

Theater sieht dich an

Helmut Schäfer, Künstlerischer Leiter und Dramaturg am Theater an der Ruhr, über die Uneindeutigkeit der Kunst von Frank Raddatz

TdZ: Helmut Schäfer, der europäischen Zivilisation scheint ein Zug zur Vereinheitlichung unabdingbar. Ist Aufklärung nur eine Maske der Homogenisierung?

Helmut Schäfer: Unser Zeitalter ist nach wie vor vom Kleinbürger geprägt, und den zeichnet ein Widerwille gegen Ambivalenzen aus. Dieser Widerwille hat sich trotz der Aufklärung durchgesetzt. Die frühe französische Philosophie, die Montaignes, plädierte für eine Vieldeutigkeit gegen den herrschenden Meinungsregenten des feudalen Absolutismus. Allerdings nicht im Sinne eines fruchtlosen Sowohl-als-auch, sondern in der Einsicht, dass menschliches Verhalten im Kontext von Interaktionen nicht eindeutig feststellbar ist. Das Zeichen, die Geste könnte auch anderes gemeint haben. Molières Stücke leben davon.

Kant versuchte später, Ambivalenzen, das Vieldeutige mithilfe der Vernunft zu regulieren, keinesfalls abzuschaffen. Das höchste Gut lässt sich auch als Einheit von Vernunft und Lust denken, und so ist die Ambivalenz allen Handelns benannt: Keiner kann den Grund des Handelns einer Person A zuschauend benennen, war es der gute Wille, Lust, ihr Zusammenspiel oder etwas anderes, gar jenes vom Eigeninteresse freie Handeln, das vollkommen unverständlich, Rätsel ist und Kants Ideal bildet. Doch die Aufklärung hat es nicht vermocht, ihre eigenen Einsichten in der Realität des Gesellschaftlichen zu begreifen, sie als Theorem missverstanden, irritiert durch den Erfolg des Kleinbürgers, der im frühen 19. Jahrhundert seine Erfolgsgeschichte begann und von dieser Art Aufklärung, die sich nicht in Rechnungen ablesen ließ, wenig wissen wollte. Das 20. Jahrhundert wurde zu seinem Triumphzug, seitdem steht Heterogenität unter dem Verdacht der Staatsfeindlichkeit.

TdZ: Das erinnert an diese Brecht-Anekdote über die Psychologie des Kleinbürgers. Jemand erzählt Brecht einen Witz über eine alte Frau, die zum ersten Mal Geschlechtsverkehr hat und sich beschwert: „Junger Mann, nun entscheiden Sie sich endlich – entweder rein oder raus!“ Daraufhin schweigt Brecht, überlegt eine Weile und meint schließlich: „Dem Kleinbürger ist der Wechsel verhasst.“

H. Sch.: Mit dem Begriff des Kleinbürgertums ist eine Mentalität gemeint, keine soziale Klasse oder Schicht. Heute ist die Mehrzahl der Vielverdienenden, der Banker und Fondsmanager, so meine Erfahrung, verängstigt, lehnt sich lieber an die Entscheidungen betriebsferner Beratungsgesellschaften an, als selber zu sagen, was der Fall ist. Diese Verhaltensgeste wurde zu einem Merkmal des Kleinbürgerlichen der letzten 30 Jahre, die seitdem offensiv als Stolz auf die eigene Beschränktheit vertreten wird, vom Pförtner bis zum Vorstandsvorsitzenden. Mentale Unterschiede existieren nicht mehr. – Denken, das politisch ist, ist immer auch ein ästhetisches, oder es denkt nicht. Darum sind gesellschaftliche Mentalitäten Gegenstand des Theaters, von ihnen droht Gefahr, nicht von Schichten oder sozialen Gruppierungen.

