

4. *Phänomenologie I: Destruktivität der Szene*

4.1. *Jesus opfern, Szenen schreiben*

Gleichzeitig mit Hölderlins ersten Entwürfen zum *Empedokles* arbeitet Hegel an einer ähnlichen Problematik, ohne daß sich seine Beschreibungen des *Geist des Christentums* zu einem Werk abrundeten. Das dabei von Hegel immer wieder thematisierte Verhältnis Jesu zu seinen Jüngern weist große Ähnlichkeiten zur Problematik des *Empedokles* auf. Jesus überwindet die am Gesetzestext erstarrte "Positivität"¹⁴⁴ des "Judentums"¹⁴⁵ und somit die Entfremdung der menschlichen Welt von einem "Ideal der Einigkeit". Dieses "reineren[] Wesen"¹⁴⁶ Jesu hindert ihn aber daran, auf die unreine Umwelt zu wirken, da er so selbst zum positiven Halbgott würde oder doch im Kontakt mit der positiven Welt die eigene Reinheit verlöre. Gleich der Empedokles-Figur bleibt er in der Versöhnung einsam: "Wegen der Verunreinigung der Welt konnte Jesus das Reich Gottes nur im Herzen tragen"¹⁴⁷. Auch das Sterben Jesu gehorcht demnach einer Logik der Übertragung. Eine Fixierung auf ein äußeres Bild wird im Entzug des Bildes internalisiert, die "Abhängigkeit" vom "objektiven historischen Christus" muß "so subjektiv gemacht" werden, "daß er ein Ideal sei, heißt eben, ihm das Leben nehmen, ihn zu einem Gedanken machen"¹⁴⁸. Wie im Falle Empedokles' soll diese Internalisierung die Herrschaft nicht im Verborgenen fortsetzen, sondern Abhilfe von ihr bringen, indem sie eben nichts als ein *Ideal der Einigkeit* – die Abwesenheit von Herrschaft – verinnerlicht. Im Unterschied zu Empedokles gibt Jesus sein Leben aber zunächst nicht frei. Er wird nicht zu einem *Opfer seiner Zeit* in einem allgemeinen, sondern im spezifischen Sinne, denn seine Weigerung, selbst reformatorische Gewalt anzuwenden, läßt ihn der äußeren Gewalt zum Opfer fallen:

Aber solche Feindschaften, als er aufzuheben suchte, können nur durch Tapferkeit überwältigt, nicht durch Liebe versöhnt werden; auch sein erhabener Versuch, das Ganze des Schicksals zu überwinden, mußte deshalb im Volke fehlschlagen und er selbst ein Opfer desselben werden.¹⁴⁹

Diese Opferung eröffnet zwar die Übertragung vom Götzen für die Masse zum Gedanken für die jeweils Einzelnen. Diese Idealisierung bleibt aber so unfrei wie das sie bewirkende Opfer, das Christentum wird selbst zu “einer bloß positiven Religion”¹⁵⁰. Die mangelnde Wirkungsmacht des Opfers führt Hegel aber nicht explizit auf seine Kontamination mit der Unfreiheit zurück. Vielmehr scheint er die Wirkungsmacht des Schocks zu bezweifeln, welcher im Falle der Aggrigentiner an das destruktive Potential der *Natur* erinnert und so die Freiheit der Einzelnen als Gabe der *Natur* an die *Kunst* kenntlich macht. Hegels Paraphrase der Worte Jesu aus Matthäus 12,31 konstatiert einen gegenteiligen Effekt:

Durch ein Zeichen könnt ihr erschüttert werden, aber die verlorene Natur stellt sich darum nicht in euch her; die Euminiden eures Wesens könnten erschreckt werden, aber die Leere, die die vertriebenen Dämonen euch zurückließen, würde nicht von der Liebe erfüllt, sondern zöge eure Furien wieder zurück, die nun verstärkt durch euer Bewußtsein selbst, daß sie Furien der Hölle sind, eure Zerstörung vollendeten.¹⁵¹

Die *Erschütterung* durch ein bloß individuelles *Zeichen* wie die Empedokles-Figur *vertreibt* zwar die Dämonen der Unfreiheit – *aber die verlorene Natur stellt sich darum nicht in euch her*. Die entstandene *Leere* schenkt zwar *Bewußtsein*, aber bloß eines davon, daß Unfreiheit und Trennung von der *Natur* der *Hölle* zugehören. Statt einer kathartischen Korrektur des Verhältnisses von *Natur* und *Kunst* sieht Hegel hier bloß die *Vollendung* eben jener *Zerstörung*, von welcher die *Reinigung* des hölderlinschen *Erschreckens* bewahren soll: Das in der *Erschütterung* gestiftete *Bewußtsein* ist keines von der Gabe der Freiheit durch die *Natur*, sondern *Bewußtsein* der eigenen Unfreiheit. In der schockierenden *Leere*, welche bei Hölderlin für die selbst *nahmenlose* Unbeherrschbarkeit der *Natur* und damit gerade für die Freiheit des Einzelnen steht, das sich dem eigenen Schrecken ausliefert, manifestiert sich nicht die nach Hölderlin notwendige Trennung vom heterogenen Anderen der

Natur, sondern ein völliges Aussetzen des Kontakts: ein *Bewußtsein* nicht von der Verbindung von *Kunst* mit *Natur*, sondern von einer Abwesenheit dieser Verbindung. Der zerstörte Zusammenhang erkennt sich in diesem Schock als unwiederbringlich zerstört – und zwar durch eben das *Bewußtsein* zerstört, in welchem er sich als zerstört erkennt. Ein solchermaßen zerstörtes *Bewußtsein* muß sich immer wieder gegen sich selbst wenden: als der *Zerstörung Vollendung*.

Sollte Hegels Paraphrase die implizite *katharsis*-Konzeption des *Empedokles*-Projekts kritisieren, so scheint diese zunächst grob mißverstanden: In der *Leere* des Schocks erfahren die Aggrigentiner, daß es eben nicht ihre eigene Kraft ist, welche ihr *Bewußtsein* erhält. Sie erkennen diese Kraft als Gabe der *Natur*, gerade indem die Heterogenität der *Natur* zur *Kunst* erhalten bleibt. Eine *verlorene Natur stellt sich darum nicht in euch her* – zumindest nicht in dem hegelschen *Ideal der Einigkeit*. Aber doch in der *harmonischen Entgegensetzung* des hölderlinschen Anfangsphantasmas: *Natur* ist dort *Natur*, eben weil sie in der *Kunst* immer schon *verloren* gegangen ist, so aber die *Kunst* erst zur *Kunst* werden läßt und von dieser als *Natur* bewahrt werden kann. Die *Leere* des Schocks kündigt von nichts anderem als dieser *différance* in ihrer szenischen Heterogenität, die *Bewußtsein* zwar immer wieder zerstört, aber nur, indem sie es ermöglicht. Das *Bewußtsein* solcher Heterogenität wird seine eigene Zerstörung nie vollenden – zumindest nicht aus eigener, sondern immer nur aus anderer Kraft.

Damit ist der Einwand des jungen Hegel, der eine spinozistische Liebesphilosophie gegen die Bedeutsamkeit eines fixierbaren Zeichens wendet, aber in keiner Weise abgewehrt, sondern die im ersten Entwurf des *Empedokles* skizzierte Reinigung der Aggrigentiner auf eine Proklamation reduziert. Die Aggrigentiner müssen in ihrem Erschrecken nicht notwendig ihre naturgegebene Freiheit erkennen, denn diese besteht darin, erkannt werden zu können, ohne erkannt werden zu müssen. Genauso wie vom Publikum die Bühne, auf welcher der *Empedokles* aufgeführt wird, das eigene Verhältnis zur Szene erkannt werden kann und – wo die Szene sich notwendig entzieht – nicht muß. Der schreckliche Abschied kann ebenso gut wie eine Befreiung auch die von Hegel skizzierte end-

gültige Verzweiflung auslösen. Soweit ist die implizite Kritik Hegels gerechtfertigt.

