

künstlerischen Darstellung ein Ventil sucht in einem Zustand, in dem die überkommene Sprache zweifelhaft geworden ist und eine neue noch nicht zur Verfügung steht, scheint Hybris eine fast natürliche Konsequenz. In ihr nämlich schlägt das Bemühen, die verloren gegangene Übereinstimmung wieder herzustellen, in poetische Selbstüberhebung um.

Um die Verve dieser Entwicklung in der Theaterkunst

durch alle Bewegungen hindurchführen, die die Seele bezaubern; und wenn die Bäume nicht in die Tat bewegt werden und ihren milden Tau, als ob es geregnet hätte, herab träufeln lassen, so sind sie von Holz, und alles, was uns die Dichter von ihnen sagen, ein bloßes liebliches Märchen.“

Eine Sprache, heißt das, die das nicht vermag, die nicht die Wirklichkeit verändert, hat abgewirtschaftet. Das gilt nach Kleist für das gezielte Vokabular der Empfindsamkeit ebenso wie für die Aufklärungsrhetorik der Klassik. Kleist erweist sich als skeptischer Chronist des Zusammenbruchs der Sprache der Liebe, die auch der Graf vom Strahl nicht entdeckt, wenn er für Käthchen das erlösende, das richtige Wort nicht finden kann („Oh...du wie nenn ich dich?“). Zugleich jedoch ist Kleist jener hybride Sprachprahler, dessen Figuren oft im Scheitern, in der wortlosen Geste um die Erfüllbarkeit des Glücksversprechens der Sprache wissen: nämlich seelensynchron laufendes Ausdrucksrad auf der Identitätsachse zu sein. Bei aller Skepsis ist es bei Kleist die Sprache, die im spontanen Ausdruck den Gedanken aus dem sprachlosen Dunst solipsistischer Innerlichkeit zuallererst hervorbringt. Nicht also erst freisetzt, was immer schon da war, sondern transformiert und materialisiert. So war es Kleist, der durch den Furor einer Penthesilea und durch die Unbedingtheit eines Käthchens dem überkommenen Vokabular – dem er immerhin zugestand: „So arm an Nüancen ist unsere deutsche Sprache nicht.“ – im Augenblick seiner größten Lebendigkeit, im Moment der verlockendsten Utopie den Totenschein ausstellte.

Beim hybriden Ringen um die Form sprachlicher und gestischer Expressionen stehen heute, wie zu Zeiten Kleists, die Phänomene selbst auf dem Spiel. Und das Spiel gilt als verloren, wenn die Sprache der Gefühle von den handelnden Personen nicht mehr verstanden wird, wie in den späten Stücken von Sarah Kane, oder wenn sie ganz und gar von ökonomischen Prozessen kontaminiert ist, wie in den jüngsten Stücken von René Pollesch. Wo die Gefühlssprache nicht mehr zum Selbstausdruck der Individuen taugt, weil sie leerlaufende sprachliche Form geworden oder zu verdinglichender Rede degeneriert ist, dort werden auch die Gefühle in Frage gestellt. Die Krise der Sprache ist eine der Phänomene. Nicht, dass die Emotionen plötzlich aus dem Leben verschwinden; doch selbst als Entscheidungsbeschleuniger oder Selbstverständigungsagenturen sind sie verdächtig geworden. Rechnet man sie einst dem „tiefsten Kern“ personaler Identität zu, glaubt heute niemand mehr ernsthaft an eine solche Instanz; allzu gründlich ist sie in den Selbsterfindungsstrategien postmoderner Identität theoretisch zerrieben worden. Plötzlich wird dann allerdings offenbar, dass auch die Gefühle dieselben Formen der Entfremdung und der Heteronomie aufweisen wie andere öffentliche Aspekte individuellen Lebens auch.