In unseren westlichen Demokratien erleben wir nur noch sehr selten ein Votum, das auf der Basis einer Überzeugung gefasst wurde, bei Wahlen werden heute stets Rechnungen präsentiert, als Rache der „Zukurzgekommenen“. Das gehört zum Empfinden des Kleinbürgers. Kritik – und die hat nun sehr viel mit Ambivalenz zu tun – ist ihm eher fern, sie setzte nach Marx Solidarität voraus, und diese ist dem Kleinbürger wesensfremd. Er ist grundsätzlich unsolidarisch, da er alle Beziehungen instrumentalisiert. So begann der Siegeszug des ökonomischen Denkens, das an Soll und Haben orientiert ist und sich schon in der bürokratisierten Lebensform zeigte, von der Horkheimer in den 30er-Jahren sprach, jener Vorformulierung der „Ökonomisierung der Lebenswelt“, auf die Habermas Jahrzehnte später zu sprechen kommt.

TdZ: Die Lust an der Ambivalenz oder die Bereitschaft sich verunsichern zu lassen, setzt natürlich eine gewisse Souveränität voraus. Souveränität ist aber in der unübersichtlichen Moderne ein rares Gut.

H. Sch: Souveränität wäre ein Ergebnis von Selbsterkenntnis. Man muss über sich etwas wissen wollen. Wenn man dieses Wissen ständig bekämpft, erreicht man nie einen Zustand der Selbstbestimmung, wie temporär der auch immer sein mag. Der Kleinbürger zaudert und handelt trotzdem willkürlich, Entscheidungen sind ihm zuwider, er empfindet sie eher als Schicksal und das macht ihn so gefährlich: Seine Angst kann er nur durch eine größere Angst auflösen, und das schlägt nicht selten in Gewalt um. Also: Politisches Theater muss darum stets das Dargestellte an die Ambivalenz zurückverweisen, indem es das Eineindeutige auflöst. Tatsächlich wurde im 20. Jahrhundert mithilfe der großen Massenbewegungen Homogenität mit Gewalt hergestellt, Gewalt gegen all das Uneindeutige, eine Gemeinsamkeit des Faschismus und Stalinismus. Alles soll identisch sein. Die Uniform ist Ausdruck davon,

wie heute all die modischen Embleme, Tattoos etc. Der Kleinbürger fügt sich in sein Schicksal und rebelliert dagegen gewalttätig, nicht zuletzt auch gegen sich selbst. So sieht es im Inneren des „kleinen Mannes“ aus, als der er sich selbst gerne betrachtet. Harmlos, aber wenn es darauf ankommt ... dann Gnade Euch Gott!

Der Gegenbegriff zu Gewalt wäre nicht Gewaltlosigkeit, sondern Recht. Recht hat mit Ambivalenz zu tun, es wägt ab. Gesetze sind nie so eindeutig, dass sie zu Mathematik geworden wären, das Abwägen ist eine Eigenschaft des Rechts. Es ist das genaue Gegenteil zur Gewalt, die sich meist aus dem unbewältigten Augenblick heraus nur für das eine, das Schicksal, entscheidet. Das Recht hingegen macht Ausnahmen, es gibt die Ausnahme von der Regel, es ist mehrdeutig, weil es Individualität, das „von Fall zu Fall“, voraussetzt und sein Urteil nicht wie der Kleinbürger an Zeitungshoroskopen orientiert. Der empfindet sich durch Recht begrenzt, Recht aber befreit. Das ist der Unterschied, um den die Antike wusste und bereits Thema der „Orestie“. Dem antiken Denken war klar, dass sich das Problem der Gewalt, das der selbst ausgeübt wie der erlittenen, nur durch Recht verhindern lässt.

TdZ: Die Gewalt gegen Dritte schafft Identität, dann wird es schön warm in der Herde. Dagegen ist der Einzelne auch immer mit dem Bewusstsein seiner Endlichkeit und Zufälligkeit konfrontiert.

