

5. *Phänomenologie* II: das theatrale Buch

5.1. *Die Vorstellung vor uns*

Der Gang des Geistes zu sich selbst findet auf einer doppelten Bühne statt. Die *Phänomenologie* beobachtet die Entfaltung eines scheinbar natürlichen Bewußtseins, welche sich immer neu an der Nichtübereinstimmung seiner selbst mit der Welt entzündet, sich so zum freien Selbstbewußtsein des *geistigen Tierreichs* steigert, um anschließend in die Geschichte von Sozialität und Religion eingebunden zu werden. In dieser Entwicklungsgeschichte verschachteln sich verschiedene *Vorstellungen*: Das Bewußtsein hat eine *Vorstellung* von der Welt und, sobald es selbstbezüglich wird, auch von sich selbst. Es wird nicht zur Ruhe kommen, bis beide *Vorstellungen* sich gegenseitig bestätigen. Es existiert als “Vergleichung” von “Gegenstand” und “Wissen” (PhG 78) bezüglich dieser Bestätigung. Deren Angleichung äußert sich als ein Moment der “Gewalt” des Bewußtseins gegen sich selbst. Der Gleichheitszwang lässt den Vergleich nie bei sich stehen, sondern führt die “Vergleichung” immer weiter fort, bis diese ihre Zweiheit als ihre Einheit erkennt. Aber statt zu einer zu werden, überwindet sich die *Vorstellung* hier zum bilderlosen Denken des Begriffs. “Dem *Denken* bewegt sich der Gegenstand nicht in *Vorstellungen* oder *Gestalten*, sondern in *Begriffen*” (PhG 156). Diese können ihrerseits von einem Selbstbewußtsein aber bloß im Gang durch die *Vorstellungen* erreicht werden: “Die *Vorstellung* macht die Mitte zwischen dem reinen Denken und dem Selbstbewußtsein als solchem aus” (PhG 558).

Nur in diesem Sinne weist Hegels *Philosophie* auf das Opfer Jesu zurück: Die Überwindung der *Vorstellung* findet sie durch die reformatorische Version des Dreifaltigkeitsdogmas vorgezeich-

net.²⁰² In der dialektischen Bewegung des absoluten Gottes, welcher sich in seinen fleischlichen Sohn entäußert und durch dessen *Aufopferung* auch als gegenstandsloser Geist die leibliche Welt durchwirkt, entsteht für die Gemeinde erstens eine *Vorstellung* des Gangs des Begriffes selbst und seiner Entäußerungsbewegung wie zweitens eine *Vorstellung* der Geschichte und ihrer Durchstaltungsbewegung wie auch drittens eine *Vorstellung* einer erzählbaren Abfolge der Erscheinungsformen des Geistes, wie sie aus der Perspektive einer gelungenen Geschichte geleistet werden kann. Von der Zerissenheit des Geistes gibt sich im Protestantismus so schon die “Vorstellung seiner Versöhnung, aber als Vorstellung” (*PhG* 573), die sich in der gelingenden Verbindung des begrifflichen Denkens mit der Welt auflösen muß, nachdem sie selbst schon das Spektakel der Versöhnung bietet. Die Opfer der Religionsstifter, die eine Epiphanie herbeiführen sollen, fallen in das “Vorstellen und in die Form der Gegenständlichkeit. Der *Inhalt* des Vorstellens ist der absolute Geist; und es ist allein noch um das Aufheben dieser bloßen Form zu tun” (*PhG* 575). Also bleibt der Religion eine theatrale Verfaßtheit, denn “insofern sie Bewußtsein ist, hat sie Vorstellungen, die betrachtet werden” (*PhG* 573). Das Theater der *Vorstellung* entsteht mit jedem einzelnen Bewußtsein und wird erst mit der Selbstauflösung der *Vorstellung* im *absoluten Wissen* überwunden. So zeigt sich in der *Logik* die Bewegung des reinen Begriffs nach “Überwindung des Gegenstandes des Bewußtseins” (*PhG* 575). Die Geschichtsphilosophie zeigt das Zusichkommen des Geistes durch seine materielle Entäußerungen hindurch und die *Phänomenologie* selbst zeigt das Abstreifen der “Vorstellung”, welche doch notwendige Entäußerung ins Bewußtsein bleibt. In dieser dreigliedrigen Gesamtheit weiß das Wissen “absolut”. Es überwindet die “Vorstellung”, weil die “Wissenschaft” doch gleichzeitig “in ihr selbst diese Notwendigkeit, der Form des reinen Begriffs sich zu entäußern” impliziert. In diesem Sinne “entspricht jedem abstrakten Moment der Wissenschaft eine Gestalt des erscheinenden Geistes überhaupt” (*PhG* 589) und verweist so auf die zurückgelassene “Vorstellung”. Durch die Geschichte der Selbstwerdung hindurch hatte das Wissen sich selbst als Bühne, das heißt als “gegenständlich seiende Wirklichkeit”

betrachtet und dabei “davon abstrahiert, daß diese Wirklichkeit sein eigenes Fürsichsein ist” (*PhG* 326). Es *abstrahiert* sich selbst und betrachtet sich als Bühne. Die Bühne verschwindet, wird die Abstraktion zurückgenommen.

Diese theatrale Konstellation wird in der *Phänomenologie* nun explizit zur Beobachtung gestellt und so in den Raum des Theaters übertragen. Ein *Wir* beobachtet das Geschehen. Wo das Bewußtsein in seiner Entwicklung *für sich* eine ausweglose Lage erreicht haben mag, ist die Situation *für uns* in den Kontext der Narration eingebunden. Das *Wir* organisiert sich vom gelungenen Abschluß des Wissens her. Es hat den Raum der *Vorstellung* schon hin zum Denken in Begriffen durchstoßen und bindet dieses doch an das Bewußtsein und seine *Vorstellungen* als den Ort zurück, an welchem sich das Denken manifestiert.²⁰³ Derart verbleibt ein aus Perspektive des *Wir* geschriebener Text im Theatralen. Erst die “Prüfung”, “ob der Begriff dem Gegenstande entspricht” (*PhG* 77), verifiziert des Wissens Gültigkeit, so daß seine Sprache sich die Welt der Dinge und Gedanken auf einer Theaterbühne entgegenstellt.

Doch Hegels Aufnahme der klassischen Trennung zwischen Theater und Zuschauer bringt gleichzeitig eine Abkehr von dieser Konstellation. Die Begriffe des Wissens entäußern sich in die Theaterbühne Gegenständlichkeit, um sich in dieser wiederzufinden. Das *absolute Wissen* ist kein auf dieser Bühne auftretendes Objekt des Denkens, sondern das sich entäußernde und wiederfindende Denken selbst. Die Konzeption, “daß das Denken auf *einer Seite* stehe und das Erkennen der anderen Seite für sich und getrennt von dem Absoluten”, bringt laut Hegel die “Furcht vor der Wahrheit” (*PhG* 70) aller bisherigen Philosophie zum Ausdruck. Die Bühne der *Vorstellung* wird so Hinderungsgrund des Denkens wie gleichzeitig doch dessen notwendiges Supplement: – “[D]ie Kraft des Geistes ist . . . , in seiner Entäußerung sich selbst gleich zu bleiben.” (*PhG* 588) Diese Entäußerung denkt Hegel so einerseits mit der theatrale Tradition als Gegenständlichkeit, die vor das Subjekt gestellt wird. Das Spektakel des Geistes beobachtet sich selbst beim Sichfinden in der entäußerten Substanz und ist nichts anderes als diese Selbstfindungsbewegung. Das Theater entpuppt

sich als kein Theater, sondern als Autoaffektion des Wissens im “unmittelbaren Selbstgespräche” (*PhG* 134), die das Theater in seiner Überwindung immer neu hervorbringt: “Es zeigt sich, daß hinter dem sogenannten Vorhange, welcher das Innere verdecken soll, nichts zu sehen ist, wenn wir nicht selbst dahintergehen, ebensosehr damit gesehen werde, als daß etwas dahinter sei, das gesehen werden kann.” (*PhG* 135) Diese Selbstbewegung löst die *Vorstellung* als statische Bühne auf und macht sie zum zeitlichen Prozeß, der die *Vorstellung* überwindet, ohne sie zu verlassen. Der Prozeß der Selbstfindung besteht aus der Zeit, in welcher die *Vorstellung* sich selbst in immer neuen Formen als den Fehler eben des vorstellenden Denkens durchschaut, ohne daß die Wahrheit hinter der *Vorstellung* in einem jenseits der Bühne angesiedelt wäre. Die Wahrheit der *Vorstellung* ist ihre eigene Überwindung, und diese Überwindung verbleibt im Rahmen der *Vorstellung*.²⁰⁴ Wir erkennen, daß das Absolute sich entäußert und in dieser Entäußerung wiedergefunden hat. Das Absolute verwirklicht sich als Absolutes in der materiellen Zufälligkeit seiner Andersheit. Es übersteht seine eigene Dispersion in die Multiplizität des menschlich-vergänglichen Bewußtseins, indem es sich als ein “*Ich*, das *Wir*, und *Wir*, das *Ich* ist” (*PhG* 145) vollzieht und findet. Wir erkennen nicht die Bewegung des absoluten Subjekts auf der Bühne, sondern *unser* Erkennen ist die Bewegung des absoluten Subjekts. Die Zer-
splitterung des *Wir* wird zur Bedingung der Einheit des Wissens, von dessen Warte aus das Spektakel der Selbstfindung betrachtet werden kann. Wo mit der Rede von einer Betrachtung die theatrale Metapher par excellence aufgerufen wird, soll die Unmittelbarkeit des Wissens über die pure Selbstbezogenheit des Fremden als des Eigenen über das Selbstgefühl erreicht werden – “nichts wird gewußt, was nicht auch gefühlt wird” (*PhG* 585). Die Bühne ist keine Bühne, sondern der Spiegel des *Wir* als eines *Ich* bzw. Spiegel des *Ich* als eines *Wir*.

Diese Einführung des Selbstgefühls geschieht aus der Warte des Wissens, das sich im *geistigen Tierreich* eines *belli omnium contra omnes* zu verlieren drohte, sich dann auf die Sozialität besann, welche allerdings über die französische Revolution und Kants Moralphilosophie in den Aporien des *Bösen* und der *schönen Seele*

endete, um schließlich die Verbindung der Bewußtseinsmonaden über eine Einbindung in die sich in Reformation und Gegenreformation immer mehr intellektualisierende Religion zu erlangen.²⁰⁵ In der Narrativierung der biblischen Dreifaltigkeit, die den heiligen Geist nach dem menschlichen Tod Gottes in die Gemeinde freisetzt, *führt* die Gemeinde sich repräsentiert. Die bilderlose Entäußerungs- und Aneignungsbewegung des Geistes wird an Stelle dieser Narration gesetzt und läßt so Wissen und Gefühl zusammenfallen. Das zersplitterte *Wir* des *geistigen Tierreichs* wird nach dem Modell der christlichen Gemeinde zum *Ich* des Geistes, der seine Einheit bloß in dieser Zersplitterung finden kann. Das *Ich* tritt als *Wir* (und das *Wir* tritt als *Ich*) auf seiner eigenen Bühne auf, um zu erkennen, daß es sich hier um keine Bühne handelt, sondern bloß um seinen eigenen Auftritt. Die Bühne ist keine Bühne, sondern erkennt sich als Selbst, das es bloß als die Erkenntnis der überwundenen Bühne gibt.