„Im Vorwurf, die Sache sei dem Begriff nicht identisch, lebt auch dessen Sehnsucht, er möge es werden“

„Hybris ist, dass Identität sei, dass die Sache an sich ihrem Begriff entspreche“, heißt es bei Adorno: „Aber ihr Ideal wäre nicht einfach wegzuwerfen: im Vorwurf, die Sache sei dem Begriff nicht identisch, lebt auch des-

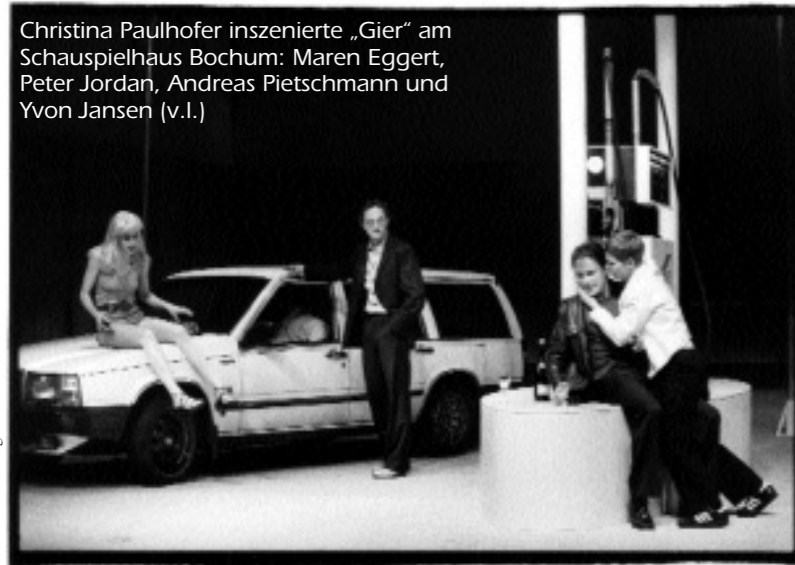
sen Sehnsucht, er möge es werden.“ Dass Identität für das Verhältnis von Sprache und Gefühl in der Kunst nicht mehr ohne weiteres reklamiert werden kann, ist auf den Bühnen von Kiel bis Konstanz ebenso offensichtlich wie die Sehnsucht der Gegenwartsdramatik nach einer (vielleicht „neoexistentialistisch“ zu nennenden) Form der Subjektivität, nach einer Seelensemantik, in der die Sprache mit ihrem Gegenstand zur Übereinstimmung kommt. Die Fallhöhe indes ist außergewöhnlich, die Gefahr, dass diese Sehnsucht die Versöhnung von Sprache und Gefühl allzu eifertig erpresst.

