auf neue Situationen auch neue Urteile zu fällen.<sup>111</sup> Wenn jemand ein neues Urteil fällt, dann behauptet er damit, dass dieses Urteil in einer sinnvollen Weise an die anderen Urteile anschließt. Er nimmt so in Anspruch, zu dem neuen Urteil berechtigt zu sein. Brandom erläutert das am Beispiel eines Richters, der einen neuen Fall beurteilen muss. Es gibt kein konkretes Urteil, das seine Entscheidung orientieren könnte. Der Richter muss neu urteilen. Aber er beansprucht mit dem Urteil, dass es eine sinnvolle Verbindung zu den anderen Urteilen gibt. Genau die Sinnhaftigkeit und damit die Berechtigung zu diesem Urteil können aber in Frage gestellt werden von anderen späteren Richtern, die im Lichte neuer Situationen feststellen, dass der ältere Richter einen Fehler gemacht hat.<sup>112</sup> Ein Urteil wird auf diese Weise selbst zum Gegenstand von Urteilen. Für Brandom ist dieses Bild die Allegorie unserer insgesamt Praxis des Verwendens von Begriffen und Urteilens, der ganzen Sphäre praktischer Reflexion und Rationalität: Jeder Akt praktischer Reflexion steht vor der Frage, ob er in Bezug auf andere Urteile und Handlungen berechtigt oder unberechtigt zu Folgerungsbeziehungen Anspruch erlauben wird. Subjekte sind deshalb, so behauptet Brandom, konstitutiv auf die Perspektiven Anderer angewiesen. Nur weil wir an einer gemeinsamen Praxis des Begriffsverwendens, in der Regeln schon verfügbar sind, teilnehmen, können wir in Bezug auf neue Fälle urteilen, ob wir dazu berechtigt sind. Die Anderen sind dabei diejenigen hinsichtlich derer potentiellen Korrektur ein Subjekt verantwortlich ist, so dass die sinnvolle Fortsetzung der Urteilspraxis und damit ihre Rationalität gewährleistet ist: Subjekte urteilen über das Urteilen von anderen, so dass dieses stabil ausfällt. Brandom erläutert auf diese Weise die Hegelsche Idee von Urteilen über Urteile: Als Urteilender bin ich nur, sofern mein Urteilen selbst als richtig beurteilt werden kann. Das macht nun hinsichtlich der Frage, wie ich mein Gegenüber behandle, einen signifikanten Unterschied: Der Davidsonianer beobachtet das Handeln des Anderen und unterstellt ihm, dass er rational urteilt. Auf der Basis seiner eigenen Urteile interpretiert er dann, was der Andere tut und welche Überzeugung er hat. Brandom hält diese Erläuterung für defekt: Es braucht einen potentiellen sprachlichen Dialog über Begründungen zwischen beiden, in dem es darum geht, einerseits ein Urteil geltend zu machen und sich dabei potentiell korrigieren zu lassen. Der Andere kann dezidiert reklamieren, seine Absicht sei anders, als ich es ursprünglich gedacht hatte. Es stellt sich dann nur die Frage, ob er berechtigt ist, seine Absicht so zu artikulieren: Er muss sie begründen können, oder er muss das realisieren, worauf eine solche Absicht ihn festlegt. Vermag er dies nicht, verliert er seine Berechtigung, eine Absicht zu reklamieren.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Brandom (2009), 9f.

<sup>111</sup> Gerade die Sprache sei, so insistiert Brandom ja der paradigmatische Fall, in dem wir immer wieder neue Dinge zu sagen vermöchten: Brandom (1979), 193ff; Brandom (2009), 75.

<sup>112</sup> Brandom (2009), 84f.

<sup>113</sup> Brandom kann, so zeigt er, auf diese Weise Willensschwäche erläutern: „Anhand dieser Beziehung lässt sich auch das Phänomen der Willensschwäche verstehen, das dann entsteht, wenn Selbst-Zuweisungen praktischer Festlegungen nicht die kausale Signifikanz von Anerkennungen praktischer Festlegungen besitzen.“ Die

Brandom behauptet, dass unser tagtägliches Verhalten in der Regel allerdings so ablaufe, dass wir implizit praktisch reflektieren, ohne jedes Mal die Richtigkeit der Urteile zu beurteilen.<sup>114</sup> In diesem Sinne gilt ihm die explizite Selbstbewusstheit der Urteilspraxis nur als hinreichende Bedingung<sup>115</sup>: Sie ist nur strukturell als Möglichkeit notwendig impliziert. Im Alltag, behauptet Brandom haben wir ein praktisches Verständnis, uns an Richtigkeiten zu orientieren und andere so zu behandeln. Es ist aber dennoch jederzeit möglich, jemanden in Bezug auf seine Berechtigung zu kritisieren, in dem man auf unsinnige Folgerungen hinweist.<sup>116</sup> Damit hat sich nun *prima facie* ein erstes Moment einer Abkehr von der theatralen Wende vollzogen<sup>117</sup>: Subjekte sind diejenigen, die in der Lage sind, die praktische Reflexionen von Anderen zu korrigieren, und ihnen gegenüber umgekehrt eigene neue Reflexionen geltend zu machen. Dies ist anti-theatral, weil diese Position Subjekte nun als *eigenständige* Urteilende geltend machen will – das Kantische Moment-, deren Urteil zugleich nur in dialogischer Interaktion mit anderen konstituiert wird – das Wittgensteinsche Moment. Aus dieser Perspektive vermag eine Theaterfigur nicht zu urteilen, weil sie weder ein eigenes Urteil geltend zu machen vermag, noch – und das ist das Wichtige – sich auf mögliche Einwände hin verteidigen könnte.<sup>118</sup> Nur Subjekte in einer dialogischen Praxis als „Spieler in dem sozialen, implizit normativen Spiel des Liefers und Beurteilens, des Produzierens und Kommunizierens von Gründen“<sup>119</sup> sind dazu in der Lage.<sup>120</sup> Man muss stets aus eigener Perspektive sprechen können und mit Blick auf kritische Anfragen begründen können. In einem sozialen Netz

---

Willensschwäche kann so gerade von seiten Anderer festgestellt werden, die realisieren, dass jemand schlicht nicht tut, was er sagt oder etwas anderes tut, als er sagt; Brandom (2001), 125.

<sup>114</sup> Brandom (2009), 11.

<sup>115</sup> Brandom unterscheidet deshalb auch das normale begriffliche Tun als „consciousness“ vom „semantic self-consciousness“, mit dem auf begriffliches Tun selbst Bezug genommen wird; Brandom (2009), 10. Für die hiesigen Erläuterungen kann man sagen, es gibt für ihn einmal das Selbstbewusstsein als praktische Reflexion im mit Korsgaard erläuterten Sinn der Prägung eigenen Handelns, und einmal als Selbstbewusstheit von deren Konstitution.

<sup>116</sup> Mir ist unverständlich, warum Brandom nur ein „practically mastering the inferential relations“ auf Ebene des Bewusstseins von der logischen Explizierung des „semantic self-consciousness“ unterscheidet. Meines Erachtens ist in seiner Theorie auch ein Selbstbewusstsein eingezeichnet, das darin besteht, in alltäglichen Praktiken auf Fehler hinzuweisen, ohne dabei notwendig auf explizierendes Vokabular in seinem technischen Sinn zurückzugreifen. Oder aber es ist mir unverständlich, warum jemand rational sein kann, ohne dieses logische Vokabular, wie Brandom behauptet: Er dürfte dann schlicht keine Fehler machen, was absolut kontraintuitiv scheint. Die Stabilität der Norm über viele Anwendungen wird ja durch die Möglichkeit rekursiver Bezugnahme gewährleistet. Insofern ist Brandom zu der These verpflichtet: Keine Rationalität ohne Urteile über Urteile.

<sup>117</sup> Ich werde im nächsten Teil kurz darstellen, dass die Brandomsche Position nur ein bestimmtes Verständnis von Theatralität kritisiert, in Bezug auf die Möglichkeit struktureller Verwandtschaft von Theater und Sozietät aber aufgrund eines Defizits seiner Position ungewollt weiterhin offen bleibt.

<sup>118</sup> Dies ist nicht im trivialen Sinn gemeint, dass die Figur ja nur sagen kann, was von der Aufführung festgelegt ist. Es geht um ein grundsätzlicheres Moment: Erst mit Brandom kann die Differenz von Subjekt und Figur so bestimmt werden, dass wir sagen: Aus der Perspektive des Beobachtens können wir eine Figur konstitutiv nicht als Subjekt beschreiben. Subjekt sein, heißt Andere so zu behandeln, dass sie aus eigener Perspektive etwas über ihr Tun zu sagen vermögen, und sich von Anderen so behandeln zu lassen. Diese Möglichkeit fehlt einer Rolle: Sie ist nicht auf einen offenen Dialog hin angelegt, sondern könnte nur vorgefertigte Antworten reproduzieren. Dies ist meines Erachtens auch der zentrale Punkt in der Debatte um künstliche Intelligenz: Ein Roboter, noch so ausgefeilt, kann nicht in eigenen Worten auf eine Ansprache reagieren, vgl. Haugeland (2002).

<sup>119</sup> Brandom (201), 107.

<sup>120</sup> Aus der Perspektive der Philosophie des Geistes könnte man hier von einem *medialen Monismus* sprechen: Die freie Verfügung medialer Artikulationen macht das spezifische Welt- und Selbstverhältnis von Subjekten aus. Medien und Subjekte sind so Teil der natürlichen Sphäre, konstituieren aber innerhalb medialer Selbstbezüglichkeit gleichzeitig eine Form von Bewusstsein, die über das bloß Natürliche hinausreicht. Vollständig kann aber erst Bertram diese Position einlösen, da Brandom die Urteilspraxis noch zu stark auf Wahrnehmungen fundiert und damit eine gegebene Objektivität des physischen Raums impliziert. Bei Bertram hingegen wird die Objektivität des physischen Raums selbst als durch Prozesse der Festlegung von Wissenspraktiken fundiert verstanden; in diesem Sinn: „Aus der Perspektive des Menschen kommt die erste Natur von seiner zweiten Natur her in den Blick.“, Bertram (2005), 135.

von Anerkennungsbeziehungen gehen Subjekte auf einander ein als Urteilende, deren Urteile sich rechtfertigen müssen. Brandoms komplexe Erläuterung der dynamischen Konstitution eines Zusammenhangs von Gründen scheint so endlich die erhoffte Lösung des Rätsels zu bieten, wie Urteile möglich sind.

Ich will nun zeigen, inwiefern ich meine, dass die Brandomsche Erläuterung letztlich doch keine Lösung bietet. Dazu stelle ich seine Theorie noch einmal in ihrem Grundzug dar: Brandom behauptet, dass sein Verständnis, Urteile als offenen Raum von Schlussfolgerungen zu verstehen, in den sich stets neue Schlussfolgerungen einbetten lassen, praktische Reflexion im Kantischen Sinne als Fähigkeit zu rationaler Veränderung von Praktiken erlaubt. Dabei sichert er die Rationalität damit, dass jedes neue Urteil selbst beurteilt wird. Er baut so in die praktische Reflexion eine zusätzliche Ebene der Reflexion auf sich selbst ein. Diese erfüllt aber offensichtlich nur die Funktion eines Korrektivs: Sie überprüft, ob das neue Urteil im Rahmen vieler Urteile Sinn macht. Die Möglichkeit der Veränderung von Urteilen muss in der Ebene der praktischen Reflexion selbst liegen. Das hat zur Folge, dass Brandom sich von Neuem das altbekannte Problem auflädt: Er kann nicht wirklich erläutern, inwiefern das Subjekt *selbständig* ein neues Urteil zu gewinnen vermag. Denn: Das Subjekt kann einen neuen Fall je nur mit dem Wissen um alte Fälle beurteilen und muss bei seinem ‚neuen‘ Urteil darauf aus sein, dass dieses sich retrospektiv dann als richtige Fortsetzung beurteilen lässt.<sup>121</sup> Die Fähigkeit zu eigener praktischer Reflexion depotenziert sich so letztlich selbst zu einer im Keim kognitiven Reflexion: Das Subjekt kann zwar über sein Handeln nachdenken, aber es tut dies, in dem es vorgängig erkennend überprüft, ob es in seinem Handeln Gründe finden wird.<sup>122</sup> Entsprechend ist für Brandom die Selbstheit, die ein Subjekt erlangt, die Anerkennung seiner selbst als jemand, der sich an verfügbaren Gründen orientiert: Ich beurteile mich, ob ich in meinem Urteilen richtig an konkreten Gründen orientiert bin, genauso wie die Anderen mich auch danach beurteilen.<sup>123</sup> In Bezug auf die Konstitution von Gründen erlangt dieses Subjekt keine eigene Rolle. Das sieht man gut an den Richtern: Ein Richter kann nur überlegen, ob er Fälle findet, die ähnlich sind, und deren Kompatibilität mit seinem Urteil dessen Richtigkeit bestätigt. Die Frage, ob sein eigenes Urteil angemessener ist als ein anderes mögliches, lässt sich nicht stellen; jedes Urteil, das getroffen wird, und das sich im Nachhinein als schlüssige Fortsetzung erweist, ist gleichermaßen geeignet. Dies hat aber zugleich folgende Konsequenz: Ein Richter kann nur insofern Urteile neu fällen, sofern er sie im Lichte alter Urteile beurteilen kann. Wenn er sich von alten Urteilen lösen möchte, müsste er willkürlich entscheiden und hoffen, dass sich diese Entscheidung *ex post* irgendwie rechtfertigen ließe, was sie sich aber nur lässt, wenn sie sich ohnehin schon einpassen lassen hätte. Die Brandomschen Erläuterungen funktionieren dem Schein nach für sprachliche Praktiken, in denen auf Wahrnehmungen Bezug genommen wird, so wie mein Beispiel mit der Verwendung der

---

<sup>121</sup> Jeder Richter macht denn auch implizit eine „rational reconstruction of the tradition“, Brandom (2009), 86.

<sup>122</sup> Obwohl etwa Tugendhat die Zukünftigkeit des Handelns betont, erweist sich diese Rationalität als rückwärtsgewandt. Es wird stets überlegt, ob ein bestimmtes Handeln sich nach seinem Erfolgen als begründet ausweisen lassen wird.

<sup>123</sup> „Denn dies ist es, was man tun können muss, um etwas dadurch als Selbst anzusehen und zu behandeln, im Sinne eines Subjekts normativer Verfasstheiten von autoritativen (im Sinne von bewährten, aber noch provisorischen und anfechtbaren) Verpflichtungen darüber, wie Dinge sind“, Brandom (2004), 75.

Wörter von rund, gelb und rot: Wenn ich eine Tomate sehe, und danach den Ferrari von Michael Schumacher, dann kann ich sagen: Dieser Ferrari ist ja tomatenrot. Es wäre aber auf eine sehr nachvollziehbare Weise nicht richtig, ihn dann auch pflücken zu wollen. Ich bin nur zur Verwendung des einen Prädikats des Urteils über Tomaten, nicht aber zu anderen Prädikaten sinnvollerweise berechtigt. Sobald aber jemand in Frage stellt, ob es überhaupt angemessen ist, bei einem Ferrari von der Farbe von Tomaten zu sprechen, endet diese Situation in einem Patt: Solange die Schlussfolgerung, Gegenstand x und y sind beide rot, richtig ist, gibt es keinen Anlass, darüber zu streiten. Das Subjekt verliert so von neuem die Möglichkeit, selbständig sich in Urteilen von einer Urteilspraxis zu lösen, in dem es zum Beispiel darauf beharrt, dass es diese Verwendung des Wortes tomatenrot im Urteil über den Ferrari nicht richtig findet. Die Richtigkeit von Urteilen ergibt sich nur aus der faktischen Erfahrung ihrer Richtigkeit, die man mit ihnen in Urteilspraktiken macht, aber nicht aus den Erwägungen des Subjekts.<sup>124</sup> Genau dies ist aber Hegels Forderung: Dass das Subjekt *für sich* über Erfahrungen zu urteilen vermag, und sie nicht nur *an sich* als faktische Korrektur seiner Urteile erfährt.<sup>125</sup> Letztlich reduziert sich die Frage der Richtigkeit nämlich nur darauf, ob ein Begriff in einer Situation *irgendwie* Sinn macht. Die von Hegel geforderte Notwendigkeit wird vielleicht in einem komplizierteren Fall plausibler. Stellen wir uns folgenden Dialog vor:

- Ich möchte gerne Mutter werden.
- Jetzt, ohne Arbeit und Aussicht auf Sicherheit?
- Richtig. Ich denke aber, dass eine gute Mutter zu sein dem Kind eine andere Sicherheit bietet, als die bloß finanzielle.

Auf der Ebene von Schlussfolgerungen sind solche Dialoge gleichermaßen berechtigt. Brandom kann nur darin enden, dass er es letztlich dem einzelnen Subjekt überlässt, seine Entscheidung zu treffen, und die Richtigkeit der Entscheidung daran bemisst, ob die Entscheidung sich im Nachhinein als richtig erweisen wird.<sup>126</sup> Die Mutter, die später Probleme mit ihrer finanziellen Situation und dem Kind hat, müsste einsehen, sie hätte damals falsch geurteilt. Sie müsste sich als diejenige sehen, die im Lichte ihrer Erfahrung nun anders urteilen würde. Das mag sein. Es kann aber genauso sein, dass sie ihre Entscheidung weiterhin für richtig hält. Wiederum bliebe dann nur die Option, ihr allein zu überlassen, dass sie das weiterhin so beurteilt und dieses Urteil wiederum daran zu

---

<sup>124</sup> Dieses empiristische Moment wird schön deutlich bei folgenden Formulierungen Tugendhats, der davon ausgeht, dass die Richtigkeit von Urteilen sich von denen am besten beurteilen lässt, die am meisten Erfahrung gesammelt haben. Es klingt verdächtig so, als ob der Prozess faktischer Erfahrung dafür hinreicht, eine Person von einem Sachverhalt zu überzeugen. Dies halte ich aber für extrem kontraintuitiv. Auch wenn ich faktisch dasselbe erlebe wie mein Gegenüber, kann ich gleichwohl zu ganz anderen Beurteilungen kommen. Nicht so für Tugendhat: „Eine Person x ist in einer Sache erfahrener als eine Person y, wenn es einen Erfahrungsweg von x zu y gibt, so dass y dann die Werturteile von x teilt, aber keinen Erfahrungsweg von x zu y.“, Tugendhat (1979), 275.

<sup>125</sup> Hegel nennt die negative Erfahrung, dass ein Urteil sich aufgrund neuer Gegebenheiten modifizieren muss, den „Weg der Verzweiflung“; *PhG*, 61. Das absolute Wissen stellt für ihn eine Praxis dar, in der das Subjekt selber die Veränderung von Wissen steuern kann, in dem es Alternativen zur Verfügung hat; vgl. dazu Lumsden (1998): „Knowing freed from the question of correspondence to an external world allows the conditions for knowledge to be understood as essentially dynamic.“, ebd., 16.

<sup>126</sup> Brandom muss sich in Bezug auf praktische Konflikte so verstehen, dass er davon ausgeht, dass diese jeweils gelöst zu werden vermögen. Zwar nicht aus dem Grund, dass definitiv feststeht, welche Entscheidung richtiger ist; sondern weil derjenige, der eine Entscheidung reklamiert, an ihr festhalten darf, so lange er damit verbundene Konsequenzen richtig in seinem Handeln berücksichtigt. Dagegen moniert Menke, dass solche Konflikte sich gerade nicht auflösen lassen würden; Menke (1993). Die Ebene, die beide nicht berücksichtigen, ist, dass Subjekte auch über die Güte von Gründen einen kritischen Diskurs pflegen können, wie Bertram es rekonstruieren wird. Siehe die Fortsetzung des Dialogs weiter unten.

bemessen, ob sie sich ihm gemäß verhalten wird und ob dies zu irgendwie sinnvollen Konsequenzen führt.<sup>127</sup> Brandoms Position lässt das Subjekt so einerseits entweder auf monologische und dezisionistische Weise Urteile fällen und andererseits seine Urteile nur auf Basis von Fakten korrigieren:<sup>128</sup> In beiden Fällen ist es nicht mehr Herr seines Tuns.

Wie kann man aber Hegel anders erläutern? Bertrams Grundidee ist es nun, die Rolle des absoluten Wissens nicht als begriffliche *Darstellung* der Struktur von Begriffen und damit als kognitive Reflexion zu verstehen, sondern selbst als praktische Reflexion: Subjekte geben mit Begriffen an, *wie* sie einen Begriff verwenden.<sup>129</sup> Sie sind in der Lage mit Begriffen festzulegen, wie sie einen Begriff verwenden und urteilen möchten.<sup>130</sup> Das heißt: Sie vermögen darüber Überlegungen anzustellen, wie sie Überlegungen anstellen. Dies macht ihnen möglich, die Verwendung eines Begriffs tatsächlich in freier Weise je neu zu justieren, in dem sie andere Kriterien seiner Verwendung angeben. Das absolute Wissen ist in dieser Darstellung kein „semantisches Selbstbewusstsein“ in Brandoms und Pinkards Sinn, sondern eine Praxis von Philosophen, die Begriffe teilen, mit denen sie die Verwendung ihrer Begriffe erläutern. Für Hegel ist die Philosophie so die paradigmatische Gestalt, an der sich zeigt, wie Einzelne über ihr Tun Bewusstsein zu gewinnen vermögen.<sup>131</sup> Jeder Philosoph kann so potentiell einen Begriff ganz anders verwenden als sein Gegenüber. Wichtig ist, dass er für seine Verwendung Kriterien zu nennen vermag und von anderen darin bestätigt wird, dass sie diese Kriterien in seinem Tun berücksichtigt finden. Man kann diese Erläuterung ganz gut verständlich machen, wenn man sie am Übergang von Kant zu Hegel darstellt: Hegel fragt in der *PhG*, die sich mit der Struktur von Wissensansprüchen befasst, unter anderem dezidiert auch nach der Rolle von philosophischen Entwürfen wie demjenigen Kants,<sup>132</sup> der mit seiner Schrift der *Kritik der reinen Vernunft* auf die Urteilspraxis reflektiert. Dabei macht er ihm den Vorwurf, dass er diese selbst fälschlicherweise als eine kognitive Reflexion inszeniert: Zwar reklamieren Kant wie auch Brandom, dass die Erläuterung der begrifflichen Struktur im Namen der Logik gewonnen würde. Die Kritik sei bloß eine logische Explizierung der in allen Urteilsakten bestehenden Struktur und selbst keine Erkenntnis. Eine Logik hat

---

<sup>127</sup> Entsprechend fällt Brandoms Subjektbegriff auch narrativistisch aus: Solange das Subjekt sich an Gründen orientiert, kann sein Handeln als „das ständige Überschneiden der verschiedenen durch unsere Festlegungen bestimmten Tätigkeiten, in die wir uns jeweils verwickelt finden“ verstanden werden; Larmore (2007), 512.

<sup>128</sup> Dass Brandom die Urteilspraxis so versteht, dass sich in ihr die Wahrheit von Wissen letztlich objektiviert, weil Wissensansprüche immer korrigiert und damit präzisiert werden, zeigt sich in seinen Ausführungen zum Hegelschen Geschichtsbegriff: „In that process the various deliverances of sensuous immediacy – commitments practitioners acquire non-inferentially, by observation – are rationally integrated into a continually evolving whole unified by the exclusion of materially incompatible contents and the inclusion of material inferential consequences.“, Brandom (2009), 81.

<sup>129</sup> „Wenn ich zum Beispiel von mir zu sagen weiß, dass ich gerade eine Frage gestellt habe oder dass das Prädikat ‚...ist rot‘ ein Farbprädikat ist oder dass ich Mahlers Musik als Verständigung über das Leben in einer säkularen Welt höre, dann können andere mich darin anerkennen, dass ich mich in dieser Weise objektiviere.“, Bertram (Ms.), 10.

<sup>130</sup> In diesem Sinne sind sie in der Lage, den „Maßstab“ eines Begriffs selbständig zu setzen, also festzulegen, in Bezug auf was für Anwendungsfälle er gelten soll; vgl. Hegel, *PhG*, Einleitung, 65. „An dem also, was das Bewusstsein innerhalb seiner für das an sich oder das Wahre erklärt, haben wir den Maßstab, den es selbst aufstellt, sein Wissen daran zu messen.“ Während Brandom also das absolute Wissen als Explizierung von impliziten Maßstäben versteht, erläutert Bertram dieses als eine Praxis, in der Begriffe das Setzen von Maßstäben erlauben.

<sup>131</sup> Man muss stets bedenken, dass Hegel ja nicht nach der Struktur von alltäglichen Praktiken fragt, sondern die *PhG* entlang der Frage aufzieht, wie Wissenspraktiken funktionieren. Entsprechend geht es für ihn um die Frage, wie ein Subjekt selbstbewusst zu wissen vermag. Seine Antwort lautet: In dem es das Verhältnis von Urteil und Sachverhalt kritisch zu beleuchten und zu justieren vermag.

<sup>132</sup> Man kann das akzentuieren und sagen: Die Bewusstseinsfiguren der *PhG* sind letztlich von unterschiedlichen Philosophen gesetzte Ansprüche über die Richtigkeit einer Darstellung der Wissenspraxis.

aber den Status eines Metamediums, das sich auf Strukturen in einem Medium bezieht. Wenn gesagt wird, dass die Logik vorhandene Strukturen explizit macht, steht die Logik zu der Urteilspraxis, die sie expliziert, unweigerlich in einem Verhältnis des Erkennens. *Nolens volens* aktivieren so Theorien wie Kants oder Brandoms das Wittgensteinsche Problem: Sie erläutern die Beziehung, die ein Subjekt zu seinem Urteilen und Regelfolgen hat, als eine Erkenntnisbeziehung. Sie geraten so in das Problem, das diese selbst ein Kriterium bräuchte usw. Der einzige, aber falsche Ausweg ist, dass die Theorien eine empiristische Wendung nehmen und die faktische Gegebenheit einer Praxis als Basis des Tuns nehmen.<sup>133</sup> Insofern sind, wie ich im nächsten Teil ausführen werde, letztlich auch Brandoms Subjekte analog zu Figuren zu begreifen. Sie handeln, in dem sie sich an gegebene Normen anpassen, die sie zwar verändern, aber nur sofern diese Veränderung in eine *gegebene* Landschaft von Gründen passt. Hinsichtlich ihrer eigenen Position als diejenigen, die die Struktur der Praxis erörtern, schweigen sich Brandom und Kant aus.<sup>134</sup> Hegel versteht dagegen Kants *Kritik der reinen Vernunft* selbst als einen Beitrag aus der Perspektive eines Teilnehmers unserer Praxis, der in Bezug auf die Frage, wie Begriffe zu verwenden sind, Kriterien gibt. Genau darin besteht denn auch die, wenn man so will, politische Dimension der *Kritik der reinen Vernunft*. Sie versucht den Menschen naheulegen, ihren eigenen Verstand zu benutzen, aber sich dabei gefälligst an die Kantsche Packungsbeilage zu halten.