Aber auch die von Hegel konstatierte Verzweiflung ist keine notwendige Schlußfolgerung. Eine kathartische Wirkung des Schocks bleibt ebenso Behauptung wie eine katastrophische. Der eine Effekt ist von dem anderen nicht zu trennen: Hegel will die Auswirkungen einer solchen Katastrophe in der religiösen Unfreiheit seiner Zeit beschreiben. Hölderlin, der die hegelsche Analyse des *status quo* geteilt haben wird, zeigt in seiner dramatischen Fiktion, welches Potential in dieser Katastrophe verloren gegangen ist. Eine Aussage über die realgeschichtliche Wirkungsmacht eines *Todes des Einzelnen* – des Einzelnen als eines religiösen Reformators – ist mit dem *Empedokles*-Drama nicht getroffen, auch wenn – gut kantisch – einem Durchsetzungsvermögen der Freiheit vertraut wird.

Hegel hingegen wird später einen ganz anderen Weg gehen: Statt einer *kathartischen* Korrektur versucht die *Phänomenologie des Geistes*, die Erstarrung des Christentums zur Positivität ernst zu nehmen und sich dieser Erstarrung erst mit einer Affirmation der *vollendeten Zerstörung* zu entwinden. Die Dogmatisierung des Scheiterns Jesu hat aus diesem ein Selbstopfer des fleischgewordenen Gottes für die Menschen gemacht. Wirkungsmächtiger Geist wird der christliche Gottvater nach dem Johannes-Evangelium erst mit Tod und Wiederauferstehung seines fleischlichen Sohnes, der, so interpretiert Hegel, auch Gottes Andersheit, die von ihm geschaffene Materie, mit ihm durchsättigt. Im Sterben und Weiterleben Christi kann Hegel so ein Sinnbild jener szenischen *différance* finden, die Hölderlin im *Hyperion*-Projekt entwickelt und die von Hegel nun als *absolutes Wissen* aufgenommen wird: als Selbstidentität des Absoluten mit sich auch in seinem anderen. *Absolutes Wissen*: nach Hegel sterbliches Wissen, welches weiß, daß seine Sterblichkeit das Unendliche bedingt. Das theo-logische Bild von einer abstrakten Gottesvorstellung, welche sich in die Fleischlichkeit Jesu entäußere, mit dessen Tod wiederum auch die „*Abstraktion des göttlichen Wesens*“ (*PhG* 571) vergehe, um von nun an als göttlicher Geist in der Gemeinde Präsenz zu haben, präfiguriert von Hegels Warte her sein eigenes Wissen, welches sich selbst als

endliche Manifestation des Absoluten weiß und damit dessen Absolutheit beweist, weil deren Unendlichkeit sich selbst nämlich auch in ihrem Anderen, dem Materiell-Endlichen, manifestiert. Der Dreischritt der hegelschen *Logik*, deren spekulatives Ende aus der Entfremdung des Absoluten in ihr dialektisches Anderes folgt, läßt sich ebenso durch das gelungene Opfer Christi bebildern wie der von Hegel beschriebene Gang der Geschichte insgesamt, der sich retrospektiv als Selbstentäußerung und Wiederaneignung des Geistes an die Unbeständigkeit des Materiellen erweist. Was bei Hegel *absolute Wissen* heißt, ist daher nichts anderes als ein Vollzug szenischer Materialität. Es ist nur als Andersheit von sich selbst, als reine Heterogenität, die Zeit, Raum, Denken u.s.w. erst bedingt: ganz mit Stofflichkeit durchsättigter Geist, ganz vergeistigte Materie; weder das eine noch das andere – auch wenn Hegels Vokabular sich durchgängig aus dem platonischen Register speist.

Der zum *sacrificium* erhobene Tod Christi liefert solchem *Wissen* ein Bild von sich als Wissen, stammt allerdings aus einer Epoche, die noch nicht weiß, daß *Wissen* das Gelingen des Opfers nicht darstellen, figurieren, repräsentieren muß: Das *absolute Wissen* selbst ist als Exposition des Heterogenen das Gelingen des Opfers!¹⁵² Es vollzieht sich als eine Allmacht des Geistes, die – mit Derridas *différance* gegengelesen – von seiner Ohnmacht nicht zu unterscheiden ist. Es erhält sich in der beständigen Wiederholung – im beständigen Verschwinden und beständigen Neuauftauchen – der Szene, ohne daß diese in die chaotische Vielfältigkeit einer spinozistischen Substanz zerfiele. Der “entäußerte Geist” stellt in seiner “Aufopferung” an das “freie[] zufällige[] Geschehen[]” in permanenter “Bewegung” immer wieder das “Subjekt” (*PhG* 590) her: ein Selbstverhältnis zu sich als seinem Anderen, zu seinem immer zufälligen und ganz anderen Anderen als sich. Auch der Rest einer Befestigung, die in Hölderlinds Schreiben insistiert – die *schöne Vorstellung* der Aggrigentiner bzw. des Publikums vor der Bühne – geht völlig in einer Selbstbewegung auf, welche ohne “ruhenden Punkt” (*PhG* 27) auskommt. Keine Einzelfiguren werden zum *Opfer der Zeit*, Zeit insgesamt wird eine des Opfers: des gelingenden *sacrificiums*, des Aufzehrens des Geistes in seiner Materialisierung, des Aufzehrens der Materie in ihrer Vergeistigung, des

Aufzehrens eines materiellen wie geistigen – eines heterogenen – Rests. Die Zeit des Opfers ist eine sich immer aufs neue verlängernde Hemmung der Selbstpräsenz des Geistes und nur als diese Hemmung – Hölderlin deutete es im *Hyperion* an – ist seine Selbstpräsenz als eine Präsenz überhaupt möglich. Das Opfer ist immer schon gelungen und liegt beständig (als gelingendes) in der Zukunft. Die Konsistenz der hegelschen Philosophie mit jener Regelmäßigkeit eines immer noch an Kant orientierten *Verstandes* bestünde in nichts anderem als dem szenischen Exzeß dieses Opfers. Daß der *Verstand* mit seinen *Vorstellungen* von jenem nicht in ihm aufgehenden heterogenen Rest exzediert wird, darin liegt für Hegel die Regel. So läßt sich zumindest Werner Hamacher verstehen: “Das Opfer des Rests, durch die Regel gehemmt, prolongiert und fixiert, ist Hegels Philosophie.”¹⁵³ Während die vom dramatischen Text ausgehende Hemmung für Hölderlin die Heterogenität der Szene ermöglichen soll, fällt laut Hamacher im hegelschen Diskurs die Hemmung mit dieser Heterogenität zusammen. Dieser ist kein Text mehr – literarisch oder theoretisierend wie bei Hölderlin – der Zeugnis ablegen will von der Unmöglichkeit, die Szene zu bezeugen – sondern ein Schreiben als die Szene selbst. Der Rest an Befestigung – das Stück *Kunst*, durch das *Natur* erst als heterogene *Natur* erfahrbar wird – stirbt ebenfalls den szenischen *Tod des Einzelnen*. So hat es einem Interpreten wie Heidegger scheinen können, als leugne Hegel die Heterogenität der Szene, als zeige sein Schreiben nichts anderes als die Unterwerfung von Materie unter den Geist und vollende damit das von Platon überkommene Schema. Doch der notwendigen Selbstaustreichung der Szene – der Heterogenität des Heterogenen – muß ein solcher Anschein durchaus angemessen sein. Und wahrscheinlich ist solch eine Zeugnis der Autodestruktion – der *vollendeten Zerstörung* – radikaler als eines, das sich wie das hölderlinsche vom Destruktiven faszinieren lassen will.

