

HANS-THIES LEHMANN

Das Welttheater der Scham

Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung

1 Scham ist ein ganz besonderer Affekt. Das Wort geht über ahd. *scama* auf die idg. Sprachwurzel [* *kem-*] zurück, die »bedecken, verhüllen« bedeutet. Wenn andere Affekte sich nicht nur manifestieren, sondern die expressive Mitteilung etwa des Wütenden zum Wesen des affektiven Zustands gehört, so ist Scham eher ein Anti-Affekt, allererst Ausdruckshemmung. Scham versucht noch, verschämt, sich zu verhüllen, faltet sich inwendig: Scham über die Scham. Der wesentliche Inhalt und das »Ziel« dieses Affekts ist aber selbst wiederum Verbergung, Verhüllung, Flucht und Abweisung des Blicks der anderen. Nicht viel fehlt, und die *Maske* könnte als Synonym der Scham gelten. Maske wie Scham schützen und beschirmen einen Bereich des Selbst, den eigenen wie den der anderen, grenzen einen Intimbereich gegen fremde Zudringlichkeit ab, verneinen beide den Austausch der Blicke, die Verhüllung der Identität ebenso wie das niedergeschlagene Auge.

2 Im gesellschaftlichen Leben leiden die »Zartheit der Empfindungen und des Verkehrs« darunter, daß Scham und Keuschheit – Begriffe, die »gewisse Feinheiten, Reserven und Distanzierungen« in allen Bereichen des Verhaltens auszudrücken berufen wären – im Sprachgebrauch einseitig auf das Sexuelle fixiert sind; dies hat neben anderen Georg Simmel in einem Aufsatz *Zur Psychologie der Scham* (1901) beklagt. Ein ganzes Spektrum affektiver und zugleich expressiver Nuancen scheint sich zu erledigen, das emotional auf der komplexen Regung der Scham, im Verhalten auf dem positiven und unersetzlichen Wert der *Maskierung* beruht. Wenn die telematische Einschreibung ohne jeden Rest von Verzögerung und Verzug zum Ideal wird, bleibt für einen noch irgend sinnvollen Begriff von Hemmung und Innehalten kein Platz.

3 Träfe zu, daß eine Verschiebung der Affektökonomie auf Kosten des Schamaffekts im Gange ist, so stünde nicht weniger auf dem Spiel als ein riskanter Einschnitt in der Geschichte des Spiels und der Verausgabung. Denn Scham artikuliert das ganze Spiel von Verhüllung und Entbergung, Verkleiden und Zeigen, Verrätselung und Offenbarung. Alles Enthüllen, Demonstrieren, Mitteilen ist an den Prozeß nicht so sehr der Zivilisation, sondern der *Darstellung* gebunden, und die ist nicht ohne Verbergung, Aufschub und Entzug denkbar. Nicht ohne Maske, nicht ohne Scham. Denn Scham ist der affektive Kern aller Ästhetisierung. Darum birgt ihre Figur die Frage nach der Darstellung der Kultur und der Kultur der Darstellung – dem Theater.

4 Auch wer nicht von einem Zeitalter der Schamlosigkeit sprechen würde (zu sehr herrschen vielerorts noch die dumpfesten Schamtabus), kommt um die Beobachtung nicht herum, daß Werte wie ungehemmte Selbstbehauptung

und Triebbefriedigung hoch im Kurs stehen. »Nature her custom holds, / Let shame say what it will« (*Hamlet*). Das schöne Wort *Chuzpe* ist nahe daran, seine Bedeutung »Unverschämtheit« einzubüßen, wird mit eher bewunderndem Akzent für unverschämtes Glück gebraucht. Vergessen ist, daß das hebräische *chuzpa* das Äquivalent für *Hybris* war... Wenn die Affekte der Scham – der Wunsch nach Verhüllung und Andeutung anstelle der direkten Attacke auf dem kürzesten Weg – sich im Maskenwesen mit dem Ästhetischen begegnen, so wäre der Verfall künstlichen und gar »gezierten« Ausdrucks, die Distanz zu aller womöglich als manieristisch gescholtenen Umwegigkeit eine Entwicklung, die dazu zwingt, nach Scham auch im Feld der Ästhetik zu fragen, nicht nur, wenn es um eine krankhafte Hemmungssymptomatik, Sexualangst oder pathologische Schüchternheit geht.

5 Ins Zentrum seines kanonischen Werks *Die Maske der Scham* stellt Léon Wurmser die Einsicht, daß die Angst – nicht vor Rache oder Haß, sondern vor Verlassenwerden und Verachtung –, die in der Scham gespürt wird, zuletzt einen Abgrund der Existenzunmöglichkeit sich öffnen läßt.¹ Es scheint, Scham sei »in ihrer tiefsten Schicht die stets sich vertiefende Überzeugung des eigenen *Liebesunwertes* – für einen Mann wegen des Ausgeliefertseins an die alles durchdringende Kastrationsangst, für eine Frau wegen des Gefühls des genitalen Defekts«, für beide das »eingefleischte Gefühl, daß das ganze Selbst ›dreckig‹, ›unberührbar‹ und ›verdorben‹ sei – daß man in seinem Kern niemals geliebt werden könne«. Von der Scham-Angst als Furcht vor Bloßstellungen aller Art ist das Gefühl der Beschämung nach einer erlittenen Bloßstellung zu unterscheiden, ein Affekt mit »depressivem Kern«. Dann aber gibt es im gleichen Verhaltensspektrum noch die habitualisierte Schamhaftigkeit im weiteren Sinn: von Respekt, Distanz über Diskretion und Takt bis zu Schüchternheit und sexuellem *pudor*. Was hier als »vorbeugendes Sichverbergen« die Integrität der anderen, aber auch des eigenen Selbst schützen soll, manifestiert schamhafte Ehrfurcht und Scheu – *aidos*.

6 Der biblische Mythos knüpft das Verbergen (Maskieren) des Geschlechts an den Genuß der verbotenen Frucht des Wissens. Als Adam und Eva »ihrer beiden Augen aufgetan« und sie gewahr wurden, daß sie nackt seien, versteckten sie sich vor der herannahenden Stimme Gottes unter den Bäumen im Garten des Herrn. Seitdem verbinden sich Blick, Scham, Maske und Sexualität in der Idee des Wissens. Ein Gemälde René Magrittes, *Le Prêtre marié* (1961), zeigt statt des vom Bildtitel angekündigten Priesters und seiner Frau zwei große Äpfel an einer Seeküste. Das Besondere: die Äpfel sind maskiert. Ironisch steht am blauen Tageshimmel eine Mondsichel, Emblem der Maria, vielleicht auch die von einer Finsternis maskierte Sonne. Mit der Scham, die den Blick abwenden, sich maskieren läßt, verhängte Gott auch die Schmerzen der Geburt. Das Thema der Priesterehe, Wissen, Sexualität und Scham-Maske: das Bild verknüpft sie in surrealer Verrätselung. Magrittes Aug-Äpfel – schade, daß die französische Sprache sich statt für den Apfel für *prunelle*

¹ Vgl. Léon Wurmser, *Die Maske der Scham*. Berlin/Heidelberg: Springer 1990.

