



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Gemacht und dennoch wahr: die Präsenz des Helden auf der Leinwand

Früchtl, J.

Publication date

2013

Document Version

Final published version

Published in

Ästhetischer Heroismus: konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Früchtl, J. (2013). Gemacht und dennoch wahr: die Präsenz des Helden auf der Leinwand. In N. Immer, & M. van Marwyck (Eds.), *Ästhetischer Heroismus: konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden* (pp. 131-147). Transcript .

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Gemacht und dennoch wahr.

Die Präsenz des Helden auf der Leinwand*

JOSEF FRÜCHTL

I. HEGEL, DIE MODERNE UND DIE KUNST

Beginnen möchte ich mit der Erinnerung an eine sozialphilosophische These. Sie lautet, dass Helden im Zeitalter der Moderne keinen rechten Platz mehr im gesellschaftlichen Gefüge finden. Modern nennt man in diesem Zusammenhang eine Epoche, die durch rechtsstaatliche Gewaltenteilung, individuelle Freiheit und ökonomische Arbeitsteilung gekennzeichnet ist. Hegel, der sie Anfang des 19. Jahrhunderts als Erster in diesem Sinne konzipiert hat, nennt sie auch »prosaisch« und stellt ihr als anderes Extrem das »mythische« Zeitalter gegenüber. In der Moderne geht es rational, nüchtern und alltäglich zu. Der ihr angemessene Erzählton ist der der Prosa, nicht mehr derjenige des Epos, der Tragödie, der Lyrik, auch nicht des Romans. Die Moderne lässt sich überhaupt nicht mehr in der Kunst erklären, sondern nur noch in der Wissenschaft und der wissenschaftlich gewordenen Philosophie. Max Weber spricht später, Anfang des 20. Jahrhunderts, von der »Entzauberung«, die die Moderne über die abendländische Kultur bringt.¹

* Dieser Beitrag ist die gekürzte und veränderte Fassung eines Kapitels meines Buches: *Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films*, das 2013 im Fink Verlag erscheint.

¹ Vgl. dazu Josef Früchtl: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt a. M. 2004, S. 67 ff., 134 ff. Der Konflikt und die Tendenz zur Exklusion zwischen Bürger und Held ist allerdings nicht nur eine Erfindung

Wiesenlandschaften mit Bächlein und Birken beherbergen keine Feen und Geister mehr, die in Märchen und romantischen Gedichten verträumt besungen werden. Sie werden wohl noch besungen, aber niemand kann im Ernst noch an sie glauben. Das ist die Situation der Kunst in der Moderne: Nach wie vor singt sie ihre Lieder, erzählt sie verzaubernde Geschichten, malt sie Schreckfiguren und Symbole an die Wand oder auch nur auf eine Leinwand, aber niemand kann sie mehr als Wahrheit, geschweige denn als *die* Wahrheit nehmen, zumindest nicht ungebrochen. Moderne Kunst ist gemacht, aber nicht mehr wahr.

Und genau das ist, Hegel, aber auch Weber zufolge, zugleich die Situation des Heroischen in der Moderne. Es gehört als Handlungsweise und Charaktermodell der Vergangenheit an, der vormodernen, sprich noch nicht rechtsstaatlich-demokratischen, bürgerlichen und kapitalistischen Zeit. Einen Platz kann das Heroische nach dem Ende des mythischen Zeitalters und erst recht innerhalb der Moderne nur noch in zweifacher Weise innehaben: zum einen unter den außergewöhnlichen Bedingungen einer Revolution oder eines Krieges, zum anderen aber, unter Bedingungen des gewöhnlichen Lebens, allein innerhalb der Kunst, also in jenem Medium, das als Wahrheitsmedium immer weniger zeitgemäß erscheint. In nachheroischen Zeiten ist der Platz der Helden in der Kunst. Denn nicht nur beziehen wir unser Wissen von Helden zunächst allein aus der Kunst, aus dem antiken Epos und der Tragödie, sondern es gibt, was für Hegel noch bedeutsamer ist, auch eine strukturelle Übereinstimmung zwischen Kunst und Heldentum. Wie der Held etwas Allgemeingültiges *verkörpert, präsentiert* der

Hegels. In der Literatur und gesellschaftstheoretischen Essayistik ist dieses Thema seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu vernehmen. So beklagt Schiller in der Hauptfigur seiner *Räuber* das »schlappe« aristokratische »Kastraten-Jahrhundert«, zu nichts nutze, als »die Helden des Altertums zu verhunzen mit Trauerspielen«. In Jean Pauls *Titan* sehnt sich ein bürgerlicher Protagonist nach »Krieg und Taten«. Und Kleist schreibt ganz im Sinne Hegels, dass »alle großen Tugenden unnötig« geworden sind, »seitdem man die Ordnung erfunden hat.« – Aus *gender*theoretischer Perspektive hat Mareen van Marwyck den Heroismus analysiert und den Akzent dabei interessanterweise auf die Anmut als weiblich konnotierte Gewaltästhetik gelegt, vgl. dies.: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800. Bielefeld 2010, dort auch die Zitate von Schiller, Jean Paul und Kleist (S. 44).

Künstler etwas Allgemeingültiges in seinen Werken. Der Held ist die Personifizierung eines sozial-kulturellen Ganzen, ein Individuum, das eine Gemeinschaft verkörpert, eine *volonté générale*. Der Künstler ist entsprechend der Held einer im Werk zur Erscheinung gebrachten sozial-kulturellen Wahrheit. Er bringt eine ›Idee‹, das heißt begriffene Wirklichkeit zur Erscheinung. Für nachheroische und vorbürgerliche Zeiten, vor allem für die griechische Antike, ist das Hegel zufolge eine durchaus angemessene Beschreibung artistischer Kompetenz, keinesfalls aber mehr für bürgerliche Zeiten. Gleichwohl hat diese Vorstellung, kunsthistorisch gesehen, gerade seit der Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Kampfbegriff der Avantgarde das Selbstverständnis der ästhetischen Moderne in zunehmender Aggressivität, weil in zunehmender Aussichtslosigkeit, geprägt. Wenn der Platz des Helden in der Kunst ist und diese in der Moderne nicht mehr ein Ort der Wahrheit sein kann, ist auch die Figur des Helden ohne Überzeugungskraft: gemacht und unwahr.