Bravourös sind sie schon gebaut, Mark Ravenhills „Some explicit polaroids“, dramaturgisch perfekt entfaltet sich der Konflikt zwischen gesellschaftspolitischem Idealismus, desillusioniertem Realismus und postmoderner Gleichgültigkeit. Als zeitgenössisches Ideendrama gelesen, destruiert Ravenhill die Lebensentwürfe seiner Figuren so lange, bis sich auch jeder noch so kleine ideologische Rest an deren Leben abgerieben hat. Betrachtet man das Scheitern des Lebensentwurfs der Figur Tim genauer daraufhin, welche Rolle die Gefühle dabei spielen, so scheint es, als erfahre er in Scheitern und Tod so etwas wie eine emotionale Läuterung. Zunächst trägt er noch den Müllkübel gelebter Trashkultur wie eine Monstranz vor sich her, nur Gefühle kommen nicht in die Tonne. „Dass ich Gefühle habe, das ist nicht wahr“, gibt er ganz untrahisch zu Protokoll. Später dann, als es ans Sterben geht, wenn – wie es der Logik des jungen britischen Dramas ziemt – sein von Drogen und Aids brüchig gewordenes Existenzseil zu reißen droht, wird er larmoyant. Auf die Frage seines mehr oder minder gemieteten Liebhabers Victor, was denn „Liebe“ sei, bekennt er: „Habe ich nie herausgefunden. ... Ich weiß nicht, ob ich dich je geliebt habe, weil ich nie wusste, was Liebe ist.“ Dennoch legt er schließlich mit Victor einen emotionalen Powerslide hin: „Ich will jetzt nicht mehr allein sein... Ich muss jemand lieben, bevor ich begraben werde.“ Noch als wiedergehende Erinnerungsvignette muss er sich nach seinem eigenen Tod Bühnenwirksam verklären: „Baby. Ich will dich. Ich hatte bloß Angst. War zornig auf die Krankheit, aber jetzt bin ich frei. Tot und frei, und ich kann dir sagen, was ich fühle. Ich liebe dich, Baby.“ Die beiden naheliegenden Deutungen führen in ein Dilemma: Liest man Ravenhills Aufhebung der Gefühlsskepsis als Versöhnung mit der herkömmlichen Gefühlssprache, so erweist sich, was als Rettung gemeint ist, als Rückschritt. (So etwa könnte man Barbara Bürks nicht wirklich gelungene Hannoveraner Inszenierung verstehen, die den Text mit jener Trashästhetik verabschieden möchte, die er selbst vorführt). Dann nämlich würde aus dem glückshungrigen, doch seltsam traumlosen, androgynen Nachtschattenwesen Tim so etwas wie die gemütliche, pausbäckige Engelsputte alter Innerlichkeit, die folgerichtig die bekannten Vorbehalte – Klischee und Kitsch – träfen. Versteht man die Auflösung als radikalironischen Abgesang auf die Erfüllung der Hoffnung, dass Subjekt und die Sprache der Emotionen zur Übereinstimmung kommen könne, dann stehen die Figuren nicht nur mit leeren Händen, sondern auch mit leerer Hoffnung da. Das Subjekt wäre dann unrettbar verloren, die spannungsbergende Skepsis umgeschlagen in einen erschlafenen Pessimismus der etwas preiswerteren Art. Davon jedoch, dass weder der Schritt in eine vorironische oder posttrashige Gefühllichkeit nach dem Durchlau-

fen radikalierter Skepsis möglich ist noch, dass man die mit der Hybris verbundene Hoffnung auf das Glücksversprechen der Sprache aufgeben muss, handeln in ausgezeichneter Weise vor allem die letzten Stücke von Sarah Kane. Allein aus dem Bewußtsein, dass der Rückzug in eine ungebrochene Gefühlssprache in der Kunst nur um den Preis des Kitsches erkaufte werden kann, entsteht der Schwung, mit dem die Hybris die Emotionssemantik an die Grenzen des Ausdrucks zu treiben vermag.

Sarah Kanes Stücke sind allesamt Versuchsanordnungen aus dem Labor des Negativen. Was gelingende Subjektivität ist, wagen sie nicht positiv darzustellen, sondern lassen sie nur im Moment ihres Verfehlens aufscheinen. „Verstümme einen Menschen ganz und gar: schneide ihm Arme und Beine, Nase, Ohren ab, und dann sieh, was von seinem Selbstrespekt, von seiner Würde in diesem Gesicht übrig bleibt.“ Fast möchte diese Bemerkung Ludwig Wittgensteins wirken wie die Fragestellung, die Sarah Kane in „Gesäubert“ zu beantworten sucht. Wenn dort in einer Art Konzentrationslager nach und nach Carls Zunge, seine Gliedmaßen und Geschlechtsteile abgetrennt werden, so ist das nicht mehr und nicht weniger als szenisch gewordene ex-negativo Reflexion auf die Grundbedingungen gelingenden Lebens und sich erfüllender Liebe.