(Schlehe) entschieden hat – sind aber nicht nur schamhaft maskiert, so daß der Blick sie, vergeblicher und immer gebrochener Wunsch, nicht soll erkennen können. Sie sind auch selbst blicklos, blind. In der Erstarrung ihres leblosen Nicht-Sehens bricht ein Schrecken auf. Scham belegt, von der Urszene bis zum unbeabsichtigten Eindringen in die Intimsphäre des anderen, einen *verbotenen Anblick* mit dem Tabu. Fluch ruht auf dem Erblicken des verschleierte Geheimnisses, die unerträgliche Erscheinung des Zeus verbrennt Semele. »Das verschleierte Bild zu Sais« wie Schillers Jüngling dennoch zu schauen, wird furchtbar gestraft: er verfällt in melancholische, tödliche Erstarrung. Im Bilderverbot liegt auch der Schutz vor den Gefahren der Faszination. Dem Tabu verfällt und von *aidos* (menschliche Scham und Scheu vorm Übermenschlichen) verhüllt wird, was Scham erregen würde und was die menschlichen Kategorien sprengt. Daß beides im Schleier verknüpft ist, bezieht Scham zugleich aufs Göttliche und aufs Tierische, begründet im gleichen Zug die Möglichkeit von Darstellung. Vor der nackten Wahrheit muß Pegasus scheuen, aber in ihre Nähe sich begeben – mit anderen Worten: sich der Faszination stellen und der Gefahr der Versteinerung.

7 Die Starre, die den heimlichen Beobachter der Urszene befällt, rührt von der Erregung her und ist nicht auf das unverwandte Hinsehen beschränkt – macht doch »das Erlebnis der Faszination durch einen Anblick keineswegs nur den Blick starr, sondern auch die gesamte Skelettmuskulatur (Lähmungsgefühl), insbesondere die Atmungsmuskulatur« (Otto Fenichel). Darin dürfte eine Körpergefühlgrundlage für die Phantasie zu erblicken sein, verbotenes Schauen werde mit Versteinerung bestraft. Magrittes Werk mit seinen zahllosen Versteinerungen war die Medusa nicht fremd. Was der Ausfall der Scham für den Blick, die Abbildung und den Sexus bedeuten kann, formuliert das mehrfach gemalte *Le Viol*. Die fetischisierende schamlose Exposition der weiblichen Scham überblendet den Torso der Frau mit einem Gesicht. Komplizenschaft der schamlosen Notzucht mit der Notzucht schamloser Abbildung. Das Gesicht ist gequälte Grimasse, selbst verzerrende Maske. Das Bild formuliert die (eigene) Schamlosigkeit, das Entsetzen vor der übermächtigen Anwesenheit der Scham – dem Ort der (un-)sichtbaren Kastration – und zugleich die radikale Abwesenheit der Scham als jener Aura, mit der das Gefühl den Körper bekleiden kann. An der durch die Beschwörung des Angesichts erst wahrnehmbaren Blicklosigkeit des weiblichen Torsos ist keine Stelle, die den Betrachter nicht sieht wie eine Sphinx. Subjekt und Objekt vermischen sich in der Dynamik der Skopophilie: Das Anschauen wird mit dem Verschlingen identifiziert, das starr blickende Auge mit dem Geschlecht. Aber der Blick, der das Objekt durchbohrt, trifft das eigene Organ: Das Auge erliegt der Faszination, erfährt Blendung und Versteinerung, der Anblick der Kastration führt auf die eigene, die Wahrheit des Verlustes, den Tod. Scham wäre der Name für das Verhalten, vor der letzten Entschleierung haltzumachen: Spiel des Aufschubs statt der »nackten« Wahrheit.

8 Was am Affekt der Scham fasziniert, ist seine Mischung aus Archaik und verfeinerter Subtilität. Er partizipiert am urältesten Gefühlsbestand der

menschlichen Spezies, vermag andererseits noch mindestens so sehr wie die spitzfindige Gewissenskasuistik des Schuldprinzips ausdifferenzierte Verhaltensweisen zu definieren. Daß Scham das ursprünglichere Prinzip, Schamkultur gegenüber der Schuldkultur älter ist, zeigt sich auch darin, daß bei Scham kaum von einer visuellen Bloßstellung zu abstrahieren ist, bei Schuld verbale Gebote im Spiel sind. Historisch dürfte der Schamaffekt zuerst der einzige »Gefühlsregulator« des zwischenmenschlichen Verhaltens gewesen sein, während die späteren, mehr kognitiv bestimmten Schuldgefühle sozusagen regionalisiert, affektschwächer waren. Natürlich erweist sich aber die Reue über Schuld als individualisierter und flexibler im Vergleich zur »konformistischen« Scham. Für die Tilgung der Schuld sind abgestufte Formen der Sühne gegeben – die Scham geht aufs Ganze. So kann es in den alten Schamgesellschaften, die schon Darwin von »Gewissensgesellschaften« unterschied, auch aus nichtig scheinendem Anlaß geschehen, daß jemand »das Gesicht verliert«, damit sein Selbstwertgefühl, die soziale und seelische Identität. Die in der anthropologischen Forschung geläufige Unterscheidung von Schamkulturen und Schuldkulturen stößt immer wieder darauf, daß für die Scham am Anlaß wenig gelegen ist. Reflexartig stellt sich die besondere unangenehme Betonung des Ich-Gefühls her, die die Scham auszeichnet, Selbstverachtung setzt ein. Sonderbarer Affekt, der eine bloße Taktlosigkeit, selbst eine unwissentlich begangene, nicht selten ebenso grausam ahndet wie eine schwere Verfehlung. Scham reagiert wie eine erzürnte antike Gottheit, archaisch. Und zugleich liegt ihr anscheinend an der ästhetischen mehr als an der moralischen Vollkommenheit, (post-)modern.

9 In der Schamkultur befindet das Subjekt sich in einem nie endenden Theaterspiel, in einer Szene von Projektion, Spiegelung und Rückspiegelung, das sich grundlegend vom Theater als Tribunal in der Schuldkultur unterscheidet. Das Ich erlebt das Kollektiv der anderen als immerwachen argusäugigen Kontrolleur, der erbarmungslos die geringfügigste Abweichung von der Norm ahndet. Nur im privaten Spiegelbild fehlt einmal die imaginierte oder reale Überwachung durch den beobachtenden Blick. In Japan heißt man das Spiegelbild auch das »Selbst ohne Scham«. Für jede sozial kodifizierte Scham gilt, daß sie, mindestens in der Einbildung, mit einem Publikum rechnen muß, das sich ins Innere eingegraben hat: imaginäres Theater. Für die homerischen Helden, angehörig einer klassischen Schamkultur, meint das Wort, das die Empfindung der Scheu und der Scham benennt (*aidéomai*): die Furcht, in den Augen der anderen zu versagen.² Nicht das Gewissen, sondern die Verachtung oder der Spott der anderen sind die höchste Strafinstanz. Noch Hegel stellt fest, daß die Ehre »das schlechthin Verletzliche« ist – ihr Prinzip (das Ansehen) liefert das Subjekt gnadenlos dem Schein, auch dem falschen, dem Zufall und der Äußerlichkeit aus. An der ersten Tragödie der Beschämung, dem *Aias* des Sophokles, läßt sich erkennen, wie eine gewisse

² Vgl. Eric R. Dodds, *Die Griechen und das Irrationale*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970.