Das Problem nun, das Brandom mit Kant zusammen hat, lässt sich sowohl intra- als auch intersubjektiv formulieren: In Bezug auf das einzelne Subjekt gilt, dass es in seinem Urteilen alternativlos bleibt. Es muss überlegen, wie ein Begriff *bisher* verwendet wurde, welche Normen *bisher* galten, und inwiefern eine neue „Tatsache“ diesen Begriff und diese Norm nun verändern. Es verliert so eine Grundmöglichkeit des Urteilens: Sich im Vorhinein Alternativen in Bezug auf mögliche Eventualitäten zu überlegen. Stets bleibt ihm nur die Reaktion. In Bezug auf seine Beteiligung an intersubjektiven Praktiken ist der Fall ähnlich: Das Brandomsche Subjekt muss die anderen Subjekte, sofern sie eine Festlegung treffen, die grundsätzlich auf der Basis bestehender Urteile sinnvoll ist, anerkennen. Es hat keine Möglichkeit, seine Anerkennung in Frage zu stellen.<sup>135</sup> Genau dieser Punkt ist bei Bertram anders: Ein Subjekt artikuliert Kriterien für sein Urteil; es begründet so, warum etwas aus seiner Perspektive ein guter Grund ist.<sup>136</sup> Es nennt damit

---

<sup>133</sup> Hegel gibt dem Vorwurf an Kant Ausdruck, in dem er Kants Kategorientafel der logischen Urteilsförmigkeit als einen „Fund“ bezeichnet: „Die Vielheit der Kategorien aber auf irgend eine Weise wieder als einen Fund zum Beispiel aus den Urteilen aufnehmen, und sich dieselben so gefallen lassen, ist in der Tat als eine Schmach der Wissenschaft anzusehen; wo sollte noch der Verstand eine Notwendigkeit aufzuzeigen vermögen, wenn er dies an ihm selbst, der reinen Notwendigkeit, nicht vermag.“ *PhG*, 160f.

<sup>134</sup> Dies wird m.E. deutlich, wenn Brandom die Rolle der Philosophie so beschreibt, dass diese logisches und normatives Vokabular entwickeln muss, mit dem man die Urteilspraxis und seine Beteiligung transparent machen kann; Brandom (2009), 13. Die Entwicklung von logischem und normativen Vokabular selbst scheint aber kein Teil der gleichen Urteilspraxis zu sein. Zumindest wird nichts darüber gesagt, inwiefern die Bestimmung eines solchen Vokabulars selbst normativ ist. Dies, könnte man mit Wittgenstein sagen, würde ja auch wieder in einen infiniten Regress führen: Stets bräuchte es ein neues Urteil darüber, ob der Urteilsstatus gerechtfertigt ist. Der Ausweg über die Logik ist aber wiederum die Reduktion auf einen empiristischen „Fund zum Beispiel aus den Urteilen“, Hegel, *PhG*, 160.

<sup>135</sup> Anerkennung wird so nicht als ein Akt aus Freiheit heraus verständlich. Das gehört aber zu einem sinnvollen Verständnis von Anerkennung: Dass jemand den anderen gerade aus eigener Überzeugung positiv beurteilt und nicht, weil er dazu verpflichtet ist.

<sup>136</sup> Damit ist eine Neukonzeption des Status von Gründen verbunden, die man mit Blick auf die lange Tradition der Auseinandersetzung der Frage nach einem Realismus oder Anti-Realismus von Gründen als bahnbrechend einschätzen muss. Mit Bertram ist die Frage, wie sich jemand auf Gründe zu berufen vermag, letztlich unwichtig, es geht darum, dass er zu begründen vermag, inwiefern etwas *für ihn* als Grund zählt.

nicht einfach einen Grund, dessen Beurteilung beide letztlich teilen, weil sie die Basis des Beurteilens teilen.<sup>137</sup> Beide anerkennen sich so als solche, die jeder selbst in Bezug auf die Position des Anderen Kriterien nennen können, warum sie wiederum seine Kriterien nicht für richtig halten. Dieser wechselseitige Bezug ist dabei potentiell endlos. Stets kann der Andere noch einmal Kritik am Votum seines Gegenübers üben, während bei Brandom letztlich derjenige, der sich für ein Urteil entscheidet, das letzte Wort behält. Im Falle der werdenden Mutter kann sich ein solcher Bertramscher Diskurs darin äußern, dass diese auf die Kritik des Anderen eingeht und sich so ein Diskurs wechselseitiger die Perspektive des Anderen anerkennender Bezugnahmen ergibt:

- Du hast recht, dass das nicht einfach ist. Aber vielleicht gibt es Möglichkeiten, die ich noch nicht kenne.
- Ja! Du bist zu blauäugig. Wenn Du das wirklich willst, solltest Du so etwas vorher abklären.
- Okay. In dieser Hinsicht muss ich mich wirklich verbessern.

Das ist hier nun natürlich harmonisch überzeichnet. Es ist insofern ein Ideal, was sich in der „Versöhnung“ der sich einander offenbarenden Bewusstseinsfiguren am Ende der *PhG* offenbart.<sup>138</sup> Es scheint uns mit Blick auf die Faktizität unseres Alltags intuitiv plausibler, dass Subjekte sich in vielen Hinsichten gerade nicht zu einigen vermögen, oder dass sie es nicht darauf anlegen sich über Kriterien auszutauschen, sondern ihre Ziele mit der Ausübung von Herrschaft gegen Andere durchsetzen.<sup>139</sup> Dennoch ist für Hegel an diesem Punkt seiner Erläuterungen endlich das Programm erfüllt, Subjekte als Urteilende verständlich zu machen: Sie sind es, weil sie in der Lage sind ihr Urteilen selbst zu beurteilen und sich damit auf *eigene* Kriterien der Richtigkeit festzulegen.<sup>140</sup> Ein Subjekt, das in seinem Tun Anerkennung für die dafür geltend gemachte Kriterien gewinnt, ist ein rationales Subjekt. Eine Praxis, in der Subjekte ihre Kriterien wechselseitig ratifizieren und gegebenenfalls durch kritische Diskurse modifizieren, ist eine rationale Praxis. Dabei zeichnet sich eine Differenz im praktischen Tun ab: Wir können Dinge tun, in denen wir uns an Urteilsregeln einer Praxis halten, weil wir einfach mitmachen, ohne uns zu fragen, ob und in welcher Weise wir etwas als richtig begreifen.

---

<sup>137</sup> Brandom akzentuiert darum auch immer diese wesentlich gemeinschaftliche Dimension in Bezug auf grundsätzliche Einheit im Urteilen: „The measure of social practice is our social practice. When we treat a performance in this way we treat the performer as a member of our community, subject to our norms of appropriateness and justification.“, Brandom (1979), 191. Grundsätzlich ist es zwar immer möglich, jemanden zu integrieren. Aber nur sofern sein Tun sich in die Normen einer Kultur übersetzen lässt. Demgegenüber akzentuiert Bertram die wesentlich offene Dimension der Frage, wie wir die Normen einer Kultur verstehen wollen: „Man kann die Selbstbestimmung des menschlichen Wir als eine Frage der Sensibilität begreifen. In der Entwicklung der zweiten Natur sensibilisieren sich Menschen für andere (Gleichsprachler, Mitglieder des Kulturkreises, Menschen, Lebewesen, usw.), deren Ansprüche sie implizit als prägend für ihr Tun anerkennen.“, Bertram (2005), 133.

<sup>138</sup> Hegel, *PhG*, 441. Zu einer Kritik der Hegelschen Versöhnungsphilosophie unter Reklamation von Konflikten, in denen eine andere Position auch anerkannt werden muss, ohne dass man sie richtig findet: Bertram (i.Ersch.).

<sup>139</sup> Man kann die Hegelsche Theorie an dieser Stelle wieder mit Foucaults später Theorie in Verbindung bringen: Dieser hat dort stets behauptet, dass Subjekte frei seien und es grundsätzlich darauf anlegen, „das Verhalten des anderen zu lenken“. Man kann dies nun reformulieren: So lange Subjekte von ihren Kriterien überzeugt sind, liegt ihnen daran, andere für sie zu gewinnen. Solange beide dabei frei sind, sind Machtbeziehungen insofern „mobil, reversibel und instabil“, da sich im wechselseitigen Diskurs Kriterien stets verschieben können. Nur die Verfestigung von Macht in „Herrschaft“ führt dazu, dass Machtbeziehungen „auf Dauer asymmetrisch sind und der Spielraum der Freiheit äußerst beschränkt“ ist; vgl. Foucault (2007), 267ff.

<sup>140</sup> Es kann sein, dass Hegel, wie Bertram bemerkt (Bertram (Ms.), 12), hinsichtlich der Bedeutung solcher Kriterien unklar bleibt, weil er sie zugleich so erläutert, als würden sie nur bestehende Normen artikulieren. Dennoch ist der Unterschied zwischen einer Artikulation von Kriterien und einer bloßen Artikulation einer Norm kategorial: Erstere artikuliert ein Tun, in dem es dem Anderen konkretisiert ist; wie er einer Norm zu folgen gedenkt, letztere besteht in der bloßen Anspruchnahme einer Regel zu folgen.

Das ist wahrscheinlich der Fall bei vielen Praktiken, in die wir hineinwachsen und die uns so selbstverständlich sind wie das Zähneputzen oder die Verwendung alltäglicher deutscher Ausdrücke. Wir können uns aber auch jederzeit fragen, warum wir das so machen und ob wir bei Lichte besehen, uns weiterhin als diejenigen verstehen wollen, die so handeln. Bei Dingen wie Zähneputzen und deutschen Wörtern werden wir wohl in der Regel sagen, dass wir es halt machen, wie wir das in unserer Kultur so tun und das auch grundsätzlich aus den Gründen richtig finden, die man uns beigebracht hat. Bei anderen Dingen werden wir vielleicht merken, dass wir in unserem Tun Dinge befördern, für die wir eigentlich nicht eintreten wollen. Wir merken vielleicht, dass wir im Erlernen eines Berufs viele Dinge einfach von unseren Kolleginnen übernommen haben, aber in Bezug auf manche Einzelheiten anders denken. Unser Selbstverständnis wird sich entsprechend auf das berufen, wie wir die Dinge beurteilen und zukünftig auch angehen wollen und nicht auf das, was wir bisher „blind“ getan haben.<sup>141</sup> Jede praktische Reflexion auf das eigene Tun und Urteilen verlangt so wieder nach ihrer praktischen Umsetzung, hinsichtlich der man in Bezug auf die von einem genannten Kriterien verantwortlich ist. Wer nicht tut, was er sagt, verliert in den Augen der Anderen den Status, derjenige zu sein, der er prätendiert.<sup>142</sup> Ob er tut, was er sagt, oder sagt, was er tut, bemisst sich aber nicht an einem festen Zusammenhang von Urteil und Faktum, auf dessen korrigierende Beurteilung sich beide wie die Brandomschen Subjekte berufen können. Es gibt keine „Tatsache“, die festlegt, welchen Kriterien er gefolgt ist oder hinsichtlich seiner Äußerung nun folgen müsste. Es kann sich darum stets auch ein Konflikt darüber entzünden, wie ein bestimmtes Tun interpretiert wird. In der Regel hat derjenige, um dessen Tun und Zukunft es geht, dabei eine Autorität. Aber zugleich steht diese immer in der potentiellen Möglichkeit von Anderen nicht anerkannt zu sein, weil sie nicht richtig finden, wie jemand Kriterien festlegt, oder weil sie nicht finden, dass jemand sich gemäß seinem Selbstverständnis verhält.

Am Ende eines langen Durchgangs steht so eine Erläuterung dessen, was es heißt, ein Selbst zu haben. Ich will sie nun noch einmal festhalten. Ein Selbst zu haben, heißt ein Subjekt normativer Einstellungen zu sein: Jemand, die Kriterien für ihr Tun festzulegen vermag, sprachlich, aber auch in dem sie jemandem eine Bewegung vormacht, in einem Bild malt oder Geige spielt, wie wir später sehen werden. Um solche Kriterien zu artikulieren, braucht es Medien, in denen diese Artikulationen möglich sind. Dies ist die Bertramsche Rekonstruktion der absoluten Medien.<sup>143</sup> Zugleich gilt, dass die Kriterien auch performativ realisiert werden müssen. Das ist der Heideggersche und von Butler aufgegriffene Punkt. Ein Subjekt will und muss seinen „Entwurf“ realisieren.<sup>144</sup> Die

---

<sup>141</sup> Insofern besteht ein maßgeblicher Unterschied zwischen Wittgensteins Idee „Wir folgen der Praxis blind.“ und der Möglichkeit, sich sein eigenes Regelfolgen in Kriterien zu artikulieren.

<sup>142</sup> Vgl. folgendes Beispiel Bertrams: „Wenn der Redner ständig Explikationen in Bezug auf seinen Gebrauch von Wörtern gibt, die mit seinen tatsächlichen Gebrauchsweisen dieser Wörter schlecht zusammenpassen, dann wird er schnell den Status verlieren, jemand zu sein, der sich festzulegen vermag.“, Bertram (Ms.), 17.

<sup>143</sup> In seinem Entwurf zu einer allgemeinen Theorie des Selbstbewusstseins weitet er den Begriff solcher Medien aus: „Ein zentrales Medium der Selbstbeziehung ist, wie bereits angedeutet, schlicht die natürliche Sprache, die vielfältige explikative Formen und Elemente bereithält. Aber auch unterschiedliche Elemente der Populärkultur, des Designs und anderes mehr sind Medien, in denen in wechselseitigen Interaktionen Selbstbeziehungen konstituiert werden.“

<sup>144</sup> „Der Entwurf ist die existenziale Seinsverfassung des Spielraums faktischen Seinkönnens. Und als geworfenes ist das Dasein in die Seinsart des Entwerfens geworfen. Das Entwerfen hat nichts zu tun mit einem



„Tatsachen“, die es dabei produziert, sind aber selbst Gegenstand einer kritischen Interpretation durch Andere. Andere geben oder verweigern dem Subjekt Anerkennung in Bezug auf das, was es als sein Selbstverständnis ausdrückt und wie es dieses realisiert. Ein stabiles Selbst, verstanden als die Fähigkeit sich selber so beurteilen zu können, wie man sich verhalten möchte und tagtäglich verhält, wird man so nur in praktischer Auseinandersetzung mit anderen. Dabei ist man zugleich immer schon in tradierte Praktiken eingebunden, wie es in unserer Kultur mit dem oben genannten Zähneputzen der Fall ist. In Bezug auf manche von ihnen mag gelten, dass wir sie nur mimetisch übernehmen, so wie nach Butlers Auffassung die geschlechtliche Differenz lange mimetisch fortgesetzt wurde, in dem zum Beispiel Männer einfach unbewusst nachgeahmt haben, was ihre Väter taten. In Bezug auf wieder andere Praktiken lernen wir die Artikulation von Kriterien im Namen einer kollektiven Instanz, die Heidegger „Man“ nennt.<sup>145</sup> Wir reklamieren so nicht nur im eigenen Namen Kriterien, sondern oft auch im Namen einer Gruppe, in der wir uns beteiligen oder durch unsere Sozialisation immer schon beteiligt sind.<sup>146</sup> Aus Heideggers und Bertrams Perspektive ist gerade Hegels absolutes Wissen eine Praxis, in der Subjekte ihre Kriterien stets unter Berufung auf eine bestimmte Auffassung von Philosophie machen. In dieser Hinsicht, hatte ich weiter oben gesagt, verlässt Bertrams Begriff der praktischen Reflexion zugleich den Hegelschen, weil er ihn mit Blick auf die stets neuen Möglichkeiten, die die natürliche Sprache als Artikulation von Kriterien bietet, offen fasst. Ein Individuum oder eine Gruppe können so immer auch neue Kriterien in einer eigenständigen Weise artikulieren. Ein Selbstverhältnis zu haben, ist aus dieser Perspektive eine Frage komplizierter Interdependenz einer Praxis, in der man sich beteiligt und in Bezug auf die man für sich Kriterien artikuliert, für die man einsteht und Anerkennung sucht.<sup>147</sup> Der Blick auf die Geschichte macht deutlich, wie solche Prozesse der Festlegung von Kriterien stets von Schwierigkeiten begleitet sind: Es braucht die Fähigkeit und Möglichkeit, überhaupt neue Kriterien artikulieren zu können, sich auch gegen eine bestehende Praxis zu wenden, für etwas einzustehen auch gegen den vorübergehenden Verlust von gesellschaftlicher Integration oder nötigenfalls und drastisch sogar den Verlust des eigenen Lebens.<sup>148</sup> Ein Selbstverhältnis ist so vor allem auch eine Frage dessen, ob und wie man sich zu artikulieren vermag oder nach Worten ringt, wie man handelt und andere einen

---

Sichverhalten zu einem ausgedachten Plan, gemäß dem das Dasein sein Sein einrichtet, sondern als Dasein hat es sich je schon entworfen und ist, solange es ist, entwerfend.“, Heidegger, *SuZ*, § 31. Gegen einen Plan wendet sich Heidegger vor allem im Sinne einer Bewusstseinsphilosophie: Ein Subjekt weiß nicht, was es will, und setzt es dann um. Ein Subjekt gewinnt ein Selbstverhältnis nur in seinem praktischen Handeln. Allerdings ist hier m.E. der zu starke Fokus von Heidegger auf die Faktizität von Praktiken deutlich. Er unterscheidet nicht zwischen einer expliziten Artikulation von Auslegung und einer Auslegung in Praxis. Vgl. zu dieser Kritik: Bertram (Ms.), 16ff.

<sup>145</sup> Heidegger, *SuZ*, § 27.

<sup>146</sup> Die Reklamation eines individuellen Standpunkts verlangt, dass Praktiken so entwickelt sind, dass man im eigenen Namen Kriterien festzulegen vermag. Sie ist bei uns stark mit dem Aufkommen neuzeitlichen Denkens und dessen Berufung auf die individuelle Stellungnahme in sprachlichen und urteilenden Praktiken verbunden. Sie geht aber auch viel weiter bis zu Praktiken wie diejenige poetischen, stark individuell geprägten Sprechens; vgl. Brandom (1979), 195.

<sup>147</sup> Axel Honneth hat wiederholt darauf hingewiesen, dass aus Perspektive einer solchen Theorie der Selbstkonstitution ein Phänomen ist, dass viele Praktiken Subjekte nur beteiligen, ohne dass diese sich ihre normativen Einstellungen klar zu machen vermögen. Sie leiden so in Bezug auf die Artikulation ihres Selbst an „Unbestimmtheit“, was bis in psychosoziale Störungen im Sinne eines Selbstverlusts gehen kann; Honneth (2003) und Honneth (1991).

<sup>148</sup> „Indem man bereit ist, sein Leben für etwas zu riskieren, zeigt man, dass das Leben, welches man riskiert, kein wesentliches Element des Selbst ist, das man durch diese Bereitschaft konstituiert, während das Leben, für das man sein Leben riskiert, gerade ein solches Element ist.“, Brandom (2004), 49.

behandeln, wofür man einsteht und was man aufgibt, worin man sich findet oder verliert. Von außen betrachtet ist der Gewinn von Selbstheit so tatsächlich ein äußerst dramatischer Prozess. Und es ist relevant, dass es eine Außenperspektive ist, mit der wir das feststellen. Wenn wir andere oder uns selbst so beschreiben, dann betrachten wir sie und uns tatsächlich als Figuren. Wir tun dies aber aus der Perspektive von Zuschauern, die interpretieren. Dies ist ein ästhetischer Modus. Ihn gilt es nun genauer zu rekonstruieren.<sup>149</sup>

## 2. Teil: Kunstwerke als Figurationen normativer Einstellungen

*„Das Drama muss, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendetsten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden.“<sup>150</sup>*

Ich habe im ersten Teil dargelegt, wie man die Hegelsche Philosophie als Ort einer Subjekttheorie begreifen kann, welche die Aporien der Frage nach dem Selbst aufzulösen vermag. Dabei war es meine These, dass sich im Durchgang durch auch heute gängige Theorien zeigen lässt, wie sie implizit von einer theatralen Verfasstheit von Subjektivität ausgehen: Sie begreifen das Subjekt als eine in Praktiken implizierte Form, in die Menschen eingeübt werden und die Menschen reaktivieren müssen, sofern sie als Subjekt und damit als jemand mit der Fähigkeit zur Selbstbestimmung anerkannt werden wollen.<sup>151</sup> Dabei gehen diese Theorien grundsätzlich davon aus, dass ein Subjekt die Überzeugungen und Absichten seines Gegenübers anhand von dessen Handeln einschätzen kann. Dies wird an Davidsons Philosophie sehr deutlich: Zwar geht diese gerade nicht von material geteilten Normen aus, sondern von einer dynamischen Praxis, in der sich sprachliche Gehalte und Handlungserwägungen permanent und individuell entwickeln.<sup>152</sup> Dennoch beruht die Position maßgeblich auf der Idee, dass Handlungen sich grundsätzlich interpretieren lassen, weil man dem Gegenüber eine rational konstituierte Menge von Überzeugungen zuschreiben kann. Es ist so möglich, dass andere Subjekt auf der Basis eigener Überzeugungen zu interpretieren, da beide, Interpret und zu Interpretierender, ihre Überzeugungen in Bezug auf eine geteilte Welt ausbilden, auf deren Grundlage sie diese abzugleichen vermögen. Davidsons

---

<sup>149</sup> Ich will nur am Rand erwähnen, dass m.E. aus einer Position wie der hier Vorgestellten zwingend ein anderes Verständnis der Verwendung ästhetischer Begriffe für Fragen der Selbstheit resultieren muss. Narrativität kann nicht so verstanden werden, dass sie bloß von *einem* Subjekt ausgeht. Stets muss auch die Narration eines Subjekts als Teil eines grundsätzlich kritischen und konflikthafter Diskurses gesehen werden. Letztlich konstituiert sich ein Selbst nur in praktischen Interaktionen, die von einer Narration aus der monologischen Perspektive eines Einzelnen nicht angemessen berücksichtigt werden. Die Narration darf nicht als Bericht verstanden werden, sondern als ein Modus der Selbstdarstellung, der mehr darauf zielt, was man zukünftig tun möchte, als was man in der Vergangenheit getan hat. In Bezug auf die biographische Auseinandersetzung mit sich selbst, wie sie etwa in psychotherapeutischen Konstellationen vor sich geht, erweist sich aber eine theatrale Selbstdarstellung sogar als produktiver: Das Subjekt berichtet über sich als Figur im Diskurs mit seinen Gegenüber. Gemeinsam mit dem Therapeuten interpretiert es dann, wie sein Selbst sich konkret entwickelt hat. Zu einer Kritik an einem narrativistischen Verständnis der Selbstheit im Rahmen psychotherapeutischer Prozesse: Strawson (2004), 448.

<sup>150</sup> Hegel, *Ästhetik*, 474.

<sup>151</sup> In den Theatralitätstheorien 1 reduziert sich die Selbstbestimmung auf die Fähigkeit, sich selbst überhaupt verstehen und in diesem Sinn bestimmen zu können. In Theatralitätstheorien 2 impliziert sie die Idee, dass das Subjekt im Rahmen verfügbarer Normen als Urheber seiner Handlungen gilt.

<sup>152</sup> Vgl. zur Dynamik von sprachlichen Bedeutungen, die sich durch die individuelle Performanz von Sprechakteuren ergibt etwa: Davidson (1990).

Philosophie ist so in meiner Rekonstruktion die wohl elaborierteste Variante der Idee, dass das interpretierende Beobachten eines Anderen hinreicht, um ihn als Subjekt zu verstehen. Sofern er sich rational verhält, sind wir in der Lage, ihm Überzeugungen und Intentionen zuzuschreiben.<sup>153</sup> Das hat zur Folge, dass aus Davidsons Perspektive das Handeln eines Schauspielers auf der Bühne sich von dem eines sozialen Gegenübers nicht unterscheidet. Nehmen wir eine besonders drastische Schilderung Davidsons zur Untermauerung:

„Malen wir uns folgende Situation aus: Der Schauspieler mimt eine Szene, in der ein Feuer ausbrechen soll (z.B. Albees Tiny Alice). Seine Rolle verlangt, dass er möglichst überzeugend jemanden darstellt, der andere von einem Feuer zu warnen versucht. ‚Feuer‘ ruft er, und vielleicht fügt er auf Anweisung des Autors hinzu: ‚Ich meine es ernst! Seht doch der Qualm!‘ usw. Und nun bricht ein wirkliches Feuer aus, und der Schauspieler versucht vergebens, das wirkliche Publikum zu warnen. ‚Feuer!‘ ruft er, ‚ich meine es ernst! Seht doch, der Qualm!‘ usw. Wenn ihm doch nur das Fregesche Behauptungszeichen zur Verfügung stünde!“<sup>154</sup>

Aus Davidsons Perspektive ist die Situation aporetisch; jede verzweifelte weitere Stellungnahme des Schauspielers, die bekräftigen möchte, dass er nicht mehr spielt, sondern handelt und das Publikum warnt, ist zum Scheitern verurteilt. Erst die sengenden Flammen, die den Rockzipfel der ersten Abonnenten erreichen, könnten wohl die Einsicht in den Ernst der Situation erwirken und wären doch zu spät. Die Zuschauer behandeln den Schauspieler als Figur. Nur auf den ersten Blick scheint diese Szene zu bekräftigen, dass wir als Zuschauer offensichtlich stets jene Differenz zwischen Figur und sozialem Akteur machen können. Dem ist aber in diesem Beispiel nicht so: Die Schauspieler behandeln den Schauspieler gerade auch in seinem Handeln als Mensch weiterhin als Figur und vermögen auf der Ebene der Darstellung, so Davidson, keinen Unterschied zu machen. Die Beschreibung der Szenerie ist richtig und falsch zugleich. Richtig ist, dass das faktische Tun auf der Bühne sich phänomenal nicht von dem faktischen Tun außerhalb der Bühne, unterscheiden mag.<sup>155</sup> Falsch ist die Reduzierung der Beschreibung auf den Vorgang. Nehmen wir ein anderes Beispiel:

In einer Aufführung von *Dantons Tod* durch den Regisseur Nicolas Stemmann kommt es dazu, dass der Hauptdarsteller Philipp Hochmajr über eine lange Zeit in ein enges Korsett geschnürt am Bühnenhimmel aufgehängt wird.<sup>156</sup> Es ist offensichtlich unangenehm. Nach einiger Zeit beobachte ich, dass der Darsteller kaum merklich zwar, aber doch

<sup>153</sup> Das darf man nicht als Einschränkung verstehen, da die formale Rationalitätskonzeption Davidsons eine sehr hohe Flexibilität für die Beurteilung von Handlungen anderer hat: Die Idee lautet, „dass zumindest ein Verfahren, mit dessen Hilfe sich eine Spezifikation einer Performanz als eine auszeichnen lässt, unter der die Performanz intentional ist, darin besteht, sie als die Konklusion eines Stückes praktischen Begründens auszuweisen, das die Gründe des Handelnden für das Hervorbringen dieser Performanz aufzeigt.“; Brandom (2001), 109.