H. Sch.: Das Wissen um die Ambivalenz ist die riskantere Lebensform, es gesteht ein, dass das Subjekt nicht ganz im Bestehenden auflösbar ist, also Identität nicht zu erreichen sein wird – dem antiken Denken selbstverständlich, ohne dass es diesen nicht auflösbaren Rest an die Metaphysik verwiesen hätte. Das Bewusstsein dieses Unauflösbaren ist sozusagen ein Initial des griechischen Denkens und der griechischen Dichtung. Fast in jeder Geschichte Homers wird es erfahrbar und wird mit zum Anlass, das Theater herauszubilden, um sich unter anderem auch mit dem Rätsel auseinanderzusetzen, das die Sphinx aufgibt.

Wenn man auf zweieinhalb Jahrtausende Geschichte zurückschaut, muss man meinen, dass sich die Sphinx aus Verzweiflung über die Dummheit der Ödipus-Antwort in den Abgrund gestürzt hat, seiner Hybris wegen, angeblich zu wissen, was der Mensch sei und dass der Mensch in seiner Antwort aufgeht. Diese von Ambivalenz freie Antwort wird als Verständnis von der Welt, das nichts Heterogenes zulässt, erstmals inthronisiert. Mythos und Tragödie demonstrieren daraufhin, dass es sich anders verhält. Dem griechischen Denken insgesamt war das Bewusstsein des Rätselhaften und Ambivalenten im Menschen stets gegenwärtig. Ödipus muss sich erst selbst blenden, um zu dieser Sicht durchzustoßen.

TdZ: Dieses Unauflösbare bezeichnet Nietzsche als das Unaufhellbare. Das ist so etwas wie ein blinder Fleck im Auge des Philosophen. Vom Unaufhellbaren ließe sich sicherlich leicht eine Beziehung zu Heidegger und zu dessen Begriff der Seinsvergessenheit herstellen.

H. Sch.: Selbstverständlich, diese Denkfigur kehrt unter anderen Namen in der folgenden Geschichte der Philosophie immer wieder, beispielsweise in Adornos „Ästhetischer Theorie“, wenn er von der fensterlosen Monade spricht, in der die Wahrheit als ein Rätsel im Kunstwerk eingeschlossen ist. Man kann nicht hineinschauen und nichts schaut aus ihr heraus. Das Unauflösbare findet sich bei Adorno als das Verschlussene im Begriff vom gelingenden Kunstwerk konkretisiert. Diese Denkfigur ist eine alte, die nicht frei ist von Ablagerungen religiösen Denkens. Mit dem Ende der Metaphysik beginnt es erst wieder ganz deutlich zu werden, dass das Subjekt tatsächlich in sich selber den Kern eines Rätsels bildet. Seitdem stellt sich die Frage der Metaphysik allein noch dem Individuum selbst, seinen Voraussetzungen, das Unauflösbare lässt sich nicht mehr an die Transzendenz verweisen, es muss diese allein im Subjekt, also in sich selbst begreifen. Adornos fensterlose Monade, der Rätselcharakter von Kunst, ist eine anders verordnete Metaphysik.

TdZ: Mit dem Unauflösbaren kommt ein Menschenbild jenseits des autonomen Machers ins Spiel. Der autonome Macher, der dank der instrumentellen Vernunft alles im Griff hat, wird in unserer komplexen Welt mehr und mehr eine historisch überholte Gestalt. Dagegen haftet einer Kategorie wie Geworfenheit ein Wissen um das Unaufhellbare der menschlichen Existenz an. Dem korrespondiert ins Religiöse übersetzt etwas wie Demut.

H. Sch.: Womöglich ist Nietzsche in dieser Frage der interessanteste Autor. In dem schönen Text „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ findet sich ein Fingerzeig, wenn er die Differenz von Mensch und Tier auf der Ebene des Glücks beschreibt und das Tier im Unterschied zum Menschen als ein glückliches Wesen begreift. Das grasende Schaf ist ein glückliches, weil es ganz an den Pflock des Augenblicks gebunden ist. Hingegen fällt dem Mensch, unter einem Baum sitzend, ein Blatt in den Schoß, und er ist mit seiner Geschichte konfrontiert. Diese Konfrontation raubt dem Menschen das Glück, und er löst sein Rätsel wie Ödipus falsch auf. Rätselhaft aber ist das Schaf, denn Glück ist seiner Substanz nach bei Nietzsche aufgelöste Zeit. Aufgelöste Zeit ist etwas nicht Vorstellbares. In einer aufgelösten Zeit zu sein, verleiht der Existenz des Tiers Glück und lässt es zum Rätsel werden.