Subjektivierung der Scham eintritt. Athene scheint Aias nur zu vernichten, um die Macht der Götter zu bekräftigen. In diesem Spiel zielt die Tragödie nirgends auf eine eventuelle Schuld des Aias ab, sondern auf seine aus Götterlaune heraus erfolgende Beschämung. Sein Selbstmord stammt noch aus der Normenwelt der Schamkultur; die theatralische Darstellung weist über sie hinaus.

10 Als Alternative zur Selbsttötung bietet sich in der Schamkultur ein symbolischer Tod an. Das Subjekt sühnt nicht, sondern stellt durch besondere Taten, durch eine Reinwaschung und Wiedergeburt unter Beweis, daß es ein *anderer* wurde. Da aber dieser Tod und diese Auferstehung vor den Augen des Kollektivs stattfinden, wird es einen Wechsel des Gesichts geben müssen, der den Blick der Schmach ungeschehen/ungesehen macht. In Shakespeares *Henry IV* muß sich Prinz Heinrich von seinem Vater beschämende Vorhaltungen über seinen unvornehmen Lebenswandel machen lassen. Die Schande resümiert sich darin, daß ihn nicht mehr der Blick trifft, der Respekt und Bewunderung aussagt. Nun ist er

... gesehn mit Augen,
Die, matt und stumpf von der Gewöhnlichkeit,
Kein außerordentlich Betrachten kennen,
Wie's sonngleiche Majestät umgibt,
Strahlt sie nun selten den erstaunten Augen ...

Die so verdunkelte Sonne des königlichen Gesichts kann die schändliche Verfinsterung, mit der sie sich bedeckt hat, zwar nicht sühnen, wohl aber – abwaschen. Doch wie sieht solche Katharsis aus? Shakespeare kleidet sie in ein ungeheures Bild, das man im Original lesen sollte:

I will redeem all this on Percy's head,
And in the closing of some glorious day,
Be bold to tell you that I am your son;
When I will wear a garment all of blood,
And stain my favours in a bloody mask,
Which, wash'd away, shall scour my shame with it ...

Henry, der zuvor aus Scham hätte erröten sollen, wird sich ein Kleid aus Blut schaffen. Wenn die blutrot gefärbte Abendsonne nach der Schlacht sinken, Henry sich durch todesmutigen Kampf gegen die Feinde hervorgetan haben und als Sohn (*son*) dem Vater wieder eine Sonne (*sun*) sein wird, dann soll sein Gesicht eine Maske aus Blut tragen, Metonymie für den Tod der Feinde! Zugleich ist das alte, kraftlose und beschämte Selbst unter dieser roten Maske des Todes nicht nur verborgen, sondern transformiert. Wenn sie abgewaschen wird, erweist sich der Tod des alten Ego und seine Wahrheit, daß eigentlich die frühere Schande nur eine Maske war.

11 Das Ziel der Scham ist das Verschwinden, radikal als Selbstmord. Wer sich schämt, möchte »in den Erdboden versinken«. Das Gesicht wird in der Scham verhüllt als die manifeste Ausprägung der Individualität, nicht nur

weil es der Sitz des Augenlichtes ist. Schauspieler-Traktate des 18. Jahrhunderts schlagen vielfach vor, nach dem Vorbild antiker Statuen als Bühnenzeichen der Scham die Augen mit den Händen zu bedecken. Die Theatergeste, das Gesicht zu verbergen, drückt daher, wie Simmel bemerkt, die Depersonalisation in der Beschämung genauer aus als die bekannte Verhüllungsgeste der antiken *Venus pudica*.

12 An der physiologischen Schamreaktion fällt die Akzentuierung der Körpergrenze auf. Interessanterweise scheint auch bei Dunkelhäutigen das Erhitzen der Haut und das »Erröten« aus Scham vorzukommen, obgleich es optisch gar nicht in Erscheinung treten kann. Die Konzentration auf die Trennwand von Außen und Innen verwandelt den Körper in eine statuarische Figur, nähert Scham einem »symbolischen Tod«, den Totstellreflexen bei Tieren zu vergleichen. Scham ist basal: fast noch kein Gefühl, sondern physiologischer Reflex; fast noch nicht ganz seelisch, und zugleich eine Reaktion subtilster Art. Sie manifestiert sich beinahe nicht, sucht im Körperausdruck das Paradox gegenwärtiger Nichtanwesenheit, trachtet gar nicht nach Ausdruck, der hier vielmehr fast nur im Bereich des Unwillkürlichen bleibt. Weil der ästhetischen künstlichen Nachbildung aber nur die willkürlichen Gesten zugänglich sind, wird Scham im Theater gleichsam zu einem Nullpunkt der Darstellung, das unbewegte Auge des Affektwirbels, ein leeres Zentrum, um welches sämtliche anderen Affektfiguren dennoch kreisen. Was das Leben manifestiert, die Leidenschaften – wurzelt im symbolischen Tod, Ausdruck in seiner Hemmung, die Mitteilung im Verschweigen. Die Überbesetzung und die ihr folgende Abwehr des Triebes, die die Psychoanalyse des Schamaffekts aufdeckt, lassen tendenziell jeden Selbstausdruck als gefährlich erscheinen. Was der andere »ausdrückt«, wird als penetrierende, unterwerfende und die Ichgrenze durchbohrende Kontrolle und Beherrschung erfahren, der eigene Ausdruck als Preisgabe und Gelegenheit zu Angriffen von außen. Die »Retung« in Neutralität bis zur Katatonie tabuisiert nicht mehr einen begrenzten Bereich des Ausdrucksverhaltens (Exhibition, Neugier, sexuelles Interesse), sondern den gesamten Bereich von Stimme, Gebärde, Körperausdruck.

13 Wie die Scham das Theater fundiert, so ist sie selbst theatralisch verfaßt. Wurmser schlägt zu ihrer Beschreibung die Einführung von zwei neuen Partialtrieben quer zu den üblichen Modi des Oralen, Analen, Phallischen und den zugehörigen Zonen vor. Die neue Zone wäre demzufolge »die perzeptive und expressive Interaktion mit der Umgebung«, die beiden Triebformen wären »Theatophilie« und »Delophilie« – die erste definiert als »Verlangen zuzuschauen und zu beobachten, zu bewundern und sich faszinieren zu lassen, Vereinigung und Meisterung oder Beherrschung durch aufmerksames Sehen zu erzielen«, die zweite (von griech. *deloûn*) als Wunsch, »sich auszudrücken und andere durch Selbstdarstellung (self-exposure) zu faszinieren, sich ihnen zu zeigen und sie zu beeindrucken, mit dem anderen durch Kommunikation zu verschmelzen«. Scham manifestiert dann Konflikte, die mit der Hemmung und Enttäuschung dieser Wunschformen, ihrer Übersteigerung und Unterdrückung entstehen. Hier hätte man eine Beschreibung der psychodynami-

schen Grundkräfte der Scham und zugleich des Theatralischen, die über die engere Sphäre von Exhibitionismus und Skopophilie hinausreicht. In ihrem Zentrum steht das Erlebnis der (aktiven oder passiven) Faszination.