<sup>154</sup> Zit. nach Wirth (2002), 23.

<sup>155</sup> Das gilt nicht nur für im weitesten Sinn naturalistische Theatervarianten, sondern auch für die bizarrsten Performances: Da der Akteur ein Mensch ist, besteht unter Umständen phänomenal kein Unterschied, ob er in einer gerahmten Situation – um sich nicht den Vorwurf aufzuladen, der Begriff der Bühne sei antiquierten Theaterpraktiken vorbehalten - handelt oder auf der Strasse. Und es ist keine Frage, die sich institutionell beantworten ließe, ob wir merkwürdiges Verhalten im sozialen Leben *per se* sanktionieren, wie Butler es etwa darstellt; vgl. Fußnote 80. Vielmehr ist es eine Frage dessen, ob wir dem Anderen unterstellen, dass sein Handeln von ihm beabsichtigt ist, was letztlich nur eine direkte, dialogische Auseinandersetzung, die ihn zu Wort kommen lässt, beantwortet. Vgl. dazu das Beispiel Bertrams eines Kinds, das behauptet, ein Wolf käme, aber dabei nicht beansprucht, etwas Wahres zu sagen, sondern bloß spielt. Wir sind sehr wohl in der Lage jeweils einzuschätzen, ob jemand etwas beabsichtigt oder ob er spielt, und wo wir es nicht sind, fragen wir nach. Die Frau, die auf Basler Strassen jedes Mal stehen bleibt und einen mit offenem Mund direkt frontal anstarrt und den Weg versperrt, kann eine psychopathologische Störung haben, eine Performerin sein oder jemand mit einem außergewöhnlichen Verständnis von Gepflogenheiten in einer Stadt. Das Gespräch klärt es erst; in schwierigen Zweifelsfällen erfordert dieses Gespräch eine umfangreiche Abklärung von Expertinnen, die abschätzen, inwiefern die Person ihr Handeln als selbstbestimmt geltend zu machen vermag. Kann sie Kriterien verständlich machen, warum sie ihr Verhalten praktiziert, wie sie es tut, sind wir in der Regel auch schnell bereit, so lange es niemanden gefährdet, es zu akzeptieren.

<sup>156</sup> Staatsschauspiel Hannover, 2001.

kontinuierlich beginnt, sein Bein zu dehnen und sich mit seinen Armen zu entlasten. Die Szenen schleppen sich hin, während der Darsteller, so bin ich zunehmend überzeugt, leidet. Immer mehr Zeichen verdichten sich: Er atmet angestrengt ein, ich sehe, wie er an seine Schläfe greift. Sein Kopf fällt einmal auf die Brust. Ich beginne zu überlegen, ob ich am Ende der Einzige bin, der die Situation richtig einschätzt und reagieren sollte. Plötzlich steht in der ersten Reihe jemand auf und verlässt den Saal. Ich bin nun überzeugt, dass es der Theaterarzt ist, der den Ernst des Geschehens erkannt hat und lehne mich aus meiner Verantwortung entlassen und gespannt auf den aus meiner Perspektive nun drohenden Abbruch der Vorstellung zurück. Aber natürlich geht diese genauso weiter. Philipp Hochmayr hat sich einen Spaß daraus gemacht, so zu tun, als ob er als Schauspieler leidet.

Das zentrale Moment einer solchen Situation besteht darin, dass Zuschauer das Tun des Akteurs und sein darin impliziertes oder auch sprachlich expliziertes Urteilen selbst zu beurteilen beginnen. In diesem Sinne galt, wie ich oben ausgeführt habe, Brandom eine Figur als defizient. Sie selbst vermag keine Festlegung unter einem solchen Urteil über Urteile einzugehen. Der Schauspieler, der vor dem Feuer warnt, hingegen schon. Aus Brandoms Perspektive ist eine theatrale Praxis, in der Handlungen nur vorgeführt werden, deshalb nichts, was mit der realen Praxis zu tun hat. Im Hinblick auf Davidsons Beispiel würde Brandom insistieren, dass dem Schauspieler wie auch dem Publikum stets noch die Möglichkeit zur Verfügung steht, nachzufragen, ob er es so meine, und ihn entsprechend verantwortlich zu machen. Auch aus Bertrams Perspektive besteht im wechselseitigen Dialog, in dem Subjekte sich in Bezug auf das, was sie sagen und tun, festzulegen vermögen, die wesentliche Differenz zur theatralen Situation. Theatrale Praktiken sind keine Praktiken des Alltags. In welchem Verhältnis stehen beide aber dann? Dies ist die Aufgabe, die Hegel im Sittlichkeitskapitel der *PhG* stellt, in der er eine enge Verbindung von theatraler Praxis und alltäglicher Praxis behauptet.

Meine These ist es, dass er diese Verbindung so begreift, dass die theatrale Praxis das wesentliche Medium praktischer Reflexion der griechischen Bürger war. Mein Gedanke ist der folgende: Als Zuschauer unterstelle ich einer Figur, dass sie praktisch reflektiert in dem Sinne der Deliberation, dass sie unter der Normativität von Gründen handelt. Ich betrachte dabei zugleich, wie sie diese Normen konkret realisiert. Aus der Betrachterperspektive gewinne ich so Kriterien, wie eine bestimmte Norm realisiert wird. Im Medium der Figur, die ich interpretiere, konstituiere ich somit das, was ich mit Bertram ein praktisches Urteilen über Urteilen genannt habe. Zugleich sehe ich diese Realisierung eines Urteils in einer konkreten Praxis mit anderen, so dass ich daraus gewonnene Kriterien als solche begreifen kann, die sich wechselseitig modifizieren und zusammen genommen zu einem Verständnis führen, wie eine bestimmte Gemeinschaft ihr Handeln rational koordiniert. Dies klingt kompliziert und nach einem äußerst rationalistischen Zugang zur Theatralität. Ich bin der Überzeugung, dass gerade das Gegenteil der Fall ist: Hegel zeigt uns, wie wir theatrale Praktiken als ein populäres Grundmoment eines nicht primär begrifflichen Verstehens unserer Selbst begreifen können.

Ich beginne im *vierten Kapitel* damit, dass ich meine Interpretation von anderen Varianten abgrenze, wie das Verhältnis des Theaterstücks *Antigone* und der antiken Praxis verstanden werden kann und worin Probleme dieser Theorien liegen. Am Ende stelle ich meine These als Lösung dieser Probleme vor. Zugleich mache ich mir selbst den Vorwurf, dass die Antwort den Verdacht einer *petitio* auf sich zieht: Sie scheint mit der Möglichkeit der Zuschreibung von normativen Einstellungen und ihrer wechselseitigen

Modifikation im Diskurs die Fähigkeit zu sprachlichem Urteilen vorauszusetzen und damit die ästhetische Erfahrung der Aufführung auf den Begriff zu reduzieren.

Dieser Vorwurf ist der klassische Vorwurf, den man auch der Hegelschen Ästhetik macht, in dem davon ausgegangen wird, sie würde die Kunst dem Begriff angleichen. Ich möchte in einem *fünften und letzten Kapitel* auf diese Kritik eingehen und zu zeigen versuchen, dass sie auf einer falschen Fährte beruht: Man hat die Hegelsche Ästhetik so verstanden, dass sie eine Theorie der sinnlichen Auseinandersetzung mit Kunstwerken bieten soll, die sie mit ihrem Fokus auf Gehalte letztlich nicht einzulösen vermag. Dagegen will ich Hegel so erläutern, dass er Kunstwerke als eine Form praktischer Reflexion im Sinnlichen verstanden hat, die den Zusammenhang von Begriff und Sinnlichkeit im Medium strukturierten Materials präsentiert. Hegels Ästhetik ist so eine Ästhetik, in der Sinnlichkeit nicht als etwas Widerständiges, sondern etwas durch ästhetische Praktiken Geformtes verstanden werden kann. Ich vertrete die These, dass Hegel Kunstwerke so liest, dass sie *figürliche Darstellungen* von normativen Einstellungen sind: Hegel fokussiert sich primär auf Darstellungen von Menschen oder aber er liest Kunstwerke so, dass sich in ihnen Menschen in Bezug auf normative Einstellungen ihres Gebrauchs von sinnlichen Medien darstellen. Ich bezeichne diesen Grundzug der Hegelschen Ästhetik als *Ästhetik des Figurativen*. Hegel versteht die Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk so grundsätzlich als *para-theatral*: Ein Zuschauer interpretiert ein Kunstwerk als Selbstdarstellung normativer Einstellungen eines Künstlersubjekts. Weiter begreift Hegel die Struktur des wechselseitigen Bezugs von normativen Einstellungen in einer szenischen Anlage als ein Medium rationalen Diskurses, den sonst nur die Praxis selbst zu leisten vermag. Theatralität wird so mit Hegel zu einem Grundmodus, in dem eine Gemeinschaft auf die rationale Konstitution von Subjektivität in gemeinsamen Praktiken zu reflektieren vermag.

#### IV) Tragödie im Sittlichen? Die Funktion theatraler Praktiken

*„Was wir deshalb vor uns sehen, sind die zu lebendigen Charakteren und konfliktreichen Situationen individualisierten Zwecke, in ihrem Sichzeigen und – behaupten, Einwirken und Bestimmen gegeneinander – alles in Augenblicklichkeit wechselseitiger Äußerung – sowie das in sich selbst begründete Endresultat dieses ganzen sich bewegt durchkreuzenden und dennoch zur Ruhe lösenden menschlichen Getriebes in Wollen und Vollbringen.“<sup>157</sup>*

Wer die *PhG* in dem Sinne liest, wie ich ihn oben von Pinkard aus über Brandom und Bertram als eine Rekonstruktion sich entwickelnder Wissenspraktiken skizziert habe, muss auch in der Lage sein, eine These über die antike Sittlichkeit zu formulieren, die erläutert, wie diese als vormoderne Praxis konstituiert ist und wie sie zu dem offenbar in ihr besonders relevanten absoluten Medium des Theaters steht. Ich werde nun nachfolgend versuchen, in Grundmomenten unterschiedliche Optionen einer solchen Interpretation aufzuzeigen. Sie verdeutlichen, dass die Bestimmung des Theatralen solange unbefriedigend bleibt, als nicht ein Versuch gemacht wird, seine spezifisch ästhetische Dimension zu berücksichtigen.

---

<sup>157</sup> Hegel, *Ästhetik III*, 476.

## a) Theater als Simulationsmedium

Ich beginne noch einmal mit einer Position, die davon ausgeht, dass die Sittlichkeit der Antike grundsätzlich eine gelingende Form von Subjektivität in sich konstituiert. Interpretationen dieser Art verstehen den Fortgang der *PhG* so, dass sich in ihr eine zunehmende Individualisierung vollzieht, insofern dass Subjekte in der Neuzeit auch in Praktiken eigener Stellungnahme eingeübt werden. Grundsätzlich implizieren sie dabei, dass das Subjekt aber auf jeder Stufe als durch verfügbare Rollen konstituiert begriffen werden kann.<sup>158</sup> Dies hat nun zur Folge, dass die ästhetische Praxis des Theaterspiels letztlich keine ästhetische Praxis zu sein vermag: Jemand, der soziale Praxis und theatrale Praxis analogisiert, muss davon ausgehen, dass die Institution Theater ein Ort ist, an dem gehandelt wird wie im Alltag auch. Den Unterschied zwischen einer Theateraufführung und alltäglichem Handeln muss er so letztlich an der Rahmung festmachen, die markiert, dass es sich um eine Aufführung handelt.<sup>159</sup> Theater wird so als ein Medium verstanden, das letztlich nur historisch bedingt als autonome Kunstform gilt,<sup>160</sup> strukturell gesehen aber mit der Praxis identisch ist. Theatralität wird so zu einem *Medium der Simulation*: Ein Ort, an dem Handlungen betrachtet oder wie in bestimmten gegenwärtigen Performances sogar selbst ausprobiert werden können. Man kann die Auffassung von Theater, die eine solche Position birgt, mit einem Lehrfilm vergleichen, in dem einen gezeigt wird, wie man sich mit einem bestimmten Werkzeug verhalten soll: Der Vorteil des Lehrfilms ist, dass jemand auftritt und wir sehen, wie er etwas falsch macht und was für fatale Konsequenzen das unter Umständen hat, ohne dass er sich und ohne dass wir als Zuschauer uns selbst in Gefahr bringen müssten. Wir gewinnen nichts aus der Betrachtung dieser Handlungen, als dass sie uns mögliche faktische Konsequenzen vor Augen führt. Dabei ist, wie Butler gezeigt hat, das Verstehen der Handlungstypen aber zusätzlich eingeschränkt auf den Raum des Verstehens, in das wir sozialisiert wurden. So gesehen sind wir letztlich nur in der Lage, bestimmte strukturell

---

<sup>158</sup> Vgl. zu einer solchen Auffassung etwa Pippin: „A priest, a knight, a statesman, a citizen, are not, that is, natural kinds. One exists as such a kind by being treated as one, according to the rules of that community. And the radicality of Hegel's suggestion is that we treat being a concrete subject of a life, a free being, the same way. It is in this sense that being an individual already presupposes a complex recognitional status.“, Pippin (2004), 258.

<sup>159</sup> Dies ist meines Erachtens das Grundtheorem aller Theorien, die Figur und Subjekt analogisieren. Es erlaubt dabei nicht nur die Markierung der Differenz zwischen Umwelt und Bühne, sondern zugleich auch die Möglichkeit Handlungen auf der Bühne als Zeichen für andere Handlungen zu verstehen. Dennoch gilt: Wenn Hamlet spricht, sich entscheidet, dann tut er strukturell nichts anderes als sein Darsteller nach der Vorstellung, genauso wie die Performerin absichtlich die gleichen Handlungen ausführt, die sie auch im Alltag ausführt. Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Weder der Begriff der Inszenierung noch derjenige der ästhetischen Erfahrung implizieren Kriterien, nach denen sich künstlerische Aufführungen grundsätzlich von nicht-künstlerischen unterscheiden lassen.“ Und: „Eine Aufführung gilt als künstlerisch, wenn sie in der Institution Kunst stattfindet.“; Fischer-Lichte (2004), 350f.

Menke verweist darauf, dass eine solche „simulatorische“ Auffassung des Theaters immer wieder zu der Kritik geführt hat, dass Theater zeige, wie sich ethische Werte durch die Möglichkeit scheinhaften Spiels destabilisieren lassen. Diese Auffassung beruht auch in seiner Rekonstruktion auf eben dem Missverständnis, dass der Zuschauer Subjektivität und Figur analogisiert; dagegen argumentiert Menke dafür, dass der Zuschauer auch den Blick des Schauspielers einnehmen kann, der sich selbst als Figur hervorbringt, was eine Form reflektierender Subjektivität erst konstituiert. Insofern ist das bloße Handeln keine Basis sittlichen Tuns, sondern die Identifikation des Subjekts mit einem sittlichen in der Figur präsentierten Gehalt wesentlich. Allerdings sieht Menke im schauspielerischen Tun zugleich die Individualität des Schauspielers jenseits seiner sittlichen Person. Diese konstituiert eine „Ironie“ gegen den sittlichen Gehalt, in der sich ein Raum authentischer Selbstheit konstituiert; vgl. Menke (1996), 179ff. Letztere These scheint mir unverständlich: Wenn gilt, dass ein Selbst nur hat, wer sich als Person konstituiert, dann muss die Authentizität des Individuums jenseits der Person sich auf die bloß faktisch unterschiedliche Performanz der Rollenausführung reduzieren. Zudem zeigt sich in der *Gegenwart der Tragödie*, dass Menke das Problem letztlich tatsächlich tief greifender sieht: Ein Individuum kann sich konstitutiv nicht vollständig in die Allgemeinheit von Urteilspraktiken einbringen.

<sup>160</sup> Fischer-Lichte (2004), 353.

mit unseren Handlungstypen konforme Handlungen zu verstehen. Das ästhetische Moment von Theater muss eine solche Theorie über einen Umweg jenseits des Handlungsvorganges gewinnen: In dem es sich entweder formalistisch auf die Struktur der dramatischen Anlage bezieht<sup>161</sup>, oder in dem es davon ausgeht, dass die Performanz von Aufführungen dem Zuschauer Wahrnehmungsprozesse ermöglicht, die jenseits des semiotisch intelligiblen Raum von Handlungen liegen.<sup>162</sup>

## b) Theater als Medium kognitiver Reflexion

Im ersten Teil wurde dargelegt, inwiefern die Theorien, welche die Einübung in Rollen als Basis von Subjektivität begreifen, in unauflösbare Widersprüche geraten. Insofern sind die oben genannten Interpretationen auch nicht haltbar. Es ist aber interessant zu sehen, dass sie zusätzlich zu kontraintuitiven Konsequenzen hinsichtlich unseres Verständnisses der Rolle von Rollen im Theater führen: Dass Handlungen selbst im ästhetischen Geschehen keine eigenständige Bedeutung erlangen und stets in unproblematischerweise lesbar bleiben, weil sie Handlungen außerhalb der Bühne bloß imitieren. Hegels These war zudem, wenn man den avancierteren Interpretationen folgt, gerade nicht der Aufweis von Identität zwischen antiker Praxis und der Dramaturgie *Antigones*. Vielmehr sei, so Pinkard, Theater als Teil der absoluten Medien selbst eine „explicit reflection on necessity and self-identity“<sup>163</sup>.

Schauen wir nun aber zuerst, in welcher Weise Brandom, der in seiner Rekonstruktion nah an Pinkard anschließt, die Theatralität des Stücks rekonstruieren müsste: Für ihn ist die Antike eine Situation, in der die Entwicklung sprachlicher Praktiken noch nicht so weit gediehen ist, dass sie den rationalen Austausch von Gründen zu gewährleisten vermag.<sup>164</sup> In diesem Sinne gilt ihm die Antike noch als Zustand einer defizienten Form von Subjektivität, die an ihren Konflikten zugrundegeht.<sup>165</sup> Ein Theaterstück wie die *Antigone* muss Brandom denn konsequent als direkter Ausdruck einer solchen defizienten Praxis gelten. Eine Darstellung, in Bezug auf die man aber auch als moderner Betrachter nichts zu gewinnen vermag: In Abwehr der Davidsonischen Handlungstheorie ist Brandom dagegen, Absichten daran festzumachen, dass jemandem aus der Zuschauerperspektive Gründe zugeschrieben werden können: Vielmehr gilt:

„Eine Performanz wird dadurch zu einer Handlung, dass sie das Ausüben einer verlässlichen unterscheidenden Disposition ist, auf die Anerkennung einer praktischen Festlegung zu reagieren, oder durch das Ausüben einer solchen Disposition hervorgebracht wird.“<sup>166</sup>

---

<sup>161</sup> Es gilt in diesem Sinne, was Christoph Menke das „klassische Modell“ der Rezeption nennt: „Aber so, als schöne Gestalt und Gegenstand der Betrachtung, erscheint uns das Ästhetische nur am Rand des Dramas; schön kann das Drama nur in dem sein, was an ihm undramatisch ist. Ein Rand des Dramas ist der Text, in dem das dramatische Geschehen vorgeschrieben ist; er kann in einer vor- und zurücklaufenden Lektüre als ein Gewebe schön geformter Bezüge erschlossen werden...“, Menke (2005), 120.

<sup>162</sup> Dies ist die Kernthese der *Ästhetik des Performativen*: „Eine solche Performance entzieht sich dem Zugriff der überlieferten ästhetischen Theorien. Sie widersetzt sich hartnäckig dem Anspruch einer hermeneutischen Ästhetik, die darauf zielt, das Kunstwerk zu verstehen. Denn hier geht es weniger um das Verstehen der Handlungen, welche die Künstlerin vollzog, als um die Erfahrungen, die sie dabei machte und die sie bei den Zuschauern hervorrief, kurz: um die Transformation der an der Performance Beteiligten.“, Fischer-Lichte (2004), 17.

<sup>163</sup> Pinkard (1996), 245.

<sup>164</sup> Diesen Punkt teilt Pinkard mit ihm, der auch davon ausgeht, dass die sprachlichen Praktiken, mit denen Kritik über kritische Praktiken selbst geübt werden kann, erst mit der neuzeitlichen Philosophie einsetzen: Pinkard (1996), 252.

<sup>165</sup> Eine Lektüre, die Hegel ja zu vertreten scheint, wenn er den Fortgang als Auflösung der Polis im Krieg beschreibt; *PhG*, 314ff.

<sup>166</sup> Brandom (2001), 111.

Zwar können wir einer Person, ohne dass sie ihre Festlegung explizit macht, eine Zuschreibung machen. Dennoch, so habe ich es oben dargestellt, ist es prinzipiell möglich, diese Festlegung anzuzweifeln und nach ihrer Berechtigung zu fragen. Da die Figur aber außerhalb jeder praktischen Möglichkeit steht, eine Festlegung im Sinne einer potentiellen Verteidigung durch Gründe einzugehen, ist die Beurteilung von Figuren so prinzipiell sinnlos. Die Darstellung der *Antigone* gilt Brandom als eine Situation, die sich dadurch auszeichnet, dass Antigone von Kreon in ihrem Festgelegtsein nicht akzeptiert und anerkannt wird, wie sie umgekehrt auch ihn nicht anzuerkennen vermag. Insofern konstituiert sich auch kein implizites gemeinsames Spiel eines Gebens und Forderns von Gründen, sondern ein wechselseitiger Ausschluss, der zum unvermittelten Konflikt führt. Diese Überlegung hat freilich eine interessante andere Konsequenz: Sofern in Theaterstücken eine Praxis dargestellt wird, in der sich Subjekte in ihrem Handeln an Gründe halten und sich wechselseitig darin anerkennen, verliert sich auch für Brandom die Differenz zwischen Stück und Praxis<sup>167</sup>: Das Stück zeigt ihm dann nur den Diskurs, wie er auch außerhalb geführt wird. Wer auf der Bühne etwas rational sagt oder tut, der hat außerhalb der Bühne den gleichen Status. Beides wird auf der Basis beurteilt, ob es richtig ist.<sup>168</sup> Implizit wiederholt so Brandom eine Theatralitätskonzeption auf höherer Stufe, die er eigentlich auf dem Weg zu verabschieden war.<sup>169</sup>

Wie lässt sich aber *Antigone*, die ja offensichtlich noch keinen rationalen Diskurs der Figuren untereinander zeigt, mehr in Hegels Sinne verstehen? In welcher Weise versteht Pinkard sie als „explicit reflection on necessity and self-identity“? Für Pinkard ist klar, dass die absoluten Medien für Hegel die Funktion erfüllen, bestehende Normen kritisch zu prüfen.<sup>170</sup> Dabei begreift er die antike Sittlichkeit so, dass sie grundsätzlich von freien Individuen bewohnt ist. Diese versteht er wiederum so, wie Antigone und Kreon geschildert werden, als zwar durch ihr Geschlecht je an unterschiedliche Sphären des Handelns gebunden, darin aber grundsätzlich frei Handelnde.<sup>171</sup> Sobald Antigone ihre einheimische Sphäre verlässt, kommt es zum Konflikt. Die Tragödie, so Pinkard, diene so dem kritischen Aufweis „of a kind of essentially institutionalized clash between men and

---

<sup>167</sup> Dieses Moment verdeutlicht sich darin, dass Brandom jemanden, der in der Praxis wie das Kind etwas nur spielt, und dabei etwas Bestimmtes sagt, nicht von einem normalen Teilnehmer unterscheiden kann. Jeder, der etwas Bestimmtes im Sinne einer Festlegung auf Gründe sagt, wird als Teilnehmer der gleichen Praxis verstanden, auch eine Theaterfigur; vgl. Bertram (Ms.) 17f.

<sup>168</sup> An diesem Punkt schlägt eine mögliche Lektüre Brandoms von Antigone auch fehl: Antigone ist keine Figur die zwar urteilt, aber nicht anerkannt wird. Hegel inszeniert die Interpretation viel mehr so, dass Kreon einer homogenen Regelpraxis angehört, während Antigones Handeln konstitutiv außerhalb dieser Praxis steht. Es lässt sich schlicht das eine Tun nicht in das andere übersetzen. Insofern gleicht Hegels Darstellung der Antigone seinen späteren Ausführungen zum Widerstreit zwischen handelndem und urteilenden Bewusstsein: Eine feste Regelordnung steht stets im Widerspruch zum einzelnen Tun, so lange nicht Medien verfügbar sind, in denen Kriterien der einzelnen Regelapplikation artikulierbar sind (*PhG*, 434ff.).

<sup>169</sup> Eine weitere Konsequenz aus dieser Auffassung ist, dass Brandom die Bewusstseinsfiguren, die in der *PhG* auftreten, selbst als Subjekte versteht, die zwar noch nicht die Möglichkeit eines logischen Selbstbewusstseins verfügbar haben, das erst mit der kritischen Philosophie Kants beginnt, aber in der von Hegel geleisteten Beschreibung ihres Tuns als adäquat in ihrer historischen Entwicklung erfasst gelten können. Sowohl Brandom wie Pinkard lesen den Gang der *PhG* deswegen als „philosophical Bildungsroman“, „a dialectical-historical narrative of how European community has come to take what it does as authoritative and definitive for itself.“ (Pinkard (1996), 13. Vgl. Brandom (2009) 81), in der sich das Wissen einer Gemeinschaft über sich selbst progressiv verbessert.

