Rainer Marten

Der menschliche Mensch

Abschied vom utopischen Denken

VERLAG KARL ALBER

Rainer Marten

Der menschliche Mensch

VERLAG KARL ALBER

Rainer Marten

Der menschliche Mensch

Abschied vom utopischen Denken

Um ein Nachwort erweiterte Neuausgabe

Verlag Karl Alber Freiburg / München

Rainer Marten

The Human Human Being

Leaving Utopian Thinking Behind

Theologians tell us that we are simply »human,« biologists tell us that, of course, we already are »human.« Philosophers, however, once again prove to be idiosyncratic and would have us believe that we are supposedly not yet human. Rainer Marten argues against this typical philosophical postponement of theoretical corroboration regarding the question of our humanness and, referring to philosophers such as Kant, Marx, and Heidegger, Marten shows that the »human human being« is always already present – but always present together with the »inhuman« and »inhumane.«

The human being does not have an »essence« that, qua »pure reason,« is to be actualised in a »classless society« or in the mirror-play of the »fourfold.« Instead, we are always already human beings precisely because we enact the play of being human for each other. Marten's book reflects the drama of human self-dramatisation and -aggrandisement in five reflections. This side of utopia and acceptance the human being, who we are, finds a new form.

The Author:

Rainer Marten, born in 1928, Professor of Philosophy at Freiburg University. Latest publications at Alber among others: ›Die Möglichkeiten des Unmöglichen. Zur Poesie in Philosophie und Religion‹ (2005, ^{3}2015) (English: The possibilities of the impossible. On poetry in philosophy and religion), ›Maßlosigkeit. Zur Notwendigkeit des Unnötigen‹ (2009, ^{2}2014) (English: Exorbitance. On the necessity of the unnecessary), ›Radikalität des Geistes. Heidegger – Paulus – Proust‹ (2012) (English: Radicality of the mind. Heidegger – Paul – Proust), ›Endlichkeit. Zum Drama von Tod und Leben‹ (2013) (English: Finitude. On the drama of life and death), ›Lob der Zweiheit. Ein Philosophisches Wagnis (2017) (English: The praise of twoness. A philosophical venture).

Rainer Marten

Der menschliche Mensch

Abschied vom utopischen Denken

Theologen lassen uns wissen, wir seien bloß Menschen, Biologen, wir seien es schon und sogar. Allein Philosophen überraschen uns mit der Vorhaltung, wir seien es noch nicht. Gegen die theoretische Vertagung des wahrhaft Humanen, wie sie in der Neuzeit an Bedeutung gewinnt und in den Philosophien von Kant, Marx und Heidegger ihre maßgebliche Ausprägung findet, zeigt Rainer Marten, dass der »menschliche Mensch« immer schon präsent ist – gemeinsam mit dem »unmenschlichen«.

Der Mensch hat kein »Wesen«, das als »reine Vernunft«, in der »klassenlosen Gesellschaft« oder im Spiel des »Weltgevierts« erst noch zu realisieren wäre. Menschen sind wir vielmehr immer schon, indem wir uns voreinander und vor uns selbst als Menschen inszenieren. Das Buch führt das Drama menschlicher Selbstinszenierung in fünf Spiegelungen vor. Diesseits von Utopie und Akzeptanz gewinnt dabei der Mensch, der wir selbst sind, eine neue Gestalt.

Der Autor:

Rainer Marten, geb. 1928, Professor für Philosophie an der Universität Freiburg i. Br. Zuletzt von Rainer Marten im Verlag Karl Alber erschienen sind: Die Möglichkeit des Unmöglichen. Zur Poesie in Philosophie und Religion (3. Aufl., 2015), Maßlosigkeit. Zur Notwendigkeit des Unnötigen (2. Aufl., 2014), Radikalität des Geistes. Heidegger – Paulus – Proust (2012), Endlichkeit. Zum Drama von Tod und Leben (2013), Der menschliche Tod. Eine philosophische Revision (Neuausgabe 2016), Lob der Zweiheit. Ein philosophisches Wagnis (2017), Denkkunst. Kritik der Ontologie (Neuausgabe 2018).

Die Originalausgabe des Buches erschien mit gleichem Titel
1988 im Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn.

Für Johannes Cremerius
und Annemarie Cremerius

Um ein Nachwort erweiterte Neuausgabe

© VERLAG KARL ALBER
in der Verlag Herder GmbH, Freiburg / München 2018
Alle Rechte vorbehalten
www.verlag-alber.de

Satz und PDF-E-Book: SatzWeise, Bad Wünnenberg
Herstellung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN (Buch) 978-3-495-48949-9
ISBN (PDF-E-Book) 978-3-495-81773-5

Inhalt

I. Der Mensch im Spiegel des Anderen 11
1. Endlichkeit und Öffentlichkeit des Spiegelblicks 11
2. Menschliche Selbstinszenierung 20
3. Die Urszene 32
4. ›Regard-regardé‹ und ›regard-regardant‹ 40
5. Der methodisch verweigerte Augen-Blick 45
6. »Jetzt noch sehen wir durch einen Spiegel im Rätselbild« (Paulus) 48
7. Eigenheitliches Sehen 52
8. Die Gegenwart des Einen und Anderen 55

II. Der Mensch im Spiegel der ›Menschlichkeit‹ 62
1. Die Spiegelmetapher 62
2. Die Spiegelung als Mensch 65
3. Das Selbstverständnis Mensch zu sein 73
4. Der Mensch im Spiegel seiner moralischen Maßstäbe . 87
5. Der Mensch im Spiegel seiner poetischen Transzendenz 100

III. Der Mensch im Spiegel reiner Vernunft 116
1. Die Vorhaltung philosophischer Vernunft 116
2. Die Vorspiegelung von Vernunft als menschlicher Eigenheit und Wesenheit 120

3. Der Mensch im Spiegel seines utopischen Noch-nicht-Seins 144
3.1 Die Idee des Neuen Menschen 144
3.2 ›Negative Dialektik‹ 150
3.3 Der Mensch als Selbstspiegelung der Vernunft . . 154
3.4 Der Mensch im Spiegel des Vernunftbedürfnisses . 160
3.5 Der Mensch im Spiegel vernünftiger Gesinnung . 164
3.6 Der Mensch im Spiegel der Kritik des Unmenschlichen 169
3.7 Die Vorspiegelung vernünftiger Hoffnung 178

IV. Der Mensch im Spiegel dienlicher Vernunft 185
1. Vernunft im Dienste des Lebens 185
2. Vernunft im Dienste des Einen und Anderen 189
3. Vernunft im Dienste des Dissens 196
4. Vernunft im Dienste des Kompromisses 212
5. Vernunft im Dienste des Gewissens 221