14 Theater wurde immer mehr zum fast einzigen Ort ästhetischer Praxis, wo das Ereignis der Ausstellung und des Mitvollzugs der Affekte, – Mimesis –, verwoben mit der Thematisierung dieses Vorgangs, noch erfolgt. Die analogen Ereignisse der Massenkultur scheinen sich nicht der *Unterbrechung* des affektiven Flux zu stellen, dem Innehalten und der Suspension. Kino und Video bleibt es, sofern sie sich nicht »theatralisieren«, versagt, das Band der Komplizenschaft erfahrbar zu machen, das in der Theatersituation (Kopräsenz von Akteuren und Besuchern) diejenigen, die sich auf der Bühne ausstellen, verbindet mit den in actu gegenwärtigen Betrachtern, die sich als potentiell Involvierte erfahren. Scham ist auch von dieser Seite ein verborgenes Zentrum des Theaters: Affekt, der in jedem Moment darin provoziert und überwunden wird; der den Schauspieler begleitet, wenn er seinen Körper exponiert, den Zuschauer, der seiner »theatophilen« Indezenz nachgibt. Ist Voyeurismus definiert als »Sehen, ohne gesehen zu werden«, so bietet die virtuelle Mitverantwortung im Theater eine Chance der potentiellen Umbiegung dieses Rückzugs.

15 »Die Maske verwandelt den auf beschämende Weise Bloßgestellten in einen schamlosen Darsteller, einen, der sich fürchtet, schwach gesehen zu werden, in jemanden, der gesehen und als starkes Wesen gefürchtet wird«, schreibt Wurmser. Das Todessymbol Maske wird zur Abwehr der Angst, Theater manifestiert einen Sieg der Wünsche nach Zeigen und Sehen über die Schamdrohung. Es erlaubt zugleich, Tabu, Schamangst und Tabubruch »auszuspielen« und so das Verpönte zu »umspielen« – Baustein einer Kultur des Affektiven, dessen die aufgeklärte Rationalität verlustig zu gehen droht, indem sie zerfällt in die pragmatische Algebra elektronischer Datenströme und Aufschreibesysteme und eine versandende Gefühlslandschaft. In seiner Überschreitung der Scham- und Tabugrenzen besteht vielleicht die Bedeutung von Theater in einer Kultur umfassender Rationalisierung. In archaischen Gesellschaften vermochte ein Tabubrecher, der sich mit Schande bedeckt hatte, aus Scham buchstäblich zu sterben. Die zunehmende Rationalisierung der Schuld- und Schuldenrechnungen läßt mit dem Schamgefühl eine dringend benötigte affektive Spontanreaktion verkommen – ein Verlust, der den Gewinn an Aufklärung bedrohen wird, wenn er für die Gattung lebensnotwendige, sofort wirksame, weil unüberlegte Reflexe der Scheu und des Respekts lähmt.

16 »Aber an K.s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K., wie die Herren, nahe vor seinem Gesicht, Wange an Wange aneinandergelehnt, die Entscheidung beobachteten. ›Wie ein Hund!‹ sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.« Alles ist hier verdoppelt: die Henker, die Gesichter, das Gesicht des Opfers, das sich (dop-

pelt) spiegelt, die Wangen, die Hände, die Todesart, die Drehung, die Schneide (es ist ein »beiderseitig geschärftes Fleischermesser«) – und schließlich das Entscheidende: die Verdopplung des hündischen Kriechens durch die Sprache. Mit den gesprochenen Worten spaltet sich das Sterben auf: zwischen dem schäbigen Verenden eines Tiers und einer Art von Über-Leben. In der Scham, die sich *ausspricht* und *darstellt*, geht das Subjekt des *Prozeß*-Romans über das Hündische des Tods hinaus. Kaum dürfte die gängige Deutung zureichen, hier würde das psychologische oder existentielle »Urteil« gefällt, daß K. sich schämen müsse, weil er nicht selbst den Weg in den Tod bestimmt. Nein, die Zweideutigkeit der Scham hält hier inne – eher als daß sie endet – in einer suspensiven Selbstanalyse. Es war, als sollte die Scham ihm eine Art von Überleben schenken – indem das stumm Erlittene (die Henker heißen »halbstumm«) *Sprache* wird. K. spricht (»Wie ein Hund!« sagte er«), und indem der Prozeß Darstellung wird, Darstellungsprozeß, behauptet er die Scham als den Versuch zu überleben. Die Selbstanalyse maßt sich, schamhaft, kein Urteil an – nicht einmal das eindeutige Verdammungsurteil. Möglich und offen auf Zukunft ist nichts anderes als die Darstellung selbst, die Niederschrift. Die Scham ist die Schrift, aber als ein Schleier (Entzug und Verheißung des Urteils in eins), der sich über der Wahrheit von K. faltet, in Schwebelage gehalten. Paradox thematisiert der Text Kafkas sich selbst, indem er über den (dargestellten) Prozeß hinausweist auf eine Zukunft seiner Darstellung, damit aber zugleich in sich zurückgeht. Der Text ist im Verhältnis zu sich selbst notwendig unvollständig. Aber eben durch dieses schamhafte Innehalten vor dem Schleier wird es möglich, daß eine Wahrheit sich andeutet: »Wäre nur einer imstande, ein Wort vor der Wahrheit zurückzubleiben, jeder (auch ich in diesem Spruch) überrennt sie mit Hunderten.«

17 Und das Theater? Als K.s Henker erscheinen, kommen sie ihm vor wie »alte, untergeordnete Schauspieler«, dann hält er sie, wegen ihres »Doppelkinns«, für Tenöre, er erkundigt sich sogar, an welchem Theater sie spielen – unsinnige, erfolglose Frage, stehen sie doch eben und spielen auf seinem eigenen Theater, steht er doch selbst mit ihnen auf der Bühne. Kafkas Text ist von Theaterbildern durchzogen. Die ausweglose Tragödie wurde aber stets mit Schuld, mit dem ödipalen Modell erklärt. Wie nun, wenn Schuld erst das Resultat einer Eingrenzung wäre, eine ganz andere Erfahrung ihr vorausläge. Im *Brief an den Vater* findet sich eine Variante der berühmten Schlußwendung im *Prozeß*, wenn Kafka schreibt: »Ich hatte vor Dir das Selbstvertrauen verloren, dafür ein grenzenloses Schuldbewußtsein eingetauscht. (In Erinnerung an diese Grenzenlosigkeit schrieb ich von jemandem einmal richtig: ›Er fürchtet, die Scham werde ihn noch überleben.‹)« Grenzenlos, auf das gesamte Selbst bezogen und auch durch den Tod nicht wirklich zu sühnen, verwandelt sich verabsolutierte Schuld in Scham. Das erscheint hier als psychologische Abfolge. Kafkas Werk erkundet die Schwelle, das Hinüber und Herüber zwischen Schuld und Scham. Wo aber beginnt die Geschichte? Vielleicht mit dem Kainszeichen, das den Schuldigen bloßstellt und zugleich der vielleicht erlösenden Vergeltung entzieht? Fast.