<sup>170</sup> Pinkard (1996), 221.

<sup>171</sup> Pinkard (1996), 142. Diese These impliziert schon eine falsche Lektüre: Hegel insistiert in der *PhG*, dass Antigone und Kreon gerade nicht frei seien: *PhG*, 308. Vgl. Bertram (2009), 7ff und ausführlich Stern (2002), 141f. Diese Auffassung teile ich. Ich bin nur der Meinung, dass Hegel dabei auf die Theaterfiguren rekurriert, während der Bürger der Polis durch die Betrachtung ihres Tuns gerade frei wird.



women“<sup>172</sup>, der schließlich in der Konstitution des römischen Rechts überwunden würde. Theater ist für Pinkard so nicht ein Medium bloßer Darstellung von faktischen Praktiken. Vielmehr ist es ein Medium, was auf die in den Praktiken implizierten Normen reflektiert. Es handelt sich hier um eine kognitive Reflexion in dem Sinne, dass das Medium des Theaters den Subjekten die Erkenntnis ermöglicht, wo und wie bestehende Normen defizient sind. Hierin liegt aber wiederum das Problem dieser Erläuterung: Wenn gilt, dass Subjekte analog zu Antigone und Kreon sozialisiert sind, inwiefern sind sie in der Lage, diesen Konflikt zu verstehen? Offensichtlich wird ihnen, analog zu meinem polemischen Einwurf zum Lehrfilm weiter oben, schlicht vor Augen geführt, dass ihre Handlungskonzeption faktisch zu fatalen Konsequenzen führt, wenn sie den Raum ihres Handelns verlassen. Konsequenzen, die im übrigen dann auch, so die Lektüre von Pinkard, real eintreffen. Die Frage ist einfach: Was nützt ein solches Erkenntnismedium, wenn daraus keine Konsequenzen gezogen werden können? Es ist die alte Frage, die auch schon die Subjekttheorie betraf: Inwieweit vermag sich das Subjekt urteilend von seiner Urteilspraxis zu distanzieren? Pinkards Anspruch ist es zwar genau zu erläutern, wie absolute Medien „rational resolutions of earlier dilemmas“<sup>173</sup> leisten. Genau dies vermag er aber nicht einzulösen. Er kann nur zeigen, inwieweit die griechische Tragödie eine Problematik ihrer normativen Verhältnisse darstellt, aber nicht, wie sie diese zu lösen vermag.<sup>174</sup> Verständlich wird, dass die griechische Tragödie den Konflikt so zu präsentieren vermag, dass die Polisbürger darin eine Notwendigkeit des Untergangs beider Parteien sehen: Die Tragödie zeigt, wie zwei Individuen, die nach bestem Wissen handeln, sich in ihrem Standpunkt nicht versöhnen lassen und sich darum wechselseitig in den Untergang führen. Dagegen kann diese Theorie nicht erläutern, wie aus dieser im Medium der Tragödie ermöglichten tragischen Erfahrung zugleich eine neue Form der Subjektivität hervorgehen soll, die Pinkard als ein „skeptical individual“<sup>175</sup> bezeichnet.<sup>176</sup> Die Tragödie vermag nur vorzuführen, was die Antigones und Kreons Athens schon wissen: Man muss sich an die Regeln halten, die einem anerzogen wurden, sonst gibt's Probleme.

### **c) Theater als Medium „sittlichen Begreifens“ und Meta-Medium der Kritik an Rationalität**

Christoph Menke hat in zwei Monographien eine umfangreiche Theorie des Verhältnisses von Theater und sittlicher Praxis geleistet. Ich hatte schon in der Einleitung erwähnt, dass Menke dabei nicht zuletzt aus seiner eigenen Perspektive die Hegelsche Theorie zurücklässt. Er bezieht sich hier insbesondere auf Hegels Theorem eines *Ende der Kunst*, das er als die falsche Behauptung Hegels versteht, in der modernen Praxis

---

<sup>172</sup> Pinkard (1996), 145.

<sup>173</sup> Pinkard (1996), 221.

<sup>174</sup> Man kann höchstens die Tragödie als ein Medium der Kritik an bisherigen Auffassungen verstehen, wie Stephen Houlgate zeigt. In diesem Sinne kritisiert die Tragödie etwa die Vorstellung, ein Individuum sei wie ein Heros im Epos durch ein konformes Verhalten zu einer gegebenen Ordnung zu begreifen; Houlgate (2007b). Es bleibt aber unklar, wie ein Subjekt, das gerade durch die Konformität zu Praktiken konstituiert ist, eine solche Kritik dieser Praxis verstehen soll und daraus Konsequenzen zu ziehen vermag.

<sup>175</sup> Pinkard (1996), 248.

<sup>176</sup> Diese Figur bemüht auch Gethmann-Siefert, wenn sie die Tragödie als Übergang zu einer Kunst versteht, in der das Individuum keinen festen Gehalt findet, den es übernehmen kann, sondern eine Anstiftung „zur Reflexion auf die Grenzen sittlicher Orientierung bzw. Unvereinbarkeit grundlegender Gestalten der Sittlichkeit, Familie und Staat“; Gethmann-Siefert (2005), 210.

individueller Reflexion fände eine definitive Überwindung einer Problematik statt, welche die Tragödie noch darstellt und zu heilen versucht. Dagegen macht Menke geltend, dass sich in Hegels Tragödientheorie *sowohl* eine Überwindung des darin dargestellten tragischen Konflikts, *zugleich* aber auch eine Neuauflage einer in jeder Praxis immanenten Tragik manifest macht.<sup>177</sup> Ich will hier versuchen die Idee von Menke in ihren Grundzügen darzustellen. Einerseits ist Menke in meinen Augen der Erste, der die spezifisch ästhetische Gestalt der Tragödie als Grund einer spezifischen Leistung als Reflexionsmedium erläutert. Zugleich macht sich aber an seiner Theorie von neuem deutlich, dass er die von mir problematisierte Grundprämisse einer Identität von Figur und Handelndem beibehält. Dieser Zug hat zur Folge, dass Menke die reflexive Leistung der Tragödie zuletzt nur als eine negative charakterisieren kann: Theatralität gilt ihm als Meta-Kunst, die stets die tragische Unvereinbarkeit von ästhetischem Spiel und normengeleiteter Praxis aufweist.

Menke liest die *Ästhetik* ganz im Kanon der Interpretationen, die die Schönheit des Ideals an der griechischen Statue festmachen: Diese gilt ihm als Paradigma „einer bruchlosen Integration, dem ‚Zusammenstimmen‘ eines geistigen Gehalts mit seiner sinnlichen Realität“, die als „Modell des Gelingens“ die „sittliche Wirklichkeit“ zugunsten einer „Versöhnung von individuellem Selbst und allgemeiner Substanz“ anleitet<sup>178</sup>: Jeder verhält sich in der antiken Polis so, wie die in den Kunstwerken dargestellten normativen Gehalte es ihm vorstellen.<sup>179</sup> Sobald aber die in den Götterfiguren plastisch präsentierten unterschiedlichen Orientierungen aneinander geraten, kommt die schöne Sittlichkeit der Antike an eine ihr immanente Grenze: Die Statuen vermögen nur partikuläre Normen zu artikulieren, aber nicht ihre wechselseitige Bezogenheit im Konflikt Einzelner, die sich aus der Pluralität der Normen notwendig ergibt. Der Einzelne muss sich konformistisch zu *einer* Sphäre des Handelns bekennen. Tut er es nicht, verliert er den Status als Person anerkannt zu sein. Insofern kann der Einzelne sein eigenes Tun nur binnen der Grenzen seiner von der Sittlichkeit vorgegebenen Rolle verwirklichen:

„Das Schöne kann das sittlich Gültige mit dem Subjektiven nur versöhnen, dass es das Subjektive zugunsten des sittlich Gültigen begrenzt – es nicht als Subjektives zu seinem Recht kommen lässt.“<sup>180</sup>

Sobald ein Subjekt den angestammten Raum seines Handelns verlässt, kommt es zu nicht auflösbaren Konflikten. Genau dies ist in einer ersten Hinsichtnahme dasjenige, was die Tragödie im oben mit Pinkard ausgeführten Sinn offensichtlich inhaltlich zur Darstellung bringt.<sup>181</sup> Die Tragödie geht aber als ästhetisches Medium darüber hinaus und zwar in zweifacher Hinsicht:

*Zuerst* erfährt der Zuschauer, der die ästhetische Konstitution des Vorgeführten als ein Zusammenspiel subjektiver Leistungen der Schauspieler und des Dichters zu verstehen vermag, dass die von der Tragödie implizierte Auflösung des Konflikts von Subjekten

---

<sup>177</sup> Menke (1996), 43.

<sup>178</sup> Menke (1996), 45ff.

<sup>179</sup> Vgl. auch die Interpretationen von Gethmann-Siefert: Die Kunst „vermittelt dem Einzelnen über die Anschauung eines Werks..., sein geschichtliches Bewusstsein, das er zugleich als Bewusstsein seiner Lebens- und Kulturgemeinschaft, also als gemeinsames Bewusstsein erfährt.“, Gethmann-Siefert (2005), 41.

<sup>180</sup> Menke (1996), 55.

<sup>181</sup> Menke unterscheidet so eine „inhaltliche“ von einer „performativen“, auf die Struktur der dramatischen Aufführung bedachte Lektüre des Stücks, Menke (1996), 82.

hervorgebracht wird: Die Zuschauer sehen so gerade nicht die Darstellung einer Macht eines Schicksals, das sich faktisch notwendig aus den Konflikten unterschiedlicher Handlungsorientierungen ergibt. Sie vermögen vielmehr die Erkenntnis, dass Schauspieler gemeinsam den Konflikt und dessen Auflösung darstellen, auf ihre eigene Partizipation an einer Gemeinschaft zu übertragen: Die Figur der Antigone steht dabei paradigmatisch für einen solchen Prozess. Antigone gesteht im Verlauf des Stücks ein, dass sie aus der Perspektive Kreons einen Fehler gemacht hat. Sie anerkennt damit die Gültigkeit der Normen an, an die Kreon sich hält. Auf diese Weise hat sie „mit dem Absolutheitsanspruch gebrochen, mit dem sie das ‚Eine Gesetz‘ vertrat, und zu einem dezentrierten, zu einem gerechten ‚Anerkennen des Entgegengesetzten‘ gefunden.“<sup>182</sup> Nur inhaltlich betrachtet, wäre die Tragödie auf diese Weise wiederum eine Art Lehrstück, das vorführt, wie eine Figur, die sich nicht an das Gesetz hält, geläutert wird. Antigone würde sich einfach dem Gesetz Kreons beugen. Da aber der Zuschauer in der Lage ist, die Figur Antigones als von einer Schauspielerin gespielt zu verstehen, übersteigt seine Erkenntnis jenes einfache Verständnis der Darstellung eines Läuterungswegs. Vielmehr versteht der Zuschauer nun, dass die Anerkennung von Kreons Standpunkt und der Eintritt in eine gemeinsame Wertorientierung keine Unterwerfung der *Figur* ist, sondern tatsächlich daraus hervorgeht, dass die *Schauspielerin* sich als einzelnes Element mit ihrer *Rolle* in die Gesamtkonstellation des Dramas einfügt. Auf der inhaltlichen Ebene der Figur wird Antigone durch die Normen Kreons sozialisiert, auf der Ebene des Zuschauers liest sich die Sozialisierung der Antigone als eine eigenständige Leistung subjektiver Verpflichtung an eine gemeinsame Gerechtigkeit, die der Zuschauer nun selbständig verwirklichen muss:

„Die zweite Gestalt der Anerkennung des Entgegengesetzten dagegen kann nicht mehr in der Tragödie dargestellt, sondern nur durch die Tragödie vollzogen und außerhalb der Tragödie verwirklicht werden: nicht in den Figuren, sondern den Dichtern und Zuschauern der Tragödie als Mitgliedern der Polis. In dieser zweiten Gestalt besteht die Dezentrierung des heroischen Bewusstseins nicht mehr nur in einer freien Unterwerfung unter die Macht des Schicksals, sondern gewinnt positive Gestalt: im „sittlichen Begreifen“ der immanenten Gerechtigkeit des Schicksals.“<sup>183</sup>

Menke gelingt so offenbar eine Erläuterung, wie die Tragödie eine Transformation von Subjektivität vom bloßen konformistischen Verhalten nach Rollenstereotypen<sup>184</sup> zugunsten einer reflektierten Einsicht in geteilte Werte zu konstituieren vermag. Er löst insofern ein, was Pinkard oben nur behauptet hat. In der Tragödie konstituiert sich erst das Subjekt als eines, das sich aus eigener Perspektive an gemeinsamen Gründen orientiert. Durch die Tragödie erfährt der Zuschauer so, dass eine funktionierende Sittlichkeit nur entsteht, wenn Einzelne wie Antigone die Notwendigkeit einer geteilten Ordnung der von Kreon repräsentierten Bürgerschaft einsehen und ratifizieren. Insofern wird der Polisbürger mit Antigone analogisiert; die Figur spricht im Stück aber zugleich aus, was die Schauspielerin als Zuschauerin ihrer Darstellung selbst erkennt: Dass sie sich in ihrem Tun an gemeinsamen Normen des dramatischen Ablaufs orientiert. Genau diese *Selbsterkenntnis* machen Zuschauer im Medium der Tragödie mit. Sie begreifen

---

<sup>182</sup> Menke (1996), 95.

<sup>183</sup> Menke (1996), 105.

<sup>184</sup> Wobei Menke ein bloß konformistisches Verhalten dezidiert als ein Verhalten „ohne Freiheit und Reflexion des Subjekts“ (Menke (1996) 56) begreift und insofern der Auffassung ist, Subjektivität kann erst verständlich werden, wie sie von den Theatralitätstheorien 2 erläutert wird: Als Fähigkeit sich an gegebenen Gründen zu orientieren.

sich nun auch als „Autoren der Gerechtigkeit“<sup>185</sup>. Menke schließt diesen Teil der Ausführungen damit, so sei „der Theaterbesuch zugleich Regierungsbeteiligung“<sup>186</sup>.

Schon an dieser Stelle scheint mir Menkes Theorie allerdings undurchsichtig: Menke konstatiert, dass die Tragödie *selbstreflexiv* verfasst sei, insofern in ihr durch die Performanz der Aufführung transparent würde, wie die Tragödie durch das Spiel der Darsteller entsteht und durch den vom Autorentext gesteuerten Gang der Dinge aufgelöst wird:

„Die Hervorbringung der Einheit ist die ‚Tätigkeit‘ der ... dramatischen Dichter, und die Hervorbringung der Elemente ist die ‚Tätigkeit‘ der – vom tragischen Chor unterschiedenen Schauspieler.“<sup>187</sup>

Diese Reflexivität der Tragödie ist entsprechend formal gefasst: Sie besteht in dem Selbstverweis der Darstellung auf sich als Dargestellte. Gleichzeitig soll aus der ästhetischen Erfahrung, bzw. Interpretation dieser Selbstreflexivität eine ethische Reflexivität hervorgehen. Dieser Übergang ist mir schlicht unverständlich und erweckt mir stark den Anschein einer Äquivokation von Reflexivität im Sinne von Selbstbezüglichkeit in einem Medium und praktischer Reflexivität als Überlegung unter Orientierung an Gründen. Ich kann dem ganzen Argument nur folgenden Sinn abgewinnen: Die Tragödie zeigt *formaliter*, dass die Darstellung von Darstellern getragen ist. Das Subjekt entdeckt sich so durch die Übertragung dieser Formbestimmung und der gleichzeitigen Betrachtung der Handlungen Antigones selbst als hervorbringende Instanz einer zugleich nicht nur von ihm allein ausgehenden gemeinsamen Struktur von Gründen. Die Reflexion, welche die Tragödie leistet, ist so eine kognitive Reflexion, wie ich sie implizit der Kantischen *Kritik* und der Brandomschen Philosophie zugeschrieben habe<sup>188</sup>: Die Erkenntnis, dass Subjekt zu sein bedeutet, sich auf Gründe festzulegen, deren Urheber man nicht ist. Insofern scheint mir unklar, wie Menkes These des „sittlichen *Begreifens*“, das die Tragödie provoziert, genau gemeint ist. Man kann die These so verstehen, dass die Zuschauer in einer Tragödie über das Handeln der Hauptfiguren eine Einsicht in die normativen Grundlagen der Gemeinschaft gewinnen. Insofern müsste man die Tragödie so erläutern, dass sie eine Art *moralische Anstalt* in folgendem Sinn instituiert: Figuren wie Antigone machen in der Anerkennung ihres Fehlens die moralische Rolle vor, an die sich auch die Subjekte halten sollen. Entsprechend wäre das Theater ein besonderer Katalysator jener Einübung in die Rolle eines moralischen Akteurs, wie sie insbesondere von Interaktionstheorien erläutert wird.<sup>189</sup> Antigone nimmt zu sich selbst die moralische Perspektive der Polis ein und führt so vor, was es heißt, sich in seinem Sichzusichverhalten selbst mit den Erwartungen Anderer zu konfrontieren. Allerdings ist diese Erläuterung in zweifacher Hinsicht problematisch: Sie funktioniert nur für

---

<sup>185</sup> Menke (1996), 108.

<sup>186</sup> Menke (1996), 107.

<sup>187</sup> Menke (1996), 61.

<sup>188</sup> Es zeigt sich hier ein Moment, das in der kantianischen Tradition, zu der ich auch Menke zähle, bezeichnend ist: Dem Medium ästhetischer Erfahrung wird eine Form der Selbsterkenntnis zugeschrieben, die von der Kritik, die sich, wie ausgeführt, nur als logische Darstellung subjektiver Erkenntnisformen gibt, eigentlich als unmöglich behauptet wird. Vgl. Bertram (2009), 206. Dazu auch meine Ausführungen zur Ästhetik im nächsten Kapitel.

<sup>189</sup> Der Gedanke, dass Theater in besonderer Weise Sozialisationsprozesse zu lenken vermag, ist historisch vielfach belegt, und wird auch von Hegel aufgegriffen: „Ich will deshalb im allgemeinen nur daran erinnern, dass in manchen Epochen besonders auch die dramatische Poesie dazu gebraucht wird, um neue Zeitvorstellungen in betreff auf Politik, Sittlichkeit, Poesie, Religion usf. einen lebendigen Eingang zu verschaffen.“, Hegel, *Ästhetik* III, 503. Die Frage ist nur, wie man diese Wirkung erklärt. Ich werde gleich zeigen, wie ich Hegels Intuition hier begreife.

Theaterstücke, in denen eine Figur in einer expliziten Weise artikuliert, dass sie sich zu herrschenden Sitten bekennt. Dies ist in *Antigone* zwar der Fall. Würde sich aber der Effekt darauf reduzieren, dass Zuschauer genau diese Einsicht, wie Antigone sie artikuliert, mimetisch übernehmen, käme das einem Rückfall in die Theatralitätstheorien 1 zurück, die nach einhelliger Meinung gerade von der Tragödie zurückgelassen werden sollten. Der Erwerb einer reflexiven Fähigkeit als Einsicht in die Gründe des Handelns und nicht einfach die bloße Übernahme einer faktischen Handlungsform entstehen nach Menke deswegen erst, weil Antigone sich selbst als Figur in einem Theaterstück wahrzunehmen vermag und so eine reflexive Distanz zu sich gewinnt.<sup>190</sup> Insofern muss das „sittliche Begreifen“ als die formale Erkenntnis seiner selbst als jemand, der *selbständig* an kollektiven Gründen festhält, verstanden werden. Der Gewinn dieser Erkenntnis übersteigt so in dem von Menke geforderten Sinn die einfache Sozialisationsthese, weil er das Subjekt als urteilende Instanz verständlich macht. Aber er übersteigt auch den Gedanken der Theorien, die das Subjekt als in Muster des Begründens sozialisiert begreifen: Das Medium der Tragödie reflektiert zugleich auf eine solche Praxis des Begründens und macht sichtbar, dass diese letztlich vom einzelnen Subjekt aus konstituiert ist. Als Zuschauer der Tragödie entdeckt das Subjekt so seine *eigenständige* Freiheit als einzelnes Individuum, durch dessen Tun sich die Sittlichkeit erst stabilisiert. Antigone steht als Figur nicht nur für die Erkenntnis der nötigen Partizipation an gemeinsamen Werten, sondern zugleich für ein Individuum, das in ihrem Handeln eine eigenständige Position jenseits dieser Werte realisieren will:

„Die Tragödie konfrontiert die polis mit einer Erfahrung der einzelnen, die ihre sittliche Gerechtigkeit weder zu integrieren noch gänzlich zu unterdrücken vermag.“<sup>191</sup>

Wie allerdings ist ein eigenständiges Urteil möglich, wenn Urteilen nur unter geteilten Normen möglich ist? Aus dieser Perspektive scheint die in der Tragödie gewonnene Reflexivität defizitär und aporetisch: Ganz im Sinne der Ausführungen des ersten Teils dieser Arbeit vermag die durch sie konstituierte Subjektivität nicht in Bezug auf die geteilten Normen, an denen sie orientiert ist, selbst eine eigenständige Position einzunehmen: „Soziale Gerechtigkeit als sittliches Begreifen verlangt ethische Homogenität.“<sup>192</sup> Der kollektiven Gerechtigkeit steht je die von der Tragödie nicht weiter berücksichtigte Forderung nach singulärer Gerechtigkeit, wie sie sich im Handeln Antigones ausdrückt, entgegen.<sup>193</sup> Die Problematik, die Menke hier ortet, hat er in der *Tragödie im Sittlichen* noch als ein primär politische Frage aufgefasst: Der Einzelne ist in Bezug auf sein Leben an einem individuellen Guten interessiert, das im Widerspruch zu dem stehen kann, was man im Sinne einer geteilten Konzeption von Gerechtigkeit zugleich als richtig einsieht.<sup>194</sup> Ich bin der Auffassung, dass sich in der späteren

---

<sup>190</sup> Genau diese reflexive Distanz begreifen Interaktionstheorien auch darüber, dass das Subjekt lernt, sich mit den Augen Anderer zu betrachten. Dies ist also strukturell die gleiche Idee, wie sie auch die sich selbst betrachtende Theaterfigur darstellt.

<sup>191</sup> Menke (1996), 157.

<sup>192</sup> Menke (1996), 117.

<sup>193</sup> Menke (1996), 125ff.

<sup>194</sup> Das ist eine klassische Figur, die sich in einem kantianischen Hintergrund ergibt. Schon Kant selbst hatte in der Rechtsphilosophie festgehalten, dass dem Staat die Aufgabe zukommt, die unterschiedlichen, für sich vernünftigen Auffassungen über das richtige Handeln in ein Gesetz zu kondensieren. Die damit konstituierte Sphäre steht aber in ihrer Statik konstitutiv in einer Widersprüchlichkeit zu den sich entwickelnden Ansprüchen Einzelner. Aus dieser Problematik entwickelt Axel Honneth denn auch die Idee, dass der *Kampf um*

*Gegenwart der Tragödie* besser sehen lässt, wie Menke diese Problematik versteht. Wo es vorher den Anschein hat, es ginge primär um eine existenzialistisch angehauchte Problematik, wie der Einzelne sein Recht gegen das Kollektiv zu behaupten vermag, wird hier deutlicher, dass Menke das Problem auf einer grundsätzlichen Ebene der Struktur unseres Handelns ansetzt: Im Medium der Tragödie entdecken wir nämlich die „Wahrheit über das Urteilen – die Wahrheit, dass es nicht subjektivierbar ist.“<sup>195</sup> Menke geht nun davon aus, dass unsere Urteilspraxis im McDowellschen Sinn konstitutiv durch geteilte Wahrnehmungen von Werten konstituiert ist. Insofern ist die Sozialisation, die Antigone bewusst durchläuft, notwendig für die Fähigkeit praktischen Urteilens überhaupt. Wir sind in dieser Hinsicht, so Menke, stets wie Figuren in einem Text von Regeln, die wir nicht bestimmen. Zugleich ist die Einzelne diejenige, die in Bezug auf die Einzelfälle ihres Lebens Urheberin von Urteilen und Entscheidungen ist, für die sie verantwortlich zeichnet. Am Beispiel Ödipus führt Menke nun vor, welche Konsequenzen dieser paradoxe Doppelstatus hat: Ödipus versteht sich im Stück als Urheber einer modernen Rechtspraxis, die den Mörder Laios ermitteln soll. Am Ende muss er sich selbst verurteilen, weil er sich als Mörder erweist: „Die Beurteilung verselbständigt sich gegenüber dem beurteilten Subjekt.“<sup>196</sup> Was Menke in komplizierten rechts- und normativitätstheoretischen Überlegungen ausführt, ist Folgendes: Wenn eine Urteilspraxis durch eine feste, gegebene Menge von Urteilen konstituiert ist, wie es sich seiner theoretischen Hintergrundüberzeugung gemäß verhält<sup>197</sup>, so kann es sein, dass jemand, der nach bestem Wissen urteilt, unwillentlich gegen sein eigenes Urteil verstößt.<sup>198</sup> Menke kehrt gewissermaßen das Wittgensteinsche Problem um: Es gibt keine Tatsache, die sicherstellt, dass jemand einer bestimmten Regel folgt, deswegen gibt es umgekehrt die Möglichkeit von Tatsachen, die mit der Regel, der jemand folgt, nicht übereinstimmen. Es handelt sich um eine „tragische Ironie“ der Praxis: Eine Praxis wie die der rechtlichen Urteile, die Menke wie früher Brandom als Paradigma des Urteilens überhaupt gilt, ist normengeleitet; das Subjekt, sofern es urteilt, muss sich an diese Normen halten. Nun kann es sein, dass es auf der Basis seiner richtigen Überlegungen zu einem Ergebnis kommt, das konträr zu diesen Ergebnissen steht. Denken wir an den Brandomschen Richter, der ein Urteil fällt, das sich später als falsch herausstellt. Er steht sinnbildlich für die Problematik, die Menke hier ortet. Eine Rationalitätskonzeption, die Rationalität als Fortsetzung von und Anknüpfung an bisherige Urteilsregeln versteht, konstituiert in jedem neuen Urteil einen Raum von Unbestimmtheit, weil der Urteilende erst im Nachhinein mit Blick auf neue Fakten feststellen kann, ob sein Urteil richtig oder falsch war. Die Reflexion auf das Reflektieren, das Brandom mit Hegel stark gemacht hat, kommt in dieser Hinsicht stets zu spät: Der Fehler ist schon passiert, wenn er als Fehler festgestellt wird. Zwar korrigiert der Fehler

---

*Anerkennung* maßgeblich über die Einforderung neuer Rechte ausgetragen wird. Menke sieht aber die Problematik in einer grundsätzlicheren Weise, wie sein späterer Text zur *Gegenwart der Tragödie* verdeutlicht.