V. Der Mensch im Spiegel des gegenwärtigen Zeitalters . 227
1. Das Unmaß des Verfügbaren 227
2. Der Umgang mit dem Fortschritt 234
2.1 Die Möglichkeiten des Rechts 234
2.2 Die Kompromißlosigkeit des Fortschritts 239
2.3 Der Rechtsstaat als Kompromiß 241
2.4 Kompromißfähigkeit und Kompromißbereitschaft der vom Fortschritt Betroffenen 250
3. Der instrumentelle Mensch 254
4. Was an der Zeit ist 261
4.1 Die Geschichtlichkeit des instrumentellen Menschen 261
4.2 Die Menschlichkeit des instrumentellen Menschen 270
4.3 Die Feststellung des ›Ungleichzeitigen‹ 274
4.4 Der Bürgerkrieg der Einstellungen 280

5. Was auf dem Spiel steht 287
5.1 Abstand 287
5.2 Halt und Einhalt 288
5.3 Vielfalt 290
5.4 Gewissen 292
5.5 Gesicht 294

Nachwort 297

Literaturverzeichnis 308

I. Der Mensch im Spiegel des Anderen

1. Endlichkeit und Öffentlichkeit des Spiegelblicks

Menschen spiegeln sich: je der Eine im Anderen. Ohne das fänden sie nicht zueinander und zu sich selbst. Sich im Anderen zu sehen, heißt vor allem, im eigenen Leben und Handeln selbsthaft Halt zu gewinnen und Einhalt zu erfahren. Am Anderen führt praktisch kein Weg vorbei. Noch der weiteste Ausgriff des menschlichen Blicks wird vom spiegelnden Anderen aufgefangen und ›beendet‹. Worauf Einer auch sein Auge richtet, es ist der Andere, der ihn zu sich selbst führt. Niemand, es wäre denn einer absolut für sich, kann sich sehenden Auges in Unendlichkeiten verlieren und seiner selbst verlustig gehen. Sehen ist seiner selbsthaften und spiegelnden Natur nach endlich.

Der Andere steht dem Einen nicht nur im Wege, sich selbst für jeden und alles anzusehen und so, ohne Gegenwart und Gegenüber zu finden, selbstverloren ins Unendliche abzutreiben. Er nimmt ihm zugleich den Blick auf unendlich zu lebendes Leben. Wer den Anderen sieht, direkt oder indirekt, ist sich praktisch gewiß, nicht für immer zu sein. Im Spiegelverhältnis des Einen und Anderen entdeckt sich das Verhältnis von Leben und Tod. Wer im Anderen zu sich selbst findet, eignet sich eigenes Leben und eigenen Tod an. Jede glückende Selbstspiegelung ist Manifestation der Endlichkeit des Selbst und des Lebens.

Wie am Anderen, so führt auch am Tod kein Weg vorbei. Das gehört zusammen. Der Tod ist kein zweiter Spiegel neben dem Anderen. Tod, sofern zu ›sehen‹, Tod der Anderen und eigener, ist im Verhältnis des Einen und Anderen als einem endlichen Verhältnis gegenwärtig. Der Eine und Andere sind in eins lebenspraktisch und zeitlich verbunden: in ihrem jeweiligen

Selbstsein und einander Gegenwärtigsein, in ihrer Lebendigkeit und (Lebens-)Endlichkeit. Sie teilen in jedem Moment ihres Einander ihr Leben und Handeln, ihre Zukunft und Vergangenheit. Der Andere, ob alt oder jung, gesund oder krank, ist nicht der Tod, sieht nicht wie der Tod aus. Er ist in der Begegnung eine Zeitgestalt, die als solche die ›Gunst der Stunde‹ wahrnimmt, voll die lebensbefähigende und lebenserfüllende Endlichkeit des Einen zu spiegeln: sein endliches Selbst und sein endliches Leben. Selbsthaft zu leben und zu sterben weiß nur Einer, der sich im Anderen selbst sieht.

Sprechen wir freilich davon, Menschen brauchten und gebrauchten Spiegel, dann haben wir für gewöhnlich künstliche und natürliche im Sinn, wie sie seit alters dazu dienen, einem Menschen das eigene Aussehen ohne ersichtliche Mitwirkung anderer vor Augen zu führen. Besonderen Metallen, Gläsern und Wassern zugewandt, nehmen Menschen offenen Auges ein Verhältnis zu sich und ihrer Erscheinung auf, das rein für sie selbst zu bestehen scheint: die Spiegelung des eigenen Gesichts und der eigenen Gestalt ohne Gegenwart von Gesicht und Gestalt des Anderen. Aristoteles möchte darum bei einem Menschen, der sich im Spiegel sieht, gar nicht von einem *Selbst*bezug, sondern allein von einem solchen des *Gesichts* sprechen:

> wenn wir unser Gesicht sehen wollen, sehen wir in den Spiegel, wenn uns selbst, auf den Freund, denn er ist, wie wir sagen, das andere Ich (ἕτερος ἐγώ).[1]

Nach dieser Unterscheidung von Spiegeln und Erkennen ist allein der Sichselbsterkennende nicht autark, sondern bedarf des freundschaftlich Anderen[2], während der Sichspiegelnde für vollends selbstgenügsam gilt.

---

[1] Aristoteles, *Große Ethik*, II 15 1213a 21. Es ist bemerkenswert, daß das alter ego in die philosophische Reflexion als Freund eingeführt wird, nicht als Jedermann der einen Lebens- und Erlebniswelt (Edmund Husserl), nicht als Feind (Jean-Paul Sartre).

[2] Aristoteles, ebd. 1213a 26.

So sorgsam und genau aber das Sich-für-sich-Sehen im Spiegel auch durchgeführt werden mag, keine leibhafte Ungegenwart der Anderen bringt es zuwege, daß sie nicht doch im Sichsehen des Sichspiegelnden mit dabei sind und mitsehen, ja das Sehen gründen und freigeben, mit dem Einer sich im Spiegel sieht – sein Gesicht und eben doch sich selbst.