Damit bewegt sich Nietzsche durchaus in der Tradition der Philosophie. Hegels Bestimmung der Zeit nennt das einzelne Jetzt immer schon als Einheit von Vergangenheit und Zukunft. Insofern gibt es diesen Pflock des Augenblicks für das menschliche Leben nicht.

Dies ist der Schmerz der Vernunft, dass sich Zeit nicht real auflösen lässt und diese Gestalt des Glücks, wie Nietzsche sie formuliert, ein Ideal bleibt.

TdZ: Nach Agamben greift der Marxismus zu kurz, weil die eigentliche Revolution in der Revolutionierung des Zeitkonzepts bestände. Er bezieht sich auf eine von Walter Benjamin zitierte Anekdote, nach der die Arbeiter bei der Juni-Revolution auf die Uhren geschossen haben, um das Diktat der Zeit zu brechen. Damit ist doch auch Goethes „Faust“ angesprochen – der Wunsch oder die Ursünde, die Zeit anhalten zu wollen und zum Augenblick zu sagen: „Verweile doch! du bist so schön!“

H. Sch.: Das aber ist genau der Augenblick, um den die Kunst des Theaters sich müht. Theater ist immer auch der Versuch, Zeit aufzuheben und sie in den Augenblick hinein zu verdichten. Unsere ganze Faszination dem Theater gegenüber, einmal abgekoppelt von Geschichten, Themen und anderem und nur bezogen auf den Vorgang des Sehens und des Zeigens, wird von diesem Phänomen der aufgelösten Zeit gespeist. In dem Moment, in dem wir nur noch schauend denken, verlieren wir die Zeit in uns.

TdZ: An dieser Stelle schlägt Heiner Müller eine Verbindung zu Lyrik und Drogen. Das Gedicht oder die Droge setzt Zeit frei für das Subjekt, während es sonst immer von der mechanisierten Zeit der Maschinen, also einer normierten Zeit beherrscht wird. Kunst muss diesen Ausstieg aus der Zeit fürs Subjekt, für das Subjektive möglich machen.

H. Sch.: Einerseits geht es um die Intensität des Augenblicks und andererseits um die Frage, wie das Bewusstsein des Heterogenen Gegenstand auf der Bühne wird. Denn eine Vorstellung, die darauf beruht, dass das Subjekt in seiner Substanz trotz aller Psychologie nicht durchschaubar ist, kann kaum Handlungen auf der Bühne zeigen, die ganz frei von Mehrdeutigem wären. Nicht mal in dem Fall, in dem jemand eineindeutig handelt wie beispielsweise der Juwelier Hicketier in Carl Sternheims „*Bürger Schippel*“. Er ist im Wesentlichen ein eineindeutig Handelnder, eindeutig gegenüber Schippel, dem Lumpenproletarier, aufgrund seiner panischen Angst, in Berührung mit dieser Klasse zu geraten. Er unterstellt Schippel ein Vermögen, etwa sexuell exorbitante Fähigkeiten, über die er selbst nicht zu verfügen glaubt. Diese eineindeutige Ablehnung, die er offen ausspricht, entspringt der Angst, die seiner verklemmten Fantasie Flügel verleiht und seine Ablehnung auch in eine irrationale Zuneigung umkehrt und ihn in die Ambivalenz zwingt.

Höß, der Lagerkommandant von Auschwitz, schreibt in der von den Polen erzwungenen Autobiografie, wie wunderbar er die Zigeuner, die Roma und Sinti fand, wie herzlich sein Verhältnis zu ihnen war und welche Trauer ihn erfasst hat, dass auch sie ins Gas mussten. Da stößt er auf eine ambivalente Struktur, die er jedoch selbst als solche nicht bemerkt. Also handelt er weiterhin eindeutig und fraglos. Offensichtlich könnte er bewusst diese Uneindeutigkeit nicht ertragen. Ähnlich ist es in Carl Sternheims Komödien oder den Stücken Horváths. Diese Figuren ertragen keine Ambivalenz, sie wollen Identität. Nur dass es sich, wie Adorno in „*Negative Dialektik*“ formuliert, bei Identität um eine Chimäre handelt.

