

**Politik der Scham. Zu Jean Racines „Phädra“ und Heiner Müllers
„Friedrich von Preussen“**

Sebastian Kirsch

Es gibt zwei Interpretationen von Racines „Phädra“, eine von Roland Barthes, eine von Jean Starobinski, die das Stück unter einander entgegengesetzten Prinzipien lesen. Ist „Phädra“ für Barthes eine Tragödie des Sprechens, deutet Starobinski sie als Drama des Sehens.

Dies ist insofern bemerkenswert, als in der ideologischen Tradition unserer audiovisuell verfassten Mediendemokratien Sehen und Sprechen verklammert sind, Körperbild und Sprache sich nicht voneinander ablösen lassen.

I

Es gibt zwei Interpretationen von Racines „Phädra“, eine von Roland Barthes, eine von Jean Starobinski, die das Stück unter einander entgegengesetzten Prinzipien lesen. Ist „Phädra“ für Barthes eine Tragödie des Sprechens, deutet Starobinski sie als Drama des Sehens. Dies ist insofern bemerkenswert, als in der ideologischen Tradition unserer audiovisuell verfassten Mediendemokratien Sehen und Sprechen verklammert sind, Körperbild und Sprache sich nicht voneinander ablösen lassen. In der „Phädra“, 1677 entstanden, also vor dem Zeitalter der bürgerlichen Aufklärung, werden beide Aspekte offensichtlich noch getrennt voneinander behandelt. Es darf deshalb auf den folgenden Seiten nicht darum gehen, die beiden Interpretationen zu synthetisieren. Dies würde die historische Bewegung wiederholen.

Vielmehr sollen beide Lesarten auf eine spezifische Weise aufeinander bezogen werden. Sodann möchte ich mich dem ersten Teil von Heiner Müllers preußischem Greuelmärchen „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“ zuwenden, einem zu Unrecht fast vergessenen Stück aus dem Jahr 1979. Sehen und Sprechen, wie sie Racine in der „Phädra“ behandelt, bilden eine wichtige Folie für die Friedrich-Szenen in

Müllers Collage, so meine These. Diese Folie soll in ihren ästhetischen und politischen Implikationen kurz skizziert werden.

II

Phädra liebt Hippolytos. Hippolytos liebt Aricia. Aricia kann sich zwar auch für Hippolytos erwärmen, ist aber zugleich die Gefangene von Theseus, dem König von Athen. Als solcher ist es ihr verboten, Kinder zu zeugen, ja, sie darf sich überhaupt keinem Mann nähern. Theseus wiederum ist der Vater von Hippolytos und außerdem mit Phädra verheiratet. So fatal ist die Figurenkonstellation schon zu Beginn des Dramas. Hinzu kommen Önone, die Phädra treu ergebene Amme, und Theramenes, der Erzieher des Hippolytos.

Der König ist verschollen, gilt für tot, damit setzt das Stück ein. Suspendiert ist damit zugleich die souveräne Gewalt, die das Gelten des Gesetzes aufrechterhalten könnte. So kann die Handlung langsam in Gang kommen. Hippolytos, der eigentlich seinem Keuschheitsideal gemäß zu leben versucht, offenbart Theramenes recht verwirrt seine plötzliche Liebe zu Aricia. Lieber aber will er aufbrechen, Theseus zu suchen, als sich dem „Joch“¹. Sie trifft auf Hippolytos, kurz nachdem dieser und Aricia sich einander eher zufällig ihre Liebe entdeckt haben. Phädra wagt zunächst nicht, sich klar auszusprechen. Unter einem großen Aufgebot an Rhetorik sucht sie sich Hippolytos verschlüsselt zu offenbaren (!):

PHÄDRA Ja, mein Fürst, ich sehne mich, verzehre mich nach Theseus. Ich liebe ihn, doch nicht, wie ihn die Unterwelt gesehen hat, ... Er hatte Eure Haltung, Eure Augen, Eure Sprache, Jene edle Züchtigkeit rötete sein Gesicht.²

Hippolytos jedoch weist Phädra zurück, worauf diese zu rasen beginnt, ihm sein Schwert entreißt. Sie sucht sich zu erstechen, wird aber von Önone zurückgehalten und fortgebracht. Hippolytos beschließt zu fliehen. Im dritten Akt nun trifft die Nachricht ein, dass Theseus lebt und in Kürze zurückkehren wird. Damit droht aber auch das Gesetz wieder in Kraft gesetzt zu werden. Doch Önone ersinnt eine List, die Bestrafung Phädras zu verhindern. Sie erzählt dem heimkehrenden Theseus, Hippolytos seinerseits habe sich in Phädra

¹ Jean Racine, Phädra, Stuttgart 1995, Vers 60; ich zitiere hier und im Folgenden die wörtliche Prosaübersetzung von Wolf Steinsieck.

² Ebd., Vers 350/fn] . Sie trifft auf Hippolytos, kurz nachdem dieser und Aricia sich einander eher zufällig ihre Liebe entdeckt haben. Phädra wagt zunächst nicht, sich klar auszusprechen. Unter einem großen Aufgebot an Rhetorik sucht sie sich Hippolytos verschlüsselt zu offenbaren (!):

PHÄDRA Ja, mein Fürst, ich sehne mich, verzehre mich nach Theseus.
Ich liebe ihn, doch nicht, wie ihn die Unterwelt gesehen hat,

...

Er hatte Eure Haltung, Eure Augen, Eure Sprache,
Jene edle Züchtigkeit rötete sein Gesicht Ebd. V 634-642.