Um all dem jedoch nachzuspüren, bedarf es einer vielleicht wenig philosophischen Lektüre von *Hegels Philosophie*. Seine *Phänomenologie des Geistes* bietet – historisch wie inhaltlich – am ehesten den Anschluß an die Knotenstellen des hölderlinschen *Empedokles*-Projekts: Geschildert wird der Gang des Bewußtseins und seiner

Vorstellungen zum *absoluten Wissen* – und seinen Szenen. Dieser Gang wird von einem *Wir* vor der Bühne betrachtet, das vom gelungenen Ende her erkennen muß, daß es sein eigenes Auftreten beobachtet und dieses nicht auf einer von ihm getrennten Bühne stattfindet. Eine solche Bühne wird vielmehr im Vollzug des *absoluten Wissens* immer wieder zerstört. Deutlich ist aber nicht bloß auf ein destruktives Potential wie in den frühen Texten zum Christentum, sondern auch auf das stiftende Potential des Weingotts Dionysos verwiesen; deutlicher vielleicht als im *Empedokles*-Projekt zeichnet sich im Verhältnis von Szene und Bühne eine dionysische Theatralität ab. Notwendig verborgener als in Hölderlins dramatischen Entwürfen vollzieht sich die entscheidende Verflechtung zwischen Theater und Theorie. Die wenig philosophische Lektüre der *Phänomenologie* muß sich zunächst dieser Verflechtung widmen, um von ihren Knoten aus ein Verhältnis zwischen Bühne und Szene entfalten zu können.

4.2. Verweilen bei Dionysos

Wenn *Hegels Philosophie* das *gehemmte, prolongierte, fixierte Opfer* ist und es nicht bloß sein soll, dann muß es sich immer wieder seines Gelingens versichern. *Hegels Philosophie* muß solche Selbstversicherung sein; die *différance* vergeistigter Materie oder materialisierten Geistes muß sich immer wieder als diese Selbstversicherung wiederholen. Aber die ewige Wiederkehr des gelingenden Opfers muß sich auch immer zumindest dem Risiko ausgesetzt haben, nicht zu gelingen, fehlzuschlagen, nicht für das Weggegebene einen umso größeren Gegenwert – *absolutes Wissen* – zu erhalten. Nicht nur bedarf *Hegels Philosophie* – wie im *Empedokles*-Stoff – einer Reinigung, die ein destruktives Fehlschlagen des Opfers – etwa einen Umschlag von *absolutem Wissen* in Nichtwissen – immer wieder abwendet. Als gelungenes Opfer muß *Hegels Philosophie* selbst diese *katharsis* sein, ohne daß sie noch wie der *Empedokles*-Stoff sich dem Opfer und der *katharsis* widmen müßte. Die *katharsis* reinigt von sich selbst, das Opfer kann als Opfer gleichsam geopfert werden. Wenn überhaupt, dann kann *Hegels Philosophie*

bloß Spur – szenische *différance* – von kathartischer Opferung sein. Aufnehmen läßt sich diese Spur vielleicht an einem, wenn auch berühmten, Randstück von *Hegels Philosophie*: der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes*, die auf die Verknötung von Bühne und Szene hinweist, ihr aber noch nicht gewidmet ist. Hier findet Hegel die berühmte Formulierung vom “Verweilen beim Negativen”, um eine Produktivität dionysischer Destruktivkraft zu kennzeichnen. In den anthropologischen Opfertheorien Batailles und Girards findet diese Formulierung im 20. Jahrhundert einen Nachklang, welcher ihrerseits das *Verweilen beim Negativen* als einen Nachklang des Opfers und der *katharsis* lesbar macht:

Die Tätigkeit des Scheidens ist die Kraft und Arbeit des *Verstandes*, der verwunderksamsten und größten oder vielmehr der absoluten Macht Aber daß das von seinem Umfange getrennte Akzidentielle als solches, das Gebundene und nur in seinem Zusammenhang mit anderem Wirkliche ein eigenes Dasein und abgesonderte Freiheit gewinnt, ist die ungeheure Macht des Negativen; es ist die Energie des Denkens, des reinen Ichs. Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordert. Die kraftlose Schönheit haßt den Verstand, weil er ihr dies zumutet, was sie nicht vermag. Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet. Diese Macht ist er nicht als das Positive, welches von dem Negativen wegsieht, wie wenn wir von etwas sagen, dies ist nichts oder falsch, und nun, damit fertig, davon weg zu irgend etwas anderem übergehen; sondern er ist diese Macht nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt. Dieses Verweilen ist die Zauberkraft, die es in das Sein umkehrt. – Sie ist dasselbe, was oben das Subjekt genannt worden, welches darin, daß es der Unbestimmtheit in seinem Elemente Dasein gibt, die abstrakte, das heißt nur überhaupt *seiende* Unmittelbarkeit aufhebt und dadurch die wahrhafte Substanz ist, das Sein oder die Unmittelbarkeit, welche nicht die Vermittlung außer ihr hat, sondern diese selbst ist. (*PhG* 36)

Diese *Kraft*, diese *Arbeit* und diese *absolute Macht* eines endlichen Bewußtseins sind Worte, die bereits von einem *absoluten Wissen* her geschrieben sind, zu welchem *Kraft* und *Arbeit* eben dieser *absoluten Macht* hingeführt haben werden. Das *absolute Wissen* – Selbsterkenntnis des Geistes – läßt in der Begrifflichkeit der Philosophie die Geschichte des Begreifens von Chaos, Materialität und Endlichkeit Revue passieren und macht sie so zur eigenen, zur “begrif-

fene[n] Geschichte”(PhG 591) und damit zur eigenen “Gestalt”(PhG 590). Die Szene dieser Schöpfung zeigt die Durchstaltung des Materiellen nicht auf einer statischen Bühne, sondern ist selbst diese Durchstaltung und deswegen Szene einer Gestalt, die nicht vor dem materiellen Hintergrund, sondern als Verhältnis zu diesem Hintergrund ist. Die Urszene des absoluten Wissens ist gleichzeitig seine ganze Geschichte, die am Ende “Zeit tilgt” (PhG 584), also sich selbst ihre eigene Zeit als die Zeit ihres eigenen Körpers gegeben haben wird. Dieser Körper signifierte sich selbst als die eigene *Zerissenheit*, er wiederholt den Strudel der chaotischen Materialität als seine eigene Ordnung: die Ordnung des Dionysos, den die *Vorrede* aufruft. Der “bachantische[] Taumel” des Wissens, “an dem kein Glied nicht trunken ist” (PhG 46), übersteht seine unendliche Zerstückelung durch ihre Wiederholung im eigenen Zergliedern der Welt, die immer wieder zu sich in das Selbstverhältnis des Subjektes Geist findet, welches sich wiederum als dieser *Taumel* immer neu erschüttert haben, aber im Erschüttern nicht auseinandergeflogen, sondern zu sich selbst zurückgekehrt sein wird. Der Geist, der bei sich selbst ankommt, um Zeit zu tilgen, ist das Absolute einer Dynamik, die Zeit *tilgt*, indem sie Zeit immer neu stiftet. Das Allgemeine des vollendeten Begriffs hat sich nicht von der Welt abgelöst, sondern umfaßt auch und gerade das Besondere, die vielen Einmaligkeiten der Welt als sein anderes, Negatives. Der allgemeine Begriff negiert sich im Besonderen, das Besondere ist sein Anderes, aber da das Besondere seine Wahrheit gerade im Allgemeinen hat, negiert es sich als Besonderes hin zum allgemeinen Begriff, der so beständig zu sich zurückkehrt und das Besondere in unendlicher Selbstnegation aufbewahrt. Das Vielfältige, Amorphe, Chaotische, die beständige Fortsetzung des Todes als die Unbeständigkeit der Materialität wird begriffen worden, aber nicht stillgestellt worden sein. Denken, das – selbst todbringend – beim Tode verweilt, ohne sich ihm wie Empedokles auszuliefern, weiß, daß solch amorphe Vielfältigkeit in ihm verloren geht, und bildet sich eingedenk dieses Umstandes. Der Begriff wird somit immer Risiko des Fehltritts gewesen sein, er ist immer Fehltritt, der dies weiß. Die *ungeheure Macht* ist nicht geheuer, weil ihre maßlose *Energie* sie immer