TdZ: Simone Thoma beschreibt in ihren Aufzeichnungen, wie Intellektuelle im Iran ihre Darstellung der Antigone kritisieren, weil sie angesichts des Todes an ihrem Entschluss zu sterben zweifelt und ihre Handlung eben nicht als eineindeutige demonstriert. Die Größe dieser Figur kommt analog zum zweifelnden Jesus am Kreuz in einem existenziell, kreatürlichen Punkt zum Vorschein.

H. Sch.: Hegel fasst, was in der griechischen Kultur den Heros ausmacht, sehr schön zusammen, indem er sagt: Der Heros ist das Ganze in Einem. Aber das heißt ja nicht, dass das ambivalenzfrei ist und jeder Zweifel fern. Das heißt lediglich, dass die Handlung des Heros eine repräsentative ist. Auch Sophokles integriert in Antigones Schlussmonolog deren Angst als Unentschiedenheit gegenüber ihrer Grundentscheidung, sich dem Kreon'schen Gesetz zu widersetzen. Also: Ambivalenz muss auch erduldet werden. Genauso wie der Selbstzweifel erduldet werden muss.

TdZ: Basiert nicht genau auf diesem schmerzhaften Riss, der durch die Figur geht, das tragische Bewusstsein? Das macht die Differenz zum Epos. Die tragische Figur ist eben kein Märtyrer, der über eine ungebrochene Identität verfügt, sondern Individualität konstituiert sich allererst durch den Spalt im Subjekt. Dieser Riss, der durch das Individuum geht, ist der Preis für die Individualität und zugleich die Quelle des Uneindeutigen oder Unauslotbaren.

H. Sch.: Historisch gesehen geht mit dem Aufkommen des Individuums der Zweck verloren. Bei Herr und Knecht scheint der Zweck eindeutig. Doch Hegel zeigt, dass er zu jeder Zeit doppeldeutig ist. Wo es nun um das Individuum geht, ist der außerpersönliche Zweck nicht mehr gegeben. Das heißt, jemand ist nicht Knecht, Magd, Herr oder dergleichen, sondern zunächst nur ein Einzelner. Das ist die Idealgestalt des Individuums, ein Einzelner und damit einzig zu sein. Ab diesem Zeitpunkt trägt er auch das gesamte Risiko all seiner Entscheidungen. Das größte Risiko besteht fortan darin, Zwecke nun sich selbst zu setzen, wenn auch nur auf Zeit. Darin läge jene Souveränität, von der schon die Rede war. Souverän zu sein heißt, eine eigene Zweckbestimmung vorzunehmen. Freiheit gibt es also nicht ohne Ambivalenz. Diese Ambivalenz macht ein gewisses Maß an Vernunft nötig, um durch den Nebel des Heterogenen hindurch zu handeln. Man kann Vernunft in diesem Kontext auch durch einen Begriff wie Humor ersetzen.

TdZ: Herr Keuner antwortet auf die Frage: „Woran arbeiten Sie?“ – „Ich bereite meinen nächsten Irrtum vor.“

H. Sch.: Nichtwissend wissend zu handeln. Also zu wissen, nicht unbedingt richtig zu handeln. Humor wäre das Befreiende, das die Handlung möglich macht und den Irrtum mitdenkt. Das gehört zum Zustand der Gattung. Die Ausrottung des Zweifels, die im eindeutigen Handeln vorhanden ist, ist jedoch das, was im vermassten 20. Jahrhundert ständig geschah. Jeder Zweifel ist ausgerottet. Der Kleinbürger zerstört die Ambivalenz, indem er seinen Zweifel auflöst und eine Entscheidung fällt, an der nicht mehr zu rütteln ist, wie an seinen „Meinungen“ nicht gerüttelt werden kann. Seine Meinung verhandelt er ebenso als einen Besitz: „meine Meinung“, fast ein Pleonasmus.