In diesem Sinne ist zunächst die Interpretation Heideggers zu affirmieren, der in Hegels Philosophie die Abrundung der von ihm Ontotheologie genannten Epoche erblickt, die gleichzeitig das theatrale Denken der *Vorstellung* und damit der Welt als vom Betrachter abgelöstes Bild umfaßt. Indem Hegel diese Statik dynamisiert, vollendet er deren Logik. Der Geist stellt sich selbst vor, er setzt sich selbst in Szene. Gerade indem er als Gegenstand die Bühne nicht betritt, perfektioniert er seine subjektive Schöpferkraft, die sich in ihrer Absolutheit gerade an ihrem absolut anderem – der Bühne, der verstellenden *Vorstellung*, dem Theater – ablesen läßt. Die *Phänomenologie* zeigt so nach Heidegger „unbedingt sich vorstellendes Vorstellen und dessen Vorgestelltheit“²⁰⁶. *Hegels Philosophie* behält die theatrale Metapher des Schauens bei und damit die Distanz eines unbeteiligten Beobachters. Diese Distanz scheint nur durch das sich mit der Repräsentation identifizierende Selbstgefühl überwunden. Somit ist die an die Popularisierung Kants durch Reinhold angelegte „natürliche Vorstellung“ (*PhG* 68), mit deren Analyse der Gang der *Phänomenologie* einsetzt, durchaus beim Wort zu nehmen. Die Vorstellungswelt des Bewußtseins ist das natürliche Supplement des Geistes. Es gehört zu ihm als das logische Andere seiner Aneignungsbewegung, das

heißt als unberechenbare Natur, die der Geist sich gerade in ihrer Unberechenbarkeit unterwirft und so die eigene Absolutheit zeigt. Die Vorstellungsbühne ist bei Hegel logische Natur oder auch natürliche Logik, die in ihrer Natur als bloßes Medium der Entäußerung, als bloße Bühne des Geistes belassen werden muß, um zur Wahrheit des Absoluten vorzustoßen und das Geistige nicht zur schlechten Natur – zum *geistigen Tierreich* – verkommen zu lassen. Das Natürliche ist die Bühne einer natürlichen Verstellung des Geistes. Als Natur ist er vorgestellt, das heißt entstellt, um sich dann zu formieren.²⁰⁷ Erst auf dieser Bühne hat die hegelsche „Wissenschaft“ ihren „Auftritt“ (PhG 71). Erst hier kommt das Theater zu seinem Auftritt auch in der Sprache des *absoluten Wissens*, um die Volten von Vorstellungstheater und Wissen im Begriff zu durchlaufen. Die Sprache des Begriffs rekurriert selbst auf *Vorstellungen* und damit theatrale Verstellungen:

Das *absolute Wissen* betrachtet seine Genese als eine „Galerie von Bildern“, deren ständiger Wechsel von ihm zu „verdauen“ (PhG 589) ist, um so eine stabile Reihe als Bild des erscheinenden Geistes zu erzeugen. Dieser Aneignungsprozeß führt jeweils zu einer „Neugeburt“ (PhG 591) auf höherer Stufe, so daß der Verdauungsprozeß keinen exkrementellen Überschuß hinterläßt. Diese *Neugeburt* führt letztendlich jenseits der *Vorstellung*, wie Hegel dies an anderer Stelle in einem ähnlichen Bild vorstellungshaft illustriert, das heißt „naiv ausgedrückt“ findet. Denn auch im Penis als gleichzeitig dem „Organ[] der Zeugung und . . . des Pissens“ findet sich die Differenz zwischen dem sich unendlich reproduzierenden Begriff und der exkrementellen *Vorstellung*: „Das unendliche Urteil als unendliches wäre die Vollendung des sich selbst erfassenden Lebens; das in der Vorstellung verbleibende Bewußtsein desselben verhält sich als Pissen.“ (PhG 262) Wo die *Verdauung* das Exkrementelle ins Produktive wendet, da schießt das vom Begriff benutzte Bild über sich hinaus und setzt eine an die *Vorstellung* der *Verdauung* anschließbare, aber von ihr gelöste *Neugeburt* frei. Die Bilder auf der Bühne – und am Ende das Bild der Vorstellungsbühne als exkrementeller Auswurf des Begriffs – werden zum Antrieb einer Produktivität, welche diese Bühne nie stillstehen und sie so nie Bühne sein läßt.

Wo es keine Bühne gibt, da gibt es jedoch auch kein *Wir* vor der Bühne, das einen ständigen Bilderwechsel als Reflexion seiner selbst betrachtet. Die Dynamik ist die der Faszination durch ein sich entziehendes Objekt. Fasziniert wird das *Wir* dadurch, daß es selbst sich entzieht und bloß in diesem Entzug ein *Ich* ist. Vergehen und Entstehen der Bilder faszinieren sich als *Ich* des *Wir* und als *Wir* des *Ich*. Während die Reflexion von einem festen Standpunkt aus- und zu diesem zurückgeht, kehrt die Faszination immer wieder zu einer unfaßlichen Ähnlichkeit der toten Ausscheidung mit dem Lebendigen zurück, die sich durch die beständige Weiterarbeit des Todes fortführt, ohne stillzustehen. Der Tod ist nicht bilderlos, sondern das auf unheimliche Weise dem Leben ähnelnde Bild des Toten und Exkrementellen. Dieses Bild repräsentiert ebensowenig etwas wie die Bilder aus der Hegelschen *Galerie*, sondern ist Passage des entstehenden Vergehens der Faszination des lebendigen Begriffs mit sich.²⁰⁸ Der zwischen *Wir* und *Bildersog* fluktuierende Riß überbrückt sich durch die Lust am Schauen, die auf nichts schaut – auf nichts als auf sich selbst als die immerwährende Produktivität des Todes. Mit dem Wort “Unendlichkeit” (*PhG* 591) beschließt sich die *Phänomenologie* und zeigt so an, daß sich hier weder Bild, Bühne noch Spiegel finden lassen, sondern die Unendlichkeit der Bewegung von Vergehen und Entstehen.²⁰⁹ In Hölderlins *Empedokles*-Projekt führt die Erfahrung des Destruktiven zu einem szenischen Zurückschrecken. Dieses kehrt zur Vorstellungsbühne zurück, die jedoch durch das Wissen der hinter ihr liegenden Destruktivität relativiert wird. Die destruktive *Natur* fasziniert die hölderlinsche *Kunst* nur dank einer Distanzierung, welche das *Organische organisch* und das *Aorgische aorgisch* erst sein läßt: indem das *Organische* zwar um seine Endlichkeit weiß, in eben diesem Wissen aber auch vom *Aorgischen* erhalten wird. Das *Wir* der *Phänomenologie* hingegen ist von seinem eigenen Sterben fasziniert. Es ist das *Ich* des *absoluten Wissens* als sterbendes *Wir*. Es ist immer schon ein sterbendes *Ich* als *Wir* des *absoluten Wissens*. Es ist gleichzeitig vollendete Einheit wie vollendete Zersplitterung des Destruktiven, welches in der *Zerstörung* *Vollendung* kein rein *Negatives* mehr ist, sondern immer mehr der Produktivität des Dionysos gleicht.

Die Vollendungslähmung in der Unendlichkeit des Begriffs, welche in Nachfolge Nietzsches so häufig an dem konstatiert worden ist, was Hegel als die kreisförmig zu sich selbst findende “Eitelkeit” (*PhG* 73) des Wissens lobt, läßt sich so aber keineswegs als das mythologisch überlieferte Verhungern Narziß’ im Selbstgenuß lesen. Die “scheinbare Untätigkeit” (*PhG* 588) des Geistes erstarrt vielmehr in der unendlichen Geschwindigkeit, welche sich zum lähmenden Stillstand des Selbstgenusses auswächst. Mit Derrida gesprochen können in der “Geschwindigkeit des Kreises” “null oder unendlich”²¹⁰ nicht auseinandergehalten werden. Die unendliche Autoaffektion genießt sich in der entspiegelten Spiegelung, bei der Andersheit und Selbstheit, Theaterbühne und Identität beständig oszillieren, ohne daß die theatrale Sprache die beobachtenden Gegenüberstellung je verließe – aber auch ohne sie je zu erreichen, denn sie vergeht in der Dynamik der Faszination. Die Hysterie einer beständigen Veränderung, die doch immer ein Sich-Ausagieren des Selben geblieben sein wird, findet so nicht bloß auf der Bühne im beständigen Vergehen und Neuentstehen von Bildern, sondern auch vor der Bühne statt. Sie findet weder vor noch auf der Bühne statt, denn das *Wir* erkennt im Aufführen seiner selbst die beständige Ankunft seiner eigenen Konstitution als *Ich*, das heißt gleichzeitig auch: sein beständiges Vergehen in der Dispersion als deren beständiger Beginn und als deren beständiges Ende.

5.2. *Wir vor der Vorstellung*

Erst am Ende der Erzählung *Phänomenologie des Geistes* wird das *Wir* sein eigenes Enden erkennen. Zunächst muß seine scheinbare Distanz zur Bühne überhaupt erst den Fortgang der *Phänomenologie* bis hin zu diesem ebenso gelungenen wie katastrophischen Abschluß garantieren: Während das auf der Bühne auftretende Bewußtsein sich und seinen Inhalt “nur als Gegenstand” einer fixen Vorstellungsbühne wahrnimmt, zeigt sich diese “Vorstellung” “für uns zugleich als Bewegung und Werden” (*PhG* 80). Am Schluß der *Phänomenologie* kann in einem “so sahen wir” (*PhG* 577)

die Geschichte zusammengerafft werden, über deren Betrachtung das *Wir* sein eigenes *Subjekt-Sein* bildet. Das Auftreten des Publikums selbst geschieht jedoch schon anfangs auf eine durchaus zweideutige Art, was sich zunächst durch die unterschiedlichen Gegenstände der *Phänomenologie* zu begründen scheint. Der Argumentationsgang setzt sich in Abschnitt "A" (*PhG* 82) mit Bewußtseinsformen auseinander, welche noch kein Selbstbewußtsein entwickelt haben. Sinnlich wahrnehmendes wie empirisch-wissenschaftliches Bewußtsein bleiben eingeschlossen in den seiner selbst unbewußten Solipsismus reiner Perzeption, so daß es hier weder ein *Ich* noch ein *Wir*, keine reziproke Anerkennung und damit keine Sozialität geben kann. In diesen ersten Kapiteln befindet sich das Publikums-*Wir* daher in völliger Distanz zur bewußtlosen Unmittelbarkeit auf der Bühne. Gleichzeitig muß sich dies *Wir* aber mit dem Bühnengeschehen identifizieren, um den Solipsismus des Perzeptiven in ein Selbstbewußtsein und damit das spätere *Wir* überleiten zu können. Das *Wir* ist vor der Bühne Beobachter und Beschreiber des präsentierten Bewußtseins, es wird aber gleichzeitig sein Sprecher und sein Beispiel: "Wir haben hier noch fürs erste an seine Stelle zu treten und der Begriff zu sein" (*PhG* 108), der das unmittelbare Bewußtsein später von sich befreien wird. Trotz *unseres* gelungenen Vorstoßes zum begrifflichen Denken müssen *wir* aber versuchen, das Bühnengeschehen ebenso unmittelbar wahrzunehmen wie die solipsistische Form des Bewußtseins dies tut, um den Wahrheitsgehalt der *Phänomenologie* nicht gleich zu Beginn zu verraten:

Das Wissen, welches zuerst oder unmittelbar unser Gegenstand ist, kann kein anderes sein als dasjenige, welches selbst unmittelbares Wissen, *Wissen des Unmittelbaren* oder *Seienden* ist. Wir haben uns ebenso *unmittelbar* und *aufnehmend* zu verhalten, also nichts an ihm, wie es sich darbietet zu verändern oder von dem Auffassen das Begreifen abzuhalten. (*PhG* 82)

Das doppeldeutige *Wir* ensteht demnach sowohl vor als auch auf der Bühne der unmittelbaren Wahrnehmung. Deren scheinbare Direktheit wird sich immer bloß als stellvertretendes Beispiel für ein Allgemeines entpuppen und den Anspruch des unmittelbaren Wissens so in Richtung der Allgemeinheit des Begriffes treiben.

Das *Wir* auf der Bühne verändert entsprechend sein Weltverhältnis, während das *Wir* vor der Bühne die bloß rezeptive Haltung jedoch beibehält, in welcher ihm “nur das reine Zusehen bleibt”. Denn für das phänomenologische Projekt als ganzes ist es laut Hegel redundant, “Maßstäbe mitzubringen und *unsere* Einfälle und Gedanken bei der Untersuchung zu applizieren; dadurch daß wir diese weglassen, erreichen wir es, die Sache, wie sie *an* und *für sich* selbst ist, zu betrachten” (*PhG* 77). Einzig diese Anwesenheit des Publikums garantiert dem *Wir* auf der Bühne aber retrospektiv gerade seinen Ausgang aus dem Solipsismus: “Die Betrachtung der Sache ist *unsere Zutat*” (*PhG* 79). Dadurch wird die jeweilige “*Entstehung* des neuen Gegenstands” zwar “für uns” sichtbar, bleibt aber für das auf der Bühne befindliche Bewußtsein “gleichsam hinter seinem Rücken” (*PhG* 80).