<sup>195</sup> Menke (2005), 69.

<sup>196</sup> Menke (2005), 47.

<sup>197</sup> Menke hat meines Wissens nirgendwo seine subjekttheoretische Position dargelegt. Sie changiert auch von der *Tragödie im Sittlichen*, wo sie noch die Möglichkeit einer „endgültigen Überwindung“ oder „unaufhörliche Überschreitung des gemeinsamen Guten“ (Menke (1996), 200) durch Einzelne impliziert, hin zu der Auffassung, Subjektivität sei stets „Ausdruck einer gemeinsamen Urteilspraxis“ in der *Gegenwart der Tragödie*. (Menke (2005), 74)

<sup>198</sup> Es kommt zu einem „großen Fehler“: Sie „sind (in objektiver Hinsicht) etwas unbedingt Falsches und zugleich hat in ihnen (in performativer Hinsicht) niemand etwas falsch gemacht“; Menke (2005), 82.

das bisherige Urteil, aber wiederum steht das neue Urteil vor der Möglichkeit sich hinsichtlich eines neuen, späteren Faktums als falsch herauszustellen: Ödipus,  
„wenn er durch Leiden gelernt hat, wie es zu vermeiden ist, und dies dann tut, hat eben dadurch bereits anderes Leid geschaffen, für das wiederum dasselbe gälte.“<sup>199</sup>

Menke sieht so in der Darstellung der Tragödie verdeutlicht, dass die Brandomsche Konzeption letztlich keinen Raum für eigenständige Urteile des Subjekts zulässt. Die Frage, ob ein neues Urteil sich als richtig erweist, hängt nicht vom Subjekt, sondern von dem späteren Faktum ab, im Lichte dessen andere es möglicherweise als falsch beurteilen.<sup>200</sup> Brandom wendet die mögliche Korrektur durch spätere im Widerspruch zu neuen Urteilen stehenden Fakten als positives Moment, weil er darin die Möglichkeit sieht, an Erfahrungen zu lernen. Menke wendet sie negativ:

„Wenn Klugheit in dem durch Leiden am Übermaß gewonnen Wissen um die Vermeidung des Übermaßes besteht, dann exponiert Ödipus tragische Erfahrung der Gewalt der Selbstbeurteilung eine Aporie der Klugheit.“<sup>201</sup>

Die Erkenntnis jener Aporie ist nun eine, die konstitutiv nicht von der Philosophie ausgehen kann, denn die Philosophie zielt in ihrem Wissens- und Handlungsbezug immer auf „einen affirmativen, rechtfertigenden Sinn“<sup>202</sup>, ganz wie Brandoms Philosophie es anschaulich macht. Die Philosophie betrachtet die Praxis stets aus der Perspektive der Praxis. Die Tragik in ihrer strukturellen Notwendigkeit, so Menke, wird aber erst sichtbar, wenn jemand aus der Perspektive der Praxis heraustritt. Genau dies vermag die Tragödie als ästhetisches Medium mit der Darstellung von Handelnden als Urheber und Produkt von Urteilen zugleich: Sie ist „die dramatische Form, die Personen vorführt, die im Verhältnis zueinander wie Autor und Person stehen; die sich wie der Autor eines dramatischen Texts verhalten und als Personen in einem dramatischen Text erfahren.“<sup>203</sup>

Durch ihre Selbstreflexivität, die sich in der Figur des sich selbst verurteilenden Ödipus kristallisiert, vermag die Tragödie so die dramatische Struktur des Handelns in ihrer Tragik zu dramatisieren.<sup>204</sup> Die ästhetische Konfiguration der Tragödie hat dabei zwei Bedeutungen: Nur sie ermöglicht, in dem sie eine Figur in ihrem Handeln und Scheitern *vorführt*, einen Ausstieg aus der Ordnung des Handelns und damit eine distanzierte Perspektive auf dieses Handeln als Handeln.<sup>205</sup> Als ästhetisches Spiel der Schauspieler zeigt sie ein gespieltes Handeln der Figur, das sich vom realen Handeln der Praxis zu distanzieren vermag. Sie weckt so zugleich die Hoffnung, die Tragik ließe sich überwinden, wenn „die Praxis selbst Züge des Spiels annimmt“.<sup>206</sup> Genau dies ist aber unmöglich: Die Tragödie, so Menke, zeigt ja gerade stets von neuem, dass Handeln konstitutiv von Normen geprägt ist, so dass ein Ausstieg aus diesen Normen einem Ausstieg aus dem Handeln gleichkommt:

---

<sup>199</sup> Menke (2005), 97.

<sup>200</sup> „Der Mangel an Wissen ... ist nicht ein Mangel seiner spezifischen Weise zu handeln, sondern ein Wissensmangel, der alles menschliche Handeln bestimmt.“, Menke (2005), 84.

<sup>201</sup> Menke (2005), 97.

<sup>202</sup> Menke (2005), 79.

<sup>203</sup> Menke (2005), 61.

<sup>204</sup> „Die Tragik des in der Tragödie vorgeführten Schicksals beruht auf einer Selbstreflexion ihrer Form.“, Menke (2005), 52. Menkes Selbstreflexivitätsbegriff operiert ständig in solchen Kategorien des kognitiven Selbstbezugs, in dem eine Darstellung ihr Dargestelltsein darstellt: Sie ist „eine Spiegelung oder Wiederholung des Wie dramatischer Existenz im Was des dramatischen Handelns“, Menke (2005), 62.

<sup>205</sup> Menke (2005), 110. Natürlich kann nach Menke auch die Philosophie auf das Handeln reflektieren; sie entdeckt darin aber nur die Objektivität allen Urteilens und die Problematik, dass dieses nicht subjektivierbar ist. Die Tragödie beschränkt sich nicht auf eine solche Erkenntnis, „sondern enthält darüber hinaus welche Folgen das für Urteilende wie Beurteilte hat.“, Menke (2005), 69.

<sup>206</sup> Menke (2005), 110.

„Der Schritt von der Tragik ins Schöne, der in der Tragödie stattfindet, lässt die Praxis, die Welt des Handelns unverändert zurück...Es ist daher ein Schritt aus der Praxis und ihrer Tragik ins Schöne, dem, für endliche Wesen, stets wieder der Rückschritt in die Praxis und ihre Tragik folgen muss.“<sup>207</sup>

Aus dieser Perspektive betrachtet ist die Tragödie zugleich Medium der Selbsterkenntnis und eine „Meta-Kunst“, die in ihrer ästhetischen Darstellung des Handelns die Unvereinbarkeit von ästhetischem Spiel und normengeleiteter Praxis anschaulich macht. Tragödien vermitteln das Wissen, dass alles Handeln tragisch ist, in dem sie selbst nicht handeln, sondern spielen. Sie konstituieren so die aporetische Form eines „Wissen vom Nutzlosen des Wissens“<sup>208</sup> als eines emanzipierten Handelns durch die Emanzipation von allem Handeln.

Menkes Ausführungen sind komplex und verdienen weit ausführlichere Betrachtungen, als ich sie jetzt leisten kann. Ich will dennoch versuchen, die Problematik, die Menkes Position birgt, aufzuzeigen: Menke sieht, dass eine Konzeption, die Subjektivität als in eine feste Praxis von Urteilen sozialisiert begreift, zu Momenten der Unbestimmtheit führt, die für das Subjekt tragische Konsequenzen haben kann. Jemand urteilt und es stellt sich heraus, dass sein Urteil einen Fall einschließt, der sich durch das Urteilen nicht vermeiden ließ. Brandom würde hier insistieren, dass rationale Wesen sich genau darin konstituieren, dass sie sich als solche anerkennen, die Fehler einzusehen und sich entsprechend umzuorientieren vermögen. Seine Praxis des Begründens ist für Brandom eine Praxis, in der es potentiell möglich wäre, die Handlungen Kreons und Antigones zu koordinieren. Allerdings in der Weise, dass Antigone einsieht, dass sie zu ihrem Tun keine Berechtigung hat. Sie gewinnt damit für etwas, was ihr wesentlich ist, keine Berechtigung und vermag es im Horizont der Gründe der griechischen Polis auch nicht einzufordern. Antigone muss auf ihre Handlung verzichten. An Ödipus verdeutlicht sich schließlich die Grundproblematik dieser Konzeption: In seinem Handeln verwirklicht sich etwas, das er im Rahmen der bestehenden Urteile nicht zu rechtfertigen vermag. Er hält sich korrekt an die auf der Basis des herrschenden Wertsystems getroffenen Entscheidungen und Urteile „Ich darf meinen Vater nicht töten.“ und „In Notwehr darf ich einen Wegelagerer töten.“ und muss in dem Augenblick, wo der Wegelagerer sein Vater war, die logische Folgerung akzeptieren, der gemäß er nun als Vatemörder verurteilt werden muss. Er kann nicht auf andere Gründe rekurrieren, so lange die Urteilspraxis nur diese Urteilsformen kennt. Dies ist die strukturelle Möglichkeit von Tragik, die sich in der Brandomschen Position auch am Fehlurteil des Richters manifest macht. Diese Struktur, behauptet Menke, ist nur im Theater ersichtlich: Subjekte sind in ihrem Tun stets unter Normen Handelnde, wobei sie dieses Handeln stets selber verantworten. In dieser Hinsicht unterscheiden sich Subjekte von bloßen Theaterfiguren, was eine Abwehr der Konzeption der Theatralitätstheorien 1 bedeutet. Subjekte sind vielmehr Theaterfiguren wie Antigone, die zu ihrem Handeln zugleich als Zuschauer stehen. Dies ist ein Bekenntnis zur Theatralitätstheorie 2. Zugleich unterscheiden sich Subjekte von Antigone, weil sie nicht nur sich in ihrem Handeln zuschauen, während sie handeln, sondern im Medium der Tragödie der Struktur des Handelns zuschauen, während sie

---

<sup>207</sup> Menke (2005), 119.

<sup>208</sup> Menke (2005), 111.



nicht handeln. Dies ist der Erkenntnisgewinn, den Subjekte im Gegensatz zu der bloßen Sozialisation in Praktiken des Begründens im Medium der theatralen Kunst erfahren. Allerdings hat der Erkenntnisgewinn keine Relevanz, weil er sich gerade im Handeln nicht verwirklichen lässt. Der Grund ist genau derjenige, den ich bei Pinkard ausgemacht habe: Wenn Subjekte in Praktiken des Begründens eingebunden sind, sofern sie als Subjekte handeln, dann können sie auf der Bühne in Bezug auf Handlungen nur das wieder finden, was sie schon sind. Sie erkennen sich in der Figur Antigones selbst, wie sie sind.<sup>209</sup> Das, was sie im Medium der tragischen Erfahrung über die Selbsterkenntnis als Handelnde hinaus an Erkenntnis gewinnen, lässt sich so konstitutiv nicht in Begriffen des Urteilens und Handelns fassen. Es ist eine bloß negative Erfahrung. Zwar gibt Menke der theatralen Subjekttheorie so eine kritische Wendung, die ich teile. Aber zugleich bekräftigt er ihre Grundprämisse, in dem er die Praxis weiterhin als theatral versteht und die Leistung der Tragödie darin sieht, dass sie diese Theatralität und die darin liegende Tragik zum Gegenstand ihres theatralen Spiels selbst machen kann. Diese Komplexität des Arguments schlägt sich schließlich auch in der komplizierten Interpretation nieder, die Menke dem Zuschauer der Tragödie attestiert: Er muss stets in der Lage sein, die Tragödie als ein von einem Autoren geschriebenes Drama, das die Figuren determiniert, die Figuren wiederum als von Schauspielern gespielt zu verstehen und diese Konstellation zugleich auf die Äußerungen Antigones oder Ödipus zu übertragen. Dabei genügt es nicht, die dramatische Handlung zu verfolgen. Die Erkenntnis der Aporie der Praxis resultiert viel mehr aus einem Zusammenspiel philosophischer Reflexion und der ästhetischen Reflexion der Tragödie. Zwar kann die Philosophie die wesentliche Dimension der tragischen Erfahrung nur in der ästhetischen Erfahrung der Tragödie gewinnen, aber die Erfahrung wird nur zu einer Einsicht in die Aporie der Praxis, wenn die Philosophie sie in ihrer Struktur nachvollzieht.<sup>210</sup> Eine solche Argumentation hat aus meiner Perspektive zumindest drei gravierende Probleme: Sie lässt sich erstens nur dort durchführen, wo das Stück diese Verweisungsstruktur aufweist, was nach Menke zwar für alle Tragödie gelten soll,<sup>211</sup> aber hier stark den Anschein erweckt, dass die Darstellung Menkes sich nicht von ungefähr auf die *Antigone* und den *König Ödipus* beschränken muss. Zweitens scheint mir eine solche Rekonstruktion der ästhetischen Erfahrung zu intellektualistisch und zu stark auf den komplexen Hintergrund philosophischer Erwägung bezogen. Unter anderem daraus resultiert drittens, dass sie wiederum nicht zu erläutern vermag, was der Gewinn einer solchen Reflexion der Tragödie sein soll und wie er überhaupt für die Polisbewohner zur Verfügung steht: Muss nicht, um Antigone als Subjekt zu verstehen, das sich von sich aus den herrschenden Sitten unterwirft, der Zuschauer schon selbst dieses Subjekt sein? Wie erkenne ich mich in meinem Gegenüber, wenn nicht schon die Identität von mir und meinem Gegenüber vorausgesetzt ist? Genau dies scheint mir die Voraussetzung der Menkeschen Konstruktion zu sein: Nur weil der Zuschauer als Subjekt schon in der Lage ist, die Figur Antigone als Produkt der Subjektivität ihrer Schauspielerin zu sehen, kann er das Handeln der Figur als Subjektivität verstehen. Menkes Theorie kann so letztlich nicht

---

<sup>209</sup> Diese Festlegung trifft Menke mehrfach: Menke (2005), 55, 61, 119.

<sup>210</sup> Menke (2005), 68.

<sup>211</sup> Menke (2005), 110.

erläutern, wie sich in der Tragödie Subjektivität konstituiert. Und er kann, weil er die Subjektivität als schon konstituiert voraussetzt, darum auch nicht erläutern, wie das Subjekt in der Betrachtung der Tragödie eine neue Einsicht über sich selbst zu gewinnen vermag:

„Deshalb führt von der Tragödie zum Leben kein Weg, kein Weg der Weisheit und des Lernens.“<sup>212</sup>

### e) Theater als Medium praktischer Reflexion

Keine der bisherigen Theorien konnte die Reflexivität, die sich im absoluten Medium der Tragödie konstituieren soll, auf eine Weise erläutern, dass verständlich wird, wie ein Subjekt frei zu werden vermag. Das ist aber nicht nur Hegels These in der *PhG*,<sup>213</sup> sondern, wie ich gezeigt habe, immer schon der Anspruch der Theorien, die Rationalität erläutern wollen.<sup>214</sup> Die Aufgabe, die man lösen muss, wenn man die bisherigen Weichenstellungen mitgeht, lautet: Wie wird das Medium der Tragödie als Medium der Konstitution von Subjektivität verständlich, ohne dass weder das Subjekt der Theaterfigur angeglichen wird (Pinkard), noch die Theaterfigur dem Subjekt (Menke)? Meine Antwort ist einfach: Zuschauer übernehmen weder das Handeln von Figuren, noch verstehen sie Figuren als Produkt schauspielerischer Subjektivität.<sup>215</sup> Zuschauer sind Subjekte, weil sie sich durch den Blick auf Figuren, die handeln, vom eigenen Handeln zu distanzieren vermögen. In dem sie das faktische Handeln der Figur betrachten, gewinnen sie normative Kriterien, wie man handeln könnte. Sie leisten, das, was ich mit Bertram eine praktische Reflexion auf die Praxis des Handelns und Urteilens selbst genannt habe, und gewinnen damit die Freiheit eines Subjekts. Dabei ist gerade nicht vorausgesetzt, dass der Zuschauer sich in Antigone als selbstbewusstes Subjekt wieder erkennt. Er sieht nur eine handelnde Figur.<sup>216</sup> Aber er vermag als Theatergänger diese Handlung auf sein eigenes Handeln zu beziehen. Die konkrete Ausübung einer Rolle auf der Bühne wird für den Zuschauer zum Kriterium ihrer Ausübung in der eigenen Praxis. Als Zuschauer interpretieren wir Figuren, urteilen, worum es ihnen geht, was eine Situation für sie bedeutet, was für Schlüsse sie wohl ziehen. Wir reflektieren auf ihr Handeln und gewinnen in dieser Reflexion eine Distanz zu und Prägung von *unserem* Handeln.<sup>217</sup> Eine

<sup>212</sup> Menke (2005), 99.

<sup>213</sup> Hegel, *PhG*, 459.

<sup>214</sup> Menke ist in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Er geht offenbar davon aus, dass eine wittgensteinianische Theorie der Einübung in rationale Praktiken hinreicht, um eine Urteilspraxis verständlich zu machen. Wie aber Brandom und Bertram zeigen, und viele der Theorien vorher auch schon orten, ist dies nicht der Fall. Menke sucht so im Theater gar nicht nach einem Medium des Urteilens, sondern sucht im kantianischen und durch Adorno geprägten Sinn nach einer Möglichkeit der Kritik an Rationalität, die er konsequent nur außerhalb ihrer verorten kann.

<sup>215</sup> Damit ist nicht gemeint, dass sie nicht Theater als Darstellungspraxis begreifen, sondern nur, dass sie nicht den Schauspieler als hervorbringendes Subjekt reflektieren, wie Menke es behauptet.

<sup>216</sup> Die Differenz zwischen Figur und Schauspieler wird erst in der Komödie relevant, *PhG*, 485ff. Sie muss aber anders verstanden werden: Die Tragödie zeigt Figuren, die normativ orientiert sind (Vgl. die Pathos-Definition: „Das Pathos in diesem Sinne ist eine in sich selbst berechnete Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens.“, *Ästhetik I*, 301.) Erst aus dem Bezug der von der Figur vorgestellten Norm auf die Praxis gewinnt der Zuschauer eine subjektive Perspektive. Der Schauspieler, der auf der Bühne hinter der Figur hervortritt, ist so selbst noch kein Subjekt. Vielmehr nutzt er die Figur als Figuration eines Zwecks und löst sich vom „Pathos“ als eines sinnvollen Zwecks zugunsten eines bloßen Handelns ohne sinnvollen Zweck. Aus der Perspektive der Zuschauer ist aber gerade auch der dergestalt sinnlos handelnde Schauspieler eine Figur. Hegel unterscheidet deswegen Komödien auch daran, ob sie ihr sinnloses Handeln zum Selbstzweck machen, oder ob die Darstellung die Sinnlosigkeit zum Thema macht und so *ex negativo* normative Orientierungen markiert. Nur letzteres ist denn auch „wahrhafte Komik“, *Ästhetik III*, 552.

<sup>217</sup> Die Artikulation von Kriterien, wie man eine Handlung ausführen möchte, kann praktisch als intendierte Prägung seines Handelns verstanden werden; vgl. Bertram (Ms.), 15. Wer wie eine Theaterfigur handelt, macht sie so nicht einfach nach, sondern er prägt sein Handeln *bewusst* nach ihrem Vorbild; vgl. auch Gethmann-

Praxis des Interpretierens setzt dabei auch nicht in der Hinsicht das Subjekt voraus, wie Menke es voraus setzt: Bei Menke ist das Problem, dass er erläutern will, wie in der Tragödie Subjektivität hervorgebracht wird, sie dabei aber schon impliziert.<sup>218</sup> Hier wird nur davon ausgegangen, dass die Polisbewohner möglicherweise tatsächlich in der Weise sozialisiert wurden, wie Theatralitätstheorien dies erläutern.<sup>219</sup> Sie vermögen in dieser Hinsicht Urteile zu bilden, wie „man“ sie bildet und sind in dieser Weise auch mit theatralen Praktiken vertraut.<sup>220</sup> Aber solche Polisbewohner vermögen diese Urteile noch nicht gegenüber anderen zu verteidigen oder aneinander zu vermitteln.<sup>221</sup> Erst diese Fähigkeit konstituiert aber Subjektivität als Selbstbewusstsein des eigenen Tuns. Genau dieses Selbstbewusstsein vermögen sie im Theater zu gewinnen<sup>222</sup>: Sie urteilen, wie eine Figur urteilt, und gewinnen so Kriterien der Rechtfertigung von Urteilen in konkreten Situationen. Eine vorgeführte Rolle bietet so konkrete Kriterien ihrer Umsetzung, die das Subjekt in ähnlichen Situationen benutzen kann.<sup>223</sup> Die Verkörperung einer Rolle, die uns traditionelle Theorien auf den Leib schreiben wollen, darf man aus dieser Perspektive nicht, wie diese es implizieren, als ein *Genitivus Subjectivus* verstehen, demnach es die Rolle ist, die uns bestimmt; es ist vielmehr ein *Genitivus Objectivus*: Wir bestimmen, wie wir eine Rolle verkörpern oder lösen uns in stark individualisierten Praktiken sogar ganz von verfügbaren Rollen. Im Zuschreiben von Kriterien, das wir im zuschauenden Blick auf Figuren gewinnen, lernen wir Varianten, eine Rolle zu verkörpern. Das Medium bestimmt die Rolle für uns. Oder anders gesagt: Schauspielerinnen machen sie uns vor, in dem sie als Ausführende selbst bestimmen, wie sie eine Rolle verkörpern. An dieser Stelle meiner Ausführungen ist es aber nicht die Performanz des einzelnen Akteurs, die im Vordergrund steht. Vielmehr ist es die dramatische Aufführung insgesamt, die eine Situation der Praxis in ihrer diskursiven Konstellation vorführt.<sup>224</sup> Wie genau? Menke schreibt an einer Stelle:

---

Siefert's Hinweis auf den Begriff der „Nachfolge“, den Hegel von Goethe aus gegen eine bloße Mimesis abgrenzt; Gethmann-Siefert (2005), 60.

<sup>218</sup> Die Tragödie ist für Menke deshalb auch einfach der Beginn des modernen, aufklärerischen Selbstbewusstseins im Kantischen Sinn, für mich dagegen eine Form eines insgesamt dynamisch sich entwickelnden Selbstbewusstseins.

<sup>219</sup> Ich glaube, dass Hegel allerdings eher die These vertritt, dass Formen wie das Epos oder die klassische Kunst der Statuen diese Form der Sozialisierung auch schon angeleitet haben. Siehe letztes Kapitel.

<sup>220</sup> Vgl. „Wir genießen und vergnügen uns, wie *man* genießt; wir lesen, sehen und urteilen über Literatur und Kunst, wie *man* sieht und urteilt; wir ziehen uns aber auch vom „großen Haufen“ zurück, wie *man* sich zurückzieht; wir finden „empörend“, was *man* empörend findet.“, Heidegger, *SuZ*, § 27.

Dass die Auseinandersetzung mit Kunstwerken eine Vertrautheit mit Praktiken der Interpretation und auch Übung in dieser bedarf, ist eine Hegelianische These, die den meisten nachvollziehbarerweise konsensfähig scheint: Vgl. bspw. Eldridge (1985), 312, Bertram (2009b), 87ff.

<sup>221</sup> Hegel schreibt über diesen Zustand einer Gemeinschaft als „die Mittelzeit, in welcher ein Volk zwar aus der Dumpfheit erwacht und der Geist soweit schon in sich erstarkt ist, seine eigene Welt zu produzieren und in ihr sich heimisch zu fühlen, umgekehrt aber alles, was später festes religiöses Dogma ist oder bürgerliches Gesetz sein wird, noch ganz lebendige, vom dem einzelnen Individuum als solchem unabgetrennte Gesinnung bleibt und auch Wille und Empfindung sich noch nicht von einander geschieden haben.“, Hegel, *Ästhetik III*, 332.

<sup>222</sup> Insofern: „Diese sich in sich erstarkende individuelle Festigkeit der Charaktere und Zwecke in Rücksicht auf das Handeln führt dann umgekehrt zur dramatischen Poesie.“, Hegel, *Ästhetik III*; 333.

<sup>223</sup> Hier folge ich Menke, der festgehalten hat, dass das „sittliche Begreifen“, das ich hiermit als reformuliert begreife, natürlich in der Praxis umgesetzt werden muss. Es braucht jemand, der sich zu einer Reflexion bekennt und diese realisieren will. Vgl. auch die Differenz zwischen „prinzipieller Realisierbarkeit und faktischer Realisierung einer Norm“, Gethmann-Siefert (2005), 68.