18 Eine neuere Auslegung des biblischen Mythos von Kain und Abel lenkt die Aufmerksamkeit auf den Moment, bevor Kain schuldig wird: Da geschieht es, daß Gott seine Opfergabe nicht gnädig ansieht. Bevor es zur mörderischen Wut auf den Bruder kommt, hat Gott Kain den Respekt versagt. Diese, mit Léon Wurmser zu reden, »heftige und nicht weiter begründete Beschämung Kains durch Gott« läßt ihn »erglühen« oder »entflammen«: »seine Gebärde verstellte sich«. Die Prüfung durch die erlittene Kränkung besteht er nicht, und so beginnt die Geschichte des Brudermords, einer der Topoi, in denen sich durch die Zeiten hin Geschichte (oder Tragödie) formuliert hat. An ihrem Anfang stand nicht das Wort, sondern stumme, unbegründete Beschämung, genauer: eine unvordenkliche *Bevorzugung* des anderen. Darum steht Scham auf der Schwelle zwischen einem Gefühl, das dem Menschen und seiner Zivilisation zugeschrieben wird, und einem Reflex an der Grenze zur Bewußtlosigkeit. Von Kain bis Kafka weist das Schuldgefühl hinter sich zurück auf eine primordiale Nichtigkeitserfahrung, eine maßlose Abweisung im Blick, der doch nichts anderes meinen und getroffen haben kann als – den Körper. Alle Schuld kennt Ökonomie, und wenn die antike Tragödie das Inkommensurable von menschlicher Verfehlung und göttlichem Strafgericht artikuliert, so steht das Maß einer solchen Ökonomie noch als Kontrastbild im Hintergrund. Maßlos aber ist jener Affekt der Beschämung, der angesichts einer Bevorzugung/Benachteiligung entsteht, hinter die kein Appell zurückführt. Gott hat es vorgezogen, vorzuziehen. Die Benachteiligung, die nicht weiter reduzierbare Differenz, ein Gefälle an göttlicher Huld ist der Ort anfänglicher Scham und Quelle der Schuld, wenn das Subjekt mit der Aggression gegen das bevorzugte Wesen rebelliert: das Ideal, den Bruder, den Doppelgänger, den Rivalen.

19 Ein angeborener Körperfehler, beobachten die Psychologen, erregt ungleich mehr Scham als ein durch Unglücksfall erworbener: jener erste Körper ist es, der das Ich symbolisiert. In seinem Auftrittsmonolog klagt Shakespeares Richard, Duke of Gloucester, noch nicht König Richard III., seines buckligen Rückens wegen, die Natur habe ihn betrogen. Aus der Schmach der Häßlichkeit entsteht der Vorsatz zum Verbrechen. Was ist das für ein Ich, das sich, »rudely stamped«, vor keinem »amorous looking glass« kann sehen lassen:

I, that am curtailed of this fair proportion,
 Cheated of feature by dissembling Nature,
 Deformed, unfinished, sent before my time
 Into this breathing world, scarce half made up,
 And that so lamely and unfashionable,
 That dogs bark at me, as I halt by them;
 Why, I, in this weak piping time of peace,
 Have no delight to pass away the time,
 Unless to spy my shadow in the sun
 And descant on mine own deformity:
 And therefore, since I cannot prove a lover,

To entertain these fair well-spoken days,
 I am determinéd to prove a villain,
 And hate the idle pleasures of these days.

Bekläfft vom emblematischen Hund des Teufels und der Melancholie, vor den Augen stets seinen selbst den Tieren verhaßten Schatten-Umriß, wird Richard zum Emblem der radikalen Defizienzerfahrung, die das systematisch zu früh geborene Menschenjunge durchmacht, das im Spiegelstadium mit der Diskrepanz bekannt wird zwischen einer Selbst-Erfahrung der Zerstücktheit und Inkohärenz und dem Bild eines – offenbar bevorzugten – anderen, dem die harmonische Ganzheit der Gestalt verliehen scheint, die doch dem »eigenen« Körper zukäme. Die »grundlose« Scham über Defekt, Mangel und Benachteiligung geht der Schuld als deren Formativ so voraus wie das Spiegelstadium der Ichfunktion. In der Beschämung liegt der Keim der Rivalität, und die psychologische Beobachtung besagt, daß Scham um so heftiger empfunden wird, je mehr jemand zum Rivalisieren neigt.

20 Locus classicus der Scham schlechthin ist ein Drama, in dem dieser Affekt absolut, kosmisch, mythisch gesteigert erscheint und beinahe mit der Formulierung radikaler Unmöglichkeit des Seins zusammenfällt: Racines *Phèdre*. Exorbitante Scham über ihr inzestuöses Begehren will Phädra schon bei ihrem ersten Auftritt verbieten, sich auch nur auf der Bühne zu zeigen. »N'allons point plus avant«, sind ihre ersten Worte. Hier schon erträgt sie nicht das Licht, das Leben. Der Umweg der fünf Akte dieser vollendetsten der klassizistischen Tragödien wird nur zu entfalten haben, daß das Subjekt hier auf einer unbewohnbaren Grenze existiert, die es nach keiner Seite hin verlassen kann. Phädra kann sich nicht zeigen, aber ebensowenig ihre Neigung noch länger verschweigen. So wird der Schleier zur ungeheuren Last (»que ces voiles me pèsent«). Sie, die Enkelin des Sonnengottes, kann das Tageslicht nicht ertragen, müßte er doch über seine Tochter »erröten« – wie sie selbst bei dem Gedanken, unwillentlich ihr Geheimnis verraten zu haben: »Oenone, la rougeur me couvre le visage: / Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs.« Erröten wird zum Leitmotiv des ganzen Dramas, *honte, pudeur, rougeur* skandieren den Text, die seelischen Regungen verstärken sich wechselseitig: »Et combien sa rougeur a redoublé ma honte!« erinnert sich Phädra an die schreckliche Szene ihrer Erniedrigung, als Hippolyte ihre Liebe zurückwies. Hippolyte seinerseits ist so in Scham über den »ungehörigen« Antrag verstrickt, daß er versteinert schweigt, als er sich gegen die falsche Beschuldigung wehren müßte, er selbst habe Phädra verführen wollen. Es sind aber vor allem deren gewaltige, ihren Untergang begleitende Monologe der Selbstverurteilung, in denen die Scham absolut wird, keine Grenze mehr kennt. Phädra selbst sträuben sich die Haare über ihr Tun, wie die Beute eines Raubtiers erfährt sie ohnmächtig ihr Gefühl, steigert sich in Bilder der absoluten Verworfenheit und der Ausschließung aus allem Sein hinauf: Sie hat das Licht des Tages befleckt, jede göttliche und menschliche Ordnung verletzt. Dem Anblick des Tageslichts könnte sie nicht einmal ins Totenreich entflie-

hen, denn dort herrscht kein anderer als ihr eigener Vater Minos. Kein Entkommen ist möglich, von allen Seiten droht der grauenhafte Blick auf die Schande. »Jenes Gefühl: »ich bin der Mittelpunkt der Welt!« tritt sehr stark auf, wenn man plötzlich von der Schande überfallen wird; man steht dann da wie betäubt inmitten einer Brandung und fühlt sich geblendet wie von Einem grossen Auge, das von allen Seiten auf uns und durch uns blickt.« (Nietzsche, *Morgenröthe*)