II. SPORT, STARS UND ZIDANE

Sozialphilosophisch gesehen, hat das Heldentum also in nach-mythischen, speziell in modernen Zeiten seinen legitimen Platz in der Kunst und populären Kultur. Diese These lässt sich heutzutage durch eine soziologische ergänzen. In einer im Sinne Max Webers oder Parsons' und Luhmanns ausdifferenzierten Gesellschaft bieten sich dem Heldentum verschiedene Subsysteme an, neben der Kunst und Unterhaltungskultur etwa Politik, Religion und Wissenschaft. Zum »zentralen Heldensystem der modernen Gesellschaft« ist aber der Bereich des Sports, genauer des Spitzensports aufgestiegen. Er ist »der einzige Sozialbereich, der real existierende Helden noch in einer ungefährlichen und sozial weithin akzeptierten Weise hervorbringen kann«.² Man muss betonen, dass es in diesem Bereich in der Tat um real existierende Helden und zunehmend auch Heldinnen geht, denn jener Bereich, der, wie von Hegel bereits behauptet, unter Bedingungen der Moderne als einziger Anspruch auf Konkurrenz erheben könnte, nämlich derjenige der Kunst oder, weiter gefasst, der populären Kultur, hat es vor allem

2 Karl-Heinrich Bette: »Ein Jahr im Heldenkosmos«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24. Dezember 2009.

mit *irreal existierenden* Heldinnen und Helden zu tun, Heldinnen und Helden, die real sind, als Schauspieler, Popstars und Entertainer existieren, und doch nicht real sind, denn ihr primäres Dasein läuft auf einer zweiten Ebene ab, derjenigen der Filmleinwand oder des Fernsehbildschirms. Diese irrealen heroischen Existenzen nennen wir ›Stars‹.

Es ist kein Zufall, dass diese Bezeichnung mit dem Medium Film Anfang des 20. Jahrhunderts aufkommt, auch wenn man nicht vergessen sollte, dass das *Starprinzip* bereits im 19. Jahrhundert Einzug hält. Das Denken in Begriffen des Könners und Helden wird dort auf das Theater übertragen. Der »Virtuose« und »Bühnenheld« ist der Star des 19. Jahrhunderts.³ Bis heute sind für den Star unter anderem diese Elemente kennzeichnend: etwas zu können und auf einer Art von Bühne zu stehen. Ein Könnner zu sein heißt, ein Meister der Regelanwendung zu sein. Könnner beherrschen Regeln souverän. Sie wenden sie mit scheinbarer Leichtigkeit und auf eine Weise an, die überrascht, etwas sehen und hören lässt, was man auf diese Weise noch nie gesehen oder gehört hat. Die Art, wie Marilyn Monroe mit cremig-weicher, lasziver Stimme, leichtem Vibrato und großen, traurig-verwirrten Kinderaugen »I wanna be loved by you« singt und das genregemäße »boop-boop-a-doop« anhängt; die Art, wie Urban Priol sekunden-schnell seine Gesichtszüge, Körperhaltung und Stimme auf Angela Merkel, Edmund Stoiber oder Hansi Hinterseer, allesamt Stars der deutschen Politik und deutsch-österreichischen Unterhaltung, umstellen kann; die Art, wie Franz Beckenbauer einen Pass aus dem Fußgelenk heraus schlenzen, Diego Maradona sich am Mittelkreis diebisch den Ball schnappen und dann in einem Slalomlauf an allem vorbeiziehen konnte, was sich ihm in den Weg stellte, und die Art schließlich, wie Zinedine Zidane kräftig und elegant wie ein Stier durch die Fußballarena tänzeln konnte⁴ (unvergesslich das Spiel

3 Vgl. Werner Faulstich: »Sternchen, Star, Superstar, Megastar, Gigastar. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Stars als Herzstück populärer Weltkultur«, in: ders.: Medienkulturen, München 2000, S. 201-212, hier S. 204, mit Verweis auf Knut Hickethiers Aufsatz: »Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert«, in: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung. München 1997, S. 29-47.

4 So hat ihn meiner Erinnerung nach der spanische Autor Manuel Vázquez Montalbán beschrieben.

Frankreich gegen Brasilien bei der Weltmeisterschaft 2006 in Deutschland, als die brasilianischen Fußballstars, wie ein Sportjournalist treffend bemerkte,⁵ neben Zidane herliefen wie Hündchen an der Leine, die es nicht wagten, das französische Leittier anzugreifen, denn die Strafe der Blamage folgte, im doppelten Sinn des Wortes, auf dem Fuß) – all dies sind Beispiele, die den Star als Könnler, als Souverän in einem Reich von Regeln vorführen.⁶ In der Sprache des Bürgertums ist er ein Repräsentant des Leistungsprinzips. Deshalb gehört der Star, ganz anders als der Held, zur bürgerlichen Moderne. Er profiliert sich, hebt sich hervor und verschafft sich ein Profil durch Leistung. Und dieses Prinzip gilt in keinem Subsystem der modernen Gesellschaft so rein wie im Spitzensport. Es gibt insofern einen Konflikt zwischen dem Star- und dem Heldenprinzip.