Die Distanz der theatralen Situation, die für solche Beobachtung nötig ist, entsteht in der linearen Narration der *Phänomenologie* auf ihrer Bühne aber erst mit Auftritt des Selbstbewußtseins. Dieses bezieht sich in der ihm gegenüberliegenden Welt auch auf sich selbst und nimmt damit die spätere Verwirklichung des Geistes für das rein perzeptive Publikum vorweg: “Hiermit ist schon der Begriff *des Geistes* für uns vorhanden” (*PhG* 145), weil diese Bewegung des Selbstbewußtseins schon die Gesamtbewegung des Geistes – und das heißt die sich ständig überschlagende Bewegung von der Zuschauersituation zur Selbstfindung – ausmacht. Das Selbstbewußtsein kennt diesen Begriff noch nicht und wird erst später in der permanenten *Vergleichung* seiner mit sich selbst zu ihm vorstoßen. Nur aufgrund dieses gelungenen Endes kann sich das *Wir* nun wirklich als passiver Zuschauer verhalten, während seine Passivität vorher zwar einerseits seiner Identifikation mit dem Bühnengeschehen entsprach, das *Wir* dem Bühnengeschehen aber durch seine bloße, distanzierte Anwesenheit eine entscheidende Drehung versetzte: Das unmittelbare Bewußtsein wird ein *Ich* nur in der reziproken Anerkennung eines *Wir* gewesen sein. Diese Anerkennung garantiert in der Zersplitterung der Standpunkte gleichzeitig die Einheit des *Subjekts* Geist. Das *Wir*, das die Bewegungen des unmittelbaren Bewußtseins hin zum Selbstbewußtsein mitausagiert, kontrastiert also den Solipsismus des Stand-

punktes, mit dem es sich eigentlich identifizieren sollte. Es weist durch seine Vielfältigkeit schon über den Solipsismus hinaus auf eine Phänomenologie des *Geistes* statt einer des einzelnen Bewußtseins.²¹¹

Diese Unmöglichkeit von unmittelbarer Wahrnehmung bewirkt aber nicht bloß die Unmöglichkeit eines ursprünglichen Bewußtseins, sondern auch gerade die Unmöglichkeit eines sich absolut transparenten *Wir*. Die Erosion der “sinnliche[n] Gewißheit” (PhG 82) verunmöglicht gerade eine Bühne der *Vorstellung*, auf dem es sich bespiegeln könnte. Wo der Glaube an das unmittelbar Gegebene seine Betrachtung der Welt in deiktischer Sprachlichkeit vollzieht, da wird ein Benennen der Welt “als das *Jetzt* und als das *Hier*” (PhG 84) sein Objekt aber nicht in eine sprachliche *Vorstellung* transformieren können, da das partikuläre Benannte immer zugunsten eines Allgemeinen verloren geht: “Indem ich sage: *dieses Hier, Jetzt oder ein Einzelnes*, sage ich: *alle Diese, alle Hier, Jetzt, Einzelne*” (PhG 87). Die theatrale Beobachtersituation scheitert an der Wiederholbarkeit und damit Allgemeinheit der Sprache, während doch gleichzeitig die Allgemeinheit jenes sprachlichen *Ich*, das für ein *Wir* des *absoluten Wissens* Bögen leeren Papiers beschreibt, auf den Ort dieser scheiternden *Vorstellung* zurückgeworfen wird. Denn auch die um das Absolute wissenden Philosophen

meinen *dieses* Stück Papier, worauf ich *dies* schreibe oder vielmehr geschrieben habe; aber was sie meinen, sagen sie nicht. Wenn sie wirklich dieses Stück Papier, das sie meinen, *sagen* wollten, und sie *wollten sagen*, so ist dies unmöglich, weil das sinnliche Diese, das gemeint wird, der Sprache, die dem Bewußtsein, dem an sich Allgemeinen angehört, *unerreichbar* ist (PhG 91 f.).

Unerreichbar bleibt dem philosophischen *Ich* das Buch, das es schreibt und von dem es nichts sagen kann als diese Unerreichbarkeit. Paul de Man kommentiert:

[W]eil er es aufschrieb, ist die Existenz eines Hier und Jetzt des Hegelschen Textes ebenso unbestreitbar wie vollkommen leer. Es reduziert den ganzen Text der *Phänomenologie* auf das endlos wiederholte Stottern: *dieses* Stück Papier, *dieses* Stück Papier und so weiter.²¹²

Der hegelsche Text spräche so nicht bloß von der Überwindung des Solipsismus durch das zuschauende *Wir*, sondern gleichzeitig von der beständigen Wiederkehr eines scheiternden Solipsismus der puren Perzeptivität. Deren Aufhebung in die Subjektivität eines *Wir* des *absoluten Wissens* zeigt beständig auf diese Perzeptivität zurück, indem das mit dem unmittelbaren Bewußtsein identifizierte *Wir* bloß durch diese Perzeptivität eines *reinen Zusehens* ausgemacht wird. Die Beobachtung der Auflösung der Bewußtseinsformen auf der Bühne wird für das identifizierte *Wir* zur Erfahrung der Auflösung: *Ich* werde in meinem Solipsismus verharren und so das *Wir* unmöglich machen. Und genauso wird mein Solipsismus scheitern und mein *Ich* in ein *Wir* zerstreuen, so daß weder *ich* noch *wir* übrig bleiben, die diese Erfahrung machen könnten. Hegels *Ich, das Wir, und Wir, das Ich ist*, indiziert diese Dispersion, welche sich weder in der ein *Wir* durchziehenden gegenseitigen Anerkennung noch im Solipsismus der Perzeption fixieren läßt und in der beständigen Fluktuation zwischen diesen Positionen beide disloziert hat.²¹³

Das *absolute Wissen* von Hegels *Philosophie* spräche als sein eigenes *Stottern* so von nichts anderem als vom Aufbrechen der Vorstellungssituation. Die Überwindung der *Vorstellung* führt aus ihr heraus immer wieder in sie zurück, ohne daß sie je *Vorstellung* würde. Diese Bewegung führt immer wieder vom *Ich* zum *Wir* und umgekehrt. Die Sprache des Philosophen macht die Welt nicht zur Theaterbühne, denn in ihr manifestieren sich nicht gleichzeitig die *Vorstellung* wie deren *Zerstörung*, sondern es zeigt sich die *Vorstellung* als ihre *Zerstörung*. Die Sprache des Philosophen spricht nicht von einer Beobachterposition über die Welt und über sich selbst, sondern sie ist als Sprache des Philosophen eben diese Bewegung der Welt: immer Szene eines Heterogenen. In der philosophischen Sprache Hegels durchdringt eine weltliche Sprache oder sprachliche Welt sich selbst. Sprache, die anders als Welt ist, zeigt sich als Welt, die anders als Sprache ist. Vielleicht auch mit Hölderlins Worten: *Kunst* zeigt sich als *Natur* und *Natur* als *Kunst* – weder als *Natur* noch als *Kunst*, sondern als etwas völlig Heterogenes.²¹⁴ Die “Unruhe” (PhG 26) dieser Selbstdurchdringung verbindet den Solipsismus der Perzeption von Welt mit

der Dispersion in das *Wir* des Geistes. Nur die Auflösung der allgemeinen sprachlichen Wahrheit in ein autistisches *Stottern* bedingt die Entstehung eines *Wir*.

Die Sprache des Buchs *Phänomenologie des Geistes* wird damit zum letzten Bild in der hegelischen Galerie, das *verdaut* wird. Nicht um Exkrement zu sein, sondern beständige *Neugeburt* des *Wir*. Die Entäußerung des Geistes an die Arbitrarität der Buchstaben und des Buches selbst ist diese gelingende Zerstörung. Der Bilderreigen löst sich auf ins Buch der Wissenden, so daß nun bloß noch dieser Gang sich selbst entbildern muß. Be- und Entbilderung sind das gelungene Opfer des Absoluten als absolutem Opfer, das auch das von Bataille der Aufhebungsbewegung entgegengesetzte exzessive Opfer entbildert. Denn was sollte dieses anderes sein als ein sprachliches Bild oder eine Buchstabenreihe, die sich zum Beispiel wie 'Exzeß' oder 'Verausgabung' liest? Auch *Das obszöne Werk* Batailles ist nie obszön genug, wo es seine Exzessivität ins Bild des Obszönen bannt. Ein Exzeß der Bilder bis hin zum Schriftbild bedingt das *Stottern* des Philosophen Hegel, das sich somit einem unmittelbaren Verständnis sperren wird und gerade so im Scheitern einer Lektüre die vom *Wir* rhetorisch – eigentlich beliebig und ohne Bindungskraft – identifizierten Lesenden im *absoluten Wissen* sammeln kann. Hamacher schreibt: "[S]o muß der Leser seinen eigenen Status durch sein Verständnis erschüttert sehen. . . . Je weniger er versteht, desto mehr begreift er."²¹⁵ Die Gemeinschaft der Wissenden teilt im *absoluten Wissen* nicht den gleichen Wissensstand, sondern das *Subjekt* des *absoluten Wissens* weiß sich als das Ereignis einer Zerstreuung ins *Wir*. Die Sammlung ins *Ich* des begrifflichen Denkens speist sich aus solch unintergehbarer Spaltung. Das Nichtverstehen des Heterogenen ermöglicht es, ganz wie Hölderlin mit Kant das Heterogene als *Unbegreifliches zu begreifen*.

Die Trennlinie zwischen Erfahrung des Bewußtseins und deren Darstellung, welche von den unterschiedlichsten Kommentatoren aufrechterhalten wird²¹⁶, streicht sich so aus. Die Lesenden stehen nicht vor dem Buch. Das *Wir* steht nicht vor der Bühne und protokolliert die Aufführung. Eher schon gibt das *Wir* als ein zufällig singuläres *Ich* geradezu autobiographischen Einblick in

den eigenen philosophischen Werdegang: Die großen Themen des jungen Hegels – Kritik des Christentums, der Moralität, der Wissenschaft – kehren auf dem Weg zum *absoluten Wissen* eines *Wir* wieder und werden überwunden.²¹⁷ Überwunden ist so auch immer schon die Bühne der *Vorstellung* selbst, auf welcher das *Wir* sich beschaut. Die Beschreibung des Ganges zum *absoluten Wissen* setzt das *Ich* als *Wir* in und außer Kraft, ohne daß sich hier zwischen Aktivität und Passivität unterscheiden ließe. Der sich selbstsetzende Akt des Absoluten ist identisch mit der passiven Erfahrung des Philosophen, der das Wissen unmittelbar empfängt und in seinen Konstruktionen dieser Empfängnis gerecht werden will. Nancy schreibt: “[C]ette pensée n'est pas une passivité: L'exposition de soi est la nature même de l'absolu.”²¹⁸ Das beständige Gelingen eines radikalen Scheiterns des *Hier und Jetzt* im *absoluten Wissen* macht *Hegels Philosophie* zu einer Passion des sich um den Fortriß des *Hier und Jetzt* organisierenden Neuentstehens und Vergehens, wie Nancy dies gegen die gesamte Tradition der Hegelinterpretation betont:

Être dans l'absolu, c'est être, purement et simplement, être là, *hic et nunc* En moi et comme moi, l'univers se sait, ou se saisis, universel, de même qu'en toute chose je me sais, ou me saisis, singulier et réciprocument. Cela n'a rien d'une effusion mystique: c'est la simple réalité de la manifestation en général. Et cela, en effet, est la présupposition absolue, c'est-à-dire que cela précède toute particularité, toute détermination – non pas cependant comme une généralité, ni comme une principe ou une origine, mais comme la concrétude même de l'être. De même, le savoir et la saisi de soi précédent toute position de question, toute articulation ou thèse de discours.²¹⁹

Der Philosoph tritt nicht selbst auf einer Bühne seines Wissens auf – etwa als Figur des *absoluten Wissens*. Er ist die Figur, in der die Bühne sich auflöst und es zur von der *Vorstellung* befreiten begrifflichen Sprache der *Logik* kommt. Eine Einheit dieser Sprache muß sich in der Polyphonie des *Wir* zusammenziehen wie darin auseinanderfallen. Sie vollzieht sich als die Überzeugungskraft des *Absoluten* selbst. Die beständige Nichtübereinstimmung des Bewußtseins mit sich kehrt ein Scheitern von Selbsterfahrung in einen anderen Erfahrungsbegriff um – nämlich in den der “Erfahrung” als eines Scheiterns, aus welchem immer wieder “*der neue wahre*

Gegenstand . . . entspringt“ (*PhG* 78) – und macht diese *Erfahrung* zur “*Umkehrung*” – des Fremden ins Eigene, dessen Befremdung immer schon seine Ereignung geworden sein wird: “*Umkehrung des Bewußtseins selbst*” (*PhG* 79). Der “*Weg des Zweifels*”, den das Bewußtsein bei seiner Selbstprüfung geht, enthüllt sich damit als “*Weg der Verzweiflung*”. Aber gerade so durchläuft “[d]ieser sich vollbringende Skeptizismus” (*PhG* 72) “die ausführliche Geschichte der Bildung des Bewußtseins selber zur Wissenschaft”. Den *sich vollbringenden Skeptizismus* sucht Hegel mit aller Schärfe von der Unproduktivität eines leeren “sich auf den ganzen Umfang des erscheinenden Bewußtseins richtenden Skeptizismus” zu trennen. Die hysterisch-faszinierte *Eitelkeit* des Absoluten hat sich von vornherein von sich selbst – das heißt aber bloß: von sich selbst als *Erfahrung* der *Umkehrung* – überzeugt und weicht so immer schon dem “leeren Abgrund” (*PhG* 74) eines resultatlosen Skeptizismus aus. Die *Eitelkeit* ist passionierter Akt des *absoluten Wissens* im *Hier und Jetzt*. Die narzißtische Kraft zur *Eitelkeit* speist sich aus dem barocken Wortgebrauch von *vanitas* als Nichtigkeit, um die Vernichtung der eigenen *Eitelkeit* und die beständige Überschlagung der eigenen *Erfahrung* zum Selbstüberzeugungsmoment des *Absoluten* insgesamt zu machen. Wo das performative Theater der einzelnen *Ichs* in die schlechte Komödie des *geistigen Tierreichs* führt, eröffnet sich nach dem gleichen Modell das Reich des *absoluten Wissens*, in dem das einzelne *Ich* nicht bloß Agentur, sondern in seiner Zufälligkeit auch Spielmarke der Überzeugungskraft wird. Die Überzeugungskraft kann sich nicht von sich selbst überzeugen, sie kann sich nur äußern und sich wissen bloß als Vollzug solcher Äußerung.