<sup>224</sup> Vgl. Hegels Definition der Situation, *Ästhetik I* 257ff. Wichtig ist hierbei, dass der Fokus auf die durch das Drama artikulierte Figur nicht den Dichter hypostasiert: Der Dichter ist in der Ausführung seines Werks daran gebunden, eine interessante Konstellation normativer Perspektiven aus der Praxis zu selektionieren: Tragiker hätten so stets „das Gegenwärtige ihrer Zeit und Stadt, der sie angehörten, im Auge gehabt“ (Hegel, *Ästhetik I*, 355). Tragiker artikulieren so nur die Normen, denen sie selber auch folgen: „Solange nun der Künstler mit der Bestimmtheit solcher Weltanschauung und Religion in unmittelbarer Identität und festem Glauben verwebt ist, so lange ist es ihm auch wahrhafter Ernst mit diesem Inhalt und dessen Darstellung, d.h. dieser Inhalt bleibt für

„Würde Ödipus das Recht in Frage stellen können, so wäre seine Situation nicht tragisch.“<sup>225</sup>

Die Tragödie leistet nichts anderes, als sie dem Zuschauer die Perspektive eröffnet, das Recht in Frage zu stellen. Ödipus scheitert. Der Zuschauer *sieht*, wie er scheitert. Er ist nicht derjenige, der sich wie Ödipus in sein Schicksal ergibt, sondern derjenige, der zugleich zu sagen weiß, dass Ödipus nicht wusste, was er tat.<sup>226</sup> Genau dies unterscheidet den Zuschauer als *Subjekt* von der *Figur* Ödipus, die das nicht vermochte. Ich will nun nicht behaupten, dass die Zuschauer im Medium der Tragödie ein neues Recht begreifen.<sup>227</sup> Aber ich will sagen, dass sie aus der tragischen Erfahrung heraus eine Einsicht gewinnen, wie diese zu vermeiden ist. Hegel spricht hier von einer „antiken *Herstellung des Bewusstseins* [hrvgh. MS] aus dem Streite sittlicher Mächte und Verletzungen zur Einheit und Harmonie sittlichen Gehalts selber“<sup>228</sup>: Der Zuschauer des Ödipus ist selbst nicht mehr das Opfer der Urteilspraxis, in der Ödipus lebt. Er sieht in Ödipus und den anderen Figuren keine Subjekte, sondern das, was ich *Figurationen von Urteilen*<sup>229</sup> nenne, „die zu lebendigen Charakteren und konfliktreichen Situationen individualisierten Zwecke“, die im Gang des Stücks wechselseitig aufeinander Bezug nehmen, „in ihrem Sichzeigen und – behaupten, Einwirken und Bestimmen gegeneinander“. Der Zuschauer artikuliert mit, was passiert,<sup>230</sup> so dass er am Ende Ödipus als denjenigen beurteilt, der nicht wusste, was er tat, und somit kein Täter im Sinne des von ihm selbst propagierten Rechts sein kann. Vielmehr ist Ödipus weiterhin Opfer einer atavistischen Verfluchung.<sup>231</sup> Der Zuschauer sieht, dass das Recht eine rechtliche Praxis juristischer Diskurse braucht, die sich vom Ritual der Verfluchung trennt; eben dies ist meines Erachtens „das in sich selbst begründete Endresultat dieses ganzen sich bewegt sich bewegt durchkreuzenden und dennoch zur Ruhe lösenden menschlichen Getriebes in Wollen und Vollbringen.“

---

ihn das Unendliche und Wahre seines eigenen Bewusstseins, ein Gehalt, mit dem er seiner innersten Subjektivität nach in ursprünglicher Einheit lebt.“, Hegel, *Ästhetik II*, 232.

<sup>225</sup> Menke (2005), 93.

<sup>226</sup> „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 getan hat.“, Hegel, *Ästhetik*, III, 545.

<sup>227</sup> Allerdings geht Hegel dezidiert in der *Ästhetik* auf die *Orestie* ein, die im dritten Teil, den *Eumeniden*, im Stück selbst die Konstitution eines neuen Rechtsverständnisses explizit artikulieren: *Ästhetik II*, 68. Zwar konstituiert die *Orestie* genau das Recht, das man im Ödipus als Gegenstand der Kritik verstehen kann, aber die Stelle verdeutlicht, dass Hegel die Stücke als Transformatoren der Praxis begreift.

<sup>228</sup> Hegel, *Ästhetik III*, 552.

<sup>229</sup> Vgl. dazu auch die Rede von „lebendigen Repräsentanten substantieller Lebenssphären“, die „*im Handeln selbst* [hrvgh. MS] dies ihr Wesen explizieren und wirklich machen.“, Hegel, *Ästhetik III*, 522.

<sup>230</sup> Diese Artikulation scheint mir überhaupt nicht die komplexen Anforderungen zu stellen, wie Menke sie denkt. Es genügt hier, dass Zuschauer zu sagen vermögen, dass Ödipus nicht gewusst hat, was er tat, und dies als tragischen und damit problematischen Ausgang begreifen. In vielen Fällen werden solche Einsichten in Chorpartien oder anderen expliziten Signalen auch vorbereitet. Vgl. Hegel, der festhält, „dass der Chor in der Tat als das substantielle, höhere, von falschen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewusstsein darstellt“, allerdings ist Hegel ambivalent, da er zugleich den Chor als Stimme der „unmittelbar lebendigen“ Sittlichkeit versteht; Hegel, *Ästhetik III*, 541. Die explizite Artikulation einer Zuschauerperspektive ist eine Struktur, die eine Tragödie dezidiert mit modernen popkulturellen Praktiken teilt: Auch in vielen TV-Shows und Serien wird oft *explizit* reformuliert, was szenisch zu erleben ist; vgl. Hügel (2008), 83. Die explizite Reformulierung des Geschehens teilen beide Formate im übrigen mit der *PhG* selbst, wie ich gleich zeige.

<sup>231</sup> Vgl. Menke (2005), 25ff. Ich teile diese Interpretation Menkes, aber sehe darin nicht eine Darstellung einer Problematik einer rechtlichen Praxis („Die Trägödie wiederholt nicht einfach die rechtliche Praxis, sondern exponiert sie.“, Menke (2005), 49), sondern ihre Überwindung zugunsten eines diskursiveren, abstrakteren Rechtsverständnisses; siehe auch den Übergang in der *PhG* zum römischen Recht, 316ff.

Was ich so als strukturelles Modell der Relation Zuschauer-Figur-faktische Praxis beschrieben habe<sup>232</sup>, kann man gut im Vokabular der *PhG* selbst noch einmal erläutern: Wir sehen auf der Bühne Figuren, denen wir *für sich* normative Einstellungen zuschreiben, und betrachten, wie sie in einer faktischen Praxis *an sich* agieren.<sup>233</sup> Dabei sehen wir, wie ihre normativen Einstellungen sich im Zuge der konkreten Praxis verändern. In der *PhG* schreibt Hegel:

„Diese Betrachtung der Sache ist *unsere Zutat* [hrvgh. MS], wodurch sich die Reihe der Erfahrungen des Bewusstseins zum wissenschaftlichen Gang erhebt.“<sup>234</sup>

Wo das urteilende Bewusstsein in der *PhG* seine Wissensansprüche stets scheitern sieht, verstehen wir als Leser die Notwendigkeit seines Scheiterns, weil wir die Modifikation seiner abstrakten Wissensansprüche an der konkreten Praxis beobachten.<sup>235</sup> Die „Gestalten des Bewusstseins“<sup>236</sup> gewinnen in Bezug auf diesen Prozess kein Selbstbewusstsein, sie handeln bloß faktisch, wir als Leser hingegen gewinnen als Betrachter *für uns* ein Selbstbewusstsein über uns als Teilnehmer einer Wissenspraxis, weil wir mit Hegel Begriffe gewinnen, mit denen wir die beobachtete Veränderung des Wissens zu artikulieren vermögen.<sup>237</sup> Die *PhG* ist aus dieser Perspektive betrachtet selbst *theatral*<sup>238</sup>: Sie führt uns Figuren vor, die mit Wissensansprüchen handeln und scheitern. Als Leser interpretieren wir dieses Scheitern. Dabei interpretieren wir es allerdings in diesem Fall gerade nicht aus einer individuellen Perspektive, sondern, und das ist wichtig, mit dem Vokabular, das Hegel uns an die Hand gibt.<sup>239</sup> Er spricht uns immer wieder als Philosophen seiner Schule an. In diesem Sinn partizipieren wir hier an einer Aufführung, deren Interpretation wir als Kollektiv teilen (sollen). Entsprechend fällt der Begriff normativer Diskurse am Schluss auch homogen aus, was Hegel immer wieder zum Vorwurf gemacht wurde. Die Weise, wie wir über Wissensansprüche sprechen, haben die Leser der *PhG* im von Hegel instrumentierten

<sup>232</sup> Wie früher bemerkt, eignet sich für die Beschreibung der Verstehensleistung einer Figur das Davidsonsche Theorem der radikalen Interpretation bestens. Ich versuche aus dem faktischen Tun und Sprechen einer Figur auf ihre Überzeugungen zu schließen. Bloß verstehe ich diese Figur nun nicht als Subjekt, sondern eben weiterhin als *Figur*.

<sup>233</sup> Hegel formuliert das in der Einleitung der *PhG* in Begriffen des Wissens: „Etwas *für ein Bewusstsein* ist das Wissen.“, „das auf das Wissen Bezogene wird eben so von ihm unterschieden, und gesetzt als seiend auch außer dieser Beziehung; die Seite dieses *an sich* heißt Wahrheit.“, *PhG*, 64. Hegel zeigt, dass die Wahrheit so betrachtet selbst ein Produkt des Subjektes ist, insofern dieses mit einem impliziten Maßstab definiert, wann ein Gegenstand mit einem Begriff kongruent, also wahr ist. Deswegen unterscheidet Hegel zwei Begriffe von Objektivität: Diejenige, wie sie für das Subjekt ist, und diejenige, wie sie an sich ist. Die *PhG* versucht nun zu zeigen, wie das Subjekt Wissen so zu konstituieren vermag, dass es die Dynamik von Erfahrungen begreifen kann. Brandom erläutert dies mit der Logik als Explizitmachung sich verändernder Maßstäbe, Bertram mit der freien Verfügung des Subjekts über das Setzen von Maßstäben.

<sup>234</sup> Hegel, *PhG*, 67.

<sup>235</sup> Den Gegensatz zwischen abstrakten und konkreten normativen Ansprüchen macht Hegel vor allem im Sittlichkeitskapitel. Als *konkret* gilt ihm ein normativer Anspruch über das sittliche Handeln, wenn er in einer Praxis Anerkennung findet, als *abstrakt*, wenn er nur von einem Einzelnen oder einer partikularen Gruppe ausgeht. Im Gegensatz zum B-Teil, in der er von einer Entfremdung des abstrakten Bewusstseins von seiner sozialen Umwelt ausgeht, insistiert Hegel im A-Teil auf die Freiheit und konkrete Vernünftigkeit Einzelner in der antiken Polis; *PhG*, 290. Eben diese konkrete Freiheit lässt sich meines Erachtens nur durch die Tragödie erläutern, die dem Zuschauer eine Vermittlung abstrakter Perspektiven im Hinblick auf eine konkrete Praxis zu artikulieren erlaubt. Polisbürger artikulieren sich im Namen derjenigen, die Antigone gesehen haben, und prägen auf diese Weise ihr Handeln.

<sup>236</sup> Es ist aus philologischer Perspektive auffällig, dass viele der dargestellten Bewusstseinsfiguren auch im Sinne der Theaterfigur Figuren sind: *Faust*, *die Räuber*, *Antigone*, *Ödipus*, *Sieben gegen Theben*. Vgl. Siep (2000), 150, 154, 181.

<sup>237</sup> „Für es ist dies Entstandene nur als Gegenstand, für uns zugleich als Bewegung und Werden.“<sup>237</sup>, Hegel, *PhG*, 68.

<sup>238</sup> Auf diese theatrale Dimension wurde meines Wissens selten Bezug genommen; eine Ausnahme ist: Schäfer (2003).

<sup>239</sup> Diese Rolle Hegels gleicht dem Einsatz eines epischen Erzählers im modernen Theater. Es wäre meines Erachtens verfehlt aus der Tatsache, dass Hegel oft den Gang der Dinge resümiert, insgesamt auf einen „Bildungsroman“ zu schließen. Vielmehr gibt es immer wieder szenische Momente.

Blick auf das Drama des erscheinenden Wissens gewonnen. Hegel kann deshalb auch feststellen, dass das Ende der *PhG*, die Darstellung des absoluten Wissens, die Praxis ist, in der die dargestellten Figuren sich wie die philosophischen Subjekte verhalten, „wo die Erscheinung dem Wesen gleich wird, seine *Darstellung* [hrvgh. MS] mit eben diesem Punkte der eigentlichen Wissenschaft des Geistes zusammenfällt.“<sup>240</sup> Mir scheint diese Feststellung in zweierlei Hinsicht erhellend: Zum einen verdeutlicht sie, dass Hegel den Modus szenischer Darstellung und ihre mögliche kollektive Rezeption nutzt, um die Praxis des absoluten Wissens zu veranschaulichen und zu vereinheitlichen: Er begreift die Praxis als eine, in der Subjekte in Bezug auf ihr Tun Kriterien zu artikulieren vermögen, und diese durchzusetzen versuchen und dabei auch scheitern. Aus der Perspektive der Zuschauer ergibt sich eine Sprache, die den Bezug von normativen Ansprüchen aufeinander zu artikulieren vermag. Die *PhG* entdeckt im Gang der scheiternden Wissensansprüche und vor allem in der dramatischen Konstellation des Dialogs zwischen dem „Eingeständnis des Bösen“ und dem „harten Herzen“, das dieses Eingeständnis nicht erwidert,<sup>241</sup> die Möglichkeit ihrer Vermittlung in einer gemeinsamen Sprache der Artikulation normativer Orientierungen. Genau dies scheint mir nun auch analog die Grundidee seiner Antigone-Rezeption zu sein: Im Medium der Tragödie gewinnen die antiken Polis-Zuschauer eine einheitliche Sprache konkrete Normen zu reflektieren und sie zugleich miteinander zu vermitteln.<sup>242</sup> Nur Antigone stirbt, der Polisbewohner gewinnt an ihrem Tod eine artikulierbare Einsicht über das Verhältnis ihres Handelns zum Handeln der Polis: „Die Wunden des Geistes heilen, ohne dass Narben bleiben.“<sup>243</sup> Tragödien konstituieren so eine Gemeinschaft, in der die Einzelnen ein Selbstverhältnis zu gewinnen vermögen, das sie im Namen aller, die *Antigone* oder *Ödipus* gesehen haben, zu verteidigen vermögen. Einzelne gewinnen den Status diejenigen zu sein, die sich in ihrem Handeln auf das als Zuschauer betrachtete Handeln Antigones berufen.<sup>244</sup> Das kann so ausfallen, dass sie, wie die Figur Antigone auf bestimmte Handlungen verzichten, weil sie sie nicht richtig finden; es kann aber auch sein, dass sie wie Antigone etwas einfordern, was im Widerspruch zum Gesetz steht. Letzteres tun sie aber im Wissen darum, dass eine solche Forderung die Perspektive Kreons mit einbeziehen muss. Sie fordern es nicht einfach, sie reflektieren ihre Forderung, in dem sie sie anderen gegenüber verteidigen. In beiden Fällen handeln sie damit auf eine Weise, die sich nicht auf eine Sozialisation zurückführen ließe. Sie handeln vielmehr in der Weise, wie sie mit der Tragödie auf dieses Handeln reflektieren. Da sie dieses Medium mit vielen Polisbürgern teilen, fällt die Praxis der Antike entsprechend harmonisch aus.<sup>245</sup> Sie ist deswegen Vorbild für das Ideal einer modernen

---

<sup>240</sup> Hegel, *PhG*, 68.

<sup>241</sup> Hegel, *PhG*, 438ff.

<sup>242</sup> Folgendes Zitat belegt, dass Hegel die Leistung der Tragödie nicht darin sieht, dass Antigone sich der herrschenden Sitte unterwirft, sondern dass beide Standpunkte sich aneinander vermitteln: „Wenn nun in der Tragödie das ewig Substantielle in versöhnlicher Weise hervorgeht, indem es von der streitenden Individualität nur die falsche Einseitigkeit abstreift, das Positive aber, was sie gewollt, in seiner nicht mehr zwiespältigen, affirmativen Vermittlung als das zu Erhaltende darstellt...“, Hegel, *Ästhetik III*; 527.

<sup>243</sup> Hegel, *PhG*, 440.

<sup>244</sup> Sprache ist deshalb ein wichtiges Moment: Einerseits, weil Figuren sprechen und ihre Ziele teilweise nennen. Vor allem aber, weil die Zuschauer so auch über dieses Sprechen der Figuren zu sprechen vermögen: Hegel, *PhG*, 478ff.

<sup>245</sup> Hegel spricht vom „schönen sittlichen Leben“ (*PhG*, 290) und von dessen „ruhigen Sitte und festen Vertrauen in sich“ (*PhG*, 459). Aus der Perspektive der *PhG*, in der Hegel die Möglichkeit befragt, wie ein Einzelner seine normative Perspektive zu artikulieren vermag, ist die Polis noch defizient: Einzelne vermögen

harmonischen Gemeinschaft, wie sie Hegel sich in der philosophischen Gemeinschaft wünscht. Zugleich, und das ist der zweite Punkt, scheint Hegel die philosophische Interpretation durch den Begriff wiederum das Vorbild zu sein für die Interpretation, welche die Theaterzuschauer leisten. In diesem Sinne, so habe ich gesagt, sieht die These, Theater sei ein Medium praktischer Reflexion, nach einer *petitio* aus, die die Verfügbarkeit der Begriffspraktiken voraussetzt, die sie erst konstituieren soll.<sup>246</sup> Ich möchte beiden genannten Aspekten im letzten Kapitel nachgehen.

## V) Hegels Ästhetik des Theatralen

*„Deshalb verhält sich der Künstler zu seinem Inhalt im ganzen gleichsam als Dramatiker, der andere, fremde Personen aufstellt und exponiert.“<sup>247</sup>*

Man versteht Hegels *Ästhetik* in der Regel so, dass sie Kunst als eine Weise erläutert, in der geistige Gehalte sinnlich dargestellt werden.<sup>248</sup> Die Geschichte sich entwickelnder Kunstpraktiken wird dabei als Darstellung eines Optimierungsverlaufs von Medien interpretiert, die zeigen, wie künstlerische Praxisformen je besser die Einheit von Inhalt und sinnlicher Gestalt zu realisieren vermögen. An ihrem Ende steht die poetische Sprache, in der sich geistige Inhalte schon begrifflich artikulieren lassen und sich von einer engen Bindung an sinnliches Material zu lösen vermögen.<sup>249</sup> Die Sprache markiert den Übergang zur begrifflichen Praxis der Philosophie, die ein *Ende der Kunst* einläutet in dem Sinne, dass die Philosophie die Leistung der Vermittlung von geistigem Gehalt am besten zu konstituieren vermag. Entsprechend markiert die Tragödie für viele Interpreten den Beginn jener Bewegung, in der die Kunst durch den Einbezug von Sprache über sich hinaus weist und damit schon die Übernahme der Kunst durch die Philosophie vorweg nimmt.<sup>250</sup> Als Grund hierfür gilt, dass die Kunst zwar einzelne geistige Gehalte darzustellen vermag, aber nicht ihren Konflikt, der auf die Darstellung von Sprache angewiesen ist und nur von ihr vermittelt werden kann. Die Tragödie wird damit als Aufweis der Defizienz der Kunst verstanden: Sie zeigt, dass eine Praxis, in der Gehalte nur durch die Kunst dargestellt zu werden vermögen, ihre Konflikte nicht lösen kann. Sie braucht das Mittel sprachlicher Reflexivität. Genau diese Lektüre habe ich aber unterdessen in ihrer Problematik kritisiert. Stattdessen habe ich aufzuzeigen versucht, dass die Tragödie Konflikte im Medium der Kunst der Tragödie selbst zu lösen vermag. Ich glaube nun, dass sich an dieser Stelle zeigen lässt, wie meine Interpretation zu einer

---

sich in ihr nur so weit zu artikulieren, als die Tragödie immer wieder von neuem wesentliche Handlungsorientierungen darstellt und vermittelt. Der Polisbürger muss so mit dieser durch die Reflexionsform der Tragödie bedingte „Beschränkung seines Daseins zufrieden sein“, *PhG*, 459. Wenn dies nicht mehr der Fall ist, beginnen Individuen eigensinnig zu handeln, sie verwirklichen einfach, auf der Basis ihres „natürlichen Bewusstseins“ der Begierde, was sie wollen, ihren „Privatzweck“. Dies ist aber keineswegs die Geburt der Subjektivität, sondern im Gegenteil eine Regression. Das äußert sich bspw. darin, dass der Staat in den Augen der Bürger legitimiert ist, solche Ausbrüche des Egoismus zu bestrafen; *PhG*, 314f.

<sup>246</sup> Sie wäre dann schon Kind jener modernen Interpretationspraxis, „außer dem unmittelbaren Genuss zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen.“, Hegel, *Ästhetik I*, 25. Stattdessen soll für die Kunstpraktiken der Antike gelten, dass sie ein unmittelbares Verstehen im Medium ästhetischer Erfahrung evozieren, *Ästhetik I*, 140.

<sup>247</sup> Hegel, *Ästhetik II*, 235.

<sup>248</sup> Vgl. bspw. Eldridge (1985), Gethmann-Siefert (2005), Bertram (2009a).

<sup>249</sup> Zwar schlägt sie sich in der materialen Verwendung von Sprache nieder, aber als Sprache artikuliert sie Gehalte in einer Form, wie sie auch außer ihrer spezifischen Realisierung verständlich sind; *Ästhetik III*, 229.

<sup>250</sup> Etwa: Gethmann-Siefert (2005), 96, 210f. oder: Menke (1996), 42ff.

insgesamt anderen Perspektive auf die *Ästhetik* führt, als sie traditionellerweise vorherrscht. Dies möchte ich nun versuchen auszuführen.

Das Verständnis, das Hegel die Idee zuschreibt, Kunst vermittele geistige Gehalte, wie sie letztlich durch die begriffliche Sprache, sobald sie verfügbar ist, adäquater ausgedrückt werden können, hat immer wieder zu einer Kritik an Hegels Philosophie geführt. Dieser würde die Eigenständigkeit der Kunst unterminieren und sie zu einer schlechten Magd der Philosophie degradieren.<sup>251</sup> Stattdessen hat die Ästhetik sich eher auf den Spuren Kants orientiert: Dieser hatte schließlich der Kunst eine Leistung zugetraut, die gerade keine der anderen Praktiken außerhalb ihrer verfügbar haben: In der ästhetischen Erfahrung vermag das Subjekt zu erfahren, wie sein begriffliches Urteilsvermögen mit sinnlicher Wahrnehmung zusammenspielt.<sup>252</sup> Die ästhetische Erfahrung vermag auf diese Weise zwei Aufgaben zu lösen, die bei Kant auch nach meiner Darstellung im ersten Teil offen geblieben sind: Sie zeigt das Verhältnis von Begriff und Anwendung als grundsätzlich funktionierend, und sie vermittelt dem Subjekt im Medium der Lust an der ästhetischen Erfahrung eine Erkenntnis über sich selbst, als dasjenige, was im Zusammenspiel von Kategorien und sinnlicher Wahrnehmung die Welt zu erfahren vermag.<sup>253</sup> In dieser Hinsicht ist die ästhetische Erfahrung autonom und souverän,<sup>254</sup> weil sie jenseits der begrifflichen Struktur alltäglicher Praktiken eine einzigartige Erfahrung über diese Praktiken zu vermitteln vermag. Problematisch ist hierbei, dass sich diese Erfahrung gegenstandslos geriert. Sie besteht eher in einem kontemplativen Austritt aus der Praxis, als einem instruktiven Bezug auf diese Praxis.<sup>255</sup> Diese Position hat prominent in der Version Adornos ihre Kritik auf sich gezogen: Eine Kunstpraxis, die bloß autonom ist, reduziert sich auf das Spiel gefälliger Formen und verliert den Bezug auf eine konkrete Praxis.<sup>256</sup> Man kann nun die ganzen Ästhetiken nach Kant und Adorno als solche begreifen, welche die Autonomie der Kunst mit ihrer gleichzeitigen praktischen Wirksamkeit auszusöhnen trachten. Dieser Zug, so hatte ich in der Einleitung gesagt, greift die Hegelsche Intuition auf. Zugleich verlässt er aber von Anfang an die Hegelschen Bahnen, weil die Autonomie der Kunst auf das Moment sinnlicher Wahrnehmung als Widerständigkeit gegen die einfache Subsumption unter Begriffe verstanden wird. Dies hat nun zur Folge, dass Hegels eigene Theorie des Zusammenhangs von Begriff und sinnlichem Gehalt aus den Augen gerät und stattdessen sein vermeintlicher einseitiger Fokus auf den begrifflichen Gehalt in den Vordergrund tritt. Hegel wird als Philosoph gelesen, der keine anspruchsvolle Kunsttheorie zu bieten hat, weil er keine Theorie ästhetischer Erfahrung von Sinnlichkeit jenseits des Begrifflichen leistet. Stattdessen nahm die Ästhetik nach Hegel einen

---

<sup>251</sup> Vgl. Bubner (1989), 16ff.

<sup>252</sup> Kant, *KdU*, B 28.

<sup>253</sup> Vgl. dazu ausführlich Bertram (2009a), 204ff. Die Interpretation, Kant würde im Medium der ästhetischen Erfahrung die offen gebliebene Frage von begrifflicher Norm und Anwendung lösen, in dem er sie homogenisiert, geht auf Derrida zurück: Derrida (1992), 127ff.

<sup>254</sup> Diese Begriffe hat Christoph Menke in die Debatte eingebracht: *Autonom* ist eine Praxis, die sich außerhalb anderer Praktiken konstituiert, *souverän*, weil aus ihrer Autonomie eine spezifische Leistung resultiert, vgl. Menke (1991), 9ff.

<sup>255</sup> Das ist die paradigmatische Version einer neokantianischen Position, wie sie sich in Martin Seels *Ästhetik des Erscheinens* ergibt: Seel (2003), 70ff.

<sup>256</sup> Adorno hat wie kein Anderer darauf insistiert, das Kunstwerk dürfe weder nur autonome „l'art pour l'art“ noch heteronomes „fait social“ sein; vgl. Adorno (1981).