Aber der Könnler ist nichts, als Star nicht existent, wenn er nicht auf einer Bühne erscheint. Ein, wie man so sagt, »Leistungsträger«, der das Scheinwerferlicht der Medienöffentlichkeit scheut – ein Fußballspieler, der nicht in einem vollen Stadion und vor Fernsehkameras spielen will, oder ein Schriftsteller, der es ablehnt, Interviews zu geben und sich fotografieren zu lassen –, eignet sich nicht zum Star.⁷ Das Zeitalter der technologischen Reproduzierbarkeit, die Epoche von Zeitung, Fotografie, Fotozeitschrift, Radio, Film, Video und schließlich Internet, kommt dieser Anforderung

5 Vgl. Michael Eder: »Gegen Magier Zidane schrumpfen Brasiliens Stars zu Zaublerlehrlingen«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3. Juli 2006.

6 Das gilt allerdings nicht für die kurzlebigen Stars aus der Alltagswelt, die das Reality-TV und die Casting-Shows bevölkern. Sie gehören zu den »weitgehend selbstreferentiell erzeugten Medienprominenten – ohne besondere Leistung, ohne spezifische Kompetenz, ohne eine per se Interesse weckende gesellschaftliche Stellung (ein hohes Amt, einen berühmten Namen)«. Alle diese – in uneigentlicher Redeform sogenannten – »Stars« werden in der Regel schnell wieder vergessen. Sie sind medial-selbstreferentiell erzeugt insofern, als die »wirklichen Gewinner« solcher Shows »die Produzenten, Manager, Juroren und Moderatoren« sind. »Das Ziel einer Casting-Show ist eine Casting-Show« (Bernhard Pörksen, Wolfgang Kruschke: Die Casting-Gesellschaft. Die Sucht nach Aufmerksamkeit und das Tribunal der Medien. Köln 2010, S. 21 (gekürzte Fassung in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25. August 2010).

7 Es gibt natürlich auch hier Ausnahmen. In der Literatur gehört Thomas Pynchon zu ihnen. Aber die Ausnahmen bestätigen die Regel.

entgegen. Und wiewohl Stars ein eigenes Können mitbringen, kann man sie mit Blick auf ihre hochgradige Abhängigkeit von der Öffentlichkeit *Publicityparasiten* nennen, Wesen, die sich in dem multiplen, pseudo-organischen Gewebe namens Öffentlichkeit einnisten und nur so lange existieren, als dieses Gewebe sie mit Aufmerksamkeit versorgt, was aber nicht funktioniert, ohne in das Gewebe umgekehrt eine Integrationsleistung einzuspeisen. Auch Stars verkörpern, wie Helden, etwas Allgemeines, gruppenspezifische Werte und Normen. Anders ließe sich ihr Erfolg nicht erklären. Sie sind also Publicityparasiten mit eingebauten symbiotischen Effekten.

Eine Leistung auf einer Bühne zu erbringen, reicht aber ebenfalls noch nicht aus, um Starqualität zu verleihen. Als ein drittes Element muss zumindest hinzukommen, über so etwas wie eine Aura, gewiss aber über ihren säkularen Nachfolger, nämlich Image, zu verfügen. Walter Benjamin hat Aura definiert als lokale und instantane Erscheinung einer Ferne, einer Unnahbarkeit im räumlichen wie epistemologischen Sinn, als Unberührbarkeit und Unerklärlichkeit. Seiner grundsätzlich und daher grob gehaltenen Einteilung zufolge gehört die Aura dem historischen Stadium einer traditionsverhafteten Kultur an, die sich ihre ursprüngliche Ausformung in Religion, Ritual und Kult gibt und bis in die bürgerliche Epoche und ihre Lehre von der Autonomie der Kunst hineinwirkt. Filmstars können daher keine Aura haben, jedenfalls nicht auf der Leinwand. Die kapitalistisch organisierte Filmindustrie antwortet darauf aber, so Benjamins schlichte Konstruktion, »mit einem Aufbau der ›personality‹ außerhalb des Ateliers«. Wiewohl also das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit den »Kultwert« zugunsten des sogenannten »Ausstellungswerts« zurückdrängt, beweist der »Starkult«, dass es erfolgreiche Konservierungsmechanismen gibt. Der Starkultus »konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht«. ⁸ Stars sind demnach Waren, die ihren eigenen Zauber, ihren eigenen »Fetischcharakter« (Marx) produzieren. Sie sind, kurzum, ein Produkt des Kapitalismus.

Hält man sich statt an das Konzept der Aura sogleich an das des Image, kann man den Star schlichtweg als eine Person begreifen, die über eine

8 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I/2: Abhandlungen. Frankfurt a. M. 1974, S. 492; vgl. ebd., S. 479 ff., 489.

(charakterisierende und verwertbare) Darstellung in der Öffentlichkeit verfügt. Spätestens seit den 1960er Jahren geht das Image dabei eine innige Verbindung mit der Popkultur ein, denn ›pop‹ ist seither, wer oder was über ein Image verfügt, ein massenwirksames, konsumistisches und entsprechend verwertbares Selbstbild, das aufgebaut ist vor allem aus technisch produzierten und ästhetisch-expressiven (›knalligen‹) Bildern.⁹ Das Element des Image widerstreitet insofern demjenigen der Leistung, denn wichtiger als das, was gewisse Personen, die Stars, wirklich können – Fußball spielen, Gitarre spielen, singen oder laufen –, wichtiger ist das Image, das sie verbreiten. Ihre überdimensionalen Gehälter und Gagen lassen sich von daher begreifen. Eine Leistung will in einer Marktgesellschaft bezahlt sein, das Image ist eigentlich unbezahlbar.