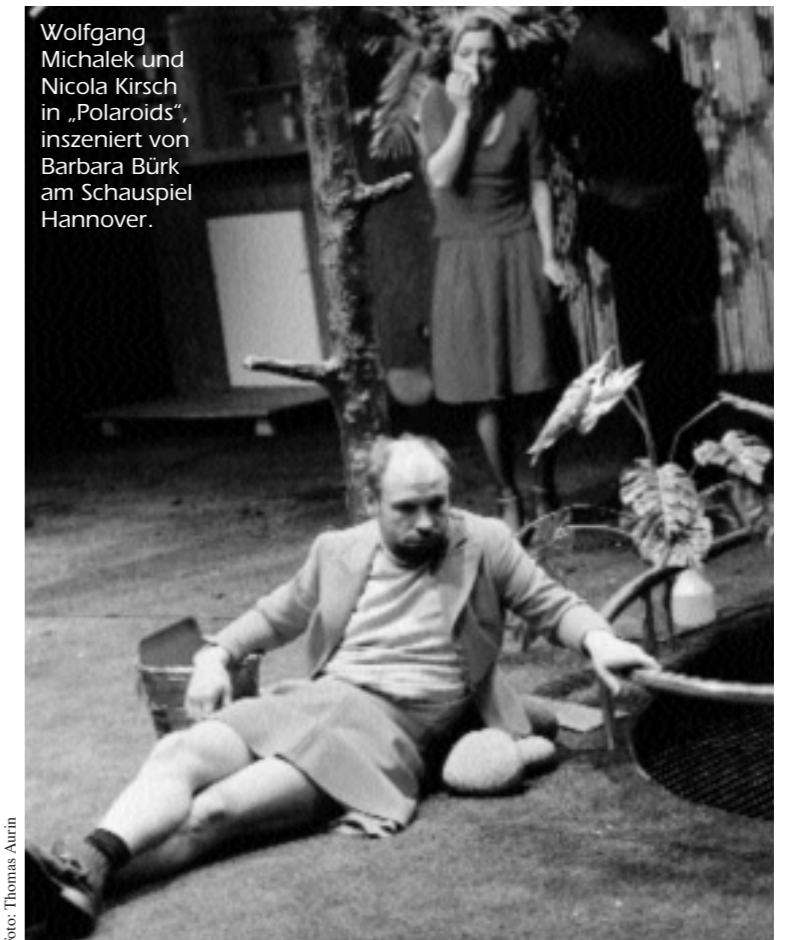
Alle ihre Stücke, so Sarah Kane in einem Interview, han-



Christina Paulhofer inszenierte „Gier“ am Schauspielhaus Bochum: Maren Eggert, Peter Jordan, Andreas Pietschmann und Yvon Jansen (v.l.)

Foto: Wilfried Böing

anzuerkennen, ist es keineswegs nötig, sie als eine originäre, nie zuvor dagewesene zu betrachten. Sie gewinnt im Gegenteil sogar an Tiefenschärfe, vergleicht man sie etwa mit jener, die im frühen 19. Jahrhundert am wortmächtigsten wohl Heinrich von Kleist vollzogen hat. War er es nicht, der in seinen Dramen, vor allem in „Penthesilea“ oder dem „Käthchen von Heilbronn“, die „language of love“ gegenüber den Weimarer Klassikern neu ausbuchstabiert hat, der gegen die Sprache der bürgerlichen Aufklärung den Diskurs der Subjektivität neu eröffnet hat? Und das in deutlichem Bewußtsein des Zusammenhangs von Sprache und Gefühl. Im „Käthchen“ etwa, wenn dem unglücklich liebenden Graf vom Strahl das Herz rast: „Wirklich und wahrhaftig! Ich will meine Muttersprache durchblättern und das ganze, reiche Kapitel, das diese Überschrift trägt: Empfindung, dergestalt plündern, dass kein Reimschmied mehr, auf eine neue Art, soll sagen können: ich bin betrübt.“ In diesem Kampf um das richtige Wort, in jener allmählichen Verfertigung des Gefühls im sprachlichen Ausdruck steckt sowohl das unglaubliche Versprechen, dass Sprache und Subjekt zur Deckung kommen, als auch die Drohung, dass im selben Akt des Gelingens die Möglichkeiten, die das bestehende Vokabular zu bieten hat, ein für allemal ausgeschöpft sind. Die Erfüllungsgestalt der Sprache birgt ihre Verfallsgestalt. Und der alles entscheidende Sprachsprung ins Authentische wird mutmaßlich in Bedeutungslosigkeit enden. Diese Ausdruckshybris fällt bei Kleist, der in jenem Monolog die ganze vergangene Liebesrhetorik von der empfindsamen Schäferidylle bis hin zur Ikonographie des Hohen Liedes heraufbeschwört, in eines mit einer tiefsitzenden Sprachskepsis. „Alles was die Wehmut Rührendes hat“, heißt es an der bereits zitierten Stelle weiter, „will ich aufbieten. Lust und in den Tod gehende Betrübnis sollen sich abwechseln und meine Stimme, wie einen schönen Tänzer,