Sich zu spiegeln bringt dem Menschen mit der Erfahrung eigener Endlichkeit zugleich die eigener Öffentlichkeit. Es gibt kein privates, individuell-autarkes Spiegeln, keine autistische Selbstsicht. Wer sich selber für sich selbst spiegelt, ist sich praktisch der Augen des Anderen gewiß: sie erregen und durchherrschen sein sinnlich wahrgemachtes Interesse an sich selbst, gewähren ihm Halt, gebieten ihm Einhalt. Mag sie auch noch so subjektiv und ›falsch‹ sein – die Sicht, die jemand aus seinem Spiegelbild von sich selbst für sich gewinnt, trägt Züge öffentlicher Auslegung. Dabei hat jedes Sich-für-sich-selbst-Sehen mit seinem öffentlichen zugleich einen exemplarischen Charakter. Die – ungegenwärtigen – Anderen sehen nicht nur mit aus dem eigenen Spiegelbild heraus; der Sichspiegelnde sieht sie auch mit hinein. Wie da Einer sich selber für sich selbst sieht, könnte er stets Vorbild für die Selbstsicht Anderer sein, sähen sie nur seinen Blick mit. Wer eine extreme Möglichkeit des Sich-für-sich-Spiegelns nützt und sich seinen Spiegel aus seiner ›eigensten‹ Lebensgeschichte, nämlich aus der Geschichte der eigenen Kindheit selber fertigt, wird sich dabei gegenüber Anderen öffnen und ihnen die Chance geben, den Blick auf das offengelegte eigene Spiegelbildnis zu teilen und sich in ihm als einem ›Vorbild‹ selbst zu entdecken.[3]

[3] Andrej Tarkowskij bemerkt zu seinem autobiographischen Film: »Im ›Spiegel‹ wollte ich nicht von mir selbst erzählen, sondern vielmehr *von den Gefühlen*, die ich mir nahestehenden Menschen gegenüber empfinde, von meinen Beziehungen zu ihnen, meinem ewigen Mitgefühl für sie (…).« Und eine Zuschauerin aus Gorkij schreibt ihm: »Haben Sie Dank für den ›Spiegel‹. Ganz so sah meine Kindheit aus … Nur – wie haben Sie davon erfahren können? (…) als ich im dunklen Kinosaal auf ein von Ihrem Talent

Jede Spiegelung, auch die vermeintlich rein subjektive, ist öffentliche Selbstauslegung. Der im Einzelnen vereinte und ihn lebenspraktisch auszeichnende Reichtum des Besonderen bricht sich im Blick ›auf sich selbst‹ in Erfahrungen menschlicher Lebensteilung. Die ›innersten‹ Gefühle, die ›eigensten‹ Sichten und Erfahrungen sind jeweils an Eigenheitliches gebunden, das Einer mit Anderen teilt oder auf praktisch bedeutsame Weise nicht teilt. Aus allen Lichtern und Schatten, Farben und Gestalten, in denen Einer sich selbst sieht, schaut Besonderes heraus, das menschliches Einander prägt und aus dem es lebt: schön oder häßlich zu sein, geliebt oder verschmäht, jung oder alt, gesund oder krank.

Wer sich im einander Spiegeln selbst auslegt und identifiziert, erfaßt sich nicht schon in seiner Individualität. Die Eigenheiten, ob sie als unterschiedene oder gleiche einander begegnen, sind von allgemeiner Art. Es reicht nicht zu, sich für eine gegenwärtige Konstellation von Eigenheiten einen ›unteilbaren‹ Stand- und Gesichtspunkt vorzustellen, um auf Individualität zu stoßen. Schon gar nicht ist sie, ihrem lebenspraktischen Verständnis nach, aus dem abzuleiten, was Biologen an menschlichen Individuen als die paar Prozent individuelle genetische Information feststellen. Der gemeinschaftlich Lebende und Handelnde gibt in seinem endlichen und öffentlichen Einander Individualität nur insoweit zu erkennen, als das mitgesehen wird, was daran genau nicht zu seiner Endlichkeit und Öffentlichkeit findet. Praktische Individualität kommt nur in den Blick, wenn die Unerschöpflichkeit und Unergründlichkeit des Einen und Anderen für einander und für sich selbst in ihren eigenheitlichen Äußerungen wahrgenommen wird. Nicht die in einem Moment aktualisierte Mannigfaltigkeit des Eigenheitlichen spiegelt für sich Individualität. Zu ihrer Erscheinung gehört ge-

---

ausgeleuchtetes Stück Leinwand schaute, da fühlte ich zum ersten Mal in meinem Leben, daß ich nicht allein bin.« (A. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*. S. 155; 10 f.)

rade das, was da für einander im Dunkeln bleibt, sich in der Vielfalt des Eigenheitlichen einer jeden Äußerung der genauen Aussonderung und Benennung entzieht. Die komplexe Eigenheit eines Schönen und Geliebten oder eines Alten und Kranken ist niemals im Reichtum ihres Was zu klären (›auszudifferenzieren‹), sondern läßt sich allein, in freier Bejahung dieser Unschärfe, als ›individuelles‹ Wie erfassen.

Auslegen und Identifizieren sind dem Eigenheitlichen als Besonderem und Nichtindividuellem verschrieben. Darum kommt auch beides – zum Glück der lebensteilig Handelnden – prinzipiell zu keinem Ende. Zu verstehen ist, streng genommen, überhaupt nur, was interpretierbar ist. Jede Verständigung unter Menschen setzt voraus, daß sie nicht ›eineindeutig‹ miteinander verkehren, sondern sich in Verallgemeinertem aufhalten, das als solches nach Deutung verlangt – ganz so wie Sprache, die der Verständigung dient, in jedem ihrer Prädikate ein allgemein und nicht eigennamentlich Benennendes ins Spiel bringt. Menschen bleiben einander und sich selbst ein Rätsel, eine Überraschung, eine stets neue Aufgabe der Auslegung und Identifizierung, sofern sie ein verstehend-freies und kein mechanisches Verhältnis zueinander haben. Der Einzelne ist aber in seiner Individualität nicht etwa ein ›Ding an sich selbst‹, weil im Einander stets nur sein Besonderes zur ›Erscheinung‹ käme. Die Individualität des Einen und Anderen kommt vielmehr in der Spiegelung des eigenheitlich Besonderen voll zum Vorschein (sc. als Individualität), wenn nur mitgesehen wird, daß keine Allheit von Eigenheiten dingfest zu machen, niemand vollends und endgültig auszulegen und zu identifizieren ist. Gerade dadurch bewahren sie sich ihre lebendige und aktive Individualität, daß sie ihre lebensbefähigende Endlichkeit und Öffentlichkeit im Allgemeinen finden, ohne jedoch darin aufzugehen. Ein Ineinanderspiegeln absolut geklärter Individualität ist, was die freie lebensbefähigende Art des Einander anbelangt, nur als tödlich vorzustellen.