III. PHILOSOPHIE DER PRÄSENZ

Sport ist auch ein Ausgangspunkt für einen Theoretiker, dem es gefällt, sich als Komparatist zwischen den Disziplinen der Geisteswissenschaften, zwischen Literaturwissenschaft, Geschichtsschreibung und Philosophie zu bewegen und dabei auch keine betuliche Rücksicht mehr zu nehmen auf die bürgerlich-vertraute Zweiteilung von hoher und niederer Kultur. Ich meine Hans Ulrich Gumbrecht, der – das ist für meinen Kontext entscheidend – zudem einen Begriff reaktualisiert, der in der jüngsten Vergangenheit – man nannte sie Postmoderne – sehr in Verruf geraten ist: der Begriff der Präsenz. Nachdem dieser Begriff durch Edmund Husserl eine gewisse Bedeutung auch im Sinne der Relevanz erhalten hat, da Husserl Philosophie als Phänomenologie konzipiert und Phänomenologie als die Wissenschaft vorstellt, die Phänomene in ihrer Reinheit unmittelbar, das heißt intuitiv und apodiktisch gewiss, mit einem Wort: in ihrer »Präsenz« erfasst, hat Jacques Derrida diese Art des philosophischen Denkens mit dem gesamten abendländischen Denken identifiziert und es als »Metaphysik der Präsenz« diskreditiert. Sie habe das Sich-nicht-Zeigende nicht oder, mit Blick auf Martin Heidegger, nicht genug bedacht. Was Derrida *différance* oder »Spur« nennt, bedeutet demgegenüber das permanente Aufschieben von Präsenz. *Différance* meint weder Präsenz noch Absenz, sondern geht die-

9 Vgl. Thomas Hecken: Pop. Geschichte eines Konzepts. Bielefeld 2009.

sem Oppositionsverhältnis voraus. Diesem Muster folgt das inzwischen hinlänglich bekannte dekonstruktivistische Sprachspiel.

Natürlich hat dieses Sprachspiel einen ernst zu nehmenden Kern. Den Begriff der Präsenz heute zu reaktualisieren, kann nicht gelingen, wenn man auf Derridas, man kann aber auch hinzufügen: Hegels Argumente gegen Thesen der Unmittelbarkeit nicht eingeht. Gumbrecht erweckt zwar immer wieder den Eindruck, als wolle er sich handstreichartig über diese Argumente hinwegsetzen. Dann wiederholt er beinahe beschwörend, dass es bei der anvisierten Präsenz um eine räumliche und sinnlich-körperliche, nicht um eine zeitliche und mentale Beziehung zu den Dingen und Ereignissen gehe, um den Primat nicht der *Begreifbarkeit*, sondern der Greifbarkeit.¹⁰ Aber Gumbrecht weiß natürlich, dass es zunächst einmal nur ein »Verlangen« nach Unmittelbarkeit ist, dem er Sprache verleiht, noch lange kein Beweis.¹¹ Ein Verlangen, eine sehnsüchtige und hartnäckige Form von Glauben, macht philosophisch nicht selig. Und der Wunsch mag zwar Vater des Gedankens sein, ist aber nicht mit dem Gedanken identisch. Philosophisch gesehen, steht diesem Glauben markant Hegels Kritik an der »sinnlichen Gewissheit« entgegen als einer Form des unmittelbaren Wissens, das sich auf die deiktische Verweisung auf ein »Dieses« kapriziert, auf ein »Hier« und »Jetzt«, das sich aber immer wieder als etwas »Vermitteltes« erweist, in einem notwendigen Zusammenhang mit dem stehend, was es ausschließt. Entsprechend konstatiert auch Gumbrecht, dass das Unmittelbare nur vor jeglicher Vermittlung, die Präsenz nur vor jeglicher Interpretation gegeben zu sein »scheint«, dass man »letzten Endes« zwischen Präsenz und Interpretation »oszillieren« und eine »Spannung« zwischen beiden austragen müsse.¹²

Die Frage ist freilich immer noch, wie diese Spannung genauer zu beschreiben sei: mit einem relativen Primat einer Seite oder als gleichgewichtig. Um diesbezüglich mehr Deutlichkeit zu schaffen, holt Gumbrecht sich Unterstützung bei Martin Heidegger, denn dieser hat mehr oder weniger einladende Vorschläge gemacht, um das alte, cartesianisch geprägte Para-

10 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004, S. 10 f.

11 Ebd., S. 11 f.; zu Hegel vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: »Phänomenologie des Geistes«, in: ders.: *Werke*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1970, S. 82 ff.

12 Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik* (Anm. 10), S. 12, 98, 136.

digma des Subjekt-Objekt-Denkens hinter sich zu lassen. In seinem bahnbrechenden Werk *Sein und Zeit* lautet der Gegenvorschlag auf das »In-der-Welt-Sein« des »Daseins«. Natürlich kommt die raum-deiktische Vorsilbe »da« im Wort »Dasein«, mit dem Heidegger die menschliche Existenz beschreibt, Gumbrecht entgegen. Dennoch erstaunt ein wenig, dass er sich vorbehaltlos auch auf diesen Heidegger beruft, hat dieser doch in jener Phase die *hermeneutische* Transformation der Phänomenologie zu seinem Anliegen gemacht, indem er zeigen will, dass das behauptete direkte Wahrnehmen der Phänomenologie durch das Verstehen zu ersetzen ist, wobei Verstehen allerdings heißt, etwas ›als‹ etwas zu sehen, etwas *vorprädikativ* und insofern grundlegender denn allein prädikativ zu sehen, etwas als ›Bedeutames‹ zu sehen. Verstehen konstituiert also in *Sein und Zeit* die Seinsverfassung des Daseins. An die Stelle eines Objekte beobachtenden Subjekts tritt ein verstehendes Dasein in einer (symbolisch strukturierten) Welt. Verstehen ist nicht das Gegenkonzept zur Präsenz, sondern das Zwischenkonzept zwischen unmöglicher phänomenologischer Präsenz und sprachlich artikuliertem Verstehen. Ausschlaggebend ist dabei, dass das Dasein jenes besondere Sein ist, dem es um sein Sein selber geht, und das heißt post-idealistisch: das sich zu seinem Sein *verhalten* kann. Das Verständnis seiner selbst ist *praktisch*. Sein und (vorprädikativer) Sinn sind insofern identisch. Man kann es nicht vom hermeneutischen Akt des Verstehens abtrennen, dieses Verstehen aber verfährt nicht prädikativ, sondern praktisch. So sieht das Oszillieren zwischen Sinn und Sein beim frühen Heidegger aus. Es steht unter dem Primat der Praxis.