Wolfgang Michalek und Nicola Kirsch in „Polaroids“, inszeniert von Barbara Bürk am Schauspiel Hannover.

Foto: Thomas Aurrin

deln von der Liebe. In besonderer Weise gilt das auch für „Gier“, einem Stück, in dem die Sprache der Liebe einem düsteren Verfallsszenario ausgesetzt wird. „Ich bin so einsam, so schieß einsam“, äußert einer der Charaktere,

mit dem Buchstaben A weniger benannt als zur Unperson verurteilt. „Ich konnte nicht. Ich kann nicht verstehen“, heißt es dort, und tatsächlich ist es der Verlust des Verstehens, der Zusammenbruch der Kommunikation, der die Situation von Kanes Buchstabenhelden A, B, C und M am deutlichsten kennzeichnet. Stimmwesen entstehen so, verkapselt und eingesperrt in ihr Inneres – existentielle fensterlose Monaden, die Sätze und Worte auf die kunstvollste Weise aneinander vorbeisprechen. Diese solipsistische Daseinsform vorgeführt zu haben, ist – nebenbei gesagt – Thomas Ostermeiers Inszenierung an der Berliner Schaubühne gelungen: Solus ipse, allein und für sich selbst stehen oder sitzen die Akteure da auf vier schmalen, hohen, voneinander getrennten Podesten und sprechen den Text per Mikrofon frontal ins Publikum, ohne einander anzuschauen. Kommunikation findet hier nicht mehr statt. Allenfalls übernehmen sie einzelne der im Sprachraum kursierende Phrasen, spielen sie zurück wie Billardkugeln, die in kurzen Impulsen aufeinanderprallen und wieder auseinanderpringen – hoffnungslose Wort- und Motivstaffetten, die Verstehen nur noch trügerisch simulieren, ohne es wirklich geschehen zu lassen. Dennoch sind diese Figuren mit der Verwendung der Worte noch vertraut. Hatte Ludwig Wittgenstein einmal gesagt, sprachliches Verstehen heiße, die Ausdrücke in den ihnen angemessenen praktischen Kontexten anwenden zu können, so ist durch Ostermeiers Isolationstheater sichtbar geworden, dass bei Kane die sprachliche Form vorhanden ist, die Figuren deren Gebrauch kennen, es aber eben keine angemessenen Situationen für diesen Gebrauch mehr gibt.

Dass sie aber dennoch immer wieder gerade die Sprache der Liebe und des Begehrens verwenden, die auf Verstehen in höchstem Maße angewiesen ist, darf zum Irritierendsten dieses Textes gezählt werden. Zumal dann, wenn C zwischendurch ein apodiktisch konstatierendes oder befehlendes „Kein Gefühl“ äußert, worauf B mit



Maren Eggert (Klara) und Helmut Mooshammer (Georg) in der Deutschen Erstaufführung von „Klaras Verhältnisse“ am Hamburger Thalia.