Verlauf, der sich stark auf den Versuch konzentrierte, Kunstwerke in Kants Sinn als Weisen zu erläutern, in denen sich in besonderer Weise sinnliche Momente unserer Praxis zeigen. Interessant ist dabei, dass Kunstwerke über Kant hinaus zunehmend als Orte begriffen werden, die die sonstige Praxis zu verändern vermögen, während gleichzeitig immer mehr die Rolle der Philosophie selbst so verstanden wird, dass sie künstlerische Praktiken mit ihren Konzepten zu prägen und zu disziplinieren vermag.<sup>257</sup> Beides sind offensichtlich Hegelsche Gedanken. Sie werden aber jetzt kontra Hegel gewendet, in dem die Kunst als Instanz einer Kritik an philosophischer Rationalität erläutert wird: Jeweils werden künstlerische Praktiken so beschrieben, dass in ihnen etwas zur Darstellung kommt, was sich normengeleiteten und rationalen Praktiken des Wahrnehmens entzieht und so eine Dimension des Sinnlichen jenseits des Begrifflichen artikuliert. Solche Auseinandersetzung mit Kunstwerken sollen dabei wiederum in Bezug auf die alltägliche Praxis zu Transformationen führen.<sup>258</sup>

Das Problematische an diesen Positionen ist, dass sie diese Transformation nicht aufzuweisen vermögen. Ihr Problem ist analog zum Problem von Urteilen, die sich von Urteilspraktiken emanzipieren sollen: Wenn gilt, dass alle Urteile in einer homogenen Praxis geformt sind, kann nicht verständlich werden, wie die Kunst Urteile zu konstituieren vermag, die diese Homogenität zu prägen vermögen. Zwar können Theoretiker wie Rancière und Badiou zeigen, wie Kunstwerke bestehende Praktiken zu *affirmieren* vermögen, aber nicht wie sie diese zu *transformieren* vermögen. Das Moment der Unbestimmtheit sinnlicher Erfahrung kann bestenfalls zu einem kontingenten Entwicklungsschub führen, aber zu keinem den die Kunst verantwortet. In der Ästhetik analogisiert sich so das Problem der Subjekttheorie: Wenn eine Form der Subjektivität vorausgesetzt ist, kann nicht verständlich gemacht werden, wie eine Praxis als urteilende Praxis sich zugleich von ihr zu lösen vermag. Erst die Position Bertrams vermag hier einen anderen Weg zu gehen, in dem sie von ihrer subjekttheoretischen Ausgangsbasis her anders argumentiert: Bertram versteht Kunstwerke als Orte praktischer Reflexion. Allerdings geht er dabei auch von der Kantischen Grundprämisse von der Autonomie ästhetischer Erfahrung als einer Erfahrung widerständiger Sinnlichkeit aus: In einem Kunstwerk sind sämtliche sinnliche Dimensionen relevant. Aber sie sind dies nicht in dem Sinne, dass in ihnen eine feste Gegebenheit von sinnlichen Strukturen vorläge. Eine solche Gegebenheit hätte nämlich den Preis, dass sie die Transformation alltäglicher Praxis selbst wieder nicht zu erläutern vermöchte: Entweder müsste gelten, dass im Kunstwerk gegebene sinnliche Strukturen auch außerhalb des Kunstwerks zu finden sind, so dass sich die Autonomie des Kunstwerks in eine Analogisierung mit alltäglichen Erkenntnispraktiken auflöst. Oder aber die Gegebenheit sinnlicher Strukturen ist so spezifisch, dass schlicht unverständlich würde, inwiefern sie mit irgendeinem anderen Gegenstand der Welt in eine instruktive Beziehung zu treten vermag.<sup>259</sup> Vielmehr schlägt Bertram vor, müssen die sinnlichen Strukturen in einem Kunstwerk so verstanden

---

<sup>257</sup> Der Gedanke, dass Philosophie seit jeher versuchte habe, die Kunst zu disziplinieren, führt ausführlich aus: Danto (1993).

<sup>258</sup> Diese Position wird sowohl von Menke wie auch Rancière oder Badiou vertreten. Badiou geht dabei am meisten in die Richtung, dass er die Philosophie selbst als disziplinierende Praxis der Rationalität begreift, die sich von der Kunst befreien lassen muss; Menke (2008), Rancière (2006), Badiou (2007).

<sup>259</sup> Vgl. diese Kritik Bertrams an der symbolphilosophischen Wendung der Kunstphilosophie durch Nelson Goodman; Bertram (Ms. B): 4ff.

werden, dass sie sich aus einer Selbstbezüglichkeit von Wahrnehmungspraktiken seitens des Rezipienten und Gestaltungspraktiken seitens des Produzenten ergeben: In einem künstlerischen Bild sind zum Beispiel nicht einfach so Gegenstände oder Strukturen zu sehen. Vielmehr sind bestimmte Aspekte, die im Sehen des Bildes wesentlich sind, hervorgehoben. Das Bild setzt Akzente, benutzt ein bestimmtes Farbvokabular, macht Anleihen an rhythmische Figuren, die es in die Struktur des Pinselauftrags übersetzt, setzt Flächigkeiten gegen punktuelle Tupfer, spielt mit dem Rahmen und vieles mehr. Entsprechend kommt es in künstlerischen Praktiken zu einem Selbstbezug: Spezifische ästhetische Wahrnehmungspraktiken, in denen Rezipientinnen und Produzentinnen geschult werden müssen, beziehen sich auf die gewöhnliche Wahrnehmung außerhalb ästhetischer Praktiken. Man kann ein Bild einfach ansehen, auf der Basis alltäglicher Wahrnehmung. Man kann aber auch versuchen, die Spezifik des Bildes nachzuvollziehen. In dem man dies tut, beginnt man die eigene Wahrnehmung an der spezifischen Wahrnehmung des Bildes zu schulen. Die Idee Bertrams besteht nun weiter darin, dass er die Selbstbezüglichkeit, die sich derart in künstlerischen Praktiken konstituiert, als normative Prägung verständlich macht. Die Weisen, wie in einem Kunstwerk Wahrnehmungen spezifisch gewonnen werden, geben der Rezipientin Anregungen ihre alltäglichen Wahrnehmungen in einer konkreten Weise weiter zu entwickeln. In einem künstlerischen Gegenstand wird damit die Wahrnehmung selbst zum Thema, in dem der Gegenstand aus der Perspektive einer spezifischen Wahrnehmung gestaltet ist. Man könnte mit Wittgenstein sagen: Kunstwerke sind Tatsachen, in denen sich eine Norm ihrer Gestaltung und ihrer Wahrnehmung eingearbeitet haben.<sup>260</sup> Weil sich aber in keiner Tatsache eine Regel fest etabliert, sind diese Tatsachen offen für vielfache Interpretationen: Unterschiedliche ästhetische Praktiken, Wahrnehmungsweisen und Diskurse vermögen aus dem gleichen künstlerischen Gegenstand noch mehr Interpretationen zu generieren und machen so ein Kunstwerk unter Umständen zu einem immer neu verstandenen Gegenstand. Zentral ist für Bertram der Gedanke, dass in einem Kunstwerk dadurch irreduzibel viele Möglichkeiten solcher Selbstbezüglichkeiten dynamisch mit einander in Verbindung stehen. Je nach Rezeption konstituieren sich diese Beziehungen immer neu. Das Kunstwerk ist so ein Ort, in dem die sinnliche Dimension unseres Weltverhältnisses deshalb in den Vordergrund tritt, weil jede Strukturierung, die wir an ihm machen, noch einen potentiellen Rest an noch nicht oder anders Strukturierbarem zurücklässt. Dies ist meines Erachtens ein sehr brauchbarer Kunstbegriff. Er führt aber dazu, dass Bertram bei Hegel feststellt, dass dieser keinen Fokus auf die sinnliche Dimension von Kunstwerken legen würde, sondern sie bloß als Präsentationen begreift. Meines Erachtens ist es nun richtig, dass Hegel Kunstwerke nicht in dem anspruchsvollen Sinne versteht, dass sie in einem dynamischen, stets unabschließbaren Gefüge sinnlicher Strukturierung und ihrer Wahrnehmung bestehen. Dennoch bietet die Bertramsche

---

<sup>260</sup> Vgl. dazu: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welche der Kunst die Regel gibt...Denn eine jede Kunst setzt Regeln voraus, durch deren Grundlegung allererst ein Produkt, wenn es künstlich heißen soll, als möglich vorgestellt wird“; Kant, *KdU*, B181.

Position einen Weg, Hegel so zu verstehen, dass er sehr wohl ein Theoretiker ästhetischer Erfahrung ist.<sup>261</sup>

Hegel hat nämlich einen anderen Strang der Kantischen Philosophie aufgegriffen, der nicht in der Hinwendung auf die sinnliche Wahrnehmung als solche bestand, sondern in der Frage, wie Begriff und konkrete Anwendung konstituiert sind. Entsprechend gilt ihm ja die Philosophie als Modus, in dem Begriffe die Anwendung von Begriffen selbst zum Gegenstand machen. Genau diese Idee greift er nun in der Ästhetik wieder auf: Die ästhetische Idee präsentiert nicht einen geistigen Gehalt, wie er außerhalb ihrer besteht. Täte sie dies, wäre sie auf die Frage reduzierbar, inwiefern ein solcher Gehalt in ihr „richtig“ zur Darstellung kommt. Genau gegen die Reduktion auf die Frage der Richtigkeit, polemisiert Hegel aber.<sup>262</sup> Vielmehr ist „die Idee als ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit das Ideal“<sup>263</sup>. Ich meine, dass wir das auf dem Hintergrund der *PhG* gut zu verstehen vermögen: Eine ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit ist eine Konkretion eines Begriffes. Eine solche Konkretion eines Begriffes wird im Medium der Philosophie durch den Begriff mittels Kriterien angegeben, die sich auf die Verwendung von Begriffen in praktischen Situationen beziehen. Im Kunstwerk bezieht sich kein Begriff auf einen Begriff, vielmehr ist ein Begriff in ihm konkret im Material verwirklicht: Das Kunstwerk zeigt im Ideal einen konkreten Maßstab einer Verwendung eines Begriffs, in dem es einen Gegenstand, für den er Verwendung finden soll, idealtypisch zeigt. Das Kunstwerk leistet so selbst eine praktische Reflexion auf begriffliche Praktiken. Die grundlegende Frage im Kunstwerk lautet daher: Ist der Begriff adäquat realisiert? Das will heißen: Ist das Verhältnis eines Begriffs und seine Realisierung im Material des Werks stimmig? Es gilt für Hegel, „durch einen bestimmten Inhalt ist auch die ihm angemessene Form bestimmt“<sup>264</sup>. In diesem Sinne könnte man sagen: Die Darstellung einer Rose im Kunstwerk wäre so keine bloße Darstellung einer Rose, sondern die konkrete Vorführung, worauf man bei einem Gegenstand in seiner Wahrnehmung achten soll, wenn man ihm den Begriff einer Rose zuschreibt. Die Adäquatheit ergibt sich so auch aus einem Selbstbezug der Rosendarstellung, der in einer Markierung wesentlicher Momente ihrer Wahrnehmung besteht. Allerdings interessiert sich Hegel nicht für einzelne Begriffe, sondern für die Art und Weise, wie Begriffe Praktiken insgesamt zu prägen vermögen. Aus dieser Perspektive lässt sich auch besser verstehen, wie Hegel auf die Bestimmung des Ideals kommt: Bei welchem Inhalt vermögen wir nämlich die Stimmigkeit eines Begriffs mit seiner formalen Präsentation gut zu beurteilen? Hegels Antwort ist: Im Medium einer Statue; sie zeigt uns ein Verständnis einer bestimmten Idee von Körperlichkeit, die in der Antike als besonders adäquat für die männliche Selbstpräsentationspraxis in „Körperformen“<sup>265</sup> galt und dem

---

<sup>261</sup> Symptomatisch fragt Bubner „Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel?“ und vertritt die These, wenn überhaupt sei diese in der symbolischen Kunstform zu greifen, da dort das Material noch nicht in die geistigen Gehalte aufgeht, die es präsentieren soll; vgl. Bubner (1990).

<sup>262</sup> Hegel, *Ästhetik I*, 105.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> *Ästhetik I*, 29.

<sup>265</sup> Hegel, *Ästhetik II*, 372.

ausführenden Künstler als Teilnehmer derselben Praxis darum unmittelbar vertraut war.<sup>266</sup>

„Die menschliche Gestalt als Ausdruck des Geistes ist dem Künstler gegeben, und zwar findet er sie nicht nur überhaupt vor, sondern auch im besonderen und einzelnen ist der Typus für die Abspiegelung des geistigen Inneren in der Gestalt, in den Zügen, der Stellung und dem Habitus des Körpers vorausgesetzt.“<sup>267</sup>

Allerdings reflektiert das Kunstwerk eben nicht einfach auf eine bestehende Idee von Körperlichkeit; vielmehr ist es Hegels Idee, dass das Kunstwerk den Athleten und Polisbürgern das Vorbild gibt, demgemäß sie ihre Körper gestalten.<sup>268</sup> In dem Kunstwerk wird so dem antiken Polisbürger im Medium einer dargestellten Körperform eine „Richtschnur seines Handelns“<sup>269</sup> vorgestellt. Ich glaube, dass man die Konstitution dieser praktischen Reflexion<sup>270</sup> gut mit den Begriffen erläutern kann, die Bertram zur Verfügung stellt. Die Statue zeigt nicht auf *richtige* Weise einen Körper, wie er außerhalb ihrer existiert, er zeigt vielmehr auf eine *adäquate* Weise einen Körper, wie er seine Bewegung vollziehen soll. Die Adäquatheit ergibt sich aus eben dem Selbstbezug, den auch die Statue in sich birgt: In dem Körper sind bestimmte Aspekte der Bewegung hervorgehoben.<sup>271</sup> Sie sind markiert und geben ein Verständnis der Richtigkeit körperlicher Bewegung wieder, das sie „in eine menschliche Gestalt einsenkt und mit derselben in einen solchen Einklang setzt, an welchem nun auch nur das Allgemeine und Bleibende der dem Geistigen entsprechenden Körperformen herausgehoben, das Zufällige aber und Wechselnde abgestreift erscheint“<sup>272</sup>. Die Form der Selbstbezüglichkeit, die die Statue auszeichnet, ist ein besonderes Moment ästhetischer Praktiken: Sie ist nicht auf eine Weise des Wahrnehmens bezogen, sondern auf eine Weise körperlicher Bewegung, die der Einzelne in seiner Praxis realisieren kann.<sup>273</sup>

---

<sup>266</sup> Diesen Aspekt fasst Pinkard gut: „So Hegel argues, even the festivals at which athletes were admired had a religious significance for the Greeks, since the young athlete embodied for them a kind of human and yet fragile beauty that found its nonfragile expression in the statues of the gods.“, Pinkard (1996), 240.

<sup>267</sup> Hegel, *Ästhetik II*, 369.

<sup>268</sup> „Und nicht nur mit den Außendingen verfährt der Mensch in dieser Weise, sondern ebenso mit sich selbst, seiner eigenen Naturgestalt, die er nicht lässt, wie er sie findet, sondern die er absichtlich verändert.“, Hegel, *Ästhetik I*, 51. Hegel vertritt vollends eine These der Kultivierung körperlichen Verhaltens: „Es geht damit wie mit dem Benehmen eines gebildeten Menschen, der sich in allem was er sagt und tut, ganz einfach, frei und natürlich bewegt, doch diese einfache Freiheit nicht etwa von zu Hause aus besitzt, sondern sie erst als Resultat einer vollendeten Durchdringung erlernt hat.“, Hegel, *Ästhetik II*, 248.

<sup>269</sup> Hegel, *Ästhetik III*; 557.

<sup>270</sup> Es gibt, wie Bertram feststellt, Ambivalenzen in der Hegelschen Ästhetik, ob er Kunstwerke als Form kognitiver oder praktischer Reflexion deutet; Bertram (2009b), 214. Dennoch scheint mir an einer Stelle wie der Folgenden greifbar, dass es sich nicht nur um eine kognitive Reflexion handelt, sondern diese das Selbstverhältnis des Subjekts transformiert, weil sie es erst artikuliert: „Und zwar nicht in der Art, dass diese Vorstellungen und Lehren bereits *vor* der Poesie in abstrakter Weise des Bewusstseins als allgemeine religiöse Sätze und Bestimmungen des Denkens vorhanden gewesen und von den Künstlern so dann erst in Bilder eingekleidet und mit dem Schmuck der Dichtung äußerlich umgeben worden wären, sondern die Weise des künstlerischen Produzierens war die, dass jene Dichter, was in ihnen gäbe, nur in dieser Form der Kunst und Poesie herauszuarbeiten vermochten.“, Hegel, *Ästhetik I*, 141.

Dies ist auch eine Stelle, die sich gegen eine Lektüre wie diejenige Eldridge wendet. Dieser geht dezidiert davon aus, dass in Kunstwerken präsentierte Gehalte in der Praxis schon verfügbar sind, Eldridge (1985), 309.

<sup>271</sup> „Die Lebendigkeit des Ideals nun beruht gerade darin, dass diese bestimmte geistige Grundbedeutung, welche zur Darstellung kommen soll, durch alle besonderen Seiten der äußeren Erscheinung – Haltung, Stellung, Bewegung, Gesichtszüge, Form und Gestalt der Glieder usw. – vollständig durchgearbeitet sei, so dass nichts Leeres und Unbedeutendes übrig bliebe, sondern alles sich von jener Bedeutung durchdrungen erweise.“; Hegel, *Ästhetik I*, 228.

<sup>272</sup> Hegel, *Ästhetik II*, 372.

<sup>273</sup> Ich verdanke Elisabeth Michelbach den wichtigen Hinweis darauf, wie die Präsentation körperlicher Normen in statischen Medien wie Bildern oder Statuen in besonderer Weise körperliche Praktiken zu prägen vermag: Sie hat mit Louis Marin herausgearbeitet, dass in einem Bild eine präsentierte Norm in ihrer Losgelöstheit von der realen Performanz eine Absolutheit gewinnt, die die Betrachterin besonders affiziert. Marin hatte diese Macht der Bilder mit Blick auf die Konstitution des königlichen Subjekts untersucht; Elisabeth Michelbach: „You are like an image“ – Zur Pose bei Vanessa Beecroft“. Fast analog zu Marin klingt Hegel an dieser Stelle: „Aber diese ungetrübte Einheit [gemeint ist die Statue in ihrem Selbstbezug, MS] bleibt dennoch nicht bei abstrakter

Hegel ist, so hatte ich eingangs gesagt, nur daran interessiert, wie Kunstwerke Handlungen zu reflektieren vermögen. Insofern ist ihm „der Mensch die Hauptsache“<sup>274</sup>. Hegel betrachtet Kunstwerke stets in Bezug darauf, wie sie Handeln darstellen. Das ist der Grundzug seiner Ästhetik, die ich in dieser Hinsicht als *figurativ* bezeichne.<sup>275</sup> Aber dieser Grundzug geht noch weiter: Hegel betrachtet auch die einzelnen Kunstwerke, die nicht figürliche Darstellungen leisten, als ein Medium, in dem ein Künstlersubjekt sich zum Beispiel in der Art seines Sehens in Bildern<sup>276</sup> oder der Weise, wie er den Ausdruck von Gefühlen in Tönen als adäquat begreift<sup>277</sup>, vor dem Publikum präsentiert:

„Deshalb verhält sich der Künstler zu seinem Inhalt im ganzen gleichsam als Dramatiker, der andere, fremde Personen aufstellt und exponiert.“<sup>278</sup>

Dieser Charakter des Hegelschen Kunstverständnisses akzentuiert sich im Textbefund an unterschiedlicher Stelle, prominent in Hegels durchgängigen Rede vom Publikum<sup>279</sup> genauso wie in der Grundbeschreibung ästhetischer Erfahrung als eines direkten Angesprochenwerdens durch ein Kunstwerk.<sup>280</sup> Ich bezeichne diesen Zug als eine *para-theatrale* Auffassung der Rezeption von Kunstwerken.<sup>281</sup> Im Gegensatz zu anderen Kunstwerken zeichnet sich dabei aber das wirklich theatrale Kunstwerk dadurch aus, dass „der ganze Mensch das vom Menschen produzierte Kunstwerk reproduzierend darstellt“<sup>282</sup>. Die Stärke des Theatralen als einer Aufführung von Schauspielerinnen und Schauspielern resultiert explizit aber nicht nur aus der Möglichkeit, dass Schauspieler die dramatischen Vorgaben aussprechen. Vielmehr ist die Figur „dabei tätig nach außen, wodurch sich unmittelbar die Gebärde anschließt, die ebenso gut als das Sprechen einer Sprache des Inneren ist und eine künstlerische Behandlung verlangt“; dazu gehört, „die sinnliche Anschaubarkeit des Gebärdenspiels“, die „Stellung, Mienen, Gestikulation usf.“. Wiederum reduziert sich die Gebärde aber nicht auf den Ausdruck von Intentionen, sondern das Theater vermag auch „die rhythmische Bewegung der Poesie zu einer rhythmischen und malerischen Bewegung der Glieder“ zu gestalten „und in dieser

---

Bestimmtheit stehen, sondern lässt in ihrer Schönheit zugleich die Geburtsstätte von allem als die unmittelbare Möglichkeit ahnen, in die verschiedenartigsten Verhältnisse herüberzutreten.“ Hegel, *Ästhetik I*, 310.

<sup>274</sup> Hegel, *Ästhetik I*, 321. Nur aus dieser einseitigen Perspektive auf den Handlungsfokus wird folgendes verständlich: „Diese Gestalt ist wesentlich die menschliche, weil die Äußerlichkeit des Menschen allein befähigt ist, das Geistige in sinnlicher Weise zu offenbaren.“, Hegel, *Ästhetik II*, 21.

<sup>275</sup> Diese Interpretation teile ich mit Houlgate: „Art, for Hegel is essentially figurative. This is not because it seeks to imitate nature, but because its purpose is to express and embody free spirit and this is achieved most adequately through images of human beings.“, Houlgate (2009), 6. Allerdings bin ich nicht der Auffassung, dass Kunst *formaliter* die Freiheit des Menschen zeige, vielmehr zeigt sie diese in Gestalt konkreter Normen, an die er sich halten kann. Der besondere Fokus gilt Handlungsnormen, in Bezug auf die romantischen Künste aber auch formalen Aspekten. Diese gelten ihm dennoch so lange als defizitär, als sie nur Material zu gestalten, nicht aber Handlungen zu zeigen vermögen. Vgl. etwa die Reduktion des Tanzes auf „dessen geschmackvolle, zierliche Festlichkeit schöner Bewegung.“, Hegel, *Ästhetik II*, 99.

<sup>276</sup> „Denn die Malerei hat es nicht mit dem Sichtbarmachen überhaupt, sondern mit der sich ebenso sehr in sich partikularisierenden als auch innerlich gemachten Sichtbarkeit zu tun.“, Hegel, *Ästhetik II*, 260.

<sup>277</sup> In dieser Hinsicht ist die Musik die „Mitteilung eines lebendigen Subjekts..., in welche dasselbe seine ganze eigene Innerlichkeit hineinlegt.“, Hegel, *Ästhetik III*, 159. Aber auch diese „Mitteilung“ ist keine Expression im Sinne einer subjektiven Äußerung, sondern eine Darstellung, „in kunstgemäßer Weise den Inhalt des Geistes auszudrücken“, Hegel, *Ästhetik III*, 151.

<sup>278</sup> Hegel, *Ästhetik II*, 235.

<sup>279</sup> Hegel, *Ästhetik I*, 341ff.

<sup>280</sup> „Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister.“, Hegel, *Ästhetik I*, 102. Diesen Zug, das Kunstwerk und Rezipientin als dialogische Situation zu konzipieren, scheint er mit Gadamer zu teilen; vgl. Gadamer (1990), 368ff. Es ist aber wichtig zu sehen, dass es eben gerade kein Dialog ist: Das Kunstwerk ist Figur, die Rezipientin zuschauendes Subjekt!

<sup>281</sup> Hegel wirkt mit diesem Theorem mit der *Ästhetik des Performativen* kompatibel, die auch den Aufführungscharakter von Kunstwerken betont. Allerdings sind in ihrer Rekonstruktion Kunstwerk und Subjekt in einer Ebene, bei Hegel eben nicht.

<sup>282</sup> Hegel, *Ästhetik II*, 262.

plastischen Musik der Körperstellung und Bewegung das ruhende kalte Skulpturwerk seelenvoll zum Tanze „belebt“ erfahren“ lassen.<sup>283</sup> *Theatralität* ist für Hegel so ein Modus, in dem die Selbstbezüglichkeit von real vorgeführten Handlungen auf die gesamte leibliche Praxis des Menschen zu reflektieren vermag und deswegen auch das Höchste, was die Kunst zu leisten vermag.<sup>284</sup> Zugleich vermag die theatrale Kunst jenes zweite Moment zu realisieren, das Hegel in den Vordergrund seiner Betrachtungen stellt. Nicht nur geht es ihm darum, rationale Medien zu erläutern. Es geht ihm auch darum zu zeigen, wie diese eine einheitliche Praxis zu gestalten vermögen, in der Individuen die Art, wie sie sich zu Normen verhalten, teilen.<sup>285</sup> Dies erlaubt mir zum Abschluss eine kleine Rekonstruktion der Hegelschen Kunstformen, mit der ich zugleich nochmal die theatrale Dimension seiner Philosophie betrachten kann.

Die Fragen, die im letzten Kapitel offen waren, zielten auf die Dimension der Interpretation von theatralen Praktiken und den Hintergrund, warum Hegel die *PhG* selbst theatral anlegt. Ich glaube, dass man seine Ästhetik in folgenden Thesen fassen darf:

i) Das Ideal der Statue steht für Hegel für eine Praxisform, in der die Subjekte unmittelbar an die in Statuen vorgestellten Körperformen anschlossen. Sie gewinnen in so einer Praxis kein Selbstbewusstsein, sondern identifizieren unmittelbar die körperliche Praxis, die sie auch in ihren Praktiken realisiert sehen.<sup>286</sup> In diesem Sinne gilt die Statue Hegel zwar als reinste Form der Durchdringung von begrifflicher Norm und Gehalt, aber darin zugleich als defizitär:

„Die Objektivität hat deshalb wohl ein Fürsichsein, doch ein Sichwissen und –wollen, das sich nicht von dem Gehalt, der es erfüllt, losmacht, sondern mit demselben eine untrennbare Einheit bildet.“<sup>287</sup>

Insofern kann die so konstituierte Sittlichkeit für Hegel noch kein freies Volk sein, in dem eine frühe Form der Vermittlung von Subjektivem und Objektivem, „Bewusstsein des An- und Fürsichseins“<sup>288</sup> herrscht. Die Subjekte haben hier kein Selbstverhältnis. Es ist aus diesem Grund auch das Ideal der Statue nicht das Höchste der künstlerischen Möglichkeit.

ii) Diese höchste Möglichkeit stellt die Tragödie bereit. Sie vermag, wie ich es ausgeführt habe, subjektive normative Einstellungen in ihrer objektiven Realisierung zu vermitteln.

---

<sup>283</sup> Hegel, *Ästhetik III*, 324.

<sup>284</sup> Um diese zutiefst auf die Performanz von Handlungen bezogene Theorie zu etikettieren, habe ich sie in der Einleitung neckisch eine *Ästhetik des Meta-Performativen* genannt. Gerade Protagonisten der *Ästhetik des Performativen* lesen Hegel gerne als einseitig auf die Textgestalt des Dramas fokussierten Theoretiker. Nicht ganz unschuldig ist hieran Christoph Menke, der die Tragödie explizit als „Gattungsrevolution“ feiert, weil sie als erste Aufführung einen „Bezug auf einen schriftlich fixierten Text“ hätte; Menke (2006), 56. Ich lese Hegel als jemanden, der gerade betont, wie die Aufführung sich vom Text löst; vgl. die Ausführungen zur „dramatischen Wahrheit“, die sich erst in der Aufführung ergibt; Hegel, *Ästhetik III*, 508: „Nach diesen Seiten ist die theatrale Exekution ein wirklicher Prüfstein.“

<sup>285</sup> Sehr schön hat Gethmann-Siefert den historischen Gang dieser Idee Hegels nachgezeichnet: Gethmann-Siefert (2005), 46ff.