verliebt und sie zu bedrängen gewagt. Es ist dies die einzige Szene im Kontinuum der Handlung, die dem Zuschauer vorenthalten bleibt. Hier lässt das Drama eine Lücke. Nach dieser Lücke tritt der wutentbrannte Theseus auf, verbannt und verflucht Hippolytos, der aus Scham und Ekel die Wahrheit zurückhält. Zwar ahnt der König bereits kurz darauf, nach einer Unterredung mit Aricia, dass sein Urteil vielleicht übereilt war, doch es ist bereits zu spät. Hippolytos wird auf der Flucht von einem grässlichen Ungeheuer zerrissen, das Theseus mit seiner Beschwörung Neptuns selbst herbeigerufen hat. Önone stürzt sich ins Meer. Phädra jedoch vergiftet sich und gesteht Theseus sterbend den wahren Sachverhalt. Tatsächlich mag man schon dieser kurzen Inhaltsangabe entnehmen, dass mit diesem Stück, wie Barthes schreibt, „das Wesen des Sprechens selbst auf die Bühne gebracht“³ wird. „Sagen oder nicht sagen“ lautet in der Tat die Frage, die sich alle Figuren immer wieder stellen. Und das Sagen drängt hier immer auch zum Handeln, droht immer performativer Akt zu werden, der, einmal vollführt, nicht mehr zurückgenommen werden kann. Eine furchtbare Materialität wohnt dem Sprechen bei Racine inne, die es gefährlich werden lässt. Auf der anderen Seite steht die Poetik des Blickes, wie sie Starobinski für Racine geltend macht⁴. Denn ebenso entscheidend wie die Frage „Wer sagt wem was (und wann)?“ dürfte in der „Phädra“ die Frage sein „Wer sieht wen (und wo)?“. Dabei ist das Sehen nicht unschuldig, ist immer von einer gefährlichen Mehrdeutigkeit. Wesentlich schürt es das Begehren. Der reine Anblick des Körperbildes lässt Racines Figuren in wahnwitziger Liebe entbrennen. Der einzige Ausweg scheint zu sein, dass man sich den Blicken der anderen entzieht, sich in der Dunkelheit verbirgt. Aber auch, um nicht als schuldig angeschaut zu werden, gilt es, sich zu verstecken. Denn ähnlich ambivalent ist in seiner Gewalt der erkennende Blick. Mit König Theseus gibt es eine gesetzgebende Allbeobachterinstanz, die sich selbst lange verborgen hält, sogar, wie wir erfahren, auf einer Mission in die Dunkelheit des Totenreiches hinabgestiegen ist. Der Gott hingegen, von dem Phädra abstammt, ist Helios, ausgerechnet der Sonnengott. Vor seinem Blick wagt Phädra in ihrem „schändlichen“ Begehren sich nicht mehr zu zeigen und sucht die Nacht, das Dunkel, den Tod.

Sprechen und Sehen werden bei Racine zu exzessiv verwendeten Metaphern. Zahllos sind die Redewendungen in der „Phädra“, die aus ihren jeweiligen Wortfeldern hervorgehen. Eine genaue Lektüre erweist indes, dass die Bilder, die den Blick, das Sehen, die Augen

³ Roland Barthes, Phädra, in: ders., *Sur Racine*, S. 101; Artikel übersetzt von Regina Ruhl 1987 für das Programmheft der Schaubühne Berlin in der Inszenierung von Peter Stein (Premiere 25.10.1987), Berlin 1987; S. 101-108.

⁴ Vgl. dazu Jean Starobinski, *Racine und die Poetik des Blickes*, in: ders., *Das Leben der Augen*, Frankfurt a.M. 1984; S. 77-92.

betreffen, zu Beginn des Dramas am häufigsten auftauchen. Im Verlauf des Textes nimmt ihre Zahl dann stetig ab, und zum Schluss gibt es kaum noch Wendungen aus diesem Bereich. Umgekehrt nun die Textstellen, die von Wort, Sprechen und Stimme handeln. Sie finden sich zu Beginn des Stückes kaum, werden im weiteren Verlauf aber immer zahlreicher, um am Ende geradezu inflationär gebraucht zu werden. Offensichtlich durchläuft das Drama eine Gegenbewegung, die genauer zu beschreiben ist.⁵

Das Sehen ist zu Beginn maximal. Das hängt damit zusammen, dass die Blick- (und Liebes-) Verhältnisse schon am Anfang feststehen, aber noch nicht ausgesprochen sind. Phädra hat Hippolytos gesehen und ihn seitdem geliebt. Ebenso hat Hippolytos Aricia gesehen und liebt sie seitdem. Diese Blicke liegen vor dem Drama, vor seinem Text. Es sind stumme Blicke, denn sie sind unter dem überwachenden Auge des Königs getauscht worden. So tragen sie ihre Schuld schon im Moment ihres Entstehens. Die „Phädra“ setzt ein aus einer erstarrten Blickkonstellation, in der noch nichts gesprochen worden ist. Erst in dem Moment, da der König und mit ihm das Gesetz verschwinden, sogar als tot gelten, kann das Sprechen (d.h. die Handlung) seinen Lauf nehmen. Das Sehen nimmt dabei immer mehr ab, am Ende erlischt der Blick und bricht. Die letzten Worte der am Gift sterbenden Phädra lauten:

PHÄDRA ... Ich sehe nur noch wie durch eine Wolke
Sowohl den Himmel als auch den Gemahl, die meine Gegenwart entehrt,
Und der Tod, der meinen Augen das Licht raubt,
Gibt dem Tag, den sie besudelten, all seine Reinheit wieder.⁶

Die Bewegung des Sehens in der „Phädra“ lässt sich also als Bewegung vom Sehen zum Erblinden beschreiben. Kompliziert wird dieser Sachverhalt dadurch, dass das Erblinden am Schluss gleichzeitig einen potentiellen Raum öffnet, in dem wieder gesehen werden kann. Der Tag erhält durch Phädras Tod die Reinheit wieder, in der neue Blicke möglich werden. Gleichzeitig öffnen ironischerweise erst die Worte Phädras dem König die Augen. Denn er, der als personifiziertes Gesetz doch Allbeobachter sein sollte, ist in all seinen Auftritten vollkommen blind, so verblendet gar, dass er fälschlicherweise seinen Sohn verstößt und seinen Tod heraufbeschwört. Vom Akt zurück zur Potenz, so wäre also der Verlauf des Sehens in der „Phädra“ genauer zu bestimmen. Die Bewegung des Sprechens hingegen scheint umgekehrt von der Potenz zum Akt zu verlaufen. Vom Schweigen zum Sagen, zum immer reineren Sagen. In diesem Sinn hat Roland Barthes die drei Geständnisse der Phädra unterschieden.⁷ Das erste Geständnis vor Önone (I,3) ist, wie er

⁵ Diesen entscheidenden Ausgangspunkt meines Versuches verdanke ich Ulrike Haß.

⁶ Racine, *Phädra*, V 1641-1644.

⁷ Vgl. Barthes, S. 101.

schreibt, episch, aber auch narzisstisch. Phädra beichtet gleichsam vor sich selbst. Dieses Sprechen ist noch kein oder nur kaum Handeln, kein performativer Akt. Es ist allenfalls potentiell. Auf der Handlungsebene leuchtet unmittelbar ein, dass ein Geständnis gegenüber Önone niemals von der gleichen Materialität sein kann, wie das Geständnis, das Phädra am Schluss Theseus machen wird. Gespiegelt ist dieser Sachverhalt in der Beichte des Hippolytos vor seinem Erzieher Theramenes. Auch sie ist nicht performatives, höchstens potentiell. Sprechen.