TdZ: Die Ästhetik des Theater an der Ruhr zwingt den Zuschauer, sich auf uneindeutige Bilder, auf Rätselhaftes einzulassen. Er wird damit aufgefordert, sich als Co-Autor zu engagieren, denn Wesentliches findet in seinem Kopf statt.

H. Sch.: Ich glaube, dass es im Theater nur eine Form des wirklichen Sehens gibt, die nämlich, sich ansehen zu lassen durch das, was man sieht. Hegel benennt das in seinen Vorlesungen zur Ästhetik: Gelingene Kunstwerke seien die, die einen mit tausend Argusaugen anschauen. Der Zuschauer selber ist Objekt der Betrachtung. In dem Moment, wo eine Aufführung dieses ‚Angesehenwerden‘ für den Zuschauenden nicht mehr abweisbar macht, und das wäre ein Kriterium ihres Gelingens, werden die, die das nicht ertragen, unruhig. Das sind die Momente, in denen die Leute ein Theater verlassen oder sich innerlich wegschalten. Es geht weniger um eine intellektuelle Verarbeitung, die der Zuschauende nicht zu leisten bereit ist, er erträgt es nicht, betrachtet zu werden. Aber so ist es, und das gilt über das Theater hinaus, dass ein Kunstwerk den Rezipienten anschaut. Ein Bild schaut auf den Betrachter. Der Blick des Betrachters hat nicht nur eine Perspektive, er führt auf sich selbst wieder zurück. Deswegen muss die Fähigkeit zur Ambivalenz beim Betrachten des Theaters vorhanden sein, um zu erleben, dass man selber ein Betrachteter ist. Damit ist keine gesprächstherapeutische Situation beschrieben, sondern ein ästhetischer Vorgang.

TdZ: Von Hölderlin stammt diese schöne Metapher „Komm ins Offene, Freund“. Das Poetische schwingt in der Aufforderung mit, all jene zweckgerichteten, auf Finales gerichteten Bezüge abzustreifen.

H. Sch.: Inszenieren bedeutet, im Prozess immer genauere Fragen zu finden. Eine geglückte Aufführung wäre eine geglückte Frage. Gelingendes Denken erkennt Sokrates in immer genaueren Fragen. Dialoge überhaupt, nicht nur sprachliche, haben, wo sie ernst gemeint sind und seriös sich verstehen, eigentlich nichts anderes im Auge, als Fragen immer genauer zu formulieren. Zu wissen, dass dann Antworten immer unmöglicher werden, gehört zu einem Denken, das letzte Antworten als Hybris abweist. Man könnte ein solches Dialogverfahren auch als eine Philosophie des Hörens bezeichnen. Das Theater ist in gewisser Weise auch eine Philosophie des Hörens. Jeder Dialog Becketts hat etwas davon. Lust am Hören kann nur entstehen, wenn ich Fragen beiwohne, die wenigstens eine Zeit lang offen bleiben. Wer heute beispielsweise den Schluss einer Inszenierung noch als Antwort inszeniert, dem ist nicht mehr zu helfen.

TdZ: Was Theater oft so langweilig macht, ist, dass es einen nicht überraschen kann. Es herrscht der Gestus der Vermittlung, nur das Labyrinth der Wahrheit mit seinen Unvollkommenheiten, Rissen, Sackgassen und Widersprüchen kommt gar nicht zum Vorschein. Es fehlt der Mut zur Lücke. Wo Fragmente regieren, werden Totalitäten präsentiert.