Gumbrecht bezieht sich aber auch auf den späteren Heidegger, vornehmlich denjenigen des Kunstwerk-Aufsatzes. Hier ist das Konzept des Seins als eines Wahrheitsgeschehens zentral. Wahrheit ist demnach ein »Geschehen« im Sinne einer Doppelbewegung des »Entbergens« und »Verbergens«. Im Hintergrund steht Heideggers berühmte, allerdings nach wie vor umstrittene etymologische Deutung des griechischen Terminus *aletheia* als Unverborgenheit, die er dem Korrespondenzbegriff der Wahrheit entgegenhält, nach der eine Aussage wahr ist, wenn sie der Wirklichkeit ›entspricht‹ oder mit ihr ›übereinstimmt‹ (ihr adäquat ist). Betont Heidegger in seinen frühen Schriften die aktive, entbergende Seite der Wahrheit, das »Erschließen« der Situation, tritt mit den späteren Schriften eine Gleichwertigkeit von Unverborgenheit und Verborgenheit hervor. Heideggers Wahrheitsbegriff ist zwar notorisch unterbestimmt, wenn es um Kriterien

der Überprüfung von Wahrheit geht¹³, aber wenn man diesen Wahrheitsbegriff in Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus und Kulturalismus interpretiert, wird sein berechtigtes Anliegen verständlich. Um nämlich etwas (in seinem Sein) erfahren zu können, muss man es als *eines*, als ein Etwas identifizieren, und das heißt aus dem Kontinuum des Erfahrungsstroms herausheben können. Diese konstruktive Identifizierung erfolgt durch praktische oder linguistische Bezugnahme. Da beide Referenzformen kulturell bestimmt (wenn auch nicht zwingenderweise determiniert) sind, lässt sich das Sein von Dingen und Ereignissen nur *innerhalb* einer kulturellen Semantik aussagen. Auf der anderen Seite kann das Sein, das wir meinen, wenn wir von (begriffsloser, allein sinnlich-körperlich erfahrbarer, unmittelbarer) Präsenz sprechen, nur *außerhalb* dieses kulturellen Bereichs liegen. Im Kunstwerk-Aufsatz beschreibt Heidegger diese Spannung als den »Streit« zwischen »Welt« und »Erde«, zwischen demjenigen, das sich als Bedeutungszusammenhang zu erkennen gibt, und demjenigen, das sich jeglicher Bedeutungszuschreibung entzieht. Es ist diese Spannung, die verständlich macht, warum der Versuch, die Wahrheit über etwas zu sagen, eine fortwährende Doppelbewegung sein muss: hinein in den Bereich der Kultur, ihrer Praktiken und ihrer Sprachformen, und wieder hinaus.¹⁴ Das Oszillieren zwischen Innen und Außen, Sinn und Präsenz ist in diesem Falle streng paritätisch.

Gumbrecht bevorzugt aus gutem Grund Heidegger als philosophischen Inspirator. Es ist meiner Meinung nach aber nicht schwer zu zeigen, dass ein Philosoph und politischer Gegner wie Adorno mit dem gleichen Problem ringt. Mit der These vom »Vorrang des Objekts« versucht dieser, auf seine Weise die Frage zu beantworten, wie dem Sein, das nun auf den Namen des »Nichtidentischen« hört, inmitten des identifizierenden Denkens zur Geltung verholfen werden könne.¹⁵ Und er macht mit dieser These deutlich deutlich, dass es trotz aller Vermittlung, trotz der Unabweisbarkeit der These, dass es ein Unmittelbares nicht geben könne, *nicht* damit getan

13 Vgl. Dorothea Frede: »Stichwort: Wahrheit. Vom aufdeckenden Erschließen zur Offenheit der Lichtung«, in: Dieter Thomä (Hg.): Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2003, S. 127-134, hier S. 127 ff.

14 Vgl. Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik (Anm. 10), S. 90 f., 95 ff.

15 Vgl. Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Frankfurt a. M. 2003, S. 184 ff.

ist, sich mit einer Parität zwischen beiden Polen zufriedenzugeben. Der Sinn des Oszillierens zwischen Sinn und Präsenz ist vielmehr Präsenz.

IV. ÄSTHETIK DER PRÄSENZ: GESTE UND FIKTION

Die Verbindung zwischen einer Philosophie der Präsenz und dem Sport liegt nun auf der Hand. Ein sportliches Ereignis mitzuerleben oder gar selber aktiv daran teilzunehmen, ein Fußballspiel im Stadion oder auf einem Fernsehbildschirm zu verfolgen oder selber mitzuspielen¹⁶ – das ist ein Paradebeispiel für das Erleben oder Erfahren (Gumbrecht bevorzugt den Begriff des Erlebens) von Präsenz. Denn in einem solchen Fall lassen wir uns, wie in allen Fällen des Spielens und Miterlebens, wenn sie nur intensiv genug sind, ganz auf das ein, was gerade geschieht. Im Spiel und im Sport herrscht der Primat der Präsenz über den Sinn.