Foto: Marlies Henke

„Keine Emotion“ mehr reagiert als antwortet, oder C an anderer Stelle behauptet, dass eine Depression als Kennzeichnung ihres Lebensgefühls nicht genüge: „Ein emotionaler Totalzusammenbruch ist das Mindeste, was es braucht, um zu rechtfertigen, dass man alle enttäuscht.“ Wenn A dann bekennt: „Nur die Liebe kann mich retten, und Liebe hat mich zerstört“, dann sind Hybris und Skepsis in genau dieser Dialektik von Rettung und Zerstörung aufgehoben. Wie sehr aber noch das zerstörerische Moment von der Rettung her gedacht ist, zeigt sich kurz vor jenem Bekenntnis. Denn im Zentrum des spröden

Textes steht ein äußerst kompakter emphatischer Monolog. Schwärmerisch will A „... ein Gefühl haben so tief dass ich keine Worte dafür finden kann und dir ein Käzchen kaufen wollen auf das ich dann eifersüchtig wäre weil es mehr Aufmerksamkeit bekäme als ich und doch im Bett festhalten wenn du los musst und heulen wie ein Kleinkind wenn du zuletzt wirklich gehst und die Kakerlaken loswerden und die Geschenke kaufen die du nicht willst und sie wieder wegbringen und dich bitten mich zu heiraten und du sagst wieder nein...“ So lautet ein Ausschnitt dieser Emotionsuade, die beschwört, was weder pubertierend überschäumend noch im bürgerlichen Heiratswunsch nach dem im ersten Teil des Textes erlebten Nichtverstehen noch erreichbar scheint: eine emotionale Lebensform. Dennoch versteigt sich A immer weiter in den Wunsch seiner Subjektrettung, wenn er glaubt, es sei der Mühe wert, „in schlechtem Deutsch auf dich einzureden und hebräisch oder schlechter und mit dir schlafen um drei Uhr morgens und irgendwie irgendwie irgendwie etwas mitteilen von der / überwältigenden unsterblichen übermächtigen bedingungslosen allesumfassenden herzbereichernden verstandeserweiternden anhaltenden niemalsendenden Liebe die ich empfinde.“

Was Liebe, ja, was gelingendes Leben positiv ist, wird bei Sarah Kane nur noch im Moment des Scheiterns beschworen

Deutlicher als in dieser gewalttätigen Zärtlichkeit kann man Hybris kaum ausdrücken. Und schlimmer dürfte wohl keine Skepsis über die Liebe hereinbrechen als in der Reaktion von A, die laut Kanes Regieanweisung zunächst „vor sich himmelmelnd“ beginnt, C zu unterbrechen. „Das muss aufhören“ äußert sie in einem fort, bis A wirklich zu sprechen aufhört. Was anderes soll hier wohl aufhören als die Sprache des Gefühls, die A rettet und zugleich zerstört? Als gelte es Robert Musils Einsicht, dass Liebe „das gesprächigste aller Gefühle“ ist, zugleich zu beschwören und zu dementieren, wird in Kanes Stück als Negativfiktion mit der Vergeblichkeit eines Sisyphos störrisch und auf die romantischste Weise die Erfüllung des Glücksversprechens der Liebe eingefordert, das noch die verbrauchteste, noch die verkitschteste Sprache der Liebe in ihrem jämmerlichsten Verfallsstadium mit sich führt. Zugleich jedoch demonstriert Kane das Scheitern dieser Sprache, da niemand auf A eingeht, er allein bleibt, solus ipse. Hybris und Skepsis kulminieren gleichsam in der bestimmten Negation. Dass Liebe eine „Metapher für falsches Bewußtsein“ ist, wie Heiner Müller es pointiert ausgedrückt hat, haben diese Figuren am eigenen Sprachleib erfahren, dass es aber der Endzweck der Emanzipation sei, die so entstandene Einsamkeit zu ertragen, wird von ihrer Daseinsform ad absurdum geführt. Was Liebe, ja, was gelingendes Leben positiv ist, wird bei Sarah Kane also nur noch im Moment des Scheiterns beschworen. „Ich glaube“, meinte die Autorin einmal, „dass Nihilismus die extremste Form der Romantik ist.“