wieder von sich selbst unterscheidet und sie nur in diesem Zerreißen sie selbst ist. Dem schwarzen Loch Natur setzt das Denken nichts anderes als ein schwarzes Loch entgegen: Tod tötet Tod, *Unwirklichkeit* macht *Unwirklichkeit* zur Wirklichkeit eines ewigen Lebens. Der Verstand hat die *Zauberkraft*, ins Chaos einzugreifen, es zu trennen, es zu bahnen, es nicht haltlos zu versöhnen, sondern den Tod beizubehalten, in jedem Schritt. Hegels Dionysos scheint nicht bloß der von Nietzsche beschriebenen Gottheit gleich, sondern auch Nietzsches Apollon-Figur: Dionysos-Apoll setzt das dionysische Chaos in Gestalt, doch diese Gestalt wird durch das Fließen ihres Stoffes negiert, welches sich wiederum an der Bändigung durch die Gestalt bricht. Die *Zauberkraft* gibt dem Fließen eine Bahn vor. Die Gewalt wird mit Gegengewalt in eine Ordnung, einen Körper, eine Figur gebracht. Angst und Schrecken werden durchlebt, der Tod so in *Leben*, das nicht mehr natürliches, sondern menschliches, weil durch den Tod hindurchgegangenes Leben ist, umgewandelt: Die Verkörperung hat sich der Bedrohung der Entkörperung durch das Chaos entzogen, indem sie sich ihr gestellt hat. Die Ordnung wird nicht vom Chaos bedroht, sondern die Gewalt des Chaos wird qua eigenster Gewalt gezwungen, aus sich selbst immer wieder Ordnung zu produzieren. Das von Angesicht zu Angesicht mit dem Tod als dem *Furchtbarsten* gewinnt die *Wahrheit* des Geistes. Der Anblick der Verwüstung ist seine Selbstkonstitution, die im *Ertragen* und *Aushalten* der Verwüstung sich eben von ihm reinigt und sich selbst bestärkt.

In diesem Sinne vermutet Philippe Lacoue-Labarthe eine Affinität zum aristotelischen *katharsis*-Konzept, welche eine der berühmtesten Stellen aus *Hegels Philosophie* mit der berühmtesten Abhandlung über das Theater und so mit der zentralen Komponente des Theaters, zur Mimesis, verbände: “La resolution spéculative est peut-être encore un mode de la catharsis. C’est-à-dire un bon usage de la *mimesis*.”¹⁵⁴ Denn es ist laut Aristoteles der gute Gebrauch der Mimesis, welcher in einer Art Affektabfuhr eine Reinigung von Jammern und Schaudern bewirkt, indem das Publikum eben einer guten Darstellung von Jammern und Schaudern beiwohnt.¹⁵⁵ Das *Verweilen beim Negativen* kann sich von des-

sen Destruktivkraft befreien, indem es sie selbst – als gute Destruktion – beendet, so wie eine gute Mimesis des Schreckens von diesem reinigt.

Solch Affinität müßte – der absoluten Zerrissenheit des *absoluten Wissens* gemäß – gleichzeitig mit einer klaren Unterscheidung einhergehen: Das im *absoluten Wissen* mündende *Verweilen* müßte etwas anderes sein als die dem Menschen laut Aristoteles eigene theatrale Fähigkeit zum vom Schrecken befreiten Ausdruck in der Nachahmung des Schreckens. Damit müßte sich die Arbeit des Unterscheidens aber eben von demjenigen Vermögen unterscheiden, welches in seiner Aktualisierung ebenfalls beständig einen Unterschied macht, denn die Mimesis lebt von der beständigen Unterscheidung: davon anders als sie selbst zu sein.¹⁵⁶ Die Mimesis zeigt sich in ihren Effekten und bleibt selbst ungreifbar, kann dementsprechend aber auch in keine übergreifende Ordnung führen und in dieser Ungreifbarkeit kaum durch die Unterscheidungsmacht des Verstandes *von seinem Umfeld getrennt*, zerteilt und auf die Begriffe des *absoluten Wissens* gebracht werden. Aber eben in dieser der Mimesis eigenen Negativität wird Lacoue-Labarthe mit Verweis auf Diderot und Bataille ihr Verhältnis zu *Hegels Philosophie* finden.

4.3. *Mimetische Gewalt: kontra Girard*

Inspiriert mögen Lacoue-Labarthes Ausführungen dabei von den anthropologischen Thesen René Girards sein. Diese finden in der Unfixierbarkeit der Mimesis ein dem hegelschen *Negativen* ähnliches destruktives Potential, stehen dabei aber in größtmöglicher Entfernung zu Hegel. Indem Girards Theorie jedoch die Zerstörungskraft der Mimesis, von der es zu reinigen gilt, in ihren Mittelpunkt stellt, wird die Mimesis für diese Theorie zu einem Problem, an dem sie schließlich scheitert. Aber indem Girard den Einsatz von *Hegels Philosophie* geradezu spiegelbildlich verkehrt, kann er auch einen Wegweiser in die Tiefendimension des Verhältnisses von *Hegels Philosophie* zum Theater legen.

Während laut Hegels *Vorrede* die Konfrontation der Gewalt des Denkens mit der Gewalt der Welt eine höhere Ordnung erzeugt, beschreibt Girard in *Das Heilige und die Gewalt* eine umgekehrte Bewegung: Das Chaos allgemeiner Gewalttätigkeit erzeugt immer mehr Gewalt, ohne daß aus dieser eine höhere Ordnung entstünde: "Dem Gewalttätigen Gewalt antun, heißt, sich von seiner Gewalt anstecken lassen."¹⁵⁷ Die Kontamination mit der Gewalt wird in der Metaphorik Girards einer Infektion gleichgesetzt, die in "einen unendlichen, endlosen Prozeß"¹⁵⁸ führt. Dies verhindert nach Girard ein sogenanntes "versöhnendes Opfer", welches "die ganze Gemeinschaft von ihrer eigenen Gewalt"¹⁵⁹ bewahrt. Indem ein Sündenbock gefunden wird, welcher den durch die allgemeine Gewalt gleichförmig gewordenen Individuen ähnelt und doch einen minimalen Unterschied aufweist, wird Gewaltanwendung in die Sphäre des Sakralen gebannt. Diese kathartische Reinigung stoppt die Ausbreitung der destruktiven Infektion und verkehrt sie in Ordnung : "Wenn es der opferkultischen *Katharsis* gelingt, die chaotische Verbreitung der Gewalt zu verhindern, dann gelingt es ihr tatsächlich, eine Art *Ansteckung* zum Stillstand zu bringen."¹⁶⁰

Mit Krise und Verlust der Religion – Girard meint das europäische Christentum – kehrt die Destruktivität zurück. Girard bestimmt deren Ursprung in einer "mimetischen Begierde"¹⁶¹, die sich immer auf das vom anderen begehrte Objekt richtet. Sie muß so in "tragische[r] Rivalität"¹⁶² diesen anderen als Bedrohung der eigenen Existenz fürchten, wie gleichermaßen in Überwindung des Rivalen auch das Objekt der Begierde schwindet: "Die freie Mimesis stürzt sich blindlings auf das Hindernis eines konkurrierenden Wunsches; sie bewirkt ihr eigenes Scheitern, und dieses Scheitern wiederum wird seinerseits die mimetische Tendenz verstärken."¹⁶³ In solch mimetischem Rhythmus einer An- und Ent-eignung tauchen die Individuen völlig in die Gewalt ein. "Auf dem Höhepunkt der Hysterie tritt der monströse Doppelgänger überall gleichzeitig auf."¹⁶⁴ Wo die "gewalttätige *mimesis*"¹⁶⁵ entfesselt wird, ist das Ende jeder Ordnung erreicht. Der kreative Gestaltungsakt, als den Aristoteles sie definiert, verliert sich im Chaos von Zerstörung und Vergänglichkeit. Mimesis vermindert sich bei Girard auf jenen Strang der platonischen Lehre, der sie als Ver-

dunkelung der konstanten und ewigen Welt der Ideen betrachtet und mit der Erklärung der Künstler zum Sündenbock vor allem die Gefahr der unkontrollierten Nachahmung aus dem perfekten Staat verbannen will.¹⁶⁶