Hegels Philosophie nimmt so viel mehr von Nietzsche vorweg als eine ganze Tradition in Nachfolge Batailles es wahrhaben will.²²⁰ Während die Überzeugungskraft des einzelnen Übermenschen sich aber selbst nie von sich überzeugen können wird und auf der Höhe der eigenen Äußerung in Autoparalyse umschlägt²²¹, eignet Hegel sich auch diese Bewegung der Verausgabung an. Das Scheitern der einzelnen *Erfahrung* bzw. die *Erfahrung* als das Scheitern wird zur absolut gelingenden *Erfahrung*. Die durch keine performative Kraft aneignbare Endlichkeit des Einzelnen wird zur

Äußerungsform des Absoluten selbst, das seine Unendlichkeit gerade in seiner Andersheit – in sich selbst als seiner Sterblichkeit – bestätigt. Das Scheitern der einzelnen *Erfahrung* wird zum faustischen “Hinausgerissenwerden”, das allerdings sein “Ziel” in der absoluten Aneignung der Enteignung finden wird: “Der Fortgang zu diesem Ziele ist daher auch unaufhaltsam, und auf keiner früheren Station ist Befriedigung zu finden.” Die narzißtische Faszination führt dazu, daß “sich der Fortgang durch die vollständige Reihe der Gestalten von selbst ergibt” (*PhG* 74) und am Ende – im beständigen Scheitern der *Vorstellungen* das Reich der *Vorstellung* zum Begriff – und das heißt innerhalb von *Hegels Philosophie* zu einem anderen Buch, der *Logik* – aufsteigt.

Dieses Verlassen der *Vorstellung* hat sich innerhalb der *Vorstellung* selbst vollzogen, um nicht doch bloß auf einer Bühne – vor dem *Wir* – Stätte zu finden. Soll sich das theatral verfaßte Bewußtsein der *Vorstellung* eben dieser entheben, muß der Übergang von der aus der Bildlichkeit zum Wissen “nicht nur für uns oder an sich, sondern für es [das Bewußtsein. M.S.] selbst” (*PhG* 575) ablaufen. Die *Phänomenologie des Geistes* ist notwendige Vorstufe (wie ebenso notwendig Nachgeburt) der *Logik*, indem sie die der *Vorstellung* gemäßigen Gestalten des Bewußtseins sammelt und ordnet als “teils Gestalt des Bewußtseins überhaupt, teils eine Anzahl solcher Gestalten, die *wir* zusammennehmen und in welcher die Totalität der Momente des Gegensatzes und des Verhaltens des Bewußtseins nur aufgelöst in ihre Momente aufgezeigt werden kann.” In diesem Sinne ist zwar “nur an die früheren Gestalten . . . zu erinnern, die schon vorgekommen sind” (*PhG* 576), aber der Status dieser Anhäufungsarbeit bleibt im Unentschiedenen. Der Hang zu Sammlung im Selben als seinem Anderen und somit der Aufstieg zum Begriff muß der Reihe der Bilder selbst innewohnen, kann weder reine Zutat noch Erhebung des Denkens der “Vorstellung” zum Begriff sein. Für die Automatik dieser Bewegung ist das Bilder in Begriffe bannende Schreiben der *Phänomenologie* die Gewährskraft:

Was wir hier hinzugestan, ist allein teils die *Versammlung* der einzelnen Momente, deren jedes in seinem Prinzip das Leben des ganzen Geistes darstellt, teils das Festhalten des Begriffs in der Form des Begriffs, dessen Inhalt sich in jenen Mo-

menten und der sich in der Form einer *Gestalt des Bewußtseins* schon selbst ergeben hätte. (PhG 582)

Nicht bloß die *Vorstellung* wird zum Begriff, sondern der Begriff betritt auch die Bewußtseinsbühne der *Vorstellungen*, indem er als Wissenschaft “Gegenständlichkeit” annimmt, die auf die “Arbeit, seine unvollständige Gestaltung zu bezwingen” (PhG 583) zurückblickt. So “tritt sein Ganzes angeschaut seinem einfachen Selbstbewußtsein gegenüber” – als *Vorstellung* von der Reihe unkorrekter *Vorstellungen*, die sich zum Begriff aufgeschwungen haben. Die Zeit – des logischen Begriffs, der Weltgeschichte, aber auch die Zeit der Narration der *Phänomenologie* selbst – betritt die *Vorstellung* als “der in sich zurückgehende Kreis, der seinen Anfang voraussetzt und ihn nur im Ende erreicht” (PhG 585) und so “die Zeit tilgt” (PhG 584). Diese *Tilgung* der Zeit im Selbstgenuß des Absoluten ist gleichzeitig ihr beständiger Exzeß, indem sich das *Subjekt* als Wiedergewinnung im Selbstverlust konstituiert. Der Auftritt dieser *Tilgung* auf der Bewußtseinsbühne der *Vorstellung* *tilgt* die *Vorstellung*, um sie ins Reich der *Logik* zu heben, und bleibt doch *Vorstellung* eines Bewußtseins als eben der Zeit der *Tilgung*. In der bloß scheinbar linearen Zeit der erzählten *Phänomenologie des Geistes* gibt sich das *Subjekt* so immer wieder die eigene Subjektivität, indem es sich die Bühne seiner Selbstbespiegelung gibt und exzediert.²²² Als Bühne gibt sich immer wieder etwas, was anders als die unhintergehbare Bühne ist: Heterogenität. Nicht die Unterwerfung einer Materie unter einen Geist, sondern die Szene der Materialität selbst.

5.3. *Figur der Szene*

Wenn das *Wir* also auf der Bühne sehen soll, daß es keine Bühne sieht, so muß es die Heterogenität sehen: die des *Schemas* des Bühnenrahmens wie die jener kleinen Schemata der in diesem Bühnenrahmen auftretenden Figuren. Die Bühne muß nicht bloß als Szene, die Szene muß auch als Bühne zu sehen sein. Nicht als zur Bühne gehörige Erinnerung an eine Infragestellung der Bühne wie im *Empedokles*-Projekt, sondern als die Bühne selbst. So darf

nicht bloß die Anarchie des Szenischen, die das *Empedokles*-Projekt in der Distanzierung bewahren will, von der Bühne der *Vorstellung* angetrieben und auf diese ausgerichtet sein, auch wo es nie zur Vollendung dieser Bühne kommt. Gleichermassen muß umgekehrt die Linearität der *Phänomenologie* Antriebsmoment für diese Anarchie sein:

Die schematisierende Kraft einer temporalisierten *Vorstellung* organisiert die Abfolge der Geschehnisse auf der beobachteten Bühne. Die Zeit der *Phänomenologie* als Zeit der Szene ist so gleichzeitig Zeit des *Schemas*. Denn wie der Kreis der Selbstfindung Zeit in der eigenen Entäußerung an das unbeständig Materielle des Stofflichen und Lebendigen stiftet und tilgt, so vollzieht sich die “begriffene Geschichte” des Geistes als Geschichte eines wörtlich zu nehmenden Begreifens. Am Ende des Weges von der Unbeständigkeit des Endlichen zu seiner “Bildung” (*PhG* 591) steht eine “Form”: die “Gestalt” bzw. “Geistesgestalt” (*PhG* 590) des *absoluten Wissens*, das die Geschichte dieser Bildung als Abfolge der eigenen inadäquaten Gestalten begreift, welche sich aber in ihrem jeweiligen Scheitern durch die “ungeheure Arbeit der Weltgeschichte” (*PhG* 33 f.) hindurch zu seiner Absolutheit heraufheben. Auch die Absolutheit des *absoluten Wissens* ist beim Wort zu nehmen. Die Allumfassendheit der *Gestalt* des Geistes ist allumfassend, weil sie sich selbst ganz umfaßt und der Geist in seiner Selbstentfremdung ganz seine Selbstverwirklichung als eigene *Gestalt* wird. Das *absolute Wissen* reproduziert sich durch “ein Anderswerden, das zurückgenommen” (*PhG* 25) worden ist. Dies geschieht derart, daß seine Selbstbewegung die endliche Materialität immer wieder überwindet und deren Stofflichkeit der *Gestalt* der Selbstverwirklichung des Geistes unterwirft. Der Geist bietet die Form, das heißt den Umriß (im Sinne der platonischen *idea*) oder das *Schema* (im Sinne der kantischen Formatierung der sinnlichen Erfahrung durch den *Verstand*), für die unbeständige Materie des Stofflichen, Lebendigen und Vergänglichen. Das *absolute Wissen* bringt das Fließen der amorphen Stofflichkeit in die gerade Linie seiner auf sich selbst zulaufenden Gestalten, die im *absoluten Wissen* gipfelt, welches wiederum selbst nichts anderes als die Erkenntnis von eigener Prozessualität und Formierungskraft ist: Stiftung bzw. Til-

gung der Zeit und Szene des Wissens sind *Gestalt* des immer neu ansetzenden Gestaltens, das keinen anderen Sinn hat als sich selbst. Doch die entmaterialisierte Form als *Gestalt* formiert nicht als von jenseits auferlegtes Prinzip die Undurchdringlichkeit seiner Szene. Ohne diese Heterogenität ist die *Gestalt* als solche nicht zu fassen, sondern immer bloß in der formierenden Bewegung. Die Heterogenität des Materiellen findet sich somit auch in der *Gestalt* selbst wieder, die beständig neu entsteht, während der Stoff, den sie formt, immer wieder neu verschwindet. Die *Gestalt* des *absoluten Wissens* ist immer wieder als Geistgestalt entstanden, indem es sich vom Endlich-Materiellen differenzierte, doch ohne daß diese „*Entstehung*“ (PhG 80) sich je vollendete, die Geistesgestalt sich je von der Szene trennen könnte. Das *absolute Wissen* Hegels weiß sich als die abgeschlossene *Gestalt* der absoluten Unabschließbarkeit, weil das Heterogene beständig entstehend vergeht, vergehend entsteht und so die *Gestalt* immer neu hervorkehrt.²²³ Der szenische Entzug des Heterogenen bringt die *Gestalt*, die nur insofern ankommt, als daß sie im beständigen Verschwinden des Endlichen sich immer wieder herausstellt, Zeit stiftet und tilgt. Das Spektakel des Geists bestünde so im Auftauchen und Verschwinden seiner vorläufigen Gestalten in der Tiefe des Sterblich-Materiellen, um sich in diesem Auftauchen und Verschwinden aber langsam zum Erkennen der eigenen undurchdringlichen Tiefe hinaufhebt. Die Aneignungsbewegung des Wissens muß sich der eigenen Enteignung hingeben, welche durch nichts eingeholt werden kann. Das *absolute Wissen* ist mit den Worten Zizeks ein „*hysterisches Theater*“²²⁴ seiner Selbstkonstitution:²²⁵ beständige Veränderung der Figuren auf der Bühne, die sich am Ende als Umschlag der Bühne in die Szene gezeigt haben wird. In Hegels *Philosophie* ist diese Überschreitungsbewegung mit dem Formierungsprinzip des kantischen Schemas gleichbedeutend. Die Heterogenität der Szene läßt eine *Gestalt* vergehen, um sie gleichzeitig entstehen zu lassen. Das Schema verabsolutiert sich als Überwindung der eigenen Auflösung, indem der Selbstbezug des *absoluten Wissens* in der Aufhebung der endlichen Materialität dynamisch seine eigene *Gestalt* hervorbringt, ohne sie je stillzustellen. Was sich in der Heterogenität immer wieder herstellt, ohne je wirklich da zu sein,

ist die *Gestalt*. Sie stellt sich her, ohne selbst fixierbar und so notwendig selbst szenische Vergänglichkeit zu werden. Die *Gestalt* zeigt sich so als Regulationsprinzip des Wissens gegenüber dem Amorphen und Vergänglichen der Szene. *Hegels Philosophie* ist Heterogenität bloß, indem sie die Szene in eine *Gestalt* bannt und die Szene so auch zur Bühne macht.