Wie sich in ganz anderer, nicht minder radikalen Weise skeptische Sprachbehandlung und hybrides Herzflimmern treffen, lässt sich in René Polleschs Stücken, das heißt vor allem in den Aufführungen seiner „Partituren“ entdecken. Als Autor besteht Polleschs kompilatorische Meisterschaft darin, den die Gesellschaft vermeintlich

Seit 1977

braig-

Ihr Partner für

BALLETTSAAL-EINRICHTUNGEN

- **BRAIGBARRE**
Die tausendfach im In- und Ausland bewährte, 3,5 und 5 m lange fahrbare Profi-Ballettstange für den Ballettsaal und Tournee-Ballettcompagnien.
- **BRAIG-Wandballettstangen-System**
einfache oder doppelte Wandhalter in Alu-Guß, aushängbar oder fest montiert. Robuste Ovalstangen aus Esche-Vollholz.
- **BRAIG-Ballettsaalspiegel**
Verzerrungsfreies Kristallspiegelglas, fest oder fahrbar und zu ganzen Spiegelwänden zusammensteckbar.

- **BRAIG-Ballettsaalboden, mit DIN-Zertifikat 18032**
Erster speziell für den Tanz entwickelter, rückschlagfreier Boden, daher angenehmste, nicht gesundheitsschädigende, ermüdungsfreie Federungsseigenschaften. Seit 15 Jahren professionell bewährt. Trotz 2,3 cm Parkett nur 5 cm hoch!
- **NEU: Der erste mobile (wegnehmbare!) Ballettsaal-Schwingboden, nur 4,5 cm dick!**
- **Original-Tanzteppich**
rutschfest, in 12 verschiedenen Farben, zur Schonung ihrer Holzböden, z. B. bei Flamenco- oder Stepptanztraining.

Braig-Ballettsaaleinrichtungen, Schwieberdinger Straße 93, D-70435 Stuttgart, Tel. (07 11) 8 26 44 04, Mobil. (01 71) 4 02 67 05, Fax (07 11) 8 26 17 75
E-Mail: BraigBall@aol.com, Internet-Adresse: <http://www.ballettsaal-einrichtungen.de>