Still und fixierbar stehen Mimesis und Gewalt in einer aus der Ordnung des Heiligen gelösten Welt bloß noch an einem einzigen Ort: in der Theorie Girards, welche das Verhältnis von Mimesis, Gewalt und dem von beidem reinigenden versöhnenden Opfer aufschlüsselt und in den überlieferten Mythen diese Konfiguration wiederfindet. Das Fiktionale der antiken attischen Tragödie besteht laut Girard darin, eben diese Konfiguration unkenntlich, aber doch gleichzeitig lesbar zu machen. Denn der Mythos sagt nicht ganz, was er meint und meint nicht ganz, was er sagt: *“Die Szene auf der Bühne ist durch zweckmäßige Entstellung, man könnte sagen: im Dienste raffinierter Heuchelei, aus der historischen Szene hervorgegangen.”*¹⁶⁷, zitiert Girard in diesem Sinne aus Freuds *Totem und Tabu*. Die dramatische Erzählung des Mythos verfälscht das Original, ist also ebenso unangemessen nachgemacht wie die aus Platons perfektem Staat verbannte Kunst. Aber diese Verfehlung imitiert nicht bloß unangemessen, sondern ist auch aristotelische Mimesis als ein kreativer Akt, der *zweckmäßig*, nämlich um der Ordnung und einer Restitution des Heiligen willen entstellt. Doch hinter dieser Verwandlung ist für Girard, den Wissenden, das versöhnende Opfer noch zu sehen und mit ihm die dionysische Unstillstellbarkeit der Gewalt. Im markanten Unterschied zum *Verweilen* des Denkens bei der Gewalt vermag der Wissende, die der Gewalt eigene Logik zu durchschauen. Hinter der Entstellung durch die Mimesis erkennt er das Chaos und seine Bannung im Heiligen. Girard blickt auf die Hinterbühne der Aufführung des Mythos und sieht das Chaos als die unendliche Fortbewegung des theatralen Grundprinzips. Das Theater ist das Chaos, der mimetische Akt der Aneignung ist bachantischer Selbstverlust. Die Macht des Wissenden, diesen Taumel im Begriff stillzustellen, wird ihm laut Girard von eben dem Prozeß verliehen, der diesen Taumel immer neu entfacht. Die Wissenschaft, die aus dem Verschwinden der Religion und damit des Heiligen hervorgeht, findet nicht zur mythischen Gesellschaftsordnung zurück, sondern stößt zu einem

Wissen von der Gewalt vor, das mit deren Wiederaufflammen in den modernen Gesellschaften einhergeht: “Die Tendenz, das Heilige auszulöschen und es gänzlich zu eliminieren, bereitet die heimliche Rückkehr des Heiligen vor und zwar nicht in transzender, sondern in immanenter Form: in der Form der Gewalt und des Wissens um die Gewalt.”¹⁶⁸ Und dies geschieht für Girard “im vollen Lichte der Vernunft”¹⁶⁹, die auf das Original hinter den Verfälschungen der Mimesis sehen kann, ohne von dem, was sie sieht – der gewalttätigen Fortsetzung der unfixierbaren Mimesis – affiziert zu werden.

Diese girard'sche Version eines *Verweilens beim Negativen* verweilt nicht beim *Negativen*, denn nicht mit dem Chaos ist es konfrontiert, sondern bloß mit dessen theatraler Verzerrung, mit seiner gezielten mimetischen Entstellung in den antiken Mythen. Die wissenschaftliche Ordnung seiner Theorie bleibt unaffiziert von der von ihr beschriebenen Unordnung. Die Vernunft des Wissenden blickt auf eine wirkliche Welt der Zerstörung, nachdem sie den Vorhang der Verkennung von dieser Welt weggezogen hat. Mimesis benennt den Keim des Chaos im girard'schen Menschen, sein Verlangen nach Andersheit. Girard benutzt Mimesis als ein Wort für einen Akt der Gestaltung und Differenz. Mimesis, die somit nie Mimesis, sondern dasjenige ist, was vom Denken ausgeschlossen werden muß, um es nicht in unheilbare Verwirrung zu stürzen, bildet das Zentrum des girard'schen Entwurfs wie gleichzeitig seinen Bruch. Das Wissen sieht die mimetische Entstellung, wird aber das Eigentliche hinter dieser Entstellung nicht fixieren können. Denn nichts garantiert, daß die Erzählung vom ursprünglichen, versöhnenden Opfer nicht eine weitere Entstellung ist. So lobt Girard zwar Freud für dessen genaue Beschreibung eines Ursprungsmordes in *Totem und Tabu*, vernachlässigt aber, daß Freud in dieser “Urszene”¹⁷⁰ eher eine notwendige Konstruktion zu sehen scheint.¹⁷¹ Diese füllt eine Erklärungslücke im empirischen Material mit einem Erklärungsmodell und markiert derart den Übergang der freudschen Hermeneutik zu seinen strukturalistischen Interpreten. So lassen Laplanche und Pontalis zwar offen, inwieweit Freud seinen eigenen Konstruktionen unterliegt¹⁷², betonen aber gleichermaßen den phantasmatischen Charakter der

freudschen *Urszene*: Für Freuds Suche nach dem Ursprung gilt, das das "letzte Ereignis, die 'Szene', sich entzieht"¹⁷³. Sie kann anhand des empirischen Materials nicht endgültig identifiziert werden. Das Wissen Girards hingegen vermag, das Theater als Entstellung zu identifizieren und findet hinter dieser Entstellung den Versuch, der Entstellung zu entkommen, das Chaos der Entstellung zu bändigen und diese Bändigung erneut zu entstellen, damit nichts an sie erinnert und die Existenz der negativen, mimetischen Gewalt vergessen wird. Gebändigt wird von Girards Begriffen die Entstellung einer Bändigung der Entstellung. Und Mimesis heißt Girards Begriff, welcher einer gewalttätigen Mimesis Einhalt im Wissen gebieten soll. Sein Wissen hat keinen anderen Hinweis auf das ursprüngliche, die mimetische Entstellung verdeckende Opfer als dessen theatrale Entstellung. Hinter der Theaterbühne findet das Wissen das Opfer als theatrale Verdeckung der mimetischen Gefahr und wird diese Verdeckung nie sicher von der Gefahr unterscheiden können. Mit der Mimesis sucht das Theater das Buch des Wissenden heim und müßte genauso kathartisch ausgetrieben werden wie die Gewalt durch das versöhnende Opfer. Wer wie die *Vorrede* der *Phänomenologie des Geistes* beim *Negativen verweilt*, der *verweilt* auch bei der Destruktivität einer Mimesis, die zwar dem Reich des Theaters angehört, aber sich auf keiner seiner Bühnen fixieren läßt. Er *verweilt*, ohne diese Mimesis seinerseits zu fixieren und kann so zu der Szene vorstoßen, die es – ganz im Sinne der freudschen *Urszene* – nicht gibt. Eine andere *katharsis* muß bereits stattgefunden haben, um solch *Verweilen* zu ermöglichen. Ein *versöhnendes Opfer*, das aber auch die Annahme eines ursprünglichen Opfers geopfert haben muß, um nicht wie Girard selbst der Gewalt der schlechten Mimesis zu verfallen. Ein anderes Verhältnis zum Theater deutet sich an.