Die lebenspraktische Bedeutung des Spiegelblicks ist nicht

stets die gleiche. Noch bevor Kinder sich im Spiegel klar und ausdrücklich selbst erkennen, wechseln sie ihr Verhalten vor ihm von einer naiven Freude in affektives Ihrer-selbst-bewußtsein: sie reagieren auf ihr Spiegelbildnis mit Verlegenheit, Schüchternheit, Wegsehen und Clownerie.[4] Das ist bereits ein Vorschein der Öffentlichkeit des Spiegelns: Sehen, Sichsehen und eben Gesehenwerden. Sobald sich dann Kinder im Spiegel selbst erkennen, zeigt sich vollends, daß es kein unmittelbares Verhältnis von Sehen und Sichsehen gibt. Das Selbst der frühen Selbsterfahrungen und des zeitig erlernten Unterscheidenkönnens zwischen sich selbst und Anderen erhält eine neue Dimension: sich selbst öffentlich zu sein. Der Sichentwickelnde unterscheidet jetzt den eigenen Leib vom eigenen Selbst und beginnt gerade deswegen im Interesse seines Leibes zu handeln. Auf diese Weise stabilisiert er sich für sich selbst als Selbst- *und* Fremdverhältnis. Er ist nunmehr auch stark und empfänglich genug für Selbstbewunderung. Kein Sichsehen im Spiegel, soll es nicht pathologisch sein, darf so weit gehen, daß sich in ihm der Sehende durch und durch fremd ist, er sich gänzlich von außen beobachtet und nicht länger selbst in seinen gegenwärtigen Erfahrungen lebt.[5]

Mit der Öffentlichkeit, die er freigibt, ist der Spiegel Schauplatz lebensbefähigender Selbstfremdheit und Selbstbefremdung, nicht aber pathologischer Selbstentfremdung. Erschrickt ein Philosoph im Spiegel vor sich ›selbst‹, weil er nachts im Omnibus von der anderen Seite einen herabgekommenen Schulmeister hereinkommen zu sehen meint, in Wahrheit aber sich selbst im Spiegel sieht, dann überrascht er sich selbst in einer Ausgelegtheit, die er eigentlich nur Anderen zukommen lassen möchte (sein Klassenhabitus ist zwar getroffen, nicht aber das entsprechende Selbstbewußtsein), erkennt und akzeptiert aber

[4] B. K. Amsterdam, *Consciousness of Self*, S. 68 ff.
[5] P. Schilder, *Selbstbewußtsein und Persönlichkeitsbewußtsein*, S. 54 (zitiert nach F. A. Weiss, *Self-Alienation*, S. 44).

daraufhin dennoch sich selbst.[6] *Er* bleibt der Sehende *und* Gesehene, agiert in nichts selbstlos, wird sich nicht schlechthin äußerlich.

Mit dem Spiegel sein Spiel treiben und ihn zur bloßen Verdoppelung vertrauter eigener leibhafter Empfindungen nutzen, um solcherweise allein Sinnlichkeit zu reflektieren, nicht aber sich selbst, stellt einen künstlichen Spiegelgebrauch ohne lebenspraktische Bedeutung dar. Wer, vor dem Spiegel rauchend, die glatte und heiße Oberfläche des Holzes nicht nur dort fühlt, wo seine Finger sind, sondern auch in jenen »verklärten, nur sichtbaren Fingern, die in der Tiefe des Spiegels sind«[7], belegt in der Tat, wie das spiegelnde Trugbild das eigene ›Fleisch‹ nach außen zu ziehen vermag.[8] Er beweist damit jedoch nur, wie ein momentan eingeschränktes Interesse auch einmal die Bedürfnisse eigener Endlichkeit und Öffentlichkeit übersehen läßt, die den Menschen sonst dazu bringen, *in* den Spiegel und *aus* ihm zu sehen.

Jedes Befremden vor dem Spiegel, das einen Menschen sich zunächst nicht selbst erkennen, das ihn verlegen werden und von seinem Spiegelbildnis wegsehen läßt, verweist deutlich auf Probleme, die Sichsehende als solche mit sich selbst haben. Wie different auch die Umstände und die Entwicklungsstufen des Selbst sein mögen, jedesmal handelt es sich um eine Art von Objektivierung und Entäußerung, um ein *Sich*fremdsein. Der Spiegelnde findet sich als solcher in seiner lebendigen Selbsterfahrung und seinem praktischen Selbst-verständnis nicht bestätigt. Diese Fremdheit und Befremdung läßt ihm aber sein Spiegelbildnis nicht zu etwas real Äußerlichem geraten. Er hält sich im Blick vielmehr selbst aus – als (selbst-)beobachtet. Anstatt das Bild im Spiegel zu verneinen und bedeutungslos zu

---

[6] E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen*, S. 3 Anm. 1.
[7] P. Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body* (zitiert nach M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, S. 33).
[8] M. Merleau-Ponty, ebd.

machen, nimmt er es eher noch zum Vorbild seiner selbst. (Wo das bei Kindern beobachtet wird, sprechen Psychoanalytiker vom primär-narzißtischen Ideal-Ich – im Unterschied zum Ich-Ideal als einem Produkt des ödipalen Prozesses.)[9]

Der Mensch ist an sich weder endlich noch öffentlich, weil er nicht an sich selbsthaft ist. Endlichkeit und Öffentlichkeit bestimmen den Menschen nur dann in seiner lebenspraktischen Gegenwart, wenn es ihm glückt, gemeinschaftlich sein Selbst zu bilden und zu bewähren – das Selbst seines Selbstbewußtseins[10], Selbstvertrauens und seiner Selbstbejahung.[11] Darum zeigt das Verhalten vor dem Spiegel auch Züge sich entwickelnder Öffentlichkeit. Erlernen Kinder vor dem Spiegel besondere Funktionen der Körperbeherrschung, benutzen sie ihn für autoerotische und spielerische Entdeckungen des eigenen Körpers, dann sind sie, wie es scheint, ganz bei sich selbst, in Wahrheit aber doch auf dem Weg, sich sich selbst und Anderen zu entdekken und zu eröffnen – als eigenen Leibes, eigener Sinnlichkeit, eigenen Geschlechts, eigener selbsthafter Lebendigkeit.[12] Am Beginn dieses Weges und zur Grundlegung der Öffentlichkeitsfähigkeit vollzieht sich das – glückende – Leib an Leib (Mund an Brust), Gesicht in Gesicht. Was sich auch immer dem entdecken mag, der im Spiegel auf seine leibhafte Erscheinung und bestimmte Körperteile sieht, nicht erst der Volkstribun, wie er

---

[9] J. Lacan, *Le stade du miroir,* S. 93–100. Vgl. ders., *Propos sur la causalité psychique,* ebd., S. 34. Siehe auch M. Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* (zitiert nach B. K. Amsterdam, *Consciousness of Self,* S. 74).

[10] Damit sind hier nicht Stolz, eigene Wichtigkeit und entsprechende Arroganz eines Einzelnen angesprochen, sondern die praktische Bejahung des endlichen und öffentlichen Einander.

[11] Nicht als Akt eines Einzelnen, sondern als Gemeinschaftsleistung, z. B. von Kind, Mutter und Vater, zu verstehen.