Freilich ist dies kein uneingeschränkter Primat. Denn zum einen zehrt das Sich-Einlassen auf das, was gerade geschieht, von der Erinnerung an das, was schon geschehen ist, und der Hoffnung auf das, was noch geschehen könnte. Vergangenheit und Zukunft lassen sich von der Gegenwart auch im Falle des Erlebens nicht abtrennen. Als Zuschauer, als (innerlicher) Mitspieler geht man in dem, was gerade geschieht, umso mehr auf, je mehr man weiß, dass die Zeit mit im Spiel ist. So intensivieren die 89. und dann

16 Ein Fußballspiel in einem Stadion oder auf einem Fernsehbildschirm (oder auf einer Großleinwand) mitzuerleben, ist natürlich unterschiedlich. Im Stadion herrscht die Einheit von Zeit, Ort und Handlung, auf dem Bildschirm oder der Leinwand nicht, denn die Zuschauer sind nicht am Ort der Handlung. Daher ist die körperliche Nähe und somit, laut Gumbrecht, die Möglichkeit der Präsenzerfahrung im Stadion größer. Auch bietet das Stadion die überwältigende (beeindruckende und potentiell gewalttätige) Massenerfahrung. Großleinwandevents vermögen das einigermaßen auszugleichen. Das Fernsehen macht die fehlende körperliche Nähe schließlich durch visuelle Nähe und Dynamisierung des Geschehens wett. Zwanzig Kameras und mehr sind heutzutage bei Übertragungen im Einsatz. In einem Wechsel von Totale, Close-up und Superzeitlupe zelebrieren und vergrößern sie im wörtlichen wie übertragenen Sinn die Handlungen der Akteure. Ihr intendierter Effekt ist die Heroisierung – des Körpers, des Könnens, des Charakters.

die 90. Minute eines Fußballspiels noch einmal das Erleben, jedenfalls stets dann, wenn das Spiel noch nicht entschieden, wenn eine Wendung zum Guten, zum Sieg oder wenigstens zur vereitelten Niederlage noch möglich ist. Das Gegenwärtige zu erfahren, erfordert Zeit in ihrer einschlägigen Dreidimensionalität. Die Intensität des Erlebens lebt von der Extension der Zeit.

Zum Zweiten kann die Präsenz der Stars und manchmal auch Helden auf dem Spielfeld, dem Bildschirm und der Großleinwand auch eine andere Qualität annehmen, eine *ästhetische* zum Beispiel. Eine ästhetische Erfahrung von Präsenz ist anders und mehr als die (bloße) Erfahrung von Präsenz. Über das öffentliche Schauspiel des modernen Sports kann man ganz lapidar sagen: »Das ist keine Kunst und soll keine Kunst sein; das hat keine [veritative, J.F.] Bedeutung und soll keine haben.« Im Falle der ästhetischen Erfahrung, des ästhetischen Erlebens oder Wahrnehmens – diesen Begriff bevorzugt Martin Seel – geht es demgegenüber nicht nur darum, sich auf die Gegenwart, auf das, was in jedem Augenblick passiert, einzulassen, sondern es geht zugleich auch um das »Bewusstsein« bzw. – eine kantianische Gleichsetzung – um die »Anschauung« einer Gegenwart.¹⁷ Das ästhetische Erleben von Präsenz spielt sich demnach also auf einer hinzukommenden zweiten Ebene, einer Meta-Ebene ab. Sie stellt sich sozusagen in Parallele zur Gegenwart ein, und das kann gleitend oder abrupt geschehen. In der Sprache der klassischen Ästhetik gesprochen, kann es ein Geschehen von Schönheit oder Erhabenheit sein. Als Zidane beim Weltmeisterschaftsendspiel vor vier Jahren einen italienischen Gegenspieler (sein Name sei Schall und Rauch) mit einem Kopfstoß niederstreckte, war die Wucht dieses Stoßes zugleich eine des Erlebens: ein Riss in der Gegenwart, der sich im ungläubigen Blick des Zuschauers und der verwirrten Fragenfolge spiegelte: ›Was war das? Habe ich richtig gesehen? Kann das wirklich wahr sein?‹ Um schließlich, als die Wahrheit unabweislich war, nachzusetzen mit der großen Warum-Frage: ›Warum hat er das getan?‹ Jede Frage wirkt wie ein Katapult, das im Stakkatorhythmus die gesamte

17 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. München, Wien 2000, S. 218 f. – Auch Kant setzt unter dem Oberbegriff der »Betrachtung«, dem deutschen Wort für »Kontemplation«, Anschauung und Bewusstsein (bei ihm heißt es »Reflexion«) gleich, vgl. Immanuel Kant: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 4: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1957, § 2 und § 5.

Situation wie mit einem Schlag in nichts weniger als in eine Situation des Erhabenen versetzte.¹⁸ In diesem Augenblick wurde Zidane denn auch vom Star zum Helden. Er hat die Regeln des Spiels nicht mehr nur meisterlich angewandt, sondern sie durchbrochen. Und das gehört zu den Eigenschaften, die Helden auszeichnen. Sie durchbrechen Regeln, was sie in gefährliche Nähe zu Verbrechern bringt. Deshalb sind unsere Gefühle ihnen gegenüber immer ambivalent; wir bewundern sie nicht nur, sondern fürchten sie auch.