4.4. *katharsis II: Batailles Opfer*

Anders als Girards Anthropologie verzichtet *Hegels Philosophie* auf den schönen Schein eines von der Gewalt des Lebens abgetrennten Verstandes. Dieser hat Teil an der Gewalt, wodurch die Kraft, die

beim Chaos des Sterbens verweilt und dieses zum Leben des Geistes macht, auch an einer Entstellung des Todes arbeitet: an einer Negation der Negation als einer Entstellung des Entstellenden, an einer Gestaltung des Gestaltlosen, die immanent theatral sein muß, da sie keine Idee hat, die sie verkörpert und nicht Bedeutungsträger eines empirischen Etwas – zum Beispiel eines Opfers, das wiederum die Gewalt und die Mimesis überdecken soll – ist. Die Macht des *absoluten Wissens* ist die Macht des Ausdrucks ohne Auszudrückendes: purer Akt der Mimesis an das Gestaltlose – Tötung des Todes, Vergewaltigung der Gewalt, die Tod und Gewalt kathartisch bannt und *Hegels Philosophie* und *nicht nicht Hegels Philosophie* ist. Exorziert wird der Schrecken des *Negativen* durch seine gelungene Umkehrung in die Macht des Wissens. Das *Verweilen* ist die gelingende Ermächtigung des Wissens. Die vernichtende Kraft vernichtet die Vernichtung. Gelingende Mimesis ohne Vorbild steht hinter einer *katharsis*, die keinen vorgängigen Körper des Wissens vom Schrecken reinigt, sondern den Körper des Wissens durch die Reinigung vom Schrecken hervorbringt. Das Risiko des Verweilens beim Negativen, das heißt des Selbstverlustes im Amorphen, Gewalttätigen, Tödlichen bedingt das Gelingen der Selbstfindung, die sich nur durch die Größe der Kraft des Verweilens legitimiert. Wo das *absolute Wissen* sich vollendet hat, da wird es stark genug gewesen sein. Wissen legitimiert sich als Wissen dadurch, daß es weiß und nicht nicht weiß. Es wird sich von seinem eigenen Schrecken gereinigt und den mimetischen Akt korrekt gehandhabt haben. In diesem Sinne unterstreicht Lacoue-Labarthe, daß in der Bewegung der Aufhebung des Todes in das Leben “mit einer gewissen Präzision die philosophische Ausbeutung des aristotelischen Konzepts der *Katharsis* [zu] erkennen”¹⁷⁴ ist. Doch der Bezug auf die *katharsis* löscht sich in seinem eigenen Vollzug aus: Die korrekte Handhabung der Mimesis reinigt einzig von ihrer destruktiven Variante, welche das Wissen immer wieder in Nichtwissen umschlagen läßt. Bei der *katharsis* des *Verweilens* wird es sich im Sinne Platons um gute Mimesis, die die Vollendung des stabilen Selbst unterstützt, und nicht um schlechte Mimesis, die das Selbst auflöst und verweichlicht, gehandelt haben. Das Wissen, dem es nicht gelingt, beim Verweilen beim Negativen das

Zerissene als Zerissenes in einen Selbstbezug zu bringen, das von Angst und Schrecken überrannt und nicht gereinigt wird, sich im Wahnsinn der Zerissenheit verliert, ist gar kein Wissen und wird nie Wissen gewesen sein. Die Kraft des Zerreißens ist die eigene Kraft des Wissens, so daß es das Zerissene noch zusammenhält und immer wieder zerreißt: sich selbst dem vernichtenden Amorphen aussetzt, um sich in diesem als eines zu finden. Das Selbe des absoluten Geistes ist wirklich sein Anderes, ohne durch seine Andersheit enteignet und in den Strudel der Gewalt gezogen zu werden. Die Mimesis des Todes ist ein Akt, der, da durch eigene Macht hervorgerufen, ganz im aristotelischen Sinne das Unerträgliche ertragbar macht: “[E]inzig die Mimesis hat die Macht, ‘das Negative in Sein zu verwandeln’ . . . : zum Schauspiel geworden läßt sich sowohl dem Tod wie dem Unerträglichen . . . ‘ins Angesicht schauen’. Der Geist, fortan weit entfernt, vor ihnen zu erschrecken, hat im Gegenteil jetzt die Muße, bei ihnen ‘zu verweilen’.”¹⁷⁵ Die *katharsis* von Hegels Philosophie ist laut Lacoue-Labarthe nicht mehr als *katharsis* kenntlich, weil sie sich eben vom Bezug zur negativen Macht des Theaters gereinigt hat: Sie unterliegt einer Strategie der Mimesis, die Lacoue Labarthe in Diderots *Paradox über den Schauspieler* ausgeschrieben findet, von wo sie auf die Texte Hölderlins und Hegels übergreift.¹⁷⁶

Die Logik einer Aneignung der Enteignung ist in Diderots Text explizit auf die Mimesis und das Theater bezogen: Erst die Nichtexistenz einer Persönlichkeit des Schauspielers ermöglicht ihm die Schöpfung aller möglichen Persönlichkeiten: “[P]lus l’artiste (le comédien) est rien, plus il peut être tout.”¹⁷⁷ Diese Fähigkeit dankt er der Kraft zur aktiven Mimesis, die solch Abwesenheit eines Selbst aus sich selbst heraus überwindet und – ganz im aristotelischen Sinne – als Krone der Schöpfung an der Natur ergänzt, was ihr mangelt: “C’est que la mimésis . . . , en ce qu’elle suppose justement un sujet absent à lui-même, un sujet sans sujet, une pure *personne*, est par définition *active*.” Von solch schöpferischer Mimesis grenzt Diderot die Besessenheit durch das nachzuahmende Objekt ab: “La possession . . . suppose un sujet ; c’est la forme monstrueuse, dangereuse, d’une *mimésis passive*, incontrôlée et immaîtrisable. C’est le mauvais théâtre.”¹⁷⁸ Obwohl Diderot also

die platonische Verwerfung der Mimesis umdreht und sie zum Angelpunkt seiner Theorie macht, verbleibt die Differenzierung und Hierarchisierung von poetischer und passiver Mimesis doch mit Lacoue-Labarthes Worten in einem “[g]este absolument classique”. Der Schauspieler eignet sich die eigene Enteignung im mimetischen Akt an, welcher vorbildlos die Natur supplementiert, und befreit sich so von der Gefahr der unkontrollierbaren Leidenschaft. Die gute Mimesis bewirkt somit eine *katharsis*, die von der schlechten Mimesis reinigt:

Diderot joue la mimésis. Ce qui signifie . . . une *décision* possible dans la mimésis. . . . la mimésis active, virile, formatrice, proprement artistique ou poétique . . . *contre* le mimésis passive Diderot, pour le dire autrement, joue le renoncement au sujet. Et par conséquent la *catharsis* de la passion – laquelle passion . . . n’est pas autre chose que la passivité mimétique elle-même: . . . Il s’agit en somme de convertir la mimésis.¹⁷⁹

Die zerstörerische Bedrohung, als welche Platon und Girard die Mimesis beschreiben, soll mittels eben dieser Bedrohung gebannt werden – Diderot “cherchera dans la mimésis elle-même le remède à la mimésis”¹⁸⁰.