[12] Der unmittelbare Auge-zu-Auge-Kontakt wird ab der achten Woche beobachtet. Siehe D. N. Sterne, *The Interpersonal World of the Infant,* S. 37. Bedeutsam ist auch die experimentell gesicherte Feststellung, daß das Sehen des Kindes als Antwort auf die Frage, was es lieber sieht: Gesichter oder sonstiges, eindeutig das menschliche Gesicht vorzieht. Siehe ebd. S. 40.

vor dem Spiegel die Beherrschung demagogischer Mimik und Gestik übt, gibt zu bedenken, daß der eigene Leib als selbstgesehener bereits ein veröffentlichter ist. Selbsthaft, wie er ist, verfügt der Mensch über keine hermetische Selbstheit, die ihn den eigenen Leib ganz für sich behalten ließe. Der Jüngling hätte vor dem Spiegel nicht »Reiz«, »Lieblichkeit« und das »freie Spiel der Geberden« gefährden können, wären nicht, »von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit« an ihm zu erblicken gewesen.[13]

Sich spiegeln – das ist Kommunikation mit sich selbst und Anderen. Zur Routine geworden und unaufdringlich ist sie, wenn Menschen in den Spiegel sehen, um sich – konventioneller Schönheit zuliebe – zu ›putzen‹. Fragt sich aber Eine, gleich der Königin im Märchen, ob sie die Schönste sei, dann zeigt sie sich der Öffentlichkeit und fordert sie mit ihrem Spiegelblick zugleich eigens heraus. Im Spiegel bleibt ihr daraufhin gegebenenfalls selber für sich selbst nurmehr zu entdecken, daß sie zwar ›hier‹ (von sich), nicht aber auch ›dort‹ (von Anderen) für die Schönste angesehen wird und anzusehen ist. Mit ihrem Blick in den Spiegel und aus ihm heraus auf sich selbst kommt sie am sehenden und gesehenen Gesicht der schöneren Anderen in keinem Falle vorbei. Jede Venus im Spiegel, den Cupido ihr vorhält, sieht halb bewußt den Paris mit.

Der Narziß der Fabel[14] zeigt, wie selbstzerstörerisch und tödlich es ist, im eigenen Spiegelbild allein sich selbst zu sehen. Wer schlechthin spröde ist, wer selbst Echo, die »klangreiche« und vor Liebe »heiß erglühte« Nymphe verschmäht, ist unfähig, im Spiegel sich selbst öffentlich zu werden. Notwendig setzt Trug ein: der Wahn, in sich selbst den einzig zu begehrenden Anderen zu sehen. Der wahre Blick in den lauteren Quell gelingt nicht richtig und kommt zu spät. Als Narziß endlich im Spiegel sich ›selbst‹ erkennt, sehen ihn noch immer keine Anderen an, er-

[13] H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, S. 379.
[14] Ovid, *Metamorphosen*, 3, 346 ff.

reicht ihn weiterhin keine Öffentlichkeit. Das jede Selbst- und Fremddistanz aufhebende Begehren, sich im spiegelnden Wasser selbst zu küssen, wird abgelöst von dem Wunsch, sich vom eigenen Leib zu trennen. Physische Selbstvernichtung setzt ein. Der sich ›narzißtisch‹ Spiegelnde ist somit Gegenbild des Voyeurs, der im Schauen ›Anderer‹ praktisch bei sich selbst bleibt. Narziß demonstriert die Implosion des Spiegels, während der Voyeur allein die lebenspraktischen Möglichkeiten des Spiegels vergibt, indem er Widerspiegelndes mit Durchsichtigem vertauscht. Er ist nur zu schwach für die Öffentlichkeit – ein verarmter und isolierter Augeninhaber.[15] Narziß dagegen ist die leibhaftige Negation des lebensbefähigenden Spiegels: er ist von Grund auf um seine Endlichkeit und Öffentlichkeit gebracht. Wie der Exhibitionist im Sichzeigen ist Narziß im Sichsehen allein sich ›selbst‹ gegenwärtig. Er hat keinen Anderen, der ihm Halt und Einhalt garantierte und überhaupt zum Leben und Handeln motivierte. Er ist so ein Beispiel dafür, wie kein Spiegel, der an sich ohne Leben und Sehkraft ist, dazu taugt, einen Menschen sich selbst zu sehen zu geben, wenn er als Spiegel so bleibt, wie er an sich ist.

2. Menschliche Selbstinszenierung

Der Mensch inszeniert sich selbst – der heimische und fremde, der schöne und häßliche, der männliche und weibliche. Jede eigenheitliche Äußerung von Menschen, jede ihrer lebenspraktischen Identifizierungen ist ein szenisches Spiel, in dem sie sich

[15] Eine bedeutsame zeitgenössische Variante des Voyeurismus, nämlich der geteilte in der gemeinsamen sexuellen Passivität, wird von dem US-amerikanischen Maler Eric Fischl sichtbar gemacht (*Bad Boy,* 1981; *Birthday Boy,* 1983). Ihm gelingt es zudem, den Bildbetrachter in das szenische Wechselspiel der Voyeure einzubeziehen. Die unaufhebbare Selbstverlorenheit des Voyeurs wird dabei besonders anschaulich. Siehe u. a. D. B. Kuspit, *Voyeurism.*

als sie selbst vor Anderen und vor sich aufführen. Die Inszenierbarkeit ist nur dort nicht gegeben, wo Leben in Symbiose mit Anderen oder mit Hilfe Anderer ›geführt‹ wird. Sind Menschen aufgrund von Lebensalter oder pathologischem Zustand selbstunfähig und auf die tragende Selbsthaftigkeit Anderer angewiesen, dann findet von ihnen aus keine Inszenierung statt – noch nicht, nicht mehr, noch nicht wieder. Extreme Situationen von Passivität oder Affektivität schließen Selbstinszenierungen ebenfalls aus. Wird z. B. Folter nicht masochistisch erfahren, sondern – in totaler Übermächtigung durch den Anderen – als ›Sprengung des Ich‹ erlitten, dann hat der Leidende für sich und Andere nichts aufzuführen. Auch wer im Affekt völlig außer sich gerät und ohne jegliche Selbstkontrolle ist, *spielt* seinen ›Wahnsinn‹ nicht. Da sich andererseits Pflege- und Hilfsbedürftige, Leidende und ›Rasende‹ oftmals ausgezeichnet selbst zu inszenieren verstehen, bedarf es eines genauen formalen Kriteriums für die Bestimmung der Unfähigkeit zur Selbstinszenierung. Dies ist in der Unfreiheit des Ich und Selbst zu sehen, irgendein Verhältnis zu sich selbst aufzunehmen bzw. sich irgendwie selbst zu unterscheiden. Die völlige Unmöglichkeit der Selbstinszenierung besteht, allgemein beurteilt, in der reinen und unverfügbaren Unmittelbarkeit der Existenz.