Aus der szenischen Drohung, den Unterschied zwischen (*absolutem*) *Wissen* und *Nichtwissen* zu verwischen und so in der *Zerstörung* *Vollendung* wirklich bloß zerstört und damit nichts zu sein, gewinnt ein *absolutes Wissen* immer wieder seinen eigenen Antrieb, um sie immer wieder in der Stabilität einer *Gestalt* des Wissens zu fassen. Die Szene zeigt sich als Ereignis von *Gestalt*. Solch ein “Ereignis der Formierung, das in keiner Form aufgeht”²²⁶, nennt Werner Hamacher “provisorisch” “Afformativ”²²⁷: Die Selbstsetzung der Gestalt affirmsiert sich selbst über ihre Performanz. In dem sie sich so gleichzeitig als Wissen von der Wahrheit verifiziert, kann Hamacher auch von ihrem “*verformative* (formative of a *verum*)”²²⁸ sprechen. Doch das Ereignis der Gestaltung selbst lässt sich nicht auf das Schema reduzieren: “Was, afformativ, *lässt*, lässt (sich selber) aus. Das Afformative ist die Ellipse, die stillschweigend jede Handlung begleitet”. Dabei unterwandert dies Ereignis der Gestalt diese keineswegs durch Amorphisierung: “Afformativ ist nicht *aformativ*, nicht die Negation des Formativen. Afformanz >ist< das selber formlose Ereignis der Formierung, dem alle Formen und alle performativen Akte ausgesetzt bleiben.” Doch wird so in die Konfiguration der Gestalt auch ein dieser Heterogenes eingeführt, welches die Wahrheit der Form immer wieder zur Frage stellt: “In *afformativ* muß freilich auch ein von ihm her verstandenes *aformativ* mitgehört werden.”²²⁹ In diesem Sinne ist in *Hegels Philosophie* das Szenische von Entzug und Neuanstoss bei Hegel mit der Ankunft einer Gestalt verbunden.²³⁰ Ankunft und Entzug von *Gestalt* ist identisch mit Ankunft und Entzug des kantischen Bühnenschemas als der *Vorstellung*, in welcher sich *Ich* und *Wir* beständig exponieren. Die scheinbar lineare Narration der *Phänomenologie* als Bildungsroman erzählt nicht von der Bildung als Reifungsprozeß, sondern bringt die *Gestalt* als eine Gabe, welche das Szenische in den Rhythmus der

Figuralisierung einfügt. Die kantische Bühne der *Vorstellung* gibt sich so als Rhythmus der Gestaltung: Die Durchbildung zur *Gestalt* temporalisiert die Form des kantischen Schemas. Das Szenische bringt und entzieht so in der *Phänomenologie des Geistes* das Schema einer Bühne, auf der sich eben diese Bewegung des Szenischen abspielt. Die Szene selbst wird zu einer Form des Endlich-Materiellen, das als Entäußertes wieder angeeignet wurde. Die Bühne zeigt das Drama der eigenen Auflösung, das sich doch bloß auf der Bühne herstellen kann.

Das *Wir* vor der Bühne beobachtet, wie sich auf der Bühne solange die Figur aus dem ihr Heterogenen schält, bis dieses selbst zur Figur wird, so daß auch auf der Bühne Wechselverhältnis und beständige Vergleichung von Beobachtetem und Beobachtenden entstehen: Das *Wir* sieht zunächst die dionysische Destruktivität der Szene als ein beständiges “Ungleichwerden des Gleichen und Gleichwerden des Ungleichen” (*PhG* 127). “Leben”, die Negativität des Unbeständigen, gibt sich zunächst als “Entzweiung in die selbständigen Gestalten” (*PhG* 140). Deren “Substanz” besteht in des Lebens unfixierbarer “Flüssigkeit”, welche die Gestalten immer wieder zerfließen und sich neu generieren läßt, denn “diese Substanz aber ist unendlich; die Gestalt ist dann in ihrem Bestehen selbst die Entzweiung oder das Aufheben ihres Fürsichseins” (*PhG* 141). Die vielfältige Gestaltung des Flüssigen und das Verfließen dieser Gestalten geht jedoch von sich aus in eine Formation über: “Das flüssige Element . . . ist nur als Gestalt *wirklich*” (*PhG* 142). Als “Kreislauf” des Werdens und Vergehens bietet sich das Leben als Schauspiel des “in dieser Bewegung sich einfach erhaltende[n] Ganze[n]” (*PhG* 143) dem Bewußtsein dar. Die sprachliche Macht des *Negativen* im Wissen scheint das *Flüssige* von Lust und Tod schon morphologisiert und zu einer der Gestalten auf seiner eigenen Bühne (die sich später als schematisierte Szene der Selbstgestaltungskraft enthüllen wird) gemacht zu haben. Und gleichzeitig hat sich das Selbstbewußtsein doch auch gegenüber dem *Flüssigen* nicht in einem gesicherten Zuschauerraum positioniert: Das Selbstbewußtsein betrachtet das *Flüssige* als *Gestalt*, weil dem Flüssigen die “Entzweiung in die selbständigen Gestalten” (*PhG* 140) inhärent ist und so als “Bestimmtes, für Anderes” (*PhG*

141) erscheinen kann. Es ist also selbst eine der Gestalten auf der Bühne des *Flüssigen*, wird aber in seiner Überzeugung von der eigenen Abgeschlossenheit immer wieder diese Heterogenität an sich selbst leugnen und durch diese Leugnung über sich hinausgetrieben werden. Auch seine Gestaltung in der Namensvergabe an das *Flüssige afformiert*, ohne das *Flüssige* letztendlich bändigen zu können. Der Gegenstand des Selbstbewußtseins wird so mit dem Selbstbild des Selbstbewußtseins nicht in Übereinstimmung zu bringen sein und so eine neue Konstellation von *Vorstellung* wie Beobachtung erzeugen. Die *Gestalt* ist Szene.

Wo der aus dem Selbstbewußtsein stammende szenische Selbstbezug der *Gestalt* auf der Bühne der *Phänomenologie* auftritt, wird er “Begierde überhaupt” genannt. Diese läuft in einer permanenten “Bewegung” zu sich selbst zurück, eben um “Gleichheit mit sich selber” (PhG 139) herzustellen. Im Modus der Selbstbegierde wird das Szenische schon zur makellosen *Gestalt* als der perfekten Figur eines in sich zirkelnden Kreises. Die *Begierde* des Selbstbewußtseins entäußert sich zur Szene, um deren Löschung, die auch Selbstauslöschung der Begierde wäre, als Kreis zu figuralisieren. Die Begierde ist *afformativ* und wird als solche auf der Bühne vor *uns* eine andere Bühne, die des Selbstbewußtseins, hervorbringen.²³¹

5.4. Szenischer Agon

Die Monadik des Selbstbewußtseins sieht sich dem *Flüssigen*, bzw. *Leben* gegenübergestellt und empfindet dies als “Gegensatz” (PhG 139) zu sich selbst. Diesen gilt es zu negieren, was aber zur Erfahrung der Selbständigkeit des Entgegengesetzten führt, so daß Begierde des Selbsbewußtseins wie auch die Entgegensetzung sich in neuen Konstellationen reproduzieren. Der Vernichtungskampf des Selbstbewußtseins soll die bühnenhafte Entgegensetzung überwinden und bringt sie doch immer wieder hervor.

Auf der Bühne, die das *Wir* betrachtet, findet somit ein agonaler Konflikt zwischen Held und Welt statt. Dieser wird sich zum Erreichen des *absoluten Wissens* beständig durch Selbstüberwindung

steigern und am Ende die Position des Zuschauers selbst als überwundene Agonalität der Bühne gegenüber offenbaren. Schon mit dem Erreichen des stoischen Selbstbewußtseins hat sich das begriffliche Denken von der Welt befreit und kann diese nun in einer "Sichselbstgleichheit des Denkens" (PhG 158) kontemplieren. Auf der Bühne verdoppelt sich dann die Bühnensituation, in der das *Wir* des *absoluten Wissens* sich befindet: Das stoische Bewußtsein beobachtet und bedenkt die ihm entgegengesetzte Welt, wie *Wir* den Gang des Bewußtseins beobachten und bedenken. Die in den folgenden Stationen ausagierte *vita contemplativa*, aber auch die *vita activa* beruhen auf der Distanzierung der Welt in eine *Vorstellung*, der zugeschaut oder an welcher teilgenommen werden kann. Die sich immer mehr vergeistigende Reflexion eignet sich die Welt an, zerstört die Bühne, wie auch *Wir* uns das Bühnengeschehen als Geschichte der eigenen Identität unseres *Wir* aneignen. *Wir* und unser Beobachtungsgegenstand verhalten *uns* damit genauso agonal zueinander wie das Bühnengeschehen in sich agonal verläuft. Die Bühne spiegelt in unendlichen Facetten die Situation der Zuschauer wieder, die ebenso mit dem Bühnengeschehen verschmelzen – als *Subjekt* zum *Ich* des *Wir* als *Geist* werden – wie diese Verschmelzung doch auch ihre Vereinzelung – das einzelne *Ich* im *Wir*, welches als Selbstbewußtsein reziprok anderes Selbstbewußtsein anerkennt wie durch dieses anerkannt wird – erst hervorhebt. Im Zustand des spekulativen Wissens hat sich eine Spiegelung genauso vollendet wie das Spekulum zerbrochen ist und immer wieder einer neuen Zusammensetzung bedarf.²³² Die Spiegelung zerbricht den Spiegel oder lässt ihn zumindest in der Welt verschwinden. Der Zuschauer vernichtet die Bühne oder macht sie doch zumindest zur Welt selbst, so wie sich das Selbstbewußtsein auf der vernichteten Bühne mit der Welt im Einklang, seine Selbstherstellung als Herstellung der Welt weiß. Der Agon ist von vornherein ein gedoppelter, und diese Doppelung löst ihn ins narzißtische Subjekt auf, welches seine Spiegelung erzwingt und zerbricht.²³³ Das *Wir* beobachtet auf der Bühne die Bewegung der Faszination, welche auf das Verhältnis von *Wir* und Bühne übergreifen wird.

Wenige Seiten vor dem Auftreten des stoischen Selbstbewußtseins auf der Bühne – und damit der Einführung der Bühnensituation auf der Bühne – findet ebendort der berühmte *Kampf um Leben und Tod* statt. Dieser zielt auf die “Anerkennung” (PhG 149) des sich noch suchenden Selbstbewußtseins als ein Selbstbewußtsein durch das ihm widerstrebende *Flüssige*. Er steht symptomatisch für jene *Vorstellung*, die dem *Wir* gegeben und die das *Wir* sich als die eigene Geschichte aneignen wird. Der Agon ist die Gewalt des Selbstbewußtseins gegen sich selbst, die sich als *Beginde* nach außen verlagert, um gewalttätig zurückzukehren: Als die Einsicht des *Wir*, das auf der Bühne die gewaltsame Auflösung der eigenen *Vorstellungen* durch es selbst sieht. Der Agon zwischen den beiden, die später zum siegreichen “Herrn” und zum unterliegenden “Knecht” (PhG 151) werden, spannt nicht die Szene auf zwischen zweien im Sinne eines nietzscheanischen Kampfes der Kräfte, sondern dieser Agon läßt jeweils das eine Selbstbewußtsein gegen die Welt antreten. Zum Kampf kommt es, weil das Selbstbewußtsein nicht allein auf dieser Weltbühne ist, wovon es in seinem Autismus aber nichts wissen kann und will. Wo die Welt scheinbar nachgibt, kann das Selbstbewußtsein sich als *Herr* ihr gegenüber fühlen, wird aber unwissend bleiben, weil es die Vergleichungsbewegung nicht weiterführt, und muß so als Bewußtsein vergehen. Der siegreiche *Herr* ist mit dem von Hegel auf Schelling und die Frühromantik gemünzten Wort nur von “kraftlose[r] Schönheit” (PhG 36). Das knechtische Selbstbewußtsein hingegen unterwirft sich zwar dem siegreichen *Herrn* als der Negativität der Welt, hat jedoch noch nicht die Kraft zum *Verweilen beim Negativen*.