Diderots Unterscheidung zwischen gutem und schlechtem Theater kehrt bei Hegel als die Unterscheidung zwischen Wissen und Denken auf der einen und Unwissen bzw. der Weigerung zu denken auf der anderen Seite wieder. Wo dieses Schema auch der antiken Tragödientheorie gehorcht, so läuft die gelungene Austreibung des schlechten Theaters doch auf eine Abkehr vom Theater generell hinaus. Die Selbstschöpfung des Wissens im Gang durch den eigenen Selbstverlust bezieht sich auf die Gesamtheit der Welt und ihrer Geschichte. Die Schöpfungskraft des Denkens legitimiert sich selbst, indem sie auf das Gelingen ihres Wissens zurückblickt und steht so immer schon jenseits der mimetischen Gefahr. Die durch das Theater bewirkte Reinigung vom Theater kommt ihrerseits ohne Theater aus. So kann Lacoue-Labarthe in der Aufhebungsbewegung des *Verweilens beim Negativen* schließlich eine “Verneinung oder Verleugnung des Theatralischen”¹⁸¹ finden: Der gute Gebrauch der Mimesis, mit dem das Subjekt des absoluten Wissens sich herstellt, hat kein Vorbild und muß so

nicht auf die Gefahr einer passiven Mimesis verweisen. Die Destruktivkraft, zu welcher Hölderlins Theater ein distanziertes Verhältnis stiften soll, ist gleichzeitig in all ihrer Fülle präsent wie gebannt: Ein vollends vernünftiger Diskurs – einer des Geistes – scheint gestiftet. Wo die Mimesis bereits (qua guter Mimesis) exorziert wurde, ließe sich von ihr sprechen. Möglich würde es so erst, das Verhältnis von Theater und Wahrheit von der Warte der Theorie aus zu bestimmen, wie Hegel es später in der *Ästhetik* tun wird. Möglich würde so auch die Rede Girards von der Destruktivgewalt der Mimesis. Aber nur, weil die *Zauberkraft* des *Subjekts* aus *Hegels Philosophie* von der Bedrohung durch diese Destruktivität immer schon gereinigt haben wird. *Verneinung oder Verleugnung* des Theatralen wäre Hegels Philosophie dann aber höchstens, indem sie verdeckte, daß diese *katharsis* die Destruktivität selbst ist: der *Zerstörung Vollendung*. Aktive, von den Leidenschaften reinigende Mimesis wäre sie dann aber auch nur als Vollendung der passiven Mimesis. Weder aktive noch passive Mimesis, sondern schlicht die Andersheit, von der jegliche Mimesis zeugt: die Heterogenität der Szene.

Solch Heterogenität gibt sich in Lacoue-Labarthes Verweis auf die anthropologische Opfertheorie Batailles zu lesen, auch wenn dieser eigentlich Lacoue-Labarthes These von der *Verleugnung* stützen soll. Die Metaphorik des *Ins-Angesicht-Schauens*, welche das *Verweilen* bestimmt, organisiert sich zunächst über die Trennung von Tod und Tod bzw. Gewalt und Gewalt. Der Selbstbezug des *Subjekts* wird möglich, wenn es seinen eigenen Tod auf einer Bühne betrachten kann, so wie die Aggrigentin in Empedokles am Ende nicht mehr den Fetisch, sondern den Sterblichen erkennen. Lacoue-Labarthe akzentuiert die anthropologischen Vermutungen Batailles in diesem Sinne repräsentationstheoretisch:

[M]an weiß spätestens seit Bataille, . . . daß die Dialektik, die *Theorie* des Todes (und zweifellos nicht ganz ohne ihr Wissen) ein Theater voraussetzt – eine Repräsentationsstruktur und eine Mimesis, einen geschlossenen Raum, entfernt und geschützt . . . , in dem der Tod überhaupt, das Zu-Ende-Gehen und Verschwinden ‘sich’ betrachten, ‘sich’ reflektieren und ‘sich’ er-innern kann.¹⁸²

Der Geist, der selbst stirbt, um zu leben, muß sich im Moment seines Todes bewahren, um sich in seinem Sterben betrachten zu können. Der Tod des Geistes muß eine Rolle übernehmen und einen Bühnenraum betreten. Die Todesmacht, die den Tod töten kann, muß ihn selbst sterben, aber gleichzeitig auch nicht. Die girardsche Urszene des Opfers kehrte am Angelpunkt der *Phänomenologie* zurück, allerdings als Bedrohung und ohne Garantie für eine kathartische Auflösung. Denn ein wirklicher Tod, der sich nicht betrachten kann, sondern einfach verschwinden läßt, wäre für *Hegels Philosophie* "abstrakte Negation" (*PhG* 150), die den Weg zum *absoluten Wissen* abrupt unterbricht. Um im Sterben am Leben zu bleiben, dürfte dieser Tod nur gespielt werden. Der Denker als Betrachter des Todes würde bloß "virtuell"¹⁸³ sterben. Für Bataille entspricht dieser Status der Identifikation des Priesters mit seinem Opfertier: "In the sacrifice, the sacrificer identifies himself with the animal that is struck down dead. And so he dies in seeing himself die, and even in a certain way, by his own will, one in spirit with the sacrificial weapon."¹⁸⁴ Das *Verweilen beim Negativen* fände demnach als "simulation" statt, die *Zauberkraft* der Vernunft wäre die Kraft zu "spectacle" und "representation"¹⁸⁵. Das Opfer wird so selbst zum Spektakel – oder mit Batailles Worten zu einer "comedy"¹⁸⁶. Es ist von seiner theatralen Aufführungsstruktur nicht zu trennen und nichts an Batailles anthropologischer Opfer-Studie kann auf die Realität seiner Gewalt hinter der Repräsentationsstruktur dieser Studie verweisen, die vielleicht selbst bloß dieses Opfer simuliert. Wo Hegel laut Bataille die Souveränität des Opferpriesters verfehlt, weil ihm dessen dionysische Freude abgeht, da versetzt er gleichzeitig der Theatermetaphorik in Anschluß an Nietzsches *Geburt der Tragödie* eine weitere Drehung: Für den souveränen Priester zerreißt der "theatre curtain"¹⁸⁷ eines apollinischen Schleiers der Maya und gibt den Blick auf das dionysische Spiel des Ureinen mit sich selbst – also auf den Exzeß der wirklichen, dionysischen Welt und gleichzeitig und ununterscheidbar von dieser Wirklichkeit auf das größte aller Spektakel – frei.¹⁸⁸ Des Priesters Erschrecken identifiziert Bataille mit einer "gay reaction in the face of death"¹⁸⁹, zu welcher nach Nietzsche bloß der den Tod verlachende Silen, der Begleiter der Dionysos, befähigt

ist.¹⁹⁰ Solch bataillesches Verlachen, das sich als genußvolle Teilhabe am Destruktiven ausgibt, kann sich jedoch nicht vom Destruktiven als der bloßen Komödie – bloße Repräsentation und damit kein Opfer, bloßes Theater und damit keine Destruktion – unterscheiden. Die Komödie des Opfers ist immer auch ein Witz der Repräsentation. Denn Hegels *Vorrede* verdeckt kein Opfer. Sie ist aus harmlosen Buchstabenfolgen bestehender Text. In dieser Ununterscheidbarkeit zwischen Opfer und Spektakel wird *Hegels Philosophie* zwar auf die anthropologischen Thesen Batailles und Girards verweisen – “wenn nun die Dialektik das Echo oder der Grund eines Rituals wäre?”. Aber nur, indem das *Echo des Rituals* wirklich ein *Echo* bleibt, dessen Ursprung verloren gegangen ist. Die *Zauberkraft*, sich selbst als das *absolute Wissen* darzustellen, verweist auf etwas hinter dieser Darstellung, das sich weder als die Archaik des Opferrituals noch als die unschuldige Substanz eines vom Vergänglichen unbefleckten Geistes fixieren läßt. Lacoue-Labarthe deutet einen solchen “Gegenbeweis”¹⁹¹ für Hegel bloß an, wird aber deutlicher, was die spiegelbildliche Theorie Girards betrifft:

[L]a ritualisation et la dramatization – la tragi-comédie du sacrifice et du spectacle – n’ont pas de fin. Postuler, antérieurement à la répétition religieuse ou artistique, une violence effective, un meurtre réel, une ‘cruauté’ – et qu’est-ce qui l’interdirait au juste? – ne change rien à l’affaire. . . . on ne pourra quand même pas empêcher . . . qu’il n’y a pas non plus d’effectivité qui ne soit dès l’origine’ échançrée et rongée par la représentation, – et ne serait-ce, on le sait, que par le langage.¹⁹²