<sup>286</sup> Wiederum muss man dies aber nicht als eine einfache Verdopplung schon außerhalb der Kunst bestehender körperlicher Normen begreifen, vgl. Rancières Rede vom „repräsentativen Regime der Künste“; Rancière (2006), 39ff. Vielmehr könnte man mit Blick auf Butlers Theorie sagen: Statuen machen die Form „stilisierter Wiederholung“ (Butler (2002)) vor, die Subjekte in Praktiken wieder aufführen. Die Stilisierung der Körperlichkeit ist so ein Effekt ihrer Medialisierung in Statuen und nicht umgekehrt.

<sup>287</sup> Hegel, *Ästhetik II*, 364. Hegel spricht für diesen Zustand einer Gemeinschaft auch davon, dass sie alles aus „Gewohnheit“ täte, was im Sinne der Abrichtungstheorien der Subjektivität verstehbar ist und zugleich Hegels Kritik an dieser Idee markiert; Hegel, *Ästhetik I*, 259.

<sup>288</sup> Hegel, *PhG*, 290.

Allerdings stellte sich die Frage, ob die Sprache, die ich oben als Sprache *für das Publikum* beschrieben habe, nicht eine Voraussetzung ist, die Hegel erst viel später erfüllt findet. Dies ist nicht der Fall. Der Grund ist, dass auch die Tragödie in Hegels Augen noch unmittelbar verstanden wird. Sie ist das, was ich eine *populäre Kunst* nenne. Eine populäre Kunst besteht darin, dass Individuen darin vorgestellte Bezüge unmittelbar verstehen<sup>289</sup>, weil sie genau das artikulieren, was in einer Praxis wesentlich ist. Dass dem so ist, unterstreicht Hegel durchgehend: Kunst in ihrem Ideal ist „für ein Publikum“<sup>290</sup> im emphatischen Sinn:

„Nun ist zwar das wahrhafte Ideal in den allgemeinen Interessen und Leidenschaften seiner Götter und Menschen für jeden verständlich; indem es seine Individuen jedoch innerhalb einer bestimmten äußerlichen Welt der Sitten, Gebräuche und sonstiger Partikularitäten zur Anschauung bringt, tritt dadurch die Forderung hervor, dass diese Äußerlichkeit nicht nur mit den dargestellten Charakteren, sondern ebenso sehr auch *mit uns* in Übereinstimmung trete.“<sup>291</sup>

Dass dem so ist, wird in der Tragödie sehr deutlich, weil die dargestellten Konflikte die Praxis der antiken Polis direkt betreffen. Deshalb müssen die Zuschauer keine komplexen Bezugnahmen auf das Stück leisten; sie verstehen unmittelbar, worum es Antigone geht und worin das Problem besteht. Aber aus der wechselseitigen Bezogenheit der Figurenperspektiven konstituiert sich zugleich ein Mehr an Einsicht, wie ich es im letzten Kapitel beschrieben habe. Dieses ist aber auf diese Weise nicht vorausgesetzt, sondern resultiert aus dem „sittlichen Begreifen“ der dramatisierten eigenen Praxis, in der Konstitution einer gemeinsamen Sprache der Vermittlung konkreter normativer Ansprüche.<sup>292</sup> Für Theaterstücke wie die *Antigone* gilt im Besonderen, dass sie „unmittelbar durch sich selber verständlich und genießbar sein müssen“<sup>293</sup>, weil „wir ebenso unmittelbar uns darin bekannt und vertraut finden wollen.“<sup>294</sup> In dieser Hinsicht leistet die Tragödie das Höchste, was die Kunst zu leisten vermag: Sie vermittelt das rationale Selbstverhältnis von Subjekten in einer gemeinsamen Praxis. Dieses Moment hatte ich früher festgehalten, in dem ich gesagt habe, dass die theatrale Szene nicht nur, wie einzelne Kunstwerke ein Medium des Rationalen ist, sondern zugleich ein *rationales Medium*: Im Theater generiert sich, sofern es populär ist, ein einheitlicher Diskurs normativer Kriterien.<sup>295</sup>

iii) Das Problem für Hegel scheint zu sein, dass die Kunstpraktiken nicht bei ihrer Unmittelbarkeit stehen bleiben, sondern in Bezug auf sich selbst reflexiv werden.

---

<sup>289</sup> Vgl. Carroll (1998), 196. Die Verständlichkeit der Kunstwerke wird im übrigen durch ihre Einbindung in Genrestrukturen gewährleistet: „Ist nun die Vorstellung, welche das Kunstgebilde zu erwecken bestimmt ist, die Vorstellung vom Göttlichen, und soll dieselbe für alle, für ein ganzes Volk erkennbar sein, so wird dieser Zweck vorzugsweise dadurch erreicht, dass in der Darstellungsweise gar keine Veränderung eintritt. Dadurch wird dann die Kunst einerseits konventionell, andererseits statuarisch...Der Künstler hatte sich an bestimmte Formen zu halten und deren Typus zu wiederholen.“, Hegel, *Ästhetik II*, 376.

<sup>290</sup> Hegel, *Ästhetik I*, 319.

<sup>291</sup> Hegel, *Ästhetik I*, 341f. Das Publikum darf sogar fordern, „das Kunstwerk zu verstehen und darin heimisch zu werden.“, Hegel, *Ästhetik I*, 343.

<sup>292</sup> Möglicherweise darf man auch von einem auch nicht-begrifflichen sozialen Verstehen ausgehen, ähnlich dem des „lebenserfahrenen Mannes...“, der, ob gleich er vollständig weiß, worauf es im Leben ankommt, was als Substanz die Menschen zusammenhält, was sie bewegt und die Macht in ihnen ist, dennoch diesen Inhalt weder sich selber in allgemeine Regeln gefasst hat, noch ihn anderen in allgemeinen Reflexionen zu explizieren weiß, sondern, was sein Bewusstsein erfüllt, immer in besonderen Fällen, wirklichen oder erfundenen, in adäquaten Beispielen usf. sich und anderen klarmacht.“, Hegel, *Ästhetik I*, 62f.

<sup>293</sup> Hegel, *Ästhetik I*, 353.

<sup>294</sup> Hegel, *Ästhetik I*, 357.

<sup>295</sup> Da die Griechen so nur ihr Selbstverhältnis so weit entwickeln, wie die Tragödie es für sie bereitstellt, spricht Hegel von der „glücklichen Mitte der selbstbewussten subjektiven Freiheit und der sittlichen Substanz“, Hegel, *Ästhetik II*, 25. Dies verdeutlicht nochmal, dass die Tragödie einen Fortschritt weg von der bloßen Sittlichkeit geleistet hat!

Rezipientinnen beginnen die Selbstbezüglichkeit, mit der Handlungsformen und Weisen des Gebrauchs künstlerischer Medien dargestellt sind, selbst zu verstehen:

„Ein unmittelbar damit zusammenhängender Verlauf von Gestaltungen der Kunst, in deren Form der Geist als künstlerischer sich das Bewusstsein von sich selbst gibt.“<sup>296</sup>

Zwar vermag etwa das moderne Drama auch noch die Vermittlung von Ansprüchen zu leisten.<sup>297</sup> In diesem Sinne ist es weiterhin ein rationales Medium. Aber es ist keine „objektive Versöhnung“ mehr möglich, wie es bei der Tragödie der Fall war.<sup>298</sup> Stattdessen wird die Kunst jetzt mehr und mehr zu einem Medium der Artikulation partikularer Ansprüche, von „den Zufälligkeiten des endlichen empirischen Daseins“ geprägt.<sup>299</sup> Jetzt, so scheint es mir, treten in Hegels Augen die Möglichkeiten der Kunst als strukturierende Gestaltung von Material, jenseits eines Handlungsbezugs in den Vordergrund: „die subjektive Auffassung und Ausführung des Kunstwerks, die Seite des individuellen Talents, ...die bewunderungswürdigste Geschicklichkeit der Darstellung“ in einer grundsätzlichen „Beseelung für die Anschauung“<sup>300</sup>. Hegel sieht das formale Spiel mit Strukturen im Material so weit gehen, dass sich die Bindung an feste Gehalte und damit, in meiner Interpretation, die Bindung an die Darstellung von geteilten Handlungsnormen auflöst. Stattdessen besteht die Haupttätigkeit des Künstlers nun darin, „alles, was sich objektiv machen und eine feste Gestalt der Wirklichkeit gewinnen will oder in der Außenwelt zu haben scheint, durch die Macht subjektiver Einfälle, Gedankenblitze, frappanter Auffassungsweisen in sich zerfallen zu lassen und aufzulösen“, so dass „die Darstellung nur ein Spiel mit den Gegenständen, ein Verrücken und Verkehren des Stoffs sowie ein Herüberundhinüberschweifen, ein Kreuzundquerfahren subjektiver Äußerungen, Ansichten und Benehmungen, durch welche der Autor sich selbst wie seine Gegenstände preisgibt.“<sup>301</sup> Man kann in diesen Ausführungen die Geburtstunde autonomer Kunst im anspruchsvolleren Sinne sehen: Hier wird im Kunstwerk nicht sein populär identifizierbarer Handlungsbezug, sondern sein formales Spielen mit Material zum Gegenstand.<sup>302</sup> Für Hegel ist dies aber ein Defizit der Kunst. Sie vermag nicht mehr die Einheit normativer Orientierung einer Gemeinschaft zu gewährleisten. Diese Aufgabe übernimmt die Religion und später die Philosophie.<sup>303</sup> In dieser Hinsicht muss man die Partikularisierung, die von der Kunst als rationales Medium ausgeht, als eine Bedrohung der Einheit sehen, die Hegel mit der Philosophie zu stiften trachtet. Aus dieser Perspektive enthüllt sich die theatrale Dimension der *PhG* nun noch einmal anders: Hegel wählt nicht die Struktur des modernen Dramas, in dem der Zuschauer in seiner Interpretation nun frei ist und seine Einsicht „vornehmlich nur subjektiv recht behält“<sup>304</sup>, stattdessen hofft er demagogisch in seiner Darstellung der „Gestalten des Bewusstseins“ noch einmal auf die Macht des populären Theaters, „unser Auge stets auf den *einen* Zweck und dessen Vollführung hinzulenken“<sup>305</sup> und die Leserschaft zu der Einheit Hegelscher Philosophie zu verführen - zugleich aber sind

---

<sup>296</sup> Hegel, *Ästhetik I*, 103.

<sup>297</sup> Vgl. den Begriff eines „drama of reconciliation“, Roche (2006), 18f.

<sup>298</sup> Hegel, *Ästhetik II*, 203.

<sup>299</sup> Hegel, *Ästhetik II*, 145.

<sup>300</sup> Hegel, *Ästhetik II*; 224.

<sup>301</sup> Hegel, *Ästhetik II*; 229.

<sup>302</sup> Vgl. Pippin (2002).

<sup>303</sup> Vgl. Hegel, *Ästhetik II*, 142ff, und *PhG*, 488ff.

<sup>304</sup> Hegel, *Ästhetik III*, 533.

<sup>305</sup> Hegel, *Ästhetik III*, 479.



seine Ausführungen in der *Ästhetik* von einer stillen Traurigkeit getragen, die jene „Gegenwärtige prosaische Zustände“ beklagt, in der „das Subjekt allerdings nach dieser oder jener Seite hin aus sich selber handeln, aber jeder Einzelne gehört doch, wie er sich wenden und drehen möge, einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an und erscheint nicht als selbständige, totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser Gesellschaft selber, sonder nur als ein beschränktes Glied derselben.“<sup>306</sup> Uns, die wir weder an die Totalität einer Philosophie noch einer einzigen Gesellschaftsordnung mehr glauben wollen, ist die Kunst dagegen jene besondere Praxis geblieben, in der sich die „konkrete Idee“ in ihrem Bezug auf unser partikulares, konkretes Handeln je neu auszudrücken vermag. Insofern gehören wir zu jenen, die eher ein *Ende der Philosophie* im Hegelschen Sinn feststellen, und die Kunst als Reflexionsform unseres Handelns ganz in Hegels Sinn weiter ausgiebig nutzen.

So viel mehr könnte man zu der Hegelschen Ästhetik sagen. Aber hier wollte und konnte ich nur einen Gedanken vorstellen: Die Hypothese, dass Hegels Kunstauffassung und vielleicht sogar seine Philosophie durch und durch von Theatralität bestimmt sind. Aus ihrer Grundbestimmung lässt sich, so bin ich überzeugt, eine reichhaltige Theorie von Theatralität und ihrer Bezogenheit auf das Handeln Handelnder gewinnen. Das allerdings möchte ich gern anderen Orten und Zeiten überlassen.

---

<sup>306</sup> Hegel, *Ästhetik I*, 255.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 15. Aufl., Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch 2004.
- Adorno, Theodor W.: „Engagement“, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, 409-430.
- Badiou, Alain: *Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus*, Berlin: Merve 2007.
- Bertram, Georg W.: „Anerkennung und beschädigtes Selbstverständnis“, in: Steffen K. Herrmann und Hannes Kuch (Hg.): *Philosophien sprachlicher Gewalt*, Weilerswist: Velbrück: im Erscheinen.
- Bertram, Georg W.: „Anthropologie der zweiten Natur“, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 30/2, 2005, 119-137.
- Bertram, Georg W.: „Autonomie als Selbstbezüglichkeit: Zur Reflexivität in den Künsten“, (Ms.b).
- Bertram, Georg W./Lauer, David/Liptow, Jasper/Seel, Martin: „Einleitung“, in: dieselb.: *Die Artikulation der Welt. Über die Rolle der Sprache für das menschliche Denken, Wahrnehmen und Erkennen der Welt*, Frankfurt/M.: Humanities 2006, 9-30.
- Bertram, Georg W.: „Für einen kritisch-dynamischen Begriff des Selbstbewusstseins“, Ms. 2009.
- Bertram, Georg W.: „Hegel und die Frage der Intersubjektivität. Die Phänomenologie des Geistes als Explikation der sozialen Strukturen der Rationalität“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 56. Jg., Heft 6, 2008, 877-898.
- Bertram, Georg W.: „Kunst und Alltag. Von Kant zu Hegel und darüber hinaus“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 54/2, 2009a, 203-217.
- Bertram, Georg W.: „Was die Kunst der Philosophie zu denken gibt“, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 34. Jg., Heft 1, 2009b, 79-97.
- Brandom, Robert: „Freedom and Constraint by Norms“, in: *American Philosophy Quarterly*, Vol. 16, No. 3 1979, 187-196.
- Brandom, Robert: „Handlung, Normen und praktisches Begründen“, in: ders.: *Begründen und Begreifen. Eine Einführung in den Inferentialismus*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, 105-126.
- Brandom, Robert: „Kantian Lessons about Mind, Meaning and Rationality“, in: James Conan (ed.): *Analytic Kantianism*, Philosophical Topics, Vol. 34, Nr. 1 & 2 2006, 1-20.
- Brandom, Robert: *Reason in Philosophy. Animating Ideas*, Cambridge MA: Harvard UP 2009.
- Brandom, Robert: „Selbstbewusstsein und Selbst-Konstitution. Die Struktur von Wünschen und Anerkennung“, in: Christoph Halbig, Michael Quante, Ludwig Siep (Hgg.): *Hegels Erbe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, 46-77.
- Bubner, Rüdiger: „Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel?“, in: Hans-Friedrich Fulda und Rolf-Peter Horstmann (Hgg.): *Hegel und die „Kritik der Urteilskraft“*, Stuttgart: Klett Cotta 1990, 69-80.
- Bubner, Rüdiger: „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, in: ders.: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, 9-51.
- Butler, Judith: *Giving an Account of Onself*, New York: Fordham Univ Press 2005.
- Butler, Judith: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, in: U. Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, 301-320.
- Caroll, Noël: *A Philosophy of Mass Art*, New York: Oxford University Press, 1998.
- Danto, Arthur C.: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München: Fink 1993.
- Davidson, Donald: „Radikale Interpretation“, in: ders.: *Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, 183-203.
- Davidson, Donald: „Eine hübsche Unordnung von Epitaphen“, in: Eva Picardi, Joachim Schulte (Hgg.): *Die Wahrheit der Interpretation. Beiträge zur Philosophie Donald Davidsons*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, 203-228.

- Davidson, Donald: „Vernünftige Tiere“, in: ders.: *Subjektiv, intersubjektiv, objektiv*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, 167-185.
- Dennett, Daniel: „The Self as a Center of Narrative Gravity“, in: F. Kessel, P. Cole und D. Johnson (Hgg.): *Self and Consciousness: Multiple Perspectives*, Hillsdale, NJ: Erlbaum 1992.
- Derrida, Jacques: „Parergon“, in: ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wie: Passagen 1992, 31-176.
- Eldridge, Richard: „Form and Content: An Aesthetic Theory of Art“, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 25, No. 4, 1985, 303- 316.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.
- Fodor, Jerry A.: „A Theory of Content“, in: ders.: *A Theory of Content and other Essays*, Cambridge/MA: MIT Press 1990, 51-136.
- Foucault, Michel: *Ästhetik der Existenz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- Foucault, Michel: „Was ist Aufklärung?“, in: Erdmann, Eva (Hg.): *Ethos der Moderne: Foucaults Kritik der Aufklärung*. Frankfurt/Main: Campus 1990.
- Foucault, Michel: „Der Wille zum Wissen“, in: ders.: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
- Frank, Manfred: „Vorwort“, in: ders.: *Analytische Theorien des Selbstbewusstseins*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, 7-34.
- Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg: „Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens“, in: dieselb.: *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, 9-47.
- Gadamer, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart: Reclam 2003.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6. Aufl., Tübingen: J.C.B. Mohr 1990.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in Hegels Ästhetik*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Glüer, Kathrin: „Die normativistische Wende in der Sprachphilosophie?“, in: *Information Philosophie* 5, 2002, 16-23.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1997.
- Gosepath, Stefan: „Zum Ursprung der Normativität“, in: Rainer Forst, Martin Hartmann, Rahel Jaeggi und Martin Saar(Hgg.): *Sozialphilosophie und Kritik. Axel Honneth zum 60. Geburtstag*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2009.
- Halbig, Christoph/Quante, Michael/Siep, Ludwig: „Hegels Erbe – eine Einleitung“, in: dieselb.: *Hegels Erbe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, 7-20.
- Haugeland, John: „Authentic Intentionality“, in: M. Scheutz (Hg.): *Computationalism: New Directions*, MIT Press 2002, 159-174.
- Haugeland, John: „Heidegger on Being a Person“, in: *Nous* 16 (1982), 15-26.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, Werke, Bd. 13-15, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, neu hrsg. von Hans-Friedrich Wessels u. Heinrich Clarmont, mit e. Einl. von Wolfgang Bonsiepen, Hamburg: Meiner 1988.
- Henning, Tim: *Person sein und Geschichten erzählen. Eine Studie über personale Autonomie und narrative Gründe*, Berlin/New York: DeGruyter 2009.
- Henning, Tim: „Sagen, was man denkt – Zur Kritik des Prinzips der Autorität der ersten Person“ (Ms.).
- Henrich, Dieter: „Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)“, in: W. Iser (Hg.): *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München: Wilhelm Fink 1966, 11-32.
- Henrich, Dieter: „Selbstbewusstsein, kritische Einleitung in eine Theorie“, in: R. Bubner, K. Cramer, R. Wiehl (Hg.): *Hermeneutik und Dialektik*, Bd. 1. Tübingen: Mohr 1970, 257–284.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 19. Aufl., Tübingen: Niemeyer 2006.
- Honneth, Axel: "Das Ich im Wir. Anerkennung als Triebkraft von Gruppen.", in: *Jahrbuch für Gruppenanalyse Bd. 9*, Heidelberg: Mattes-Verlag 2003, 5-22.
- Honneth, Axel: *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Mit einem neuen Nachwort. Suhrkamp: Frankfurt am Main, erw. Ausgabe 2003.
- Honneth, Axel: "Pluralisierung und Anerkennung. Zum Selbstmißverständnis postmoderner Sozialtheorien.", *Merkur* 508(1), (1991): 624-629.

- Houlgate, Stephen: „Hegel's Aesthetics“, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2009.
- Houlgate, Stephen: „Hegel's Theory of Tragedy“, in: ders. (Hg.): *Hegel and the Arts*, Illinois: Northwestern UP 2007b, 146-178.
- Houlgate, Stephen: „Introduction: An Overview of Hegel's Aesthetics“, in: ders. (Hg.): *Hegel and the Arts*, Illinois: Northwestern UP 2007a, XI-XXVIII.
- Hume, David: *A Treatise on Human Nature*, Oxford : Clarendon Press 1990.
- Hügel, Hans-Otto: „Nachrichten aus dem gelingenden Leben. Die Schönheiten des Populären“, in: Kaspar Maase (Hg.): *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, Frankfurt/M., New York: 2008, 77-96.
- Kant, Immanuel: „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 10, Darmstadt 1983.
- Kant, Immanuel (1783): „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in: ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik. Werkausgabe*, hrsg v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (KdU), Werkausgabe, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* (KrV), Werkausgabe, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Kapsch, Edda: „Sei, der du gewesen bist. Tim Henning: Person sein und Geschichten erzählen.“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 57, 2009.
- Kemmerling, Andreas: *Ideen des Ich. Studien zu Descartes' Philosophie*, 2. Aufl., Frankfurt/M.: Klostermann 2005.
- Konersmann, Ralf: „Die Metapher der Rolle und die Rolle der Metapher“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 30 (1986/87), 84-137.
- Korsgaard, Christine M.: „Personale Identität und die Einheit des Handelns: eine kantianische Antwort auf Parfit“, in: Michael Quante (Hg.): *Personale Identität*, Paderborn: Schöningh 1999, 195-237.
- Kripke, Saul: *Wittgenstein über Regeln und Privatsprache: Versuch einer elementaren Darstellung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Larmore, Charles: „Die normative Struktur des Selbst, in: Rüdiger Bubner/Gunnar Hindrichs (Hgg.): *Von der Logik zur Sprache*, Stuttgart: Klett-Cotta 2007, 498-514.
- Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand*, 5. durchgeseh. Aufl., Hamburg: Meiner 2000.
- Maase, Kaspar: „Einleitung: Zur ästhetischen Erfahrung der Gegenwart“, in: ders. (Hg.): *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, Frankfurt/M., New York, 2008, 9-26.
- McDowell, John: „The apperceptive I and the empirical self: towards a heterodox reading of ›Lordship and Bondage‹ in Hegel's Phenomenology“, in: *Bulletin of the Hegel Society of Great Britain*, 47/48 (2003), 1-16.
- McDowell, John: „Selbstbestimmende Subjektivität und externer Zwang“, in: Christoph Halbig, Michael Quante, Ludwig Siep (Hgg.): *Hegels Erbe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, 184-208.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 6. Aufl., Berlin: De Gruyter 1965.
- Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.
- Menke, Christoph: *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996.
- Menke, Christoph: „Vernunft im Widerstreit. Über den richtigen Umgang mit praktischen Konflikten“, in: Christoph Menke/Martin: Seel (Hg.): *Zur Verteidigung der Vernunft gegen ihre Liebhaber und Verächter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, 197-218.
- Moran, Richard: *Authority and Estrangement. An Essay on Self-Knowledge*, Princeton: Princeton UP 2001.
- Parfit, Derek: „Personale Identität“, in: Michael Quante (Hg.): *Personale Identität*, Paderborn: Schöningh 1999, 71-99.

- Pinkard, Terry: *Hegel's Phenomenology. The Sociality of Reason*, Cambridge: Cambridge Univ Press 1996.
- Pippin, Robert: „Recognition and Reconciliation. Actualized Agency in Hegel's Jena Phenomenology“, in: Karl Ameriks/Jürgen Stolzenberg: *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus. Der Begriff des Staates*, Berlin: De Gruyter 2004, 249-267.
- Pippin, Robert: „The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics“, in: F. Beiser (Hg.): *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth Century Philosophy*, 2nd Volume, Cambridge: Cambridge Univ Press 2009, 394-418.
- Pippin, Robert: „What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)“, in: *Critical Inquiry* 29, 2002, 1-24.
- Quante, Michael: *Personale Identität*, Paderborn: Schöningh 1999.
- Quante, Michael: *Person*, Berlin: De Gruyter 2007.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin: B Books 2006.
- Roche, Mark W.: „Introduction to Hegel's Theory of Tragedy“, in: *PhaenEx* 1, No. 2 2006, 11-20.
- Rössler, Beate: "Autonomie und Ambivalenz", in: R. Forst e.a. (Hgg.): *Sozialphilosophie und Kritik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009, 359-383.
- Schäfer, Martin Jörg: *Szenischer Materialismus. Dionysische Theatralität zwischen Hölderlin und Hegel*, Wien: Passagen Verlag 2003.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Shoemaker, Sidney: „Personen und ihre Vergangenheit“, in: Michael Quante (Hg.): *Personale Identität*, Paderborn: Schöningh 1999, 31- 70.
- Siep, Ludwig: *Der Weg der Phänomenologie des Geistes. Ein einführender Kommentar zu Hegels „Differenzschrift“ und „Phänomenologie des Geistes“*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- Stern, Robert: *Hegel and the Phenomenology of Spirit*, New York: Routledge 2002.
- Strawson, Galen: „Against Narrativity“ in: *Ratio* XVII, 2004.
- Szondi, Peter: „Hegels Lehre von der Dichtung“, in: ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, 267-511.
- Tugendhat, Ernst: *Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung. Sprachanalytische Interpretationen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
- Tully, James: *Politische Philosophie als kritische Praxis*, Frankfurt/M.: Campus 2009.
- Velleman, David: "The Self as Narrator", in: ders.: *Self to Self. Selected Essays*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2005, 203-223.
- Wick, Robert: „Hegel's Aesthetics: An Overview“, in: Frederick C. Beiser: *The Cambridge Companion to Hegel*, Cambridge NY: Cambridge UP 1993, 348-377.
- Wilshire, Bruce: *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Wirth, Uwe: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: ders.: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, 9-60.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen (PU)*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Francke 2000.