Performativ würde auch dieses Geständnis erst werden, würde es gegenüber dem ausgesprochen, gegen dessen Gesetz man verstoßen hat: gegenüber Theseus.

Ihr zweites Geständnis legt Phädra vor Hippolytos selbst ab (II,5), kurz nachdem auch dieser vor Aricia seine Liebe zugegeben hat. Beider Geständnisse sind jetzt mit Sicherheit nicht mehr potentiell, doch sind sie auch noch nicht reiner Akt. Reiner Akt ist erst Phädras dritte Beichte vor Theseus (V,7). Sie ist vollkommenes Schuldbekenntnis, als solches freilich auch Anerkennung und Ausführung des Gesetzes, das mit der Abwesenheit des Königs in Frage stand. Darin liegt das eigentlich Tragische der „Phädra“, denn die Tragödie setzt, anders als das Trauerspiel, wesentlich das Gelten eines Gesetzes voraus. Roland Barthes:

Beim dritten Mal beichtet Phädra öffentlich vor dem, der durch sein bloßes Dasein die Schuld begründet hat; ihre Beichte ist buchstäblich, von allem Theaterspiel gereinigt, ihr Sprechen stimmt völlig mit der Tatsache überein, es ist Strafe: Phädra kann sterben, die Tragödie hat sich erschöpft.⁸

In der Tat sind am Schluss des Dramas Sprechen, Eröffnen und Handeln maximal. Und in dieser Konstellation sein Wort zurückzuhalten, ist ziemlich gefährlich: Hippolytos, der Theseus die Wahrheit verschweigt, nicht zum Wort findet, wird grausam zerrissen, so dass der Augenzeuge Theramenes über ihn sagt:

“THERAMENES ... Sein Körper ist bald nur eine einzige Wunde”⁹

Das Innerste nach außen gekehrt, der Körper gleichsam aufgeknackt – dieses Bild hat nicht nur eine sexuelle, gar pornographische Komponente, die im krassen Kontrast zu der Keuschheit steht, die Hippolytos nachgesagt wird und die er selbst unter allen Umständen zu leben versucht. Ebenso beschreibt es die totale Öffnung dessen, der sich kurz zuvor

⁸ Vgl. Barthes, S. 101.

⁹ Racine, *Phädra*, V 1550.

noch geweigert hatte, sein Inneres preiszugeben. Phädra erfüllt das Gesetz freiwillig, spricht, nimmt selbst das Gift, an dem sie sterben wird. Hippolytos hingegen wird mit aller Härte der exekutiven Gewalt getroffen und zum Sprechen gebracht. Dass es sich hier um einen veritablen Justizirrtum handelt, fällt da kaum ins Gewicht. Die eigentliche Schuld des Hippolytos liegt darin, vor dem Gesetz zu schweigen und es somit in Frage zu stellen.

Ich habe oben ausgeführt, wie das Sehen in der „Phädra“ zu Beginn maximal ist, Akt, der immer weiter abnimmt, am Ende minimal wird, um zum Schluss wieder reine Potenz zu sein. Das Sprechen lässt sich auffallend symmetrisch dazu beschreiben. Es ist zu Beginn Potenz, nimmt dann immer weiter zu, ist am Ende maximal, reiner Akt. Eigentlich hat man es bei der „Phädra“ mit zwei Stücken oder einem Stück in zwei Teilen zu tun. Das erste Stück behandelt vorrangig das Sehen, das zweite das Sprechen. So bekommt auch die Lücke, die das Drama lässt, Gewicht. Die Szene, die dem Zuschauer vorenthalten bleibt, ist diejenige, in der Önone dem Theseus ihre Lügengeschichte aufischt. Diese ausgesparte Szene ist wie ein Vorspiel zum eigentlichen Drama des Sprechens, danach beginnt der vierte Akt. Theseus tritt auf, und seine ersten Worte lauten:

“THESEUS Ah! Was höre ich?”¹⁰

Und ab jetzt tauchen vor allem die Bilder auf, die aus dem Wortfeld des Sprechens (und damit auch des Hörens) stammen. Was dem Drama des Sprechens vorausgeht, wird also den Blicken (und den Ohren) der Zuschauer entzogen. Umgekehrt ließe sich sagen, dass auch das, was dem Drama des Sehens vorausgeht, also vor Beginn des Stückes liegt, unseren Ohren (und unseren Augen) vorenthalten bleibt – es existiert schlicht kein Text, den Racine geschrieben hätte.

Wenn ich die ausgesparte Szene als Vorspiel zum Drama des Sprechens bezeichne, so möchte ich den gesamten dritten Akt am liebsten ein Zwischenspiel nennen, in dem die Ankunft des Königs angekündigt und vorbereitet wird und schließlich auch erfolgt. Auffällig ist, dass die Bilder des Sprechens und des Sehens sich hier einander die Waage halten. Ein Zwischenspiel ist der dritte Akt aber auch deshalb, weil ihm die wichtigste Szene des ersten Teils vorangegangen ist: das zweite Geständnis der Phädra, das Geständnis, das sie vor Hippolytos leistet. Und um diese Szene soll es im Folgenden gehen.

¹⁰ Ebd., V 1001.