Gemeinschaftliche und gesellschaftliche ›Rollen‹, selbst wenn sie als Klischeeübernahmen erscheinen, sind unausweichlich Inszenierungen und selbsthafte Aufführungen: Mutter und Kind, Schüler und Lehrer, Politiker und Privatier, Liebhaber und Umworbener, Intellektueller und Narr. Aber nicht nur sie, jedes ›Sein‹, das einem Menschen in der Begegnung mit Anderen die prägende Gestalt verleiht, bedeutet ein Spiel seiner selbst. So sind auch der Naive und Schüchterne, der Melancholiker und Hypochonder Spieler ihrer selbst: was sie sind und wie sie lebenspraktisch Anderen begegnen, führen sie auf. Der ›Wahre‹, der sich stets sogleich ohne Rück- und Vorbehalt selbst öffnet und ganz zu erkennen gibt, mag sich noch so unmittelbar gerieren, es bleibt auch ihm ein Stück Distanz zu sich selbst, das ihm

die praktische Gewißheit verleiht, im Leben wie auf einer Bühne zu sein. Sogar noch ein Parzival in seiner reinen Torheit und ein Othello in seiner blinden Eifersucht entdecken Züge der Selbstinszenierung.

Parzival spielt die heldgewordene ›Tumpheit‹ in Diensten des Grals und der Minne. Er erscheint als reines Werkzeug übermenschlicher Erlösung. Genau besehen ist er jedoch ein Mensch, der sich vor Anderen selbst zu inszenieren versteht und zu sich selbst Distanz hat:

Parzival reit niht eine:
dâ was mit im gemeine
er selbe und ouch sîn hôher muot.[16]

Hat er auch seine – vorgesehene – Bestimmung, so *wird* er doch nicht gespielt; er spielt *sich selbst.* Er ist es, der im Kampf über seine edle Gesinnung verfügt, der aus der Minne sich selber Kraft verschafft. Wie er zwar rein, aber nicht ununterschieden Einer ist, so auch sein Herz: in ihm liegt Übermut bei Mäßigung (vrevel bî der kiusche).[17] Selbst Richard Wagner, der Parzival in seinem Leben zwischen Magie und Ohnmacht von anderswoher inszeniert sein läßt, gibt ihn als einen Menschen zu verstehen, der im vollen Zeitgang seines Handelns zur Darstellung bringt, wie er als ›reiner Tor‹ eigentlich ein Wissender ist, der in all seinem törichten Verhalten (gegenüber Natur, Edelleuten und anderem Geschlecht) Selbstsein manifestiert. Er ist ihm niemals ungeschieden Tor. Seine ›Tumpheit‹ läßt er darauf angelegt sein, von sich selbst zu wissen.

Othello wieder erliegt nicht seiner Obsession, um in reiner Unmittelbarkeit zu ›agieren‹. Er inszeniert vielmehr den zutiefst Gekränkten, den, der überhaupt nicht mehr erreichbar ist – von keinerlei Argumentieren und Flehen. Von einem Augenblick

[16] Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, S. 124 f., XV 737, 12–15. In Prosaübertragung von W. Stapel, S. 373: »Parzival ritt immerhin nicht allein: da waren beisammen er selbst und sein hoher Mut.«
[17] Ebd., S. 122, XV 734, 25.

auf den anderen akzeptiert er, durch Realität belehrt, falsch gespielt zu haben. Haß und Rachsucht der vollendeten Eifersucht werden von ihm eben nur voll ausgespielt.[18] Die »äußerste Verwirrung«[19], in die er gerät, sobald Eifersucht bei ihm erst einmal erweckt ist, hindert ihn nicht, sich als ein »ehrenhafter Mörder« zu verstehen.[20] Ehrenhaftes Handeln jedoch, das der Wiederherstellung der Ehre dient, zumal der Ehre des Mannes, Kriegers und Herrschers, ist allemal inszeniert. Die Verletzung der Ehre bedeutet den Bruch eines Vertrages. Mit der Ehre gilt es ein Recht wiederherzustellen. Die Institution des Rechts aber ist mit die altehrwürdigste Institution menschlichen Spiels. Mord und Selbstmord der Ehre wegen, ob als Masochismus zu deuten oder nicht, ist bei allem Ernst ein Spiel. Die Getriebenheit dieses Eifersüchtigen hebt nicht seine Selbstdistanz auf. »Zu sehr« geliebt zu haben, nur »nicht weise«[21], deutet auf keine reine und unverfügbare Unmittelbarkeit der Existenz.

Wer nicht zu spielen versteht, ist nicht er selbst. Sein und Spiel gehen zusammen. Die Schöne führt sich als solche vor konkurrierend Schönen und weniger Schönen auf, vor Faszinierten im Nahbereich und in der Öffentlichkeit. Die Mutter ist und spielt Mutter vor ihren Kindern, vor dem Vater ihrer Kinder, vor der weiteren Familie und Bekanntschaft, gegebenenfalls auch in einem gesellschaftlichen und politischen Schaustück – etwa bei der Verleihung des ›Mutterkreuzes‹. *Wie* sie es tut – persönlich-individuell oder ganz als Kind ihrer Zeit und Kultur, mag kritisierbar sein, nicht aber *daß* sie es tut. Sie wäre

---

[18] Arrigo Boito, der *Othello* für Giuseppe Verdi umdichtet, gibt das gut im letzten Wortwechsel seines Othello mit Desdemona zu verstehen – vom »Tu invano ti difendi« und »Giù cadi! giù cadi! prostituta!« über »Muori« und ein dreimaliges »No« bis zu »È tardi!« und »Calma come la tomba«.

[19] W. Shakespeare, *Othello*, V, 2 v. 345.

[20] Shakespeare läßt ihn auf die Frage »What shall be said to thee?« antworten: »Why, any thing: / An honourable murderer, if you will; / For nought did I in hate, but all in honour.« Ebd., V, 2 v. 292–295.

[21] V, 2 v. 343.

sonst gar nicht Mutter. Denn wie man sie auch ansieht, die Mutter entdeckt sich jeweils als etwas Inszeniertes, als je eigene Handlungsgestalt mit der eigenen Gunst und Ungunst der Stunde.

Selbstinszenierungen wie die der Schönen, der Mutter und des Intellektuellen bedeuten genau nicht, daß ein Mensch sich in seinem eigenheitlichen Selbstsein, das er aufführt, für bloßes Spiel nähme. Die Aufführung auf der ›Bühne des Lebens‹ ist nichts weniger als das Leben selbst. Eine Frau *ist* nur Mutter, insofern sie es versteht, sich *als* Mutter (ohne jede Färbung eines ›als ob‹) zu inszenieren – Mutter als lebenspraktische Gestalt und nicht als biologische Kategorie genommen. Entsprechendes gilt für jedes andere eigenheitliche Sein.