21 Die Steigerung der Scham zu neo-mythischen Dimensionen kündigt einen Umschlag an. Gerade weil Phädra von eminenten Abstammung ist, wird ihre Scham grenzenlos. Phädra schämt sich – nicht vor einer Sozietät, nicht einmal, wie man sagen könnte, vor sich selbst, sondern noch mehr vor der Göttlichkeit in ihr. Die gnadenlose Bewußtheit darüber, daß sie mit dem Inzesttabu die Kulturschranke schlechthin übertrat, den symbolischen Pakt (Lacan) des Menschseins gefährdete, bezieht ihre Gewalt aus dem Versagen angesichts eines Selbstbilds von grandiosem Wert. Das ist *die andere Seite der Scham*, so konträr dem niederschmetternden Gefühl des Unwerts, daß nicht sogleich begreiflich ist, wie beide Momente überhaupt vereint und vereinbar in der Idee von Scham sein können. Nicht Scham über einen Fehltritt oder pathologische Verschämtheit heißt Cordelia schweigen, wenn sie in der berühmten Abdankungsszene des *King Lear* schweigt. Das geforderte Sprechen würde vielmehr ihren Selbstrespekt, den Wert ihrer *Individualität* verletzen. Ihr Schweigen impliziert umgekehrt Kritik an der Äußerlichkeit und egoistischen Verlogenheit der höfischen Etikette, insbesondere an der opportunistischen Zuneigungsrhetorik ihrer Schwestern. Scham verbietet ihr, das Gefühl zur abrufbaren Münze herabzuwürdigen, ihr Individuelles im Allgemeinen aufgehen zu lassen – obgleich gewiß ihre durchaus in der feudalen Soziallogik angesiedelte Zuneigung zum Vater und König nicht etwa über aller Sprache wäre. Ohne Verkleidung verlangt Lear Worte als Äquivalent für das Tauschobjekt Macht und Reichtum, wenn er von seiner Lieblingstochter Cordelia nicht anders als von ihren Schwestern die Liebesrede verlangt:

... what can you say, to draw
A third more opulent than your sisters? Speak.
Cordelia: Nothing, my lord.
Lear: Nothing?
Cordelia: Nothing.
Lear: Nothing will come of nothing: speak again.
Cordelia: Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth ...

Scham artikuliert den Stolz: Entschlossenheit, die Integrität des Selbst zu wahren, die Individualität nicht »gemeinzumachen«. Diese theatralische Dialektik (Bild – Blick der anderen – Bild vom Blick der anderen) ist kompliziert: verhielte sie sich – schamlos – so, wie offenbar gefordert, würde jeder Beobachter der Szene sie auf eine Stufe mit ihren Schwestern stellen. In dem sie sich diesen aber moralisch überlegen weiß, könnte sie sich mit einem

solchen Urteil nicht abfinden.³ Scham weist ihrem Selbst, auf Kosten des pragmatischen Glücks, den zweideutigen Ausweg in Ächtung durch die heuchlerische Gesellschaft. Stolz beharrt sie noch in der Verstoßung darauf, daß sie »that glib and oily art / To speak« nicht beherrsche, verkündet als Ausgleich für die im Jetzt erlittene Schmach den Heuchlerischen die Schande für die Zukunft: »Who cover faults, at last shame them derides.«

22 Wenn Nietzsche bestimmt, was in seinem Sinne »vornehm« zu nennen sei, so spricht er von einer Gesinnung, die sich durch »Treue, Großmuth, die Scham des guten Rufs« auszeichnet. Die *Fröhliche Wissenschaft* knüpft das Gute, das Menschliche und die Freiheitsidee – an die Scham: »Wen nennst du schlecht? – Den, der immer beschämen will. Was ist dir das Menschlichste? – Jemandem Scham ersparen. Was ist das Siegel der erreichten Freiheit? – Sich nicht mehr vor sich selber schämen.« Christlich ist für Nietzsche eine »habituelle Scham«, da der Gedanke an die fortwährende Gnade Gottes (wie unverdientes Lob) den Menschen bestürzen muß. Da dem Beschenkten stets ein Teil Beschämung bleibt, wäre eine »Scham des Schenkenden« notwendig, nicht »immer den Gebenden und Schenkenden zu machen und dabei sein Gesicht zu zeigen«. – Wie Jacques Derrida gezeigt hat, entfaltet Nietzsche zwischen Wahrheit, Frau und Scham ein Spiel, in dem, unter anderem, auch die Hierarchie zwischen der »großen« Erkenntnistheorie und der »speziellen« Frage der Sexualität und der Scham sich dekonstruiert. In der *Götzen-Dämmerung* heißt es: »Unter Frauen. – »Die Wahrheit? Oh Sie kennen die Wahrheit nicht! Ist sie nicht ein Attentat auf alle unsre *pudeurs*?« – ». Wahrheit, wenn man davon nach Nietzsche spricht, wäre gerade die Oberfläche, die eingekleidet bleibt, ihre »sehr wünschenswerte Verhüllung eines *pudendum*« nicht verlieren darf. Denn: »Vorausgesetzt, daß die Wahrheit ein Weib ist«, so darf man ihr nicht unschicklich zu Leibe rücken, um sie einzunehmen. Die schleierlose Wahrheit ist keine, sondern Tod und Abstraktion. Darum gerät man nie auf Grund: »Jede Philosophie ist eine Vordergrund-Philosophie ... Jede Philosophie *verbirgt* auch eine Philosophie; jede Meinung ist auch ein Versteck, jedes Wort auch eine Maske« (*Jenseits von Gut und Böse*). Und überhaupt: »Alles was tief ist, liebt die Maske.« Scham ist nicht nur das Siegel der Vornehmheit, sondern noch mehr das des »Wissens«: »Allen rechten Frauen geht Wissenschaft wider die Scham. Es ist ihnen dabei zu Muthe, als ob man damit ihnen unter die Haut, – schlimmer noch! unter Kleid und Putz gucken wolle.«

23 Scham ist nach Max Scheler der Name für eine »feine Aura der Unverletzlichkeit und Unberührbarkeit, die den Menschenleib sphärenhaft umfließt«. An der psychologischen Oberfläche Herabdrücken des Ichgefühls, basiert Scham doch zugleich auf einem schwer greifbaren Selbstwertgefühl, aus dem das Pathos der Distanz, der Rangabstufung, der Widerwille gegen alles Zunahetreten rührt. Nietzsche spricht in *Jenseits von Gut und Böse* –

³ Vgl. Gabriele Taylor, *Pride, Shame, and Guilt. Emotions of Self-Assessment*. Oxford: 1985.