Eine spezifische Beschreibungskategorie für Phänomene ästhetischer Präsenz hat jüngst Karl Heinz Bohrer vorgeschlagen. In einer kritischen Wendung gegen meine Analyse des Films als einer »Allegorie moderner Subjekttheorie«, nach der bestimmte Genres (der Western, das *crime movie*, der Science-Fiction-Film) sozusagen lesbar werden als Ausdrucksformen der Figur des Helden in der Moderne, die genauer gesagt eine nicht-einheitliche, stratifikatorische Moderne ist (auf die Frage, was uns an diesen Genres fasziniert, antworte ich: Es ist die Faszination des Ich, des Ich in seiner mittlerweile dreifach ausdifferenzierten, nämlich klassisch-begründenden, agonalen und hybriden Dimension), in einer Kritik also an dieser philosophisch-theoretischen Zugangsweise insistiert Bohrer in einschlägig bekannter Weise auf dem ästhetischen Eigenwert der Figur des Helden, auf seinem »fiktional ästhetischen Status«, seinem, wie auch er nun sagt, »Erschei-

18 Wer das Leben und damit auch den Fußball aus der Perspektive eines Liebhabers der dramatischen Weltliteratur sieht, kann das Ereignis vom 9. Juli 2006 im Berliner Olympiastadion auch als »ein Schauspiel von fast vollkommener Trostlosigkeit« und daher im erhebenden Sinn nicht als erhaben beschreiben (Benjamin Henrichs: »Endspiel«, in: Süddeutsche Zeitung vom 5./6. Juni 2010). Wie in einem Drama wird aus einem winzigen Anlass (ein tumber italienischer Abwehrrecke zupft am Trikot des »französischen Fußballhalbgotts«) ein »gewaltiger Schrecken«. Weil die Zuschauer das Ganze aber aus sicherer Distanz verfolgen, ist der Schrecken lediglich einer der Wahrnehmung, nicht der Existenz. Und eben das macht ihn ästhetisch-erhaben. Und schließlich konzidiert auch der Autor der Fußballeloge, dass es in Szenen wie dieser doch auch um den »ewigen, metaphysischen Zweikampf zwischen Gut und Böse« gehe, ein Zweikampf, für den niemand mehr als Helden und ihre Parasiten prädestiniert sind.

nungs-« und »Präsenzcharakter«. ¹⁹ Um ihn fassbar zu machen, konzentriert Bohrer sich in einer Analyse des Westernfilms auf die formalen Aspekte des Rituals (des Duells) und der Geste (des Gehens). Entsprechend kann er das »Schreiten« Henry Fondas, das »Vorwärtsstürzen« John Waynes und das »laszive Gehen« Robert Mitchums herausstellen.

Bewegungsstil und Gestik von Schauspielern herauszustellen, um die Wirkung ihrer Präsenz auf der Leinwand zu erklären, ist sicher naheliegend. Denn Präsenzphänomene, darin ist Gumbrecht zuzustimmen, sind an die Körperlichkeit der Phänomene gebunden. Philosophisch und ästhetisch führt aber eine formale Analyse der Gestik weiter. Eine solche Analyse hat, der ontologisch-hermeneutischen Tradition folgend, Gottfried Boehm unter dem Titel »Hintergründigkeit des Zeigens« vorgelegt. Gesten des Zeigens finden demnach vor einem Hintergrund statt, der ihnen Bedeutung verleiht, und dieser Hintergrund ist der »körperliche Bewegungsfluss« oder auch die »Haltung, der *Tonos* des Körpers«, ein Erregungs- oder Spannungszustand, der sich, wie der Ton in der Musik, der Tonfall einer Stimme oder ein sozialer Umgangston, semantisch nicht festlegen lässt, sondern umgekehrt jede einzelne Bedeutung »*gründiert*«. In einer Formulierung, die Gumbrecht gefallen dürfte, schreibt Boehm: Jeder einzelne Zeigeakt »kommt aus dem *deutungslosen Off* einer Körperpräsenz«, wobei, um es noch einmal zu wiederholen, der Körper nicht mit seiner Dinglichkeit identisch ist, sondern einen Spannungszustand, eine »energetische Größe« meint. ²⁰ Mir gefällt eine andere Formulierung noch besser: »Was Gesten *zeigen*, geht niemals in dem auf, was sie zu *sagen* scheinen. Denn der Überhang des Körpers bringt *Tonos*, *Timbre*, *Rhythmus*, ein *Flair* ins Spiel«. ²¹ Man kann auch sagen: Der Überhang des Körpers bringt das *Ästhetische* ins Spiel. Das *Ästhetische ist* das somatisch angestoßene *Spiel* von *Tonos*, *Timbre*, *Rhythmus*, *Flair*. Umgekehrt und genauer formuliert: Das Spiel von *Tonos*, *Timbre*, *Rhythmus* und *Flair* erfüllt auf der basalen Ebene der Wahrnehmung,

19 Karl Heinz Bohrer: »Ritus und Geste. Die Begründung des Heldischen im Western«, in: Merkur 63 (2009), H. 9/10, Sonderheft: Heldengedenken. Über das heroische Phantasma, S. 943-953, hier S. 944 f.

20 Gottfried Boehm: »Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes«, in: ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin 2007, S. 19-33, hier S. 23 f.

21 Ebd., S. 27.

der *aisthesis*, eine zentrale, ursprünglich Kantische Bestimmung des Ästhetischen im *spezifischen* Sinn, diejenige des Spiels aus einem Spannungsverhältnis. Der ›Boden‹, die ›Grundierung‹ der Gesten des Zeigens ist somit nichts Festes, sondern in Bewegung, eine Bewegung, die aus Spannungsverhältnissen resultiert.