III

Wenn es stimmt, dass man Sehen und Sprechen in der „Phädra“ mit zwei linearen Funktionen bezeichnen kann, das Sehen abfallend, das Sprechen aufsteigend, dann ist klar, dass die beiden Linien sich irgendwo kreuzen müssen. Es muss dies die Scharnierstelle sein, an der Sehen zum Erblinden, Schweigen zum Sprechen kippt. Dieser Kreuzungspunkt selbst markiert eine Zone der Ununterscheidbarkeit: „Sprechen oder schweigen“ bzw. „Sehen oder nichtsehen“, diese Fragen dürften hier nicht eindeutig zu beantworten sein. Das zweite Geständnis der Phädra ist, wie schon angedeutet, ein sehr eigentümliches. Phädra wagt ihre Liebe nicht direkt auszusprechen, sondern spielt Hippolytos vor, in ihm erkenne sie die von ihr so geliebten Züge des Theseus wieder. Roland Barthes schreibt dazu: „Beim zweiten Mal bindet sich Phädra magisch an Hippolytos durch ein Spiel, sie stellt ihre Liebe dar, ihr Geständnis ist dramatisch.“¹¹ Das ist das entscheidende Stichwort. Dieses zweite Geständnis erfindet offenbar das Dramatische, es wird Theater. Theater freilich, das einen klaren Standort hat: Das dramatische Spiel der Phädra ist nicht mehr potentielles Sprechen, wie im ersten Geständnis vor Önone. Es ist aber auch noch nicht performativer Akt, wie das dritte Geständnis, das Phädra vor Theseus ablegen wird. Es ist im Dazwischen angesiedelt, zwischen Potenz und Akt. Aber das Dazwischen gilt auch auf der visuellen Ebene. Phädra verbirgt und zeigt gleichzeitig. Dieser Widerspruch hält die Szene in Bewegung, ja, sie ist nichts als Bewegung, lässt sich keinem Ruhepol zuordnen. Ohne Zweifel handelt es sich hier um jenen Kreuzungspunkt der Möglichkeiten, den es zu finden galt. Sehen und Nichtsehen, Sprechen und Schweigen, sie unterbrechen sich im Spiel der Phädra gegenseitig, stellen sich gegenseitig in Frage. Das bedeutet auch, dass sie sich nicht synthetisieren, wie es später im bürgerlichen Theater, im Hollywood-Film und den Massenmedien unserer „Gesellschaft des Spektakels“ (Guy Debord) der Fall sein wird. Die Gesten Phädras und Hippolytos' in dieser Szene sind (noch) offen. Sie bewegen sich in einem Immanenzraum, bei dem noch nicht entschieden ist, auf welche Art und Weise angeschlossen werden wird. Das macht die Szene auch zu einer Schlüsselszene für jenes gestisch-politische Theater, wie Walter Benjamin und Bertolt Brecht es Mitte der zwanziger Jahre zu erfinden beginnen und das in seiner theoretischen Weiterführung heute mit Namen wie Giorgio Agamben oder Jacques Derrida verknüpft ist. Es ist ein Theater, in dem die Notwendigkeit der Entscheidung und ihre grundsätzliche Unmöglichkeit gleichzeitig hervortreten, in dem die Haltlosigkeit jeder Entscheidung oder Gründung offenbar wird. Ein Theater, in dem das Politische sich eben nicht in der Proklamation klarer politischer

¹¹ Barthes, S. 101.

Entscheidungen manifestiert, sondern im Gegenteil, in Aufschub, Verzug und Unterbrechung eben jener klaren, pragmatischen Linien entsteht. Als solches schärft es, wie Hans-Thies Lehmann schreibt, „den Sinn für die Ausnahme. Nicht für die bessere politische Regel, nicht für die angeblich oder auch wirklich bessere Moralität, nicht für das beste aller möglichen Gesetze. Sondern den Blick für das, was in aller Regel die Ausnahme bleibt, für das Liegengelassene, das Unaufgehobene, das, was nicht aufgeht und darum einen Anspruch darstellt: geschichtlich an die Erinnerung, gegenwärtig an die Abweichung.“¹²

Das zweite Geständnis der Phädra markiert den Moment vor dem Paradoxon der unmöglich-notwendigen Entscheidung. Alles erscheint offen, solange Phädra und Hippolytos einander umkreisen, Theater spielen.

HIPPOLYTOS Götter! Was höre ich? Herrin, vergesst Ihr,
Dass Theseus mein Vater ist und Euer Gemahl?
PHÄDRA Woraus schließt Ihr, mein Fürst, dass ich es vergesse?
Sollte ich etwa die Sorge um meine Ehre vollends verloren haben?
HIPPOLYTOS Verzeiht mir, Herrin. Ich gestehe errötend,
dass ich zu Unrecht eine unschuldige Rede verdächtigt habe.¹³

Dieses Spiel ist nichts weniger als ein harmloser Flirt. Es ist ein Spiel, in dem Tabu- und Gesetzesbruch denk- und greifbar werden. Nicht umsonst tauchen gehäuft Worte aus dem juristischen Umfeld auf („Ehre“, „gestehen“, „Unrecht“, „unschuldige Rede“, „verdächtigen“). Das Spiel greift den Kern des Gesetzes selbst an: Das Gesetz ist immer Gesetztes, als solches immer auch anders möglich. Es ist der Kontingenz unterworfen, endlich und sterblich. Diese Kontingenz sucht das Gesetz selbst zu verdecken, um universellen Anspruch zu formulieren. Darum stellt es sich selbst als natürlich dar – die juristischen Sachverhalte sind hier auch gekoppelt an Naturvorgänge („Ich gestehe errötend“). Die Figuren der „Phädra“ haben diese Ideologie einerseits verinnerlicht, wie ihre körperliche Reaktion zeigt. Andererseits rächt sich aber genau das von dieser Ideologie Ausgeschlossene. Schließlich ist es der Körper selbst, der das Gesetz in Frage stellt – sei es im unerlaubten Begehren der Protagonisten, sei es in der Sterblichkeit des Königs, der das Gesetz in seinem Anspruch auf Unsterblichkeit repräsentieren soll.

Das Spiel macht also die Grenzen jedweden Gesetzes sichtbar. In ihm taucht dasjenige

¹² Hans-Thies Lehmann, *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, in: ders., *Das politische Schreiben*, Berlin 2002; S. 19.

¹³ Racine, *Phädra*, V 663-668.

wieder auf, was das Gesetz ausschließt. Darin ist es revolutionär. Umso stärker muss die konterrevolutionäre Gewalt sein, die der zurückkehrende König durch seine pure körperliche Anwesenheit ausübt – so stark, dass die meisten Figuren das Ende des Stückes nicht überleben. Doch liegt, wie bereits angedeutet, das eigentlich tragische Moment der „Phädra“ in der Anerkennung des Gesetzes. Als Phädra wenig später das Spiel beendet und Hippolytos ihre Liebe entgegenschreit, weiß sie genau:

“PHÄDRA Ich liebe. Glaube nicht, daß in dem Augenblick, in dem ich dich liebe, Ich mich selber in meinen Augen als unschuldig billige”¹⁴

Dieser Moment, der das Spiel entscheidet, muss unweigerlich in die Katastrophe führen. Ein anderer Schluss wäre nur um den Preis des absoluten Gesetzesbruchs zu haben. Dieser würde zugleich ein neues Gesetz installieren, das einen in einer solchen Situation nicht schuldig spräche. Ob ein anderer allerdings auch ein besserer Schluss wäre, sei dahingestellt.