Das ›bloße‹ Spiel, die Aufführung auf der Bühne der Kunst, ist eigener Art. Da spielt eine Frau den jugendlichen Liebhaber (Don Gil), und ist doch kein Mann und Liebhaber. Ein Eifersüchtiger spielt, sich zu erstechen (Othello), tut es aber nicht, ist auch gar nicht selbsthafter Inhaber der gespielten Eifersucht. Platon stellt eine Rangordnung auf: der Dichter sei der Erste, der Schauspieler der Mittlere (ὁ μέσος), der Zuschauer der Letzte.[22] Der Schauspieler kann ein Gedicht »übel zurichten«[23] – er spielt gar nicht sich selbst, vielmehr einen anderen, noch dazu nach dem Willen des ›Ersten‹. Auch ist er das, was er spielt, weniger für sich selbst als für die ›Letzten‹ – von ›völligen‹ Identifizierungen abgesehen, die die Gefahr heraufbeschwören, daß der Schauspieler sich als solcher vergißt und zum Gespielten wird. Das aber ist pathologisches Spiel: die Nachahmung praktisch für das Vorbild zu nehmen und auszugeben.

Freilich spielt ein Schauspieler nicht stets sein Spiel zur bloßen Schau, um in jedem Augenblick sein Spiel als bloß zum Schauen gespieltes sichtbar zu machen. Zur Schauspielkunst gehört es auch, das Schau-Spiel als solches verdecken zu können.

---

[22] Platon, *Ion* 536a. Vgl. ders., *Nomoi* II 668c; *Politeia* III 395a-b.
[23] Platon, *Charmides* 162d.

Der Schauspieler sorgt beim Zuschauen für Illusion. Es geht ihm dann z. B. darum, keine Leidenschaft zu *beschreiben*,

sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen, und ohne Sprung, in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht.[24]

Diese Art, auf besondere Affekte und Wirkungen bedacht zu sein – nach der klassischen Deutung des Tragikers und des Tragöden auf Furcht, Mitleid und in eins auf Reinigung von beidem[25], nach Komödienart auf Lachen, Larmoyance und Rührung[26], verlangt eine gewisse Unmittelbarkeit im Verhältnis von Handlungsspiel der Schauspieler und Handlungsaufnahme bei den Zuschauern. Doch diesen darf dabei keineswegs jede Gewißheit genommen werden, daß sie ›Nachahmung‹ zu sehen bekommen: Nachahmung idealer Realität oder alltäglicher Erfahrung, Realität also, die es eigentlich geben sollte oder die es ›im allgemeinen‹ bereits so gibt.[27]

Es ist insbesondere das Moment der *Kunst*, wodurch Spiel, das gleich Realität ist, und bloß gespielte Realität bzw. bloß gespieltes Spiel klar geschieden werden. Scherz, Belehrung, Affekt – jede Mitteilung wird poetisiert und dramatisiert. Gerade das aber kann und soll dem Zuschauer nicht schlechtweg verborgen bleiben, auch wenn er vom Bühnengeschehen vereinnahmt und mitgenommen sein will. Er weiß, daß der Schauspieler auf die Minute bereit ist, so oder so zu agieren. Die Bühne als feste Institution hat ihre festen Zeiten; sie gibt dasselbe wiederholt

---

[24] G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, VII, 8.

[25] Aristoteles, *Poetik*, 6 1449b 21 ff.

[26] G. E. Lessing, *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, IV, 114 ff. Des weiteren wären Aufgabe und Wirkung von Harlekin, Clown und Narr zu unterscheiden, auch Shakespeares Aufzählung, wofür Schauspieler im besonderen gut sind, zu berücksichtigen: tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral (*Hamlet* II, 2 v. 423 ff.).

[27] Sophokles wird von Lessing als moralischer Idealist, Euripides als moralischer Realist zitiert (*Hamburgische Dramaturgie*, VII, 393).

zum besten. Die Kunst des Schauspiels liegt als solche auch vor Augen, wenn sich bei Schauspielern die körperliche Bewegung als eine kunstvoll einstudierte zeigt. Wie die Pantomime *alles* nachahmt – durch Mimik, Gestik[28] und eben durch körperliche Bewegung, so gibt sich die Schauspielkunst auch als Kunst der ›körperlichen Beredsamkeit‹.[29] Nur das Auge, das auf die Schauspielkunst als Kunst gerichtet ist, bleibt sich sicher, den Spielenden als jemanden zu sehen, der nicht sich selbst spielt, und der zu ihm als dem Adressaten der Aufführung nicht wirklich ein unmittelbares Verhältnis eingeht. Alle Versuche, den Zuschauer in das Geschehen einzubeziehen und die Grenze der Bühne gegenüber dem Publikum aufzulösen, können nicht sinnvoll bezwecken, das kunstvoll-Gekonnte, das exemplarisch-Verallgemeinerte und das von Zeit zu Zeit Wiederholbare des Schauspiels dem mitgehenden Zuschauer zu verdecken. Die Bühnenzeit ist niemals die Weltzeit – wie ›modern‹ und aktuell das Stück auch sein mag. Die Bretter ›bedeuten‹ die Welt, sind sie aber nicht: der Boden der Bühne behält seine genauen Grenzen, sollte es auf ihr auch ›realistisch‹ zugehen – der Stoß treffen, der Liebesakt vollzogen sein. Das verliert selbst dann nicht seine Wahrheit, wenn jemand im Bühnenspiel die ›wirklichere Welt‹ erwartet und die ›Wahrheit der Kunst‹ höher schätzt als jede andere.[30]

Im Alltag sind die Übergänge freilich fließend. Aus dem ›bloßen Spiel‹, wie es eigentlich gemeint war, kann unversehens ›bitterer Ernst‹ werden. Flirt und Liebe, Schabernack und Ver-

---

[28] Mimik hier nicht als ›habitueller Ausdruck der leiblichen Erscheinung‹ im Unterschied zu Gestik als ›aktuellem leiblichen Ausdruck‹ (Ph. Lersch, *Einführung in die Charakterkunde*, S. 90), sondern beides als Körpersprache des Augenblicks.

[29] G. E. Lessing, *Der Schauspieler*, XI, 19 ff. Ders., *Abhandlung von den Pantomimen der Alten*, ebd., S. 11 ff.

[30] So ergeht es dem Ich der *Recherche*, wenn es ›die Berma‹ als Phädra in Racines *Phädra* zu sehen erwartet. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 440–562.

letzung, selbstlos vertretene und selbsthaft übernommene Position können nahe beieinanderliegen. Das hat seinen Grund mit darin, daß kein freies Verhalten jemals voll über sich selbst verfügt, sondern jeweils der *Andere* ›mit‹-spielt. Wer bloßes Spiel zu treiben sucht, kann durch den ›Ernst‹ des Anderen, in dem sich seine sichselbstdistanzierende Aufführung spiegelt, in diesen Ernst hineingezogen werden. Jedes Spiel hat sich, sobald es beginnt, auch schon zu einem guten Teil der Selbstkontrolle begeben. Der Andere spielt mit. Wie aus jedem Spiegel der Andere mit heraussieht und er bei jedem Spiegelblick in den Spiegel mit hineingesehen wird, so spielt auch bei jeder Selbstinszenierung schon der Andere mit, auch bei der, die als bloß spielerische gemeint ist. Allein die Institution der Kunst-Bühne ist eine ziemlich sichere Gewähr dafür, daß es bei der lebenspraktischen Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer bleibt.