Zur Bestimmung des Ästhetischen im spezifischen Sinn gehört freilich mindestens noch ein weiteres Merkmal: dasjenige des Fiktiven. Das macht erst den Spannungszustand mit Blick auf die Präsenz aus: Was sich in eindringlicher Präsenz zeigt – der Held auf der Leinwand –, ist zugleich nicht wirklich und spielt ein Spiel mit diesem Spannungszustand. Ein zentrales Element der Fiktion ist ja dasjenige des Trugs und der Täuschung. Unter dem moralischen Aspekt hat dies dazu geführt, sie unter Daueranklage zu stellen. Im 18. Jahrhundert lässt sich aber eine Diversifizierung beobachten in eine Fiktion, die ihre Geschaffenheit verbirgt und so zum Trug wird, und eine Fiktion, die jenseits der Alternative von wahr und falsch sich in einem Eigenrecht behauptet.²² Dieses Eigenrecht kann sich im Rahmen einer wissenschaftlichen Methodik oder im Rahmen der Kunst, speziell der Literatur, behaupten. Im einen Fall lässt sich die Fiktion als Hypothese deuten, als eine prinzipiell wahrheitsfähige, aber (noch) nicht als wahr geltende Aussage. Im anderen Fall, dem der (Kunst der) Literatur, sind, nach sprachanalytischem Sprachgebrauch, die Regeln der Referenz und der illokutionären, kommunikativ verbindlichen Kraft suspendiert, was wiederum bedeutet: in *suspense*, in Spannung versetzt.²³ Eine Aussage, paradigmatisch eine metaphorische Beschreibung, gilt auch in diesem Falle nicht als wahr, wohl aber als prinzipiell wahrheitsfähig, nämlich, heideggerianisch gesprochen, als Eröffnung eines Wahrheitsfeldes, als Einführung neuer Kandida-

22 Vgl. Karlheinz Stierle: Art. »Fiktion«, in: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2: Dekadent bis Grotesk. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Stuttgart 2000, S. 380–428, hier S. 410.

23 Vgl. Gottfried Gabriel: Art. »Fiktion, literarische«, in: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Bd. 1. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Mannheim, Wien, Zürich 1980, S. 648 f., hier S. 649; vgl. auch Jürgen Mittelstraß: Art. »Fiktion«, in: ebd., S. 648.

ten für (wörtliche) Wahrheit, was dazu führt, unsere bisherigen Überzeugungen zu verändern.²⁴

Eine spezielle Variante dieses Konzeptes ist dasjenige der Selbstreferenz, in dem die Fiktion auf sich selbst verweist, sich also als Fiktion zu erkennen gibt, nicht verbirgt, dass sie gemacht ist, und dennoch oder eben dadurch einen Wahrheits-, nämlich einen *Evidenzanspruch* vertreten kann. Dieses Konzept ist bei Hegel und bei Adorno ausgearbeitet worden, findet sich ansatzweise aber auch wiederum bei Kant.²⁵ Als Fiktionen haben die Produkte der Kunst einen doppeldeutigen Status. Sie *bewirken* nämlich, dass etwas *prima facie* als wirklich und wahr *erfahren* wird, das *nicht* wirklich und wahr ist. Sie haben, kantianisch gesprochen, den Status des Als-ob, das auf einem Spiel von Gegensätzen beruht. Sie sind gemacht und dennoch wahr, und das heißt nun: Obwohl sie deutlich machen, dass sie nicht wahr sind, sondern bloße Fiktionen, erwecken sie den manifesten Anschein, als ob sie wahr, als ob sie wirklich seien.

Was speziell die Figur des Helden betrifft, ließe sich diese Doppeldeutigkeit bestens an heroischen Erscheinungen auf der Kinoleinwand de-

24 Vgl. Richard Rorty: »Philosophy as science, as metaphor, and as politics«, in: ders.: *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers*, Vol. 2. Cambridge 1991, S. 9-26, hier S. 12: »There are three ways in which a new belief can be added to our previous beliefs [...], perception, inference, and metaphor.« Ein Beispiel für die erste Art und Weise, unsere Überzeugungen zu verändern: »I open a door and see a friend doing something shocking«. Ein Beispiel für die zweite Art und Weise: »if I realize, through a complicated detective-story train of reasoning, that my present beliefs entail the conclusion that my friend is a murderer, I shall have to either find some way to revise those beliefs, or else rethink my friendship.« Ein Beispiel für die dritte Art und Weise: »The first time someone said ›Love is the only law‹ or ›The earth moves around the sun‹ the general response would have been ›You must be speaking metaphorically‹. But, a hundred or a thousand years later, these sentences become candidates for literal truth.«

25 Zu Hegel vgl. dessen »Vorlesungen über die Ästhetik I«, in: ders.: *Werke*. Bd. 13. Frankfurt a. M. 1970, S. 23: Der »Schein der Kunst« hat »den Vorzug, daß er selbst durch sich hindurchdeutet«, dass er sich also »selbst nicht als täuschend gibt«. Zu Kant vgl. *KdU*, § 51: »Der Dichter dagegen verspricht wenig und kündigt ein bloßes Spiel mit Ideen an [...]«.

monstrieren, speziell an Filmen, die diesen Erscheinungscharakter selbstreflexiv zum Thema machen, an vielen Komödien und einigen Filmen aus dem seriösen Bereich. Mein Lieblingsfilm in dieser Hinsicht ist Clint Eastwoods *Unforgiven*, ein Western, der – hier ist sie wieder – die Spannung hält zwischen De- und Remythologisierung, der die angebliche Wahrheit all der Geschichten, die die Helden erzählen und Groschenheftschreibern in die Feder diktieren, als Angeberei, Übertreibung und Lüge enthüllt und zugleich weiß, wie sehr Held und Erzähler, Tatmensch und Intellektueller sich gegenseitig brauchen, ein Film schließlich, der den Helden in ewiger Verdammnis auf der Leinwand zurücklässt und es fertigbringt, dieser Figur ihre metaphysische Wucht zurückzugeben, ohne zu verleugnen, dass sie auf einer kulturellen Konstruktion beruht. Die Präsenz des Helden auf der Leinwand ist doppeldeutig: durchsichtig in ihrer Gemachtheit und erdrückend in ihrer Evidenz. Sie ist im naiven wie im reflektierten Sinne spannend, spannend wie die Struktur des Ästhetischen und wie ein tolles Fußballspiel.