IV

Ich möchte die oben angeschnittene Theorie der Geste hier nicht weiter ausführen, da dies den gesetzten Rahmen unweigerlich sprengen würde. Stattdessen werde ich einen anderen Begriff bearbeiten, der mir zentral erscheint: den der Scham. Zuvor sei aber noch ein kurzer Hinweis auf eine Figur gegeben, deren Wichtigkeit für die „Phädra“ und ihr Theater auf der Hand liegt. Ich meine die Figur des Gespenstes. Ein Wesen, das immer zugleich ist und nicht ist, körperlos und doch einen Körper besitzt, aus einer anderen Zeit stammt und doch jetzt da ist – ohne Zweifel ist auch das Gespenst ein Grenzgänger zwischen Potenz und Akt. Es liegt nahe, dass ein Theater, wie es hier vorgestellt wird, wesentlich mit dieser Figur zu tun haben muss. Und tatsächlich findet sich in der „Phädra“ eine überaus gespenstische Figur. Es ist der König selbst, Theseus. Nicht nur wird er totgesagt und sucht doch ständig die Köpfe seiner Untergebenen he im. Mehr noch: Er hat sogar das Totenreich besucht und kehrt von dort zurück. Wie soll man ihn anders nennen als einen Wiedergänger? Phädra, zu Beginn ihrer großen Szene vor Hippolytos, erklärt:

PHÄDRA Nicht zweimal sieht man die Gestade der Toten, Herr,
Und da Theseus die finsternen Ufer gesehen hat,
Hofft Ihr vergeblich, daß ein Gott ihn Euch zurückschickt;

¹⁴ Ebd., V 673/674.

Der habgierige Acheron läßt seine Beute nicht los.¹⁵

Wer wie Theseus die Gestade der Toten dennoch zweimal sieht, ist ziemlich gruselig, keine Frage. Gespenstisch ist aber nicht nur der König. Auch das Gesetz wird in dem Moment gespenstisch, da niemand mehr vorhanden ist, der es repräsentieren könnte. Ob es noch gilt oder seine Geltung eingebüßt hat, ist schwer zu sagen. Nachdem Theseus totgesagt worden ist, glaubt Önone jedenfalls zu wissen:

“OENONE Doch dieses neue Unglück schreibt euch andere Gesetze vor. Eure Lage ändert sich und zeigt ein anderes Gesicht.”¹⁶

Phädra versucht daraufhin, sich dem Hippolytos zu nähern. Der aber sagt ihr:

HIPPOLYTOS ... Vielleicht sieht Euer Gemahl das Tageslicht noch immer;
Vielleicht schenkt der Himmel unseren Tränen seine Wiederkehr.
Neptun beschirmt ihn, und diesen schützenden Gott
Wird mein Vater nicht vergeblich anrufen.¹⁷

Wie also handeln in dieser unheimlichen Situation? Die Antwort ist das Spiel. Wenn ich oben beschrieben habe, wie das Spiel das Gesetz in Frage stellt, so gilt umgekehrt: Das Spiel wird erst in dem Moment möglich, da die gesetzesüberwachende Instanz sich entzieht. Unter der totalen Kontrolle des Königshofes gibt es kein Spiel, nur Schuld. Auf der anderen Seite kann das Spiel nur entstehen, indem es den Kontakt hält zu der gespenstischen Möglichkeit, dass der abwesende Souverän doch wieder erscheinen könnte. Dies dürfte klarmachen, warum es kaum einen besseren Ort als das Theater gibt, um die Frage der Ungleichzeitigkeit in all ihrer politischen Brisanz zu verhandeln. Der Ort des Theaters ist da, wo nicht entscheidbar ist, ob ein Gesetz noch gilt, da, wo es gespenstisch geworden ist.

V

Ich habe oben dargelegt, wie in Phädras zweitem Geständnis die Fragen nach Sehen und Sprechen nicht eindeutig zu beantworten sind. Sehen wird von Nichtsehen unterbrochen, Nichtsehen von Sehen. Sprechen unterbricht das Schweigen, Schweigen das Sprechen. Aber auch untereinander unterbrechen sich Sehen und Sprechen. Phädras erste Worte in besagter Szene lauten:

¹⁵ 15. Ebd., V 623-626.

¹⁶ 16. Ebd., V 340/341.

¹⁷ 17. Ebd., V 619-622.

“PHÄDRA zu Oenone Da ist er – alles Blut strömt mir zum Herzen. Kaum seh’ ich ihn, weiß ich nicht mehr, was ich ihm sagen will.”¹⁸

Wenn es einen Affekt gibt, in dem diese Phänomene gefasst sind, dann ist es die Scham. Wer sich schämt, der senkt den Blick und sucht ihn wieder zu heben. Und Scham ist es auch, die die Rede immer wieder stocken lässt beim Versuch, die Stimme zu erheben. Mehr noch: Die Scham lässt zur Maske greifen. Nur weil Phädra sich schämt, beginnt sie ihr Theaterspiel. Theater ist eine Geburt der Scham, seine Bewegung des Verhüllens und Zeigens beruht auf ihr. Es ist das Gegenteil der Pornographie, jenem Endprodukt der Aufklärung, das schamlos alles zu zeigen vorgibt. (Wobei das Andere der Scham die Erotik ist, die der Pornographie ebenso diametral entgegensteht.) Nicht nur in der „Phädra“ ist dies überdeutlich. Eine parallele Urszene des Theaters, darauf hat Hans-Thies Lehmann hingewiesen¹⁹, findet sich im alten Testament. Adam und Eva haben vom Apfel der Erkenntnis gegessen. „Da wurden ihnen beiden die Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren“. Über ihre Nacktheit schämen sie sich. Sie schneiden sich primitive Kostüme, „flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schurze“²⁰. Wenig später taucht der Souverän Gott auf, der vorher abwesend war (auch er ein Gespenst, das größte Gespenst vermutlich). Die beiden können ihm nicht mehr in die Augen sehen. Sie suchen sich seinem Blick zu entziehen, verstecken sich „vor dem Angesicht des Herrn unter den Bäumen im Garten“²¹. Doch vergeblich. Es kommt zu jener Gerichtsszene, die an den gestischen Slapstick Chaplins gemahnt. Gott beschuldigt Adam, Adam beschuldigt Eva, Eva die Schlange.