und das ideologische Unterfutter seiner Sätze sollte nicht dazu verleiten, das zu schnell nicht zu lesen – von einem »Instinkt für den Rang«, von der »Lust an den Nuancen der Ehrfurcht«, einer Haltung, die als das genaue Gegenteil zum »Mangel an Scham« zu verstehen ist, zur »bequemen Frechheit des Auges und der Hand«. Keiner hat den anderen Wert der Scham besser gesehen und beschrieben als er, der erste Denker der Scham und, neben Marx, der andere große Denker des Scheins im 19. Jahrhundert. So würde gerade die »Scham eines Gottes« vielleicht das Zarte und Tiefe verbergen unter einer Oberfläche der Grobheit. Oder: »Die Neigung, sich herabzusetzen, sich bestehlen, belügen und ausbeuten zu lassen, könnte die Scham eines Gottes unter Menschen sein.« Oder: »Sich seiner Unmoralität schämen: das ist eine Stufe auf der Treppe, an deren Ende man sich auch seiner Moralität schämt.«

24 Kari Bühl schweigt. Die Sprache gilt ihm als eine Serie der »odiosen Mißverständnisse«. Eine Taktlosigkeit, von den anderen meist gar nicht bemerkt, läßt ihn »heiß vor gène« werden. Hinter dieser *gène* und übergroßen Diskretion steht nicht einfach der Ekel an der flachen Konversation und den gesellschaftlichen Intrigen. Vielmehr geht es um einen Selbst-Respekt, bei dem Scham erkennbar wird als ein Pathos der Unverfügbarkeit, der Unerkennbarkeit, der Unverrechenbarkeit des Individuellen. Jede Zielstrebigkeit nimmt einen Hauch von Peinlichkeit an, wenn Hofmannsthal's *Schwieriger* von der »Versuchung« spricht, in menschlichen Verhältnissen »einen bizarren Begriff einzuschieben: den der höheren Notwendigkeit«. Die eigene Rolle spielen heißt so viel wie annehmen, daß in einer *den Absichten unerreichbaren* Sphäre das, was dem Subjekt widerfährt, »schon längst irgendwo fertig dasteht und nur auf einmal erst sichtbar wird«. In unglaublicher Leichtigkeit gelingt in dieser Komödie eine Darstellung der Scham als dem eigentlichen Wesen des Selbst, das in seinem Innersten sogar noch Maske sein muß, sofern Leben von Intention nicht ganz rein sein kann. In einer Schlüsselszene spricht Bühl mit Helene, der Frau, der er nicht fähig ist, seine Liebe zu gestehen, über einen Clown. Bei Furlanis »dämmlichen lazzi« spüre man, »daß er sich selbst und alles, was auf der Welt ist, respektiert«. Voller Nonchalance, tut er – scheinbar – nichts aus Absicht. Takt ist die Verhaltensfigur, sich einem dem Menschen letztlich unwürdigen Regime der Zwecke und Intentionen zu entziehen. Helene: »Ich finde auch alles, wo man eine Absicht merkt, die dahintersteckt, ein bißl vulgär.« Da im Leben alles auf das Letzte und Unausprechliche ankommt, gelangt Kari Bühl zu seiner berühmten Maxime: »Das Reden basiert auf einer indezenten Selbstüberschätzung.«

25 Eine eigene Geschichte der unverschämten Diener wäre zu schreiben, die in der Komödie den allzu verschämten Liebenden zueinander helfen. Sie markieren für das Idealbild der Scham den Rest, der nicht aufgeht. Bei Hofmannsthal's *Schwierigem* muß die Geliebte das erlösende Wort finden, die Figur des wirklich nur unverschämten Dieners Vinzenz ist für diese Aufgabe untauglich. Die Scham vor der Integrität des anderen droht sich dialektisch zu verkehren, Bühl den Moment zu versäumen, mit dem notwendigen Schuß Indiskretion das eigene Selbst in vielleicht indezenter Selbstüberschätzung

der Liebe anzubieten. So unternimmt Helene diesen Schritt (»aber das ist doch eine Enormität, daß Sie mich das sagen lassen!«), und auch dann noch erklärt Kari, als ihm bewußt wird, wie gut Helene sein Inneres kennt: »Da muß ich mich ja vor dir schämen.« Aber hier endet, scheinbar, das Regime der Scham, bedarf es doch der Geste, die sie für einen Moment unterbricht. Helene: »Schäme ich mich denn vor dir? Ah nein. Die Liebe schneidet ins lebendige Fleisch.« Die Scham und das Messer: die Leidenschaft trägt Wunde, Tod und Bewußtlosigkeit in das Leben und markiert so an dieser Schnittfläche zwischen Bewußtsein und Körper ein Aussetzen der Scham, die nur dauert, wo Absicht, also Bewußtsein, herrscht. Der *pudor* gegen die Intention ist für einen Moment – im Dialog – suspendiert.

26 Alkmene's Scham gilt dem Sturz aus der Zweideutigkeit. Ihr wird das Recht auf Geheimnis genommen, das, wie Simmel fein bemerkt, im Zusammenleben das Recht auf Frage begrenzen muß. Alle erleiden wohl in diesem Spiel die Beschämung – wie anders auch bei Kleist, dem subtilsten deutschen Dichter der Scham. Jupiter gelingt nicht die narzißtische Bestätigung, jenseits jeder Allgemeinheit des Gesetzes als »er selbst« begehrt zu werden. Amphitryon bleibt die Beschämung nicht erspart, daß seine Frau nicht ihn allein liebt, obgleich ihr eine »Schuld« nicht nachzuweisen ist. Alkmene aber erleidet die Scham im Inneren. Erst die Intervention der Fragen, die auf ihre *pudeur* zielen, beweisbare nackte »Wahrheit« des Gefühls, machen mit ihrer Möglichkeit Schluß, unentschieden zwischen Idealbild und Realisierung zu weben. Sie konnte den Geliebten (Jupiter) als den Mann sehen, freilich »von Künstlerhand ins Göttliche verzeichnet«. Keine Frage: Es ist ihre eigene Wahrnehmung, die so »verzeichnet«. Aber zwischen Jupiter und Amphitryon gestellt, zerreißt der kunstvolle und schamvolle Schleier und setzt sie der beschämenden aggressiven Forderung nach schleierloser Eindeutigkeit aus. Die Wahrheit des Ich wird Ach. Damit aber deutet sich eine erneute Volte in der Dynamik der Scham an. Kann sie zunächst als Verneinung des Ich erscheinen, dann als Wertbehauptung des individuellen Selbst, so scheint Kleist's Text noch etwas anderes zu sagen. Worunter Alkmene leidet, ist gerade nicht ein Zuwenig, sondern ein Zuviel an Eigenheit. Die Qual der Wahl zwingt sie zu einer Einbuße an Hingabe. Nicht daß sie sich nicht bewahren könnte, ist das Problem, sondern daß sie auch in der größten Liebe unzufrieden mit einem Zuviel der Selbstbewahrung bleibt. Jedes Auftauchen der Absichtlichkeit fesselt das Subjekt an die Grenze seiner Individualität, an den Rest der Bewußtheit, der es vom anderen. – Scham der unvollkommenen Vereinigung – trennt.