Solch Agon aus Herrn und Knecht wird nur retrospektiv zum Agon, denn hier treffen nicht zwei Figuren aufeinander, sondern jeweils eine Figur tritt zur Welt ins Verhältnis. Die Figur, welche retrospektiv von der Herrschaft des *absoluten Wissens* als *Herr* in der Welt des knechtischen Selbstbewußtseins benannt wird, bringt das *absolute Wissen* zwar nicht zu sich selbst, gibt seiner Selbstbewegung aber den notwendigen Anstoß. Wo der *Herr* “im Genusse sich zu befriedigen” (PhG 151) weiß, da verlangt sein asozial-amorphes “unvermisches Selbstgefühl” (PhG 153) den Dienst des *Knechts*

und stellt ihn zwischen sich und die Negativität der Welt. Und wo der *Herr* sich selbst und das ihm scheinbar Unterworfenen “rein” “genießt”, da “überläßt er” “die Seite der Selbständigkeit . . . dem Knechte, der es bearbeitet” (*PhG* 151). Mit der Arbeit des *Knechtes* bildet sich die Gegennegation, welche das *Flüssige* der Welt nicht vernichtet, sondern “*bildet*”, also in der eigenen Gestalt das Veränderliche als “*aufgehaltenes Verschwinden*” (*PhG* 153) bewahrt. Das knechtische “formierende *Tun*” (*PhG* 154) schützt den *Herrn* vor der Negativität des Lebens, so daß der *Herr* sich genußvoll der Illusion der Selbstgenügsamkeit als dem “Gefühl der absolute[n] Macht” hingeben kann. Diese Illusion bleibt unproduktiv und erweist sich sogar als “nur die Auflösung *an sich*”: Des *Herrn* “Befriedigung ist . . . nur ein Verschwinden” (*PhG* 153). Aber diese Auflösung stiftet die sie schützende entgegengesetzte Kraft zur Formation. Der *Knecht*, der kein Selbstbewußtsein hat, arbeitet nicht für sich, sondern in Ersetzung des *Herrn*: “[D]enn was der Knecht tut, ist eigentlich Tun des *Herrn*” (*PhG* 152). Die vom verschwindenden *Herrn* ausgehende “Zucht des Dienstes und Gehorsams” (*PhG* 154) erzwingt die Arbeit des *Knechtes*, bildet ihn zur Form, ohne selbst Form zu sein. Während er im Kampf um Anerkennung nicht vor der Negativität verweilen konnte, erfährt er sie in diesem Dienst als die “Furcht” vor dem *Herrn*:

Dies Bewußtsein hat nämlich nicht um dieses oder jenes, noch für diesen oder jenen Augenblick Angst gehabt, sondern um sein ganzes Wesen; denn es hat die Furcht des Todes, des absoluten *Herrn*, empfunden. Es ist darin innerlich aufgelöst worden, hat durchaus in sich selbst erzittert und alles Fixe hat in ihm gebebt. (*PhG* 153)

Zittern und Beben der Todesangst gerinnen in der “Zucht des Dienstes” zur Form, die gerade nicht in das Gestaltlose der *abstrakten Negativität* oder des unmittelbaren Selbstgenusses zerfließt. Die Differenz der Form von sich selbst, welche als szenische Entäußerung die gesamte *Phänomenologie* organisiert, zeigt sich in diesem Anstoß durch das *Zittern* und *Beben*. Der verschwindende *Herr*, welcher selbst keine Form und keine Zukunft hat, gibt Anlaß zu dieser Formierung. Der *Herr* ist im präzisen Sinne des hamacherschen Neologismus *afformativ*, das heißt *ad formam*

hinleitend, ohne selbst Form zu haben oder seinen Namen durch die Geschichte der Formierung hindurch zu bewahren. Die formierende Kraft der knechtschen Arbeit läßt den *Herrn* hinter sich und wird doch bloß in Ersetzung des *Herrn* möglich. Der *Knecht* läßt sich nicht als “selbständige[s] Selbstbewußtsein” bezeichnen, aber “wohl als *Person*” (*PhG* 149). Er ist Maske – *persona* – des *Herrn*.

Diese herrschaftliche Maskerade, deren Anstoß nicht in der formierenden Arbeit des *absoluten Wissens* aufgehen kann, wird im Laufe der *Phänomenologie* explizit wiederkehren, aber immer bloß, um sich aufzulösen: In der attischen Komödie “spielt” das sich und seine Welt beherrschende “Selbst” “mit der Maske, die es einmal anlegt, um Person zu sein” (*PhG* 542), ohne daß die Maske eine hinter ihr liegende Substanz verbörge. Gerade weil das “komische Schauspiel” auf diese Art “leer” bleibt, exponiert seine immer neue Masken hervorbringende “Nichtigkeit” doch eine “absolute Macht” (*PhG* 544) des herrschaftlichen Subjekts. Doch diese *absolute Macht* manifestiert sich in nichts anderem als dem Verschwinden der attischen Kunstreligion.

Dementsprechend reicht die komödiantische Maskerade nicht bloß auf verblüffende Weise in die “offenbare”, christliche Religion als der nächsthöchsten Stufe des Geistes hinein.²³⁴ Sie eröffnet als Endfigur der griechischen Sittlichkeit auch die Entfremdung des sittlichen Individuums in den römischen Rechtszustand.²³⁵ Dieser erniedrigt laut Hegel die Einzelnen zur “*Gleichheit*” der beliebigen “*Personen*” (*PhG* 355). Die jeweils “persönliche Selbstständigkeit des *Rechts*” bewirkt bloß die “gleiche allgemeine Verwirrung und gegenseitige Auflösung”, wie sie vorher das Spiel mit den *personae* in der Komödie heimsuchte. In dieser Auflösung zeigt sich also auch im römischen Reich der Effekt einer Maskerade, deren herrschaftlicher Urheber in einem permanenten Verschwinden begriffen ist. Die “reine leere *Eins* der Person” (*PhG* 356) fokussiert sich in dieser ersten Stufe des Rechtszustandes so einerseits auf eine Herrscherfigur, die “sich als den wirklichen Gott weiß”. Gleich dem herrschaftlichen Selbstbewußtsein gibt sich aber andererseits auch dessen “Selbstgenuß” immer nur als “ebenso ungeheure Ausschweifung” (*PhG* 358).

Der Status des *Knechts* als Person verweist auf eine Maskerade des *Herrn*, hinter welcher dieser nicht zu fassen ist. Erst die Aufführung des *absoluten Wissens* vor sich selbst wird wieder zeigen, was Hegel in der Maskerade der attischen Komödie als knechtischen Dekadenzzustand der sittlichen Welt beschreibt: Die Maskerade auf der Bühne entspricht der Reduktion der Polisbewohner zum Personenstatus, so daß "der Zuschauer, in dem, was ihm vorgestellt wird, vollkommen zu Hause ist und sich selbst spielen sieht." (PhG 544)

Die *Vorstellung*, in welcher der Zuschauer *sich selbst spielen sieht*, löst seine Maskerade in nichts auf. Indem der Zuschauer in dieser *Vorstellung vollkommen zu Hause ist*, verschwindet seine Zuschauerposition und wird zu einer weiteren nichtigen Maskerade. Auch das Wort *Maske* verbirgt, daß es hier keine Maske gibt. Denn hinter der Maske verbirgt sich nichts. Die das Bühnenschema stiftende Herrschaft des *absoluten Wissens* gibt sich als der eigene Entzug. Die Form der Herrschaft maskiert den formlosen *Herrn*. Der formierende Schematismus als die Bühne, auf der das Selbstbewußtsein in Anschluß an die Arbeit des *Knechts* seine Welt betrachten wird, spielt selbst Theater. Die *Vorstellung* des *Herrn* verstellt ihn. Die Form setzt sich vor das von der Furcht ausgelöste *Beben* und *Zittern*. Die Negationskraft der herrschaftlichen *Begierde*, die sich in ihrer knechtischen Maske dem Negativen des Lebens gegenüber sieht, läßt sich als Anstoß der Form nicht von dem Rückstoß unterscheiden, welcher die Gegenüberstellung von *Knecht* und feindseliger Negativität bestimmt. Als Zurückschrecken vor der Todesdrohung eröffnen *Zittern* und *Beben* ebenso eine Szene wie die herrschaftliche *Begierde* des Selbst. Während die Szene der Begierde sich in ihrer Eröffnung gleichzeitig löscht, um beim Selbst des *Herrn* anzukommen, wird in der das *Zittern* von sich selbst unterscheidenden Szene das *Schema* der Bühne erst sichtbar. Die "gehemmte Begierde" (PhG 153) der knechtischen Arbeit läßt ihre szenische Entäußerung nicht gleichzeitig verschwinden. Durch die formierende Arbeit entzieht sich, um immer wieder anzukommen, der Bühne *Schema*. Die szenische Differenz eröffnet sich als Gegenüberstellung von Zuschauer und Bühnenschema, wodurch der *Herr* wie auch die Negativität des Lebens für den

Knecht auf einer beobachtbaren und bearbeitbaren Bühne auftreten und sich problemlos in die lineare Erzählung von einer Theateraufführung eingliedern.

Der Schematismus formiert nicht bloß, sondern maskiert auch den Schrecken des Negativen, des Toten und des Formlosen. Die scheinbare Tätigkeit geht von einem Zurückschrecken aus. Sie scheint aus nicht anderem als diesem Zurückschrecken zu bestehen, ob es sich nun um die Arbeit der Knechtsfigur oder um die geschichtliche Verwirklichung des Geists handelt: Wo zum Beispiel die “Gestalt der Gestaltlosigkeit . . . als das reine, alles enthaltende und erfüllende *Lichtwesen* des Aufgangs” (*PhG* 506) den Erinnerungsweg der *Phänomenologie* durch die Geschichte der Religion eröffnet, da “schaudert der Geist zugleich von dieser abstrakten Einheit . . . zurück”. Gegen die Gestaltlosigkeit setzt er das Formenhalste, er “behauptet die Individualität gegen sie” (*PhG* 586).²³⁶ Die Kraft der Form ist Kraft des Schreckens, die einen Abstand zwischen Zuschauer und Bühne schafft. Erst unter dieser Maske einer die Blicke ermöglichen Distanz kann der Knecht in der *Vorstellung* seines Herrn nun auch “sein Anderssein als reines Fürsichsein oder absolute Negation *anschauen*” (*PhG* 149). Die absolute Vernichtungskraft des Herrn wird auf der Bühne betrachtbar und beherrschbar. Erst von hier an kann das vom Knecht vorgeformte Denken *beim Negativen verweilen* und es nach scheinbar eigener Maßgabe formieren, das heißt im Ende: Er kann das Bühnenschema verwinden, indem er darin bloß die eigene Macht zur Formierung erkennt. Auch das heroische *Verweilen* des Wissens beim Negativen zeigt sich so als knechtische Maske, die den verschwundenen Herrn vertreten soll. Maskiert wird ein szenisches Erschrecken.

Offenkundig scheint zunächst die fast völlige Übereinstimmung mit der in Hölderlins *Empedokles*-Projekt implizierten *katharsis*-Konzeption: Erst die Szene des Zurückschreckens verschafft den Aggrigentinern eine *Vorstellung* von den Destruktivkräften der *Natur*, aber eben ihre Maskierung als *Vorstellung* liefert gleichzeitig einen distanzierenden Schutz vor der Zerstörung. Die hegelische Maske des Schreckens hingegen ist der *Zerstörung Vollendung*. Sie schafft Distanz bloß für die Zeit der *Phänomenologie*, welche Zeit

der Szene ist und im *absoluten Wissen* eine Trennung von Bühne und Publikum bloß als eine weitere Maske der Heterogenität enthüllt, diese Heterogenität aber bloß als Maske gibt. Nicht als Schutz, sondern selbst als der *Zerstörung* produktive *Vollendung*. Die im *Empedokles*-Projekt gefährliche und daher zu maskierende Nähe des Lebensspenders Dionysos wird für *Hegels Philosophie* absolut. Dionysos ist derjenige Gott, der nicht zu fassen und daher nichts als Maske ohne Maskiertes ist. Die Omnipräsenz der Maskerade ist die seine. Walter Otto pointiert, was eine Zusammenfassung von *Hegels Philosophie* sein könnte:

So ist also Dionysos selbst in der Maske erschienen. Keine Steinsäule, kein altertümlich rohes Schnitzbild zeugte von seiner heiligen Gegenwart, sondern die bloße Außenseite und Oberfläche eines Gesichts, scheinbar zu nichts anderem geeignet, als von einem lebendigen Gesichte zum Zwecke einer Verkleidung getragen zu werden, und doch hier allein den Gott darstellend.²³⁷

Das von den Linkshegelianern bis Nietzsche als anti-praktisch und rein kontemplativ verschriene *absolute Wissen* Hegels entspringt einer szenischen Passion, in der sich Aktivität und Passivität nicht auseinanderhalten lassen. Die Form, welche den szenischen Entzug figuralisiert, gibt sich selbst szenisch und diese Herrschaft der Form über die Szene lässt sich in der szenischen Form nicht wieder einholen. Die Herrschaft der Form bleibt Gabe des *absoluten Wissens*, die nicht Figur dieses Wissens ist, seine Szene wie deren Figuralisierung aber doch bedingt. Die Herrschaft des *absoluten Wissens* setzt sich selbst im Herrschen absolut aus. Das formlose Genießen der Figur des *Herrn* verschwindet, um im *absoluten Wissen* als absolute Vermittlung des Geistes mit seinem Anderen wiederzukehren: als szenische Stiftung und szenischer Entzug des Figuralen. Die Figur des *Herrn* ist Figur bloß in ihrem Verschwinden. Sie verschwindet im Auftreten der durch das Zurückschrecken des *Knechts* konstituierten Bühne. Der *Herr* verschwindet, sobald er ins Schema passen und zur Figur werden soll. Die Szene zwischen *uns* und dem Agon von *Herrn* und *Knecht* wiederholt die gehemmte Begierde des knechtischen Zurück-schreckens. Durch die Formierungsskraft des Bühnenrahmens wird beobachtbar, was das *absolute Wissen* als *Wir* gibt und in dieser

Gabe die Beobachtung auflöst. Diese Wahrnehmung sammelt die sich als Geschichte zersplitternder Gestalten und macht sie zur Figur des auf sich selbst zulaufenden Geistes. Die Herrschaft des *absoluten Wissens* gibt sich als knechtische Observation, die “*Wahrheit des selbständigen Bewußtseins* ist demnach das *knechtische Bewußtsein*” (PhG 152). Die Herrschaft verschwindet im Stiften des Bühnenschemas und der die Beobachtung ermöglichen Szene des Zurückschreckens. Der Herr bleibt unrepräsentierbar als das, was Repräsentation und Bühne ermöglicht. Die Gesamtheit der repräsentierten, die Materialität durchstaltenden Geschichte und die Gesamtheit einer an diesem Endpunkt möglichen Phänomenologie der Geistesgestalten sowie die Gesamtheit der logisch-begrifflichen Arbeit macht die Herrschaft des *absoluten Wissens* aus, die sich nicht repräsentiert, sondern sich auch noch in ihrer knechtischen Repräsentation bewahrt, indem sie sich als diese gibt: Die Herrschaft gibt sich als Bühne der Repräsentation, die unter dem *Afformativ* des *Herrn* erbebt, ohne daß der *Herr* sie je beträte. Das Verschwinden des Herrn ist Bedingung für den Agon zwischen knechtischem Bewußtsein und Welt, zwischen *uns* und der Bühne, Bedingung für die Narration von dieser Agonalität und für die Auflösung von sowohl Narration wie Bühne in der Gabe des herrschaftlichen Selbst. Der *Herr*, welcher sich freiwillig in Knechtschaft begibt, um die eigene Herrschaft zu beglaubigen, entäußert sich auch, wo er im Wissen zu sich findet. Seine Herrschaft ist jene *Unruhe des Negativen, l'inquiétude du négatif*, die Jean-Luc Nancy als Grundbewegung des hegelischen Denkens und damit auch der hegelischen Sprache kennzeichnet.