Es ist aufschlussreich, dass Gott schon die bloße Scham abstrafft. Und in der „Phädra“ ist es die Scham, welche die Möglichkeit des absoluten Gesetzesbruchs erst in greifbare Nähe rückt. Offenbar wohnt ihr ein rebellisches Potential inne, das in ihrer Zweideutigkeit, ihrer Struktur der ständigen Unterbrechung liegt. Die Scham drückt sich, schiebt auf, zweifelt, kommt zu keinem Ergebnis. Dies alles macht sie zur Gefahr für die Macht. Gleich ob sie kapitalistisch oder despotisch, lokal gestreut oder zentralistisch organisiert ist – alle Macht drängt auf brutale Eindeutigkeit. Immer arbeitet sie auf die Auslöschung der Scham hin, auf die Vernichtung ihrer Mehrdeutigkeit, ihrer Vorsicht. Es liegt auf der Hand, dass hier die

¹⁸ 18. Ebd., V 581/582.

¹⁹ Vgl. hierzu Hans-Thies Lehmann, *Das Welttheater der Scham*; S. 41 in: ders., *Das politische Schreiben*; S. 39-58.

²⁰ 1. Mose 3,7

²¹ 1. Mose 3,8

Frage der medialen Darstellung ins Spiel kommt. Die Synthese von Sehen und Sprechen, gekoppelt mit einem ständigen Bewegungsfluss beider, der keine Unterbrechung zulässt – so sieht das mediale Dispositiv aus, das die Scham unmöglich machen will. Es ist nicht schwer zu erraten, dass es sich hier um jene verschmelzende Hollywoodästhetik handelt, die im Theater des Bürgertums ihren Ausgang nimmt und heute im schamlosen Dauergeplapper der Massenmedien ihren Triumph feiert. In dieser Situation bekommt die Scham umso subversiveren Charakter. Dies ist nichts weniger als esoterisch. 1843, in einer Hochphase der bürgerlichen Ideologie, schrieb Karl Marx:

„Der Prunkmantel des Liberalismus ist gefallen und der widerwärtigste Despotismus steht in seiner ganzen Nacktheit vor der Welt Augen. Das ist auch eine Offenbarung, wenngleich eine umgekehrte. Es ist eine Wahrheit, die uns zum wenigsten die Hohlheit unseres Patriotismus, die Unnatur unseres Staatswesens kennen und unser Angesicht verhüllen lehrt. Sie sehen mich lächelnd an und fragen, was ist damit gewonnen? Aus Scham macht man keine Revolution. Ich antworte: die Scham ist schon eine Revolution; sie ist wirklich der Sieg der französischen Revolution über den deutschen Patriotismus, durch den sie 1813 besiegt wurde. Scham ist eine Art Zorn, der in sich gekehrte. Und wenn eine ganze Nation sich wirklich schämte, so wäre sie der Löwe, der sich zum Sprunge in sich zurückzieht.“²²

VI

Die Analyse der „Phädra“ erweist, warum es für ein politisches Theater fruchtbar sein muss, an jenen Ästhetiken archäologische Arbeit zu verrichten, die vor dem bürgerlichen Zeitalter liegen. Indes ist dies eine Bewegung, die auf dem Theater spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingesetzt hat. Walter Benjamin und Bertolt Brecht etwa haben sich bemüht, in einer ganz bestimmten Lesart des Barock ein anderes politisches Theater zu erfinden. Es sind diese Versuche, an die Heiner Müller später angeschlossen hat. Freilich sind diese Ansätze marginal geblieben, den Massenmedien gegenüber ohnehin von verschwindend geringer Kraft. Auf den Bühnen der Stadttheater aber sind sie inzwischen meist zur Unkenntlichkeit verflacht oder im Zuge eines neuen Realismus ganz verschwunden. Auf den Spielplänen taucht auch „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“ nicht mehr auf²³, ein Stück, das in neun Szenen das frühe Bürgertum und die Katastrophe des aufgeklärt absolutistischen Preußenstaates behandelt. Offenbar liegt hier ein Ausgangspunkt unserer heutigen Staatsgebilde und ihrer medialen Selbstdarstellung. Im zweiten Teil des abschließenden Lessing-Tryptichons jedenfalls trifft Lessing auf einem Autofriedhof in Dakota den letzten Präsidenten der USA. Dieser ist ein

²² Zit. nach Agamben, Giorgio, *In diesem Exil. Italienisches Tagebuch 1992-1994*; Anmerkung 78 (S. 123), vollständiges Zitat im Anhang; S. 140; in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*; Freiburg/Berlin 2001; S. 115-132.

²³ Immerhin gibt es im Müller-Jahr 2004 zwei Neuinszenierungen, eine am Berliner Ensemble, die andere am Staatsschauspiel Dresden.

Roboter ohne Gesicht, der auf dem elektrischen Stuhl stirbt, während Nathans Ringparabel und Texte aus Emilia Galotti rezitiert werden. Hier soll es nur um die ersten Szenen von Müllers Stück gehen. Sie beschäftigen sich auf grotesk-brutale Weise mit der Entwicklung des jungen Friedrich zu jenem Friedrich II., der synonym geworden ist für das frühe Preußen.

Alle Macht drängt auf die Auslöschung der Scham. So habe ich oben geschrieben und dies unter anderem mit der Zweideutigkeit der Scham begründet, die dem brutalen Pragmatismus der Macht entgegensteht. Umso schlimmer muss es für einen König sein, der als Soldatenkönig bekannt ist und der brutale Späße liebt, wenn sein Sohn, der den Staat einmal übernehmen soll, sich als verschämtes Bürschchen präsentiert, Theater spielt und sogar latent homosexuelles Interesse an seinem Freund Katte zeigt, also auch die Eindeutigkeit binärer Geschlechterverhältnisse in Frage stellt. Im ersten Teil der zweiten Szene, von Müller „Preußische Spiele“ überschrieben, spielen der junge Friedrich, seine Schwester Wilhelmine und eben jener Leutnant Katte miteinander. Es ist kein harmloses Spiel: Man spielt Bindekuh. Müller:

Während Katte mit verbundenen Augen herumtappt, tauschen Friedrich und Wilhelmine die Kleidung... Manchmal wird aus der Berührung ein Streicheln, aus dem Wegdrängen eine Umarmung. Katte gerät an Friedrich, hält ihn, tastet seine (Wilhelmines) Kleider ab, die Perücke, Stirn Augen Mund.