H. Sch.: Es scheint doch so etwas wie ein ontologisches Bedürfnis zu geben, eine Sucht nach Kausalität. Kausalität wäre dann das Gegenteil von Freiheit. Freier zu werden bedeutet auch, sich von den eigenen Bedingungen fortzubewegen. In den 70er-Jahren bemerkte Margret Mitscherlich einmal mit Blick auf den Feminismus, dass die tatsächliche Emanzipation der Frauen erst dann gelingen würde, wenn sie statt nur von den Männern sich von ihren Müttern emanzipieren würden. Das zeigt anschaulich, dass die Ablösung von den eigenen Bedingungen erst Freiheit verschafft. Und doch bleibt der Wunsch, übrigens der der Zuschauenden auch, manifest, dass es Kausalität geben möge. Weil Kausalität auch in anderer Weise eine Umsetzung religiösen Denkens in den Logos ist. Von Gott sollten wir abstammen wollen. Seit es mit dem Gott durch die Aufklärung bedingt nicht mehr so leicht hinhaute, setzte sich an dessen Stelle Natur oder Gesellschaft und dergleichen anderes. Kunst ist jedoch das Terrain, das der Kausalität den Boden entzieht. Das macht sie, wenn sie gelingt, zuweilen so unangenehm.

TdZ: Die Kehrseite der Freiheit ist der Irrtum. Die Heimat des Scheins ist die Irre. Aber gerade deswegen ist die Kunst ja der Freiheit verwandt und hat einen antitotalitären Zug.

H. Sch.: Das lässt sich auch an einer anderen Denkfigur zeigen, jener älteren Frage nämlich, ob Kunst eine Gestalt von Erkenntnis sei oder nicht. Ist sie Gestalt von Erkenntnis, geht es um Wahrheit. Aber Kunst als eine Gestalt von Erkenntnis zu beschreiben hieße, sie zu überfrachten. Womit nicht gesagt sein soll, dass Kunst nicht Erkenntnis anstiften kann. Aber sie ist selber nicht Gestalt von Erkanntem, von Erkenntnis. Das ist die Schwäche der Hegel'schen Ästhetik, auch der Adornos. Adorno braucht diese Konstruktion, um der Behauptung nachgehen zu können, wengleich auch Kunst vom schlechten Ganzen infiziert sei, bliebe

dennoch nur in ihr die Möglichkeit zur Wahrheit gegeben.

Kants Wort: „Zum Schönen ist viel Unnennbares hinzuzudenken möglich“, besitzt nicht nur eine andere Modernität, sondern trifft das Wesen von Kunst als ein nicht Reduzierbares. Böse Geister behaupten, Kant habe in Königsberg eigentlich nur Tapetenmuster studieren können und sei deshalb zu dieser Lösung gekommen. Aber substantiell bedeutet Kants These, dass der Verstand im Angesicht der Kunst seine Grenzen erfährt. Hinter diesen Grenzen allererst beginnt Kunst, unendliche Deutbarkeit ist ihr Signum, das sie mit Freiheit verbindet, nicht mit Beliebigkeit. Ist Kunst Gestalt von Erkenntnis, rückt sie wieder ins Glied der Kausalketten ein.

TdZ: Das ist genau der Punkt, wo der Geist der Homogenisierung und die Kunst, oder wie man diese Manifestationen des Viel- und Uneindeutigen benennen möchte, kollidieren. Es geht um Deutung, aber auch um das Monopol auf Realität.

H. Sch.: Das liegt unter anderem daran, dass die Politik sich für real hält und nicht begreift, dass sie auch auf der Ebene des Scheins agiert. Das ist der große Vorteil von Kunst, sie muss diese Dummheit erst gar nicht begehen, zu glauben, sie sei real, sondern sie behauptet sich ganz im Reich des Scheins. Die Blindheit des Realen liegt in diesem Missverständnis, nicht zu begreifen, dass es selbst ebenfalls eine Gestalt des Scheins ist. Begeht Kunst diesen Irrtum, röhren die Hirsche.

Das Gespräch ist, in leicht gekürzter Fassung, dem Buch „Botschafter der Sphinx. Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik beim Theater an der Ruhr“ von Frank Raddatz entnommen, das im November 2006 im Verlag Theater der Zeit erschienen ist.