Ihre ganz eigene Möglichkeit, den Menschen in seinem Spiel zu reflektieren, verdankt die Bühne dem besonderen Verhältnis von Dichter, Dichtung, Schauspieler und Zuschauer. Allerdings wäre es gar nicht möglich, ein Schauspiel zu schreiben, zu spielen und zu sehen, niemand könnte die Handlungen und das Leben[31] Anderer hier und jetzt in Szene setzen, wäre menschliches Leben und Handeln in seiner eigensten Art nicht Spiel. Nur weil in der Welt gespielt wird, kann auch auf der Bühne gespielt werden – ein Spiel eigener Art.

Jede Bühneninszenierung setzt freilich voraus, daß das in ihr zur Darstellung Kommende von den Zuschauern wenn nicht mitgespielt, so doch mitgedacht wird. Das Schauspiel verlangt das gleiche Niveau.

P. Wie würden Sie es machen, wenn Sie mit Verfremdungen arbeiten wollten?

---

[31] Aristoteles, *Poetik*, 6 1450a 16 f.: »Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung, Leben, Glück ⟨und Unglück⟩.«

B. Ich müßte die Schauspieler völlig umschulen und würde bei ihnen und beim Publikum einen ziemlich hohen Bewußtseinsstand benötigen, Verständnis für Dialektik und so weiter.[32]

Inszenierungen eigenheitlichen Seins gelingen gut oder schlecht. Kriterium für die Bewertung ist das lebenspraktische Einander, die Lebensteilung. So kann im einzelnen eine Inszenierung als praktisch verlogen und unwahrhaftig bewertet werden oder im Gegenteil als die eines wahren Selbst. Es gibt spielerisches Sein, das selbstbewußt auftritt und einen starken Selbsteinsatz manifestiert, anderes dagegen, das sich minimal selbsthaft zum Einsatz bringt, ›seine Sache‹ eher lasch, ja außengesteuert betreibt. Vor allem aber gibt es Selbstinszenierungen, die des Guten zuviel tun, die die eigene Eigenheit nicht nur übertreiben und überzeichnen (überdramatisieren), sondern dazu noch den Anderen überspielen, ihn nicht zu seinen Spielzügen, zu seinem Mitspiel kommen lassen. Das unterscheidet sich nicht zuletzt von Aufführungen, die kaum noch als solche wahrnehmbar sind, weil Menschen aus lebensgeschichtlichen Gründen fast nicht mehr die Kraft zu Spiel und selbsthaftem Sein finden.

Haben wir es mit einer verlogenen Selbstaufführung zu tun, dann ist mit ihr keineswegs der Spielcharakter eigenheitlichen Seins und Lebens als solcher in Frage gestellt. Weil selbsthaftes Leben kein unmittelbares Verhältnis zu sich hat, sondern sich selbst szenisch vermittelt und vermittelt ist, kann es durchaus dazu kommen, daß ein Mensch hinsichtlich dieser und jener Eigenheit ein falsches und unwahres Leben führt und entsprechend in Szene setzt. Wer sich auf diese Weise unwahr aufführt, *ist* und *lebt* unwahr. Um diese Unwahrheit dingfest zu machen, haben wir nicht Wesen und Erscheinung auseinanderzudividieren und Wahrhaftigkeit als individuelle Tugend zu reklamieren, wie das bis heute philosophische Art ist.[33] Die verlogene Insze-

[32] B. Brecht, *»Katzgraben«-Notate*, Bd. 16, S. 798.

[33] Siehe u. a. J. Habermas, *Vorbereitende Bemerkungen*, S. 112 f. Die nicht zu übertreffende Absurdität individueller Wahrhaftigkeit in ihrer univer-

nierung verbirgt nicht etwa das wahre Selbst (und ›Wesen‹). Der Mensch *ist* das, was er spielt, und *ist*, wie er spielt. *Spielt* er verlogen, dann *ist* er verlogen. Das ist an den lebenspraktischen Folgen im Einander leicht nachzuprüfen: die verlogene Mutter erweist sich als solche am Kind (die Mutter z. B., die gegen die Wahrheit ihrer Ängste und Schuldgefühle handelt, am Kind, das in Konsequenz durch ›maternal overprotection‹ geschädigt ist), der verlogene Mann an der Frau, der verlogene Heimische am Fremden. Das Spiel ist eben wirklich ernst. Es gibt keine Selbstdarstellung, bei der die Unterscheidung von Wesen und Erscheinung, Innen und Außen usw. praktisch trägt. Das sind theoretische Sichten auf das isolierte Subjekt, die Lebensteilung zu ihrem eigenen Schaden ausblenden, insofern sie sich allein am Menschen als Vernunftwesen und an Vernunft als einzig angemessener menschlicher Verkehrsform orientieren.

Kriterium für die Verlogenheit einer Inszenierung ist stets die ›Wahrheit‹ des Einander und kein ›wahres‹ Selbst, wenn man es sich gleich dem Kern eines singulären isolierten Geschöpfes vorstellt. Jedes Kern-Selbst (core self) verdankt sich glückendem eigenheitlichen Einander. *Sich* zu inszenieren heißt *Eigenheiten* zu inszenieren, nicht aber einen an sich bestehenden Kern, um den herum sich Eigenheiten gruppierten, der aber ›für sich‹ eigenheitslos wäre. Eine verlogene Mutter, eine Frau also, die sich verlogen als Mutter aufführt, verleugnet darum in eins ihr Kind (sie ist und spielt nicht die Mutter, die das Kind als Kind braucht, wie zudringlich sie es auch ›bemuttert‹) und sich selbst, – sich selbst nicht als abstrakte Person, sondern als Eigenheit: als Mutter. Wer so spielt, dem ist seine Wahrheit unverfügbar geworden: er *ist*, wie gesagt, verlogen. Spielt dagegen eine Mutter ›bloß‹ die falsche Mutter, ohne sich selbst zu spielen, spielt sie etwa Aschenputtels Stiefmutter, dann kann das Kind gerade an diesem Spiel sein Glück mit der wahren Mutter erkennen.

---

salistisch begründeten Forderung führt Kant in seiner Schrift *Über ein vermeintliches Recht aus Menschenliebe zu lügen* vor.