Die Macht zur Aufhebung des Todes in das Leben des Geistes ist die Macht zur Umkehrung des spektakulären Opfers oder des Opfer-Spektakels in Wissen. Dies *absolute Wissen* ist – wie es bildhaft im Opfer Christi zum Ausdruck kommt – nichts anderes als die Gleichzeitigkeit dieses Opferbildes mit seiner Auflösung: Die Entäußerung der Idee an die Sprache, um im Begriff zu sich zurückzukehren, oder die Entäußerung des Absoluten an die endliche Materialität, durch die der Geist zu sich selbst findet, haben im Opfer Jesu ein bildhaftes Gleichnis, das sie gleichzeitig, weil es eben nur Bild ist, als solches auflösen werden. Das Opfer des Absoluten, das zu sich selbst in der Spekulation des *absoluten*

Wissens als Verabsolutierung des Opfers zurückkehrt, ist Passion nicht nur als Erleiden, sondern auch als eben jener freudige Selbstgenuß, den verfehlt zu haben Bataille Hegel vorwirft: indem nämlich "die ewige an und für sich seiende Idee sich ewig als absoluter Geist besthätigt, erzeugt und genießt"¹⁹³. Die Verabsolutierung des Opfers opfert in *Hegels Philosophie* auch das Bild des Opfers. Wenn bei Bataille das Opfer nicht von seiner Repräsentation zu trennen ist, so sind bei Hegel die Theatralität von Repräsentation und Spektakel nicht von ihrem Opfer zu unterscheiden. Die Aneignungsbewegung, die den dionysischen Todestrieb des Materiell-Endlichen und seiner Geschichte in ein *absolutes Wissen* hinaufhebt und dort gleichermaßen überwindet wie es als Wissen dieses *Taumels* oder auch als *Taumel* dieses Wissens aufbewahrt und in Repräsentation ausstellt, ist der *Taumel* eben dieser Repräsentation. Derrida schreibt: "La logique de l'*Aufhebung* se retourne à chaque instant dans son autre absolu. L'appropriation absolue est l'expropriation absolue. L'onto-logique peut toujours être relue ou réécrite comme logique de la perte ou de la dépense sans reserve."¹⁹⁴

Falls das Opfer in *Hegels Philosophie* aber gleichermaßen das Opfer als Ritual sowie als theatrales Spektakel opfert und sich somit als Opfer ausstreicht, dann können weder der Verweis auf das gewalttätige Ritual im Sinne Girards und Batailles und auch nicht mehr der Verweis auf die Ausstreichung der schlechten Mimesis *Hegels Philosophie* wirklich kennzeichnen. Die *Philosophie*, die ein *Opfer ist*, bezieht sich weder auf ein reales noch auf ein simuliertes Opfer. Die *Philosophie*, die ein mimetischer Akt *ist*, ist weder guter noch schlechter mimetischer Akt. Sie müßte vielmehr die Heterogenität der Szene selbst *sein*, das heißt diese vollziehen und exponieren. Daher verleugnet *Hegels Philosophie* Opferbühne und mimetische Gefahr nicht. Sie läßt sie nur genausowenig als Ursprung gelten wie eine vom Theater unabhängige Eigentlichkeit, die sich als aktive Mimesis der schädlichen Leidenschaften entledigt hätte. Beide Alternativen werden zurückgenommen und auf das reduziert, was sowohl der Aktivität wie der Passivität widersteht: auf die Heterogenität der Szene.

Der Befund von der *Verneinung oder Verleugnung* des Theaters wäre somit zu revidieren – zumindest in der *Phänomenologie* tritt seine Metaphorik nicht bloß offen zutage, sondern organisiert sie geradezu. Mit Feuerbach weist schon einer der ersten prominenten Interpreten auf eine “Theatralität”¹⁹⁵ von *Hegels Philosophie* hin: Insbesondere die *Phänomenologie* ähnelt der Deskription eines dramatischen Spektakels, welches von einem *Wir* beobachtet und kommentiert wird. Beständig treten vor diesem *Wir* neue Figuren des Bewußtseins, der Sozialität und der Religion auf, die sich gegenüber ihrer Welt oder gar untereinander im “Kampf auf Leben und Tod *bewähren*” (*PhG* 149) müssen. Diese Bewährungsprobe verändert die Figuren und sorgt durch den Auftritt ihrer veränderten Form für eine Fortsetzung des Spektakels, bis das *absolute Wissen* die Abfolge dieser Auftritte als Geschichte der eigenen Selbstfindung begreift und abschließt.¹⁹⁶ Als die Erzählung einer Theateraufführung entspricht der Gang der *Phänomenologie* äußerst selten dem von Hegel in der *Logik* entwickelten dialektischen Muster. Umso unklarer wird damit aber das Verhältnis der angeblichen Theatralik zur narrativen Struktur. Erzählung und Drama scheinen je für sich die *Phänomenologie* insgesamt kennzeichnen zu können – auch ohne daß auf das jeweils andere verwiesen würde. Hyppolite zum Beispiel zieht in der Eröffnung seines Kommentars zunächst die Parallele zum Bildungsroman in der Tradition Rousseaus¹⁹⁷, um die *Phänomenologie* am Ende des gleichen Kommentars explizit als erzählte Theateraufführung zu kennzeichnen: “L’esprit dans la *Phénoménologie* se donne a lui-même en spectacle”¹⁹⁸. Auch wo Kommentatoren der *Phänomenologie* auf solche Verknötung von Narrativik und Theatralik, Erzählung und Theateraufführung hinweisen¹⁹⁹, wird weder die narrative noch die theatrale Dimension erhellt. Die Charakterisierung der phänomenologischen Erzählung als theatral bleibt ebenso ungenau wie umgekehrt die pointierte Einordnung der *Phänomenologie* als “*Lesedrama*”²⁰⁰. Vergessen scheint, daß die theatrale Dimension der narrativen eindeutig untergeordnet wird. Die Auftritte auf der Bühne der *Phänomenologie* werden zur linearen Erzählung, weil das Geschehen auf der Bühne sich beständig verändert, ohne je zum Stillstand zu kommen und dabei schließlich auch die

Bühne selbst in diese Veränderung hineinzieht: Das Publikum wird erkennen, daß es sich selbst beobachtet hat und eben auf keiner Bühne befindet – daß es sich bei der destruktiven Dynamik auf der Bühne um sein eigenes produktives *Subjekt*-Sein handelt. Die theatralen Auswüchse der *Phänomenologie des Geistes* geben sich damit im Nachhinein als sinnvolle Erzählung der Selbstfindung des *absoluten Wissens* zu lesen: als Bildungsroman, welcher der theatralen Gestaltlosigkeit eine “Form” entgegenstellt und sie so in eine “Gestalt” (*PhG* 575) bändigt. Eine solche Struktur ließe sich beispielhaft an Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zeigen. Hier durchlebt der Held ebenfalls eine Periode am Theater. Die von Goethe ursprünglich als autonomer Text konzipierte *Theatralische Sendung* Wilhelms wird jedoch später in den großen Bildungsroman integriert und abqualifiziert. Bloß zweitrangig bleibt, daß die Formung Wilhelms zu einer Vielfältigkeit des Menschlichen doch ohne die wechselnden Rollen seiner vormaligen Theatromanie unmöglich gewesen wäre.²⁰¹ Solch Überblendung des Theatralen durch das Narrative kommt allerdings nicht seiner *Verleugnung* oder auch nur Vernachlässigung gleich: Die kantische *Vorstellung* verschwindet, die erinnernde Erzählung bleibt, wo der Geist mit der Materie in Übereinstimmung gebracht wurde. Das Verschwinden der *Vorstellung* ist diese scheinbare Angleichung. Die Gesamtheit der Erzählung, ihre scheinbare Überwindung des Theatralen wäre daher die Szene von *Hegels Philosophie*, und die narrativen Strategien der *Phänomenologie* wären im Sinne ihrer Heterogenität zu lesen.

Solch Anforderung ist jedoch an einen in keiner Weise durch die szenische Autodestruktion verstummenden, sondern an einen äußerst beredten Textkorpus gestellt. Dieser Beredtheit gilt es zu folgen.