KATTE unsicher: Wilhelmine.

Friedrich steht bewegungslos, nur seine Hände zucken. Als er nach Katte greift, ruft

WILHELMINE Falsch, falsch, falsch. Ich bin hier. *Läuft von hinten an Katte heran, nimmt ihm, indem sie sich schwer an ihn lehnt, die Binde von den Augen.*²⁴

Androgynie, Mehrdeutigkeit, Erotik kennzeichnen das erste dieser preußischen Spiele. Es ist nach dem bereits Gesagten nicht schwer zu erkennen, dass auch hier der Ausgang die Scham ist. Das Bindekuhspiel läuft über Augen und Stimme bzw. über das Unterbrechen des Sehens und Sprechens. Das zweite Spiel der Kinder jedoch lässt an Deutlichkeit nichts mehr zu wünschen übrig. Friedrich und Katte spielen „Phädra“, ausgerechnet jene zweite Verständnisszene, um die es hier so ausführlich ging. Und dies, so meine These, ist ein Kern des Stückes. Durch den Rückbezug auf jene Szene stellt Müller die Scham und die Utopie einer anderen Ästhetik vor, die im Kampf mit bürgerlicher Aufklärung und dem ihr verbündeten preußischen Souveränitätsdenken unterliegt.

Friedrich ist Phädra, Katte Hippolytos. Keineswegs aber endet das Stück diesmal tragisch.

²⁴ Heiner Müller, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, S. 14; in: ders., *Herzstück*, Berlin 1983, S. 9-40.

Im Gegenteil: Friedrich-Phädra entreißt Katte-Hippolytos zwar das Schwert, doch nicht, um sich selbst zu bedrohen. Vielmehr richtet er/sie es gegen den gesetzgebenden Vaterkönig, der ausgerechnet von Wilhelmine gespielt wird, und zwar nicht als Theseus, sondern gleich als Friedrich Wilhelm. Die Szene kulminiert im Vater- und Königsmord.

Wilhelmine kommt aus ihrer Ecke, eine rohe Friedrich-Wilhelm-Maske vor dem Gesicht, in Gang und Haltung ihres königlichen Vaters und prügelt mit einem Stock auf Friedrich und Katte ein. Friedrich und Katte binden sie mit Fetzen ihrer (Friedrichs) Kleidung an einen Stuhl. Friedrich setzt ihr Kattes Degen zwischen die entblößten Brüste.
FRIEDRICH Stirb, mon cher Papa!²⁵

Dass solche königs- und vatermörderischen Spiele hochgefährlich sind für die Macht, ist klar. Dementsprechend behandelt Friedrich Wilhelm seinen Sohn.

FRIEDRICH WILHELM *Räsoniert* Er. Ich werd Ihm das Arschficken austreiben und das Französischparlieren. Halt er sich grade. Ich will einen Mann aus ihm machen und einen König. Und wenn ich Ihm alle Knochen im Leib zerbrechen muss dazu.²⁶

Der beste Angriffspunkt aber, um aus dem weichlichen Prinzen einen Mann und König zu machen, ist die Scham. Friedrich soll schamlos werden. Immer geht es darum, ihm entweder das Sehen oder das Sprechen zu verbieten, es zu erzwingen oder beide Vorgänge zu synthetisieren. Dass sie sich gegenseitig unterbrechen oder offene Geste bleiben, sucht Friedrich Wilhelm unter allen Umständen zu vermeiden. Diesen Sachverhalt teilt seine Erziehung mit der Mitleids- und Einfühlungsdramaturgie Lessings, die den Grund gelegt hat für die heutige Hollywood-Ästhetik. Dies beginnt in der ersten, der Gundling-Szene. Der historische Gundling war einer jener Gelehrter, die an seinen Hof zu holen und dort zu Tode zu quälen ein Lieblingssport Friedrich Wilhelms war. Gundling, so der Historiker Werner Hegemann,

wurde vom König zum Oberzeremonienmeister, zum Freiherrn, zum königlichen Kammerherrn und Hofnarren gemacht und unter unbeschreiblichen Misshandlungen der menschlichen Würde entkleidet. Der König ließ ihn in einem Fass begraben, auf das er schrieb: Hier liegt in seiner Haut, / Halb Schwein, halb Mensch, ein Wunderding.²⁷

In besagter Müller-Szene wird Gundling von Friedrich Wilhelms Offizieren brutal gedemütigt. Der Monarch selbst sieht sich das Schauspiel zusammen mit seinem Sohn an, dieser soll

²⁵ Ebd., S. 15.

²⁶ Ebd.

²⁷ Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin*, Berlin 1930/1963, S. 108 ff.; hier zitiert nach dem Anhang in Müllers *Herzstück*; S. 112-117.

schließlich lernen, „was von den Gelehrten zu halten“²⁸. Die Offiziere überziehen Gundling mit Zoten. Müllers Regieanweisung:

“Friedrich Wilhelm hält Friedrich die Ohren zu.”²⁹

Gundling, noch widerspenstig und darauf aus, sich dem Kasinohumor der Offiziere anzubiedern, will seine Männerehre retten. Er packt seinen Penis aus. Die Regieanweisung:

“Friedrich Wilhelm hält Friedrich die Augen zu.”³⁰

Weder Sehen noch Sprechen dürfen sich hier je zwischen Potenz und Akt bewegen. Stattdessen wird eines der beiden Prinzipien auf null gebracht, das andere maximiert.³¹ Die andere Möglichkeit der preußischen Erziehung ist ihre Synthese. Sehen und Sprechen, beide als voller Akt, verbinden sich. Die Szene endet, indem die Offiziere auf den am Boden röchelnden Gundling pinkeln. Friedrich soll teilnehmen am Pissvergnügen, auch dies ist schließlich eine wichtige Lektion in Macht. Der aber schämt sich.

“FRIEDRICH Ich kann nicht, Papa.”³²

Zur Strafe wird er degradiert, die Epauletten werden ihm abgerissen. Friedrich weint. Die Offiziere aber deuten seine Tränen um:

“OFFIZIER Haha. Er pißt aus den Augen.”³³

Brutaler lässt sich die Synthese von Sehen und Sprechen (das hier als performativer Akt Handlung ist) nicht ausdrücken. In diesem Stil setzt sich die Erziehung des Prinzen fort. Im zweiten Teil der Szene „Preußische Spiele“ lässt Friedrich Wilhelm Katte, den gefährlichen Freund seines Sohnes, erschießen. Friedrich wird mit Augenbinde zum Hinrichtungsplatz geführt, Katte ohne. Friedrich, noch immer nicht vollständig gebrochen, sagt unter seiner Binde zu Katte:

²⁸ Müller, *Leben Gundlings...*, S. 12.