Diese ohnmächtige Macht der Sprache des *absoluten Wissens* enthüllt den Geist auch in der Beliebigkeit sprachlicher Zeichen. Die negative Kraft der Sprache formiert die Welt zunächst auf Weise des *Knechts*. Das *Leben* wie das *Flüssige* formen sich zur Wortgestalt, sind als solche weder lebendig noch flüssig. Die Negativität der Sprache bezwingt die Negativität des Unbeständigen von dionysischer Sterblichkeit und Lust. Erste hat zweite schon bezwungen in der Gleichsetzung von sprachlichem Logozentrismus und der Logophobie des Dionysos in Worten wie *Negation, Negativität*. In der Benennung des Logophoben als des Negativen ist das

Logophobe schon negiert und der sprachlichen Macht unterworfen. Doch in dieser Unterwerfung zittert die *afformative* Macht des *Herrn* nach, die den *Knecht* zur Arbeit eines Zuschauers am Negativen befähigt. Die Bühne des *Knechts*, die den Anspruch auf gelingende Repräsentation mit dem die hegelische *Logik* dominierenden Motiv der Entgegensetzung vereinigt, bietet nicht bloß Ort für einen “Todeskult”²³⁸, den in Anschluß an Spinoza und Nietzsche Schriftsteller wie Bataille, Barthes, Deleuze und Serres auf ihr wahrnehmen wollen. Der *Herr* herrscht in einem dionysischen Verschwinden, das die Repräsentation nie zum Stillstand kommen läßt, sondern immer wieder neu anstößt. Der *Herr* bleibt so *Herr*, weil er dem *Knecht* die Bühne überläßt, repräsentieren läßt, anstatt selbst zur Repräsentation zu werden. Diese *afformative* Macht des Geschehenlassens verhindert den Abschluß jeglicher Repräsentation, die bloß scheinbar stillsteht, indem sie den *Taumel* des Wissens immer wieder neu anstößt. Die dionysische Maske des *Herrn* kann bloß als Gesicht des *Knechts* erscheinen: so wie die Sprache ordnen, repräsentieren, die Besonderheit von Lust und Tod ins Allgemeine heben mag und zum knechtischen Instrument des Theaterbesuchers par excellence wird, aber doch auf die Macht des *Herrn* vertrauen muß. Die Formierungskraft der Sprache verdeckt die Ausschweifungen des *Herrn* und legt gerade so von diesen Zeugnis ab. Die Reaktion eines szenischen Zurückschreckens, das die Konstellation zwischen Bühne und Zuschauerraum eröffnet, bezeugt als Schwäche die Stärke des *Herrn*, in dessen Namen sie vor sich geht. Der Logozentrismus der Sprache, welcher Lust und Tod des Dionysos in der Welt bezwingen soll, ist selbst nicht frei von Überraschungen, von Vernetzungen, von Verschiebungen, die im Namen des *Herrn* vor sich gehen. Die knechtische Behauptung *absoluten Wissens*, die *Negation* der *Negation* – logische Formierung des Logophoben – vollbracht zu haben, ist die herrschaftliche Arroganz der freien Entäußerung: Wir Knechte im Zuschauerraum könnten alles sehen und begriffen es am Ende doch als angeeignete Entäußerung des herrschaftlichen *Ichs*.²³⁹ Die formierende Macht der Sprache befreit nicht von Lust und Tod, sondern gibt sich selbst todeslustig. Ihre dionysische Macht ist berauscht vom genießenden Vergehen des *Herrn*.

So bedarf es in keiner Weise der Aufrufung Nietzsches als *Herrn*, um ihn gegen die hegelische Verknechtung antreten zu lassen, wie dies etwa das Schreiben von Deleuze manchmal so eindrucksvoll vorführt. Ganz im Gegenteil droht dieser Kampf für das differentielle Spiel der sich selbst genießenden Bejahung und gegen die sklavische Macht der bühnenhaften Repräsentation, selbst diese Bühne nicht verlassen zu können und in der Hypostase des *Herrn* diesen zur Figur und damit zum *Knecht* zu verkleinern. Wo Deleuze in *Hegels Philosophie* bloß die Erschöpfung des Spiels der Kräfte (von Lust, Sprache oder Tod) sieht, die ihre eigene Schwäche dem Spiel des Lebens entgegensezten, so die knechtisch-theatrale Arbeit der Repräsentation eröffnet, um sich als Abgestorbenes im Leben zu bewahren, muß ergänzt werden, daß diese Erschöpfung – als Verausgabung des *Herrn*, der sich nicht repräsentiert, sondern äußert – als einzige vom Spiel des Dionysos bleibt und dieses Spiel als einzige repräsentieren kann. Die knechtische Unterwerfung unter die Befehle des *Herrn* setzt sich einem Risiko aus, das Deleuze vermeiden will, wenn er Hegels *Negation* der *Negation* durch die doppelte Bejahung Nietzsches ersetzt: Anstelle der Verneinung des Gegensatzes bejaht der *Herr* laut Deleuze das differentiale Spiel des Dionysos erstens in seiner jeweiligen Singularität und zweitens in der Gesamtheit des Differentiellen. Doch – so Derrida gegen Deleuze – diese zweite Affirmation weicht dem Verlust im beständigen Werden, für welchen sie doch zeugen soll, aus, um sich statt dessen der eigenen Herrschaft zu versichern.²⁴⁰ Wo eine Herrschaft des *Herrn* sich an das Werden weggibt, da erst entsteht das Risiko der herrschaftlichen Gabe, die an die verbleibenden Knechte mit der Vergänglichkeit des *Herrn* übergeht. Die hegelische Bühne als Bühne ihrer eigenen Auflösung ist Gabe des *Herrn* an die knechtischen Zuschauer und in dieser Gabe gibt es keine Garantie für ihre Wohltätigkeit. Das *absolute Wissen* gibt sich immer als Risiko. “The *Phenomenology* is not a success. It is a gamble.”²⁴¹, schreibt Gillian Rose in diesem Sinne.²⁴² Der einzige mögliche Akt des *Herrn* ist die szenische Flucht, die den Blick auf die Bühne ermöglicht und die eigene Formierungskraft mit dem dort Erscheinenden identifiziert. Die herrschaftliche

Szene der Begierde läßt sich von der knechtischen Szene der Reaktion nicht unterscheiden.

Der vom *Herrn* zurückgelassene *Knecht* im Zuschauerraum hat, wo er selbst Arbeiter der Negationen und Entgegenseitigkeiten ist, doch auch Anteil am von Deleuze hypostasierten dionysischen Spiel. Die Negationskraft der Sprache äußert sich, indem sie im gemeinten Besonderen ein Allgemeines „beiher“ „spielt“ (*PhG* 83), so das Besondere übersteigt und ins Reich des Geistes hebt. Das Besondere wird immer „Beispiel“ oder Stellvertreter des Allgemeinen gewesen sein, ohne daß das Allgemeine auf seine jeweilige Maske im Beispiel verzichten könnte, da seine absolute Allgemeinheit auch das Besondere umfassen muß. In diesem Sinne bezeichnet auch die *Herr-Knecht*-Situation keine fixe historische Periode, etwa – folgt man den *Wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts* oder den Ausführungen zur substantiellen Sittlichkeit in der *Phänomenologie* – die Entstehung der griechischen Sklavenhaltergesellschaft, sondern kann ebenso gerechtfertigt als die Beschreibung eines Selbstverhältnisses wie zum Beispiel im platonischen Seelenwagen gelesen werden.²⁴³ Das Allgemeine – die Benennung in Herrn und Knecht ohne Spezifizierung – hat das Besondere schon überschritten, wie es doch auf dessen Besonderung – agonale Gegenüberstellung zweier spezifischer Figuren – angewiesen bleibt. Die Allgemeinheit ist, wie Nancy dies betont, Allgemeinheit der sich immer neu gebenden Besonderung: „Le monde hégélien est le monde dans lequel aucune généralité ne subsiste, mais seulement, et à l'infinie, des singularités.“²⁴⁴

So gehorcht auch die sprachliche Negationskraft der *affirmativen* Logik des *Herrn*. Sie kann die theatrale Arbeit der Negation bloß auf sich nehmen, weil sie mit der Fähigkeit zum Spiel begabt ist, die da *beiher* kommt. Diese spielerische Macht der Sprache oder auch „göttliche Natur des Sprechens“ läßt die Wahrnehmung des zu negierenden Negativen gleich in die Wahrheit des Allgemeinen umschlagen. Der Verlust des Unmittelbaren in der Wahrnehmung erhebt es in eine Allgemeinheit der Stellvertretung. Das Wort vertritt etwas, was es selbst nicht ist. Das Wort wird so zur Maske, hinter der keine Wahrheit steht außer einer unfaßlichen *göttliche Natur* des *Herrn*, des Absoluten et cetera. Die Wahrheit der

Sprache bleibt so notwendig gleichzeitig ihre Unwahrheit. Ihre spielerische Begabung kann sich genausogut in ihr Gegenteil verkehren. Als bestes *Beispiel* figuriert dafür das Wort "Wahrnehmung" selbst, das neben seiner formierenden Kraft auch noch Träger der das unbeständige Leben zur Wahrheit führenden Allgemeinheit geworden ist, die formierende Kraft so gleichermaßen antreibt wie verunsichert. Das Wort "Wahrnehmung" hat selbst bloß eine höchstens ironische Wahrheit, verlangt man von ihm, wie *Hegels Philosophie* dies tut, es solle vom Wahrgenommenen sagen, "wie es in Wahrheit ist" (PhG 92).