27 Gilt Scham an der Oberfläche als Gefühl eines Zuviel an Entblößung, so geriete sie nun zum Signal eines Unvermögens, sich genug zu entäußern? Der Phallus, Signifikant des Signifikanten, taucht nur verhüllt auf. Und wenn der Signifikant (und zunächst vulgo die Sprache) mit seinem Auftreten alles Bedeutete zugleich mit Latenz schlägt, so wäre das weniger abstrus als zunächst vermeint. Ein Kommentar dazu, auch ad Alkmene, von Schiller: »Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen? / *Spricht* die Seele, so

spricht, ach! schon die *Seele* nicht mehr.« Überantwortet sich das Subjekt, gleichwohl, dem Register des Symbolischen, dann nur unter der Bedingung, verhüllt zu sein, doch niemals ganz. Es nimmt eine Seinsweise der Nichtpräsenz an, hinter Feigenblatt, Schleier, Maske, vorgehaltener Hand, bewaffnet also mit den Requisiten der Scham. Spüren wir nicht in der Tat bereits eine »leise Scham«, wie Scheler in *Über Scham und Schamgefühl* meinte, wenn wir Gefühle unter Begriffe wie Liebe, Leidenschaft, Begehren fassen? So sehr sich aber einerseits das Individuelle in der Scham wehrt, im Allgemeinen aufzugehen, so sehr ist zugleich das Extrem, der eigentlich signifikante Exzeß des Individuellen, in dem es zu sich beziehungsweise von sich weg kommt: die Hingabe. Daß in der Hingabe noch Raum bleibt für das Zeichen, also Abstand, Zweifel, Ungewißheit und Reserve – das wäre es also, was hier das eigentliche Wesen der Scham ausmacht.

28 Hegel: »Das Trennbare, solange es vor der vollständigen Vereinigung noch ein eigenes ist, macht den Liebenden Verlegenheit ... die Liebe ist unwillig über das noch Getrennte, über ein Eigentum; dieses Zürnen der Liebe über Individualität ist die Scham ... Die Scham tritt nur ein durch die Erinnerung an den Körper, durch persönliche Gegenwart, beim Gefühl der Individualität – sie ist nicht eine Furcht für das Sterbliche, Eigene, sondern vor demselben, die, wie die Liebe das Trennbare vermindert, mit ihm verschwindet« (*Der Geist des Christentums*). In einer schönen Analyse dieser Stelle sucht Werner Hamacher zu zeigen, daß Hegels widersprüchliche Fassung der Scham als Agent der Aufhebung des Trennenden in eine vollkommene Synthese und Vereinigung in sich verfangen bleibt: Was den beschämend trennenden Schleier beseitigen soll, kann dies selbst nur wieder in der Figur der Schleier leisten.⁴ Auch die Dialektik erschöpft die Scham nicht, die sich bei jedem Versuch, sie dauerhaft zu fixieren, neu verschleiert, spaltet, beschneidet, maskiert.

29 Rousseau, denn sein Name sollte nicht fehlen, wenn von der Scham die Rede ist, verdammt, natürlich, die Maske der Künstlichkeit, das Theater, die Spiele der Verhüllung. Eine ganze Linie des Denkens im 18. Jahrhundert sucht überall die Masken herunterzureißen. Emilia Galotti erstarrt zur Unbeweglichkeit angesichts der Verführung durch den Prinzen. Die Waffen der Beschämung sind scharf geschliffen in dieser Epoche. Wie schwer tut man sich mit dem Schleier, wie arten ganze Theaterdialoge bei Lessing in eine Art Potlatch aus, in dem sich die Freunde oder Gegner durch wechselseitig gesteigerten Edelmüt zu beschämen suchen. Rousseaus Scham ist eine der komplexesten, wohl auch erstmalig in solch psychologischer Differenzierung geschildert. Schuld, süße Bestrafung, brennende Scham und *confession*. Gegen die Ahnung, all dies könne am Ende – Theater sein, dient der Theaterhaß als Abwehr. Rousseau konfrontiert dem gefährlichen Theater das Fest, doch nicht im Sinne Batailles, der die wesentliche Erfahrung als eine dachte, die durch

⁴ Vgl. Werner Hamacher, *pleroma* (Einleitung zu Hegels *Der Geist des Christentums*. Frankfurt: Ullstein 1967).

den Exzeß der Beschämung hindurch (»Ich bin nichts, ich bin lächerlich«) das Fest einer letzten Souveränität erreicht. Vielmehr soll das Fest ganz ohne Verstellung, Umweg, Veruntreuung und Risiko sein. Das Theater steht zum Fest wie der »geschickte Putz« zur schlichten Nacktheit. Von Scham faszinierte Verneinung der Maske: »Weiß man denn nicht, daß die Statuen und Gemälde das Auge nur dann verletzen, wenn ein Wirrwarr von Kleidungsstücken die Nacktheit obszön werden läßt? Das unmittelbare Vermögen der Sinne ist schwach und borniert: nur durch die sich dazwischen schiebende Phantasie werden sie verheerend. Die Phantasie allein ist es, welche es darauf anlegt, die Begierden anzustacheln«. Das Zitat entnehmen wir der *Grammatologie* Derridas⁵, dessen Rousseaulektüre wir eben nachlasen.

30 Nietzsche: »Das züchtigste Wort, das ich gehört habe: ›Dans le véritable amour c'est l'âme, qui enveloppe le corps.‹«

TILO R. KNOPS

Kino des Übergangs Fritz Langs auktorialer Stil

Für welchen deutschen Cineasten ist Fritz Lang keine Lichtgestalt? Der Name des gebürtigen Wieners steht für die künstlerische Blüte des deutschen Stummfilms wie für die Großproduktionen der Ufa; zwar war der »größte Regisseur Europas«, wie Lang sich nannte, in Amerika weniger erfolgreich, aber auch seinen 23 US-Produktionen die unverwechselbare Handschrift abzulesen hat die deutsche Kritik – im Gefolge der französischen – gelernt: Sein unerbittlich strenger Stil wird festgemacht an leeren Bildern und geheimnisvollen Schattenornamenten, an einer elliptischen Erzählweise, die durch Aussparung Spannung erzeugt und von den Geheimnissen des genauen Sehens berichtet. Diese künstlichen, anti-illusionistischen Filme, lautet das höchste Cineasten-Lob, seien nie darauf aus, ihre Geschichten mit dem Anschein des Realismus zu überziehen.

Man muß Fritz Lang nicht für einen zweitklassigen Regisseur halten, wenn man an solcher cineastischen Legendenbildung wenig Gefallen findet. Die Legende nämlich, daß im Unterschied zum dominierenden »Illusionskino« Langs Arbeit der Kamera im Reich der Bilder die traditionellen Regeln unterminiere, daß sie Distanz und Fremdheit schaffe, ein aktives Entziffern erfordere und eine selbstreflexive Kritik der fetischistischen Struktur des filmi-

⁵ Jacques Derrida, *Grammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp 1967.