²⁹ Ebd. S. 11.

³⁰ Ebd. S. 11.

³¹ Dies entspricht auch der Trennung von Oper und Schaubühne.

³² Müller, *Leben Gundlings...*, S. 13.

³³ Ebd.

“FRIEDRICH Ich sehe dich.”³⁴

Friedrich wird die Binde abgenommen, Katte als Delinquent bekommt die Augen verbunden.

FRIEDRICH *bedeckt die Augen mit den Händen:*
Ich kann dich nicht sehn.
FRIEDRICH WILHELM *Zeigt ihm die Bescherung.*
SOLDATEN *Ich bin der Weihnachtsmann. Reißt Friedrich die Hände von den Augen, halten ihm die Augen auf. Erschießung Kattes.*
FRIEDRICH WILHELM *steht auf:* Das war Katte.
FRIEDRICH *Sire, das war ich.*³⁵

Damit ist die Erziehung Friedrichs abgeschlossen. Ab jetzt ist er König Friedrich, der seine Soldaten in die Schlacht jagt. Dazu lässt er sich Racine vorlesen, eine pervertierte Erinnerung an die frühere Scham. In der vierten Szene, „Herzkönig Schwarze Witwe“ sucht eine Frau im Witwenschleier den jungen König auf, um ihn um das Leben ihres Mannes zu bitten, der erschossen werden soll. Friedrich beginnt ein infames Spiel mit dem Schleier, bemitleidet sich selbst in seiner Königsrolle.

FRIEDRICH ... *Weint*
Dass ich es sehn muß. Hier. Mit diesen Augen.
Groß
Darf ich die Augen schließen, wenn mein Wort Gewalt wird? Wär ich blind. Ah
*Nimmt den Schleier auf und verbindet sich damit die Augen.*³⁶

Blick und Wort müssen in der Synthese bleiben. Als König untersteht Friedrich „der Geschichte, die ihn keinen Blick lang aus den Augen läßt“³⁷. Er weiß genau, dass er jenes Echo an Scham, das in ihm doch noch hörbar sein könnte, umwandeln muss in Zynismus, ins Spiel der Macht. Es ist ein Spiel, das nicht mehr im paradoxen Moment vor der Entscheidung liegt, sondern da einsetzt, wo sie schon gefallen ist. Am Ende bleibt nur mehr ein brutales Kokettieren. Als der Mann erschossen wird, kommt es zu folgender Szene:

FRIEDRICH ... *Madame, es ist soweit.*
Blickt aus dem Fenster/ins Publikum, hält sich die Augen zu
Ich kann nicht hinsehn.
Gestatten Sie.
Verkriecht sich hinter der Sächsin, den Kopf hinter ihr vorgestreckt. Die Sächsin schlägt den Schleier zurück, starrt mit weit aufgerissenen Augen durch das Fenster/ins Publikum.
Salve. Gleichzeitig springt Friedrich der Frau auf den Rücken.

³⁴ Ebd. S. 15.

³⁵ Ebd. S. 15/16.

³⁶ Ebd., S. 21.

³⁷ Ebd.

VII

Ich schließe nicht, sondern breche ab. Das zweideutige Potential der Scham trägt in sich noch immer die Aussicht auf ein anderes Theater und eine andere Art der medialen Darstellung. In jedem Fall stellt es eine Gefahr dar für die Brutalität jedweder Macht. Sicher ist nach dem Ende der großen Erzählungen nicht mehr glaubhaft, dass, wie Marx hoffte, eine ganze Nation sich zum großen Löwen machte, der sich zum Sprung zurückzöge, aus Schamgründen (derer es unzählige gibt). Doch ist es nicht einzusehen, warum man nicht hier und da noch einer kleineren Raubkatze begegnen sollte, Tiere solcher Art, deren Klaue man nach wie vor fürchten, ihrer Grazie aber man sich freuen dürfte. Ich möchte daher ein Wort von Giorgio Agamben an den Schluss stellen. Agamben schreibt:

Primo Levi ... hat uns gezeigt, dass es heute eine ›Scham, Mensch zu sein‹ gibt, eine Scham, von der in gewisser Weise jeder Mensch befleckt worden ist. Es war dies – und ist noch – die Scham über die Lager, dass geschehen ist, was nicht geschehen durfte. Und es ist eine Scham von dieser Art, wie richtig gesagt worden ist, die wir heute gegenüber einer allzu großen Vulgarität des Denkens empfinden, gegenüber bestimmten Fernsehsehsendungen, den Gesichtern ihrer Moderatoren und dem selbstgewissen Lächeln jener ›Experten‹, die ihre Kompetenz frohgemut dem politischen Spiel der Medien zur Verfügung stellen. Wer je diese stumme Scham empfunden hat, Mensch zu sein, hat in sich jede Verbindung mit der politischen Macht, in der er lebt, durchtrennt. Sie nährt sein Denken und ist der Beginn einer Revolution und eines Exodus, deren Ende er kaum erahnen kann.³⁹

Ohne allzu viel Hoffnung dabei zu haben: Der Verwüstung dieser Scham in unseren bürgerlichen Gesellschaften gilt es entgegenzuarbeiten.

³⁸ Ebd., S. 22.

³⁹ Giorgio Agamben, *In diesem Exil*; S. 123/124.

Referenzen

- Agamben, Giorgio: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Freiburg/Berlin 2001.
- Barthes, Roland: *Sur Racine*. Berlin 1987.
- Hegemann, Werner: *Das steinerne Berlin*, Berlin 1930/1963.
- Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben*, Berlin 2002.
- Müller, Heiner: *Herzstück*, Berlin 1983.
- Programmheft der Schaubühne Berlin in der Inszenierung von Peter Stein (Premiere 25.10.1987), Berlin 1987.
- Racine, Jean: *Phädra*, Stuttgart 1995.
- Starobinski, Jean: *Das Leben der Augen*, Frankfurt a. M. 1984.

Kirsch, Sebastian: "Politik der Scham. Zu Jean Racines 'Phädra' und Heiner Müllers 'Friedrich von Preussen'", in: Günther Heeg (Hrsg.): *Intermedium Theater* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2004, Vol. 1 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 3-20, DOI 10.21248/thewis.1.2004.29