beschreibenden Soziologiemüll unserer Tage zu einer Tonspur abzumischen, die die Realität gar nicht erst abzubilden versucht, sondern ein Leben vorführt, das nicht etwa in entfremdeter Arbeit besteht, sondern sich von der Arbeit entfremdet hat, ein Leben, das den Kontakt mit den Gefühlen verloren hat und doch ohne sie nicht auskommt. Jegliche Suche nach Sinn geht im Flirren und Rauschen einer sich selbst generierenden Sprachmaschine unter. Das in Texten wie „Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr“ oder den „world wide web slums“ festgehaltene Sprachmaterial entstammt demselben Reservoir einer Kultur, die es zugelassen hat, bis in die letzten privaten Zipfel hinein durchökonomisiert und durchtechnologisiert zu werden. Und bis in die privaten Zipfel hinein, das heißt zu allererst bis in jene Sprache, mit der das vermeintlich Innerste, die Gefühle ausgedrückt werden. Für die Emotionen sind bei Pollesch längst die „guten Zeiten“ der neuen Innerlichkeit der 80er Jahre-Literatur zu wahrhaft „schlechten Zeiten“ geworden. In den sieben Teilen seiner erst kürzlich am Deutschen Schauspiel in Hamburg entstandenen Theater-Soap „world wide web slums“ lässt Pollesch vier desillusionierte, überinformierte Hyperlinkjunkies durch die Gemeinplätze einer solchen Kultur surfen, in „Heidi Hoh“ sind es drei Frauen, die in einer technologischen und ökonomischen Sprachwüste ums Überleben keifen. Gehandelt wird nurmehr elektronisch, gelebt auch. Die Figuren tragen allesamt praktische @-Tatoos auf der Haut und Microcomputer darunter. Körper, degradiert zur Benutzeroberfläche, garantiert dienstleistungsgesellschaftskompatibel. Längst hat bei Pollesch der ökonomische und der technologische Diskurs die Sprache der Gefühle kolonialisiert. Dass da eine semantische Bewegung im Gange ist, scheint den Figuren bewußt zu sein, wie in folgendem Dialog aus Heidi Hoh: „G: Warum können wir nicht so über die Liebe reden, wie über Geld? / H: Aber das können wir ganz gut. / G: Aber das WILL ICH NICHT!“ Hier geht es nicht nur um ein Gefühl, sondern auch über unser Reden darüber, über die Semantik, die sich dann in den Definitionen und im Gebrauch zeigt. Liebe, so heißt es in den „Slums“, sei „eine Geschäftsform im Netz“ geworden, oder wie es G aus „Heidi Hoh“ allgemeiner ausdrückt: „Emotionen sind so wichtig... verdammt wichtig. Mit Emotionen können wir haushalten, wir können sie ausgeben, sie sind ein ziemlich gutes Tauschgeschäft. Wir können sie vermieten und verkaufen, wir können einfach alles damit machen. Emotionen sind so etwas wie Gold! JA GOLD! Emotionen sind

business.“

Längst hat bei Pollesch der ökonomische und der technologische Diskurs die Sprache der Gefühle kolonialisiert

Übertrieben schrill gebärden sich diese Stücke in ihren Aufführungen. Nur so wird in ihnen unmittelbar sinnfällig, wie Hybris und Skepsis zusammenhängen. In gleichmäßig hohem Tempo lassen die Darsteller Polleschs beschleunigte Satzradikale hin- und herflitzen, ihr schnelles Sprechen schlägt jedoch immer wieder jäh in hysterisches Keifen um, – wohl das einzige und letzte Mittel, um gegen den Sprach- und Informationsstrom, der sie durchflimmert, aufzubegehren. Jedoch stets im Bewusstsein, dass man sich dem nicht wirklich entziehen kann: Hysterie wird zum Akt der bestimmten Negation. Frei nach Wittgenstein: Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schreien. Im Akt der Negation ist so auf die romantischste Weise aufgehoben, was zu sagen nicht mehr möglich ist: die Stunde der wahren Empfindung.

Zerhackt, zertrümmert, tausendfach gespiegelt, aufgelöst in ein unendliches Zeichenspiel – das postmoderne Subjekt mit seiner vielbeschworenen Patchworkidentität. Michel Foucaults Prophezeiung, derzufolge der „Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“, scheint vielfach wahr geworden zu sein. Klassische Vorstellungen von Subjekt, Person und Individuum waren lange genug einem irreversiblen kulturellen Erosionsprozeß ausgesetzt gewesen. Doch jetzt, da all die Ich-Präntionen im schillernden Spiel immerwährender Selbstentwürfe hinwegdemokratisiert worden sind und sich die Protagonisten der Popkultur im dauervergünstigen Trial und Eros ihrer zur Lebenskunst verklärten Orientierungslosigkeit wiegen, wird plötzlich die Leerstelle sichtbar, die diese Austreibung der Metaphysik aus dem Subjekt hinterlassen hat. Und während einem noch die Reste obsolet gewordener Individualität um die Ohren fliegen und nur noch der negative Befund „Blasted“ konstatierbar scheint, macht sich im Nichtmehr wieder ein Noch-nicht kenntlich. Denn „so ist“, glaubte schon Adorno, „die Auflösung des Subjekts zugleich das ephemere und verurteilte Bild eines möglichen Subjekts.“