In solch vervielfachtem Sinn bezeichnet Blanchot Hegel als den "maître de l'ironie"²⁴⁵: Trotz seiner vernichtenden Kritik am romantischen Ironiebegriff²⁴⁶ arbeitet Hegels *absolutes Wissen* selbst mit den theatralen Mitteln ironischer Verabgründung. Wie sich die *Phänomenologie* als Durchlauf durch eine ironische Selbstmaskeade des *absoluten Wissens* zeigt, so behauptet sich dieses Wissen doch auch als Herrschaft der Ironie: Das *absolute Wissen* beherrscht die Ironie der eigenen Entstellung wie es gleichzeitig Herrschaft bloß als ironische Maskerade gibt, wie das immerwährende Verschwinden der herrschaftlichen Masken anzeigt. Der *Herr der Ironie* wird selbst von der Ironie befallen werden und kann bloß noch ironisch das Gegenteil - die Verfügungsgewalt über das *absolute Wissen* - behaupten. Die Abwehr des romantischen Ironiebegriffs maskiert eine große Nähe.²⁴⁷ So treffen folgende, auf die romantische Ironie gemünzten Sätze de Mans auch präzise den *bachantischen Taumel* von Hegels Philosophie, *an dem kein Glied nicht trunken ist*: "Die Ironie ist ein ungehemmter Taumel, ein sich bis zum Wahnsinn steigerndes Schwindelgefühl."²⁴⁸ "Die absolute Ironie ist das Bewußtsein der Verrücktheit und damit das Ende allen Bewußtseins"²⁴⁹. Im Unterschied zum Verschwinden der Ironie ist dieses Ende aber im Sinne Hegels gerade auch der Anfang allen Bewußtseins als der *afformativen* Gabe der Herrschaft. Wo Friedrich Schlegel die Ironie als "eine permanente Parekbase"²⁵⁰ definiert, da zeigt sich parallel auch die *Phänomenologie des Geistes* als permanentes Durchbrechen des Bühnenrahmens, welches sich aber nicht verlieren, sondern erkennen wird, daß der Bühnenrahmen schon von Anfang an durchbrochen war. Auf die den

Gang der *Phänomenologie* organisierende “Verdoppelung” (*PhG* 263) ist nach Analyse de Mans auch solch ein ironischer Wahnsinn angewiesen: Eine Verdoppelung – gleichgültig wie scheinbar neutral der Begriff gebraucht wird – impliziert schon ein agonales Kräfteverhältnis von *Herr* und *Knecht*²⁵¹ und wird sich im Ausagieren dieses Verhältnisses als ironischer *Taumel* verabgründen.²⁵² Die Beherrschung der Ironie ist bloß ironische, *afformative* Herrschaft. Der *Herr* ist *Herr* nur, insofern er keiner ist. Die Herrschaft ist seine knechtische Maske, die Knechtschaft Maske des *Herrn*. In diesem Sinne geht es der *permanenten Parabase* um eine permanente Verkehrung zwischen Herrschaft und Knechtschaft oder eine permanente Vernichtung und Errichtung von Repräsentation und Bühne,²⁵³ aber genauso um eine Maskerade der Verstreuung, des Vielfältigen, des Ereignishaften, kurz: all dessen, was schon mit Worten wie *Negativität*, *Leben* oder *Flüssiges* morphologisiert und maskiert ist.²⁵⁴ Diese Maskerade wäre nicht knechtisch im Sinne von Deleuze, sondern die Ironie *affomativer* Herrschaft. Eine die Verstreuung zusammenreißende Monadik der Gestalt, die auf der flüssigen Szene des Lebens immer wieder scheitert, wird erst im Absoluten, in der Monadik der Gestalt des *absoluten Wissens* erreicht werden. Diese Monade könnte aus sich auf die Welt hinausschauen, doch sie hat die Welt schon in sich und somit keine Grenzen mehr – weder nach außen, noch überhaupt: “Das Wissen kennt nicht nur sich, sondern auch das Negative seiner selbst oder seine Grenze.” (*PhG* 590) In dieser Absolutheit schaut das monadische *absolute Wissen* nicht aus sich selbst heraus, sondern in sich selbst hinein. Seine Bühne liegt in ihm, und dieses Innen wird es als sich – nämlich als Zeit der eigenen Konfiguration des möglichen Blicks nach außen – erkennen. Die Erinnerung geht als “*Er-Innerung*” (*PhG* 591) in einen Bühnenraum hinein. Die eigene “*Aufopferung*” oder “*Entäußerung*” wird zur “Bewegung, die das Subjekt herstellt”, indem sich dieses in der schematisierenden “*Form*” eines Bühnenzeitraums als “sein reines Selbst als die Zeit außer ihm und ebenso [als] sein Sein als Raum anschauen[]” (*PhG* 590) kann. Das *afforative* Absolute maskiert sich auf diese Weise durch die Agonalität der theatralen Situation. Es maskiert, daß es keinen Agon mehr

geben kann und nie eine Bühne gegeben hat. Es maskiert den eigenen Abgrund der völligen Absolution, die sich absolut ver einzelt und doch als Absolutes nicht einzeln, sondern alles sein muß. Jean-Luc Nancy schreibt:

Das Absolute, das Losgelöste, muß das Absolute seiner eigenen Absolutheit sein, andernfalls existiert es nicht. Oder anders gesagt: Um absolut allein zu sein, genügt es nicht, daß ich es bin, es ist vielmehr darüber hinaus notwendig, daß ich allein ich allein bin. Genau dies ist aber widersprüchlich. Die Logik des Absoluten tut dem Absoluten Gewalt an. Sie verstrickt es in eine Beziehung, die das Absolute seinem Wesen nach zurückweisen und ausschließen muß.²⁵⁵

Der szenische Agon eines Auge in Auge maskiert die Heterogenität der Szene selbst, durch welche die Monade schon vor Vollendung der eigenen *Gestalt* unterwandert und mit einem *Flüssigen*, einer Dionysik des immer neu Szenischen, vernetzt worden ist.

5.5. Bücherszenen

Die Heterogenität der Szene zeigt sich in dem geschriebenen Buch *Phänomenologie des Geistes* notwendig als Bild der Schrift. Wo der Begriff sich materiell als Schriftlichkeit manifestiert, wird diese zur letzten angeeigneten Entäußerung des Geistes. Das Bild der Schrift bildet keinen starren Block, sondern bebildert Aufschub und Entzug des Geistes: seine Zeit als die Zeit der Szene. Auch die Schrift der *Phänomenologie* läßt sich somit nicht als signifikanter Träger des Signifikats Geist fixieren. Sie ist "Schrift-Szene"²⁵⁶ im Sinne dessen, was Derrida die "Schrift vor dem Buchstaben"²⁵⁷ genannt hat. Sie ist eine *différance*, welche die saubere Trennung von Medium und Gehalt schon immer kollabieren lassen wird.²⁵⁸

Der Text von Hegels *Philosophie* affirmsiert solch *différance* mit der sich entziehenden Figur des *Herrn*. Er läßt sie gleichzeitig *affor-
mativ* für sich arbeiten, ohne daß diese formierende Arbeit sich je ihrer ironischen Verabgründung durch die *göttliche Natur des Sprechens* entwinden könnte. Das hegel'sche Buch speist sich aus der unauflöslichen Verknotung zwischen schriftsprachlicher The-

orie und Theater. Das *absolute Wissen* weist sich aus als die Kraft des *Herrn* zum Spiel mit der Maske. Die Überwindung des Theaters der *Vorstellung* im Bildungsroman *Phänomenologie* hätte sich schon immer – mit einem Wort Derridas – “als trügerischer Schein behauptet und theatralisch in Szene gesetzt” und sich so selbst “aus dem Buch heraus”²⁵⁹ katapultiert, ohne daß solch ein “Buch-Außerhalb”²⁶⁰ die Schriftlichkeit des Buches je verließe. Die *Schrift-Szene* müßte stattgefunden haben, bevor der gelungene Bildungsroman die Metaphorik des Theatralen aufrufen und überwinden kann. Sie müßte vor der *Phänomenologie des Geistes* stattfinden und ginge dem Theater, als Verbund potentiell aller Medien, sowie Medialität als solcher stets voraus.

Dafür spricht auch das innerhalb der *Phänomenologie* gekennzeichnete Verhältnis von Theater, Sprache und Schrift: Die Zuschauersituation wird zunächst durch einen Appell an den Sehsinn aufgerufen. In der Versammlung der reformierten Gemeinde wird dann im Hören der biblischen Erzählung das Auge des Zuschauers durch das Ohr als dem zweiten theatralen Organ ergänzt, ohne darum das Reich der *Vorstellung* zu verlassen. Gleichzeitig wird jedoch dessen Verwindung durch die rousseauistisch inspirierte Autoaffektion des Erkenntnissubjekts qua “Sichselbstvernehmen” (*PhG* 559) der Stimme vorbereitet. Im Erzählen der Geschichte vom Opfer des göttlichen Bildes als Geburt des Geistes fühlt die sehend-hörende Gemeinde sich selbst. Auch wo im Schritt von der “offenbaren Religion” zum *absoluten Wissen* diese Selbstidentität der “ewige[n] Liebe” nun auch “als unmittelbare[r] wirkliche[r] Gegenstand an[ge]schaut” (*PhG* 574) werden soll, bleibt diese theatrale Anschauung ihre eigene Verwindung. Sie ist gleichzeitig Bühne wie Selbstidentität des Wissens, die sich der *Vorstellung* im Begriff bemächtigt. Diese Bemächtigung wird durch die Autoaffektion vorbereitet, welche die theatralen Sinne dem *Gefühl* unterordnet: Das Selbstgefühl kontrolliert Auge und Ohr, so daß die Aufführung für das *Wir* sich als das *Wir* des Geistes selbst zeigt. Dieses Selbstgefühl ist so stark, daß es auch den in der *Phänomenologie* nicht explizit, sondern performativ ausgeführten nächsten Schritt der Entäußerung an die Selbstbewegung des Geistes zurückbinden wird. Die *Phänomenologie des Geistes* wird

nicht stimmhaft einer schon versammelten Gemeinde verlesen, sondern als bloßes Druckwerk im *geistigen Tierreich* der akademischen Welt und des Bildungsbürgertums verbreitet. Auch noch in dieser völlig entsinnlichten Entäußerung soll sie die Bewegung der Sammlung vollziehen. Die schriftliche Entäußerung soll den Blick aufs Theater und dessen anschließende Überwindung im Selbstgefühl bekunden. Die Sprache tritt zwischen theatrale und nichttheatrale Sinnlichkeit. Das Wissen von den Sinnen ist – mit Worten Michel Serres' – “[d]er Sprache ergeben”. Die Schriftsprache hat sich des sinnlichen Klangs der Stimme entledigt. Sie wird das Sinnliche mit der negativen Macht des Wissens benennen, aber nicht bezeugen können. Die Sprache “betäubt die fünf Sinne”²⁶¹. Falls sich im Inneren der Negationskraft der Sprache ein Szenisches zeigte, hätte die Sprache dies Heterogene nicht durch ihre Macht aus einem Theater importiert, das sich mit den distanzierten Sinnen wahrnehmen und eventuell durch die haptischen Sinne ersetzen ließe.

Damit wären die *Szene*, das *Szenische* oder das Heterogene immer bloß vorläufige Wörter, um den uneinholbaren, sich immer wieder selbst entziehenden, ironisierenden oder überschlagenden Anstoß im Sprachlichen zu kennzeichnen. Eben weil die *Szene* oder das Heterogene eine Verschiebung im Gemeinten indizierten, ohne diese darum begrifflich fassen zu können. Eine Szene ist weder fiktional noch real und in dieser Ununterscheidbarkeit des Theaters vom Nichttheater vielleicht gerade *theatral*. Die Szene wäre mit einem Wort Nancys die “Teilungslinie” des Theaters von sich selbst, an welcher das Theater zu sich hinführt wie vor sich verschwindet. Die geschriebene Sprache der *Phänomenologie* käme vom Theater her, ohne bei ihm anzukommen. Nancy schreibt: “Das soll nicht heißen, daß es keinen theatralischen Raum gäbe, als ob die Literatur ohne Theater denkbar wäre. Aber das Theater fungiert hier nicht mehr als Bühne der Repräsentation: es ist sozusagen der äußerste Rand dieser Szenerie.”²⁶². Der von Derrida konstatierte “Einbruch des Theaters ins Buch”²⁶³ entwendet sowohl der Sprache als auch einem durch sie beschriebenen Theater eine fixierte Bedeutung. Der Sinn des Sinnlichen bedarf einer anderen Auslotung, wo die Fähigkeit der Sprache eben zur Fixierung von

Sinn und damit zur Beschreibung der sinnlichen Welt – meist als einer Theateraufführung²⁶⁴ – erodiert. Die sprachlichen Figuren einer theatralen Metaphorik können die Übertragungsleistung der Metapher nicht vollbringen, während im Gegenzug das zu Figuralisierende sich verselbständigt und – ohne von der Sprache erreicht zu werden – diese antreibt und manchmal als *göttliche Natur des Sprechens* bei der *Wahrnehmung* der *Wahrheit* aus der Bahn wirft. Das *Afformativ* überrascht die Form. Dies wird es auch tun, wo die Figuralität der hegelischen Sprache eine Szenerie mit theatralen Figuren aufruft und verwindet, das heißt wo die Szene der Figur des Kreises unterworfen und selbst im Kreis figuralisiert wird, so daß der Austritt aus der *Bildergalerie* der *Vorstellungen* in den *Begriff* selbst perfekte Figur des sich schließenden Kreises bleibt. Eine solche Rede von der Figuration ist immer noch figürlich: Sie meint, eine sichtbare Kontur auf die Kombinationsleistungen der Sprache metaphorisch zu übertragen. Diese Kontur wird mit Kant nicht bloß Gestalt auf einer Bühne, sondern auch Rahmen der Bühne selbst geworden sein, um sich in *Hegels Philosophie* selbst herzustellen und somit als Bühne zu tilgen. Die sprachliche Figur beruft sich auf das Gelingen der Kreismetaphorik, welche sie doch erst eröffnen soll. Gelungenes Umkreisen kann bloß immer wieder – *afformativ*, der Kreis findet sich an seinem Ende als Ellipse wieder – behauptet werden. Die Stiftung des Kreises wird nie der Kreis selbst sein. Die Rede von den sprachlichen Figuren hat Anteil an der Figuralität, welche durch die sprachliche Figur doch erst auf die Bühne des Theaters hinausgerufen werden sollte. Das Wissen der *Phänomenologie des Geistes* figuriert eine Theaterszene, von der es überholt wird.

Die *Phänomenologie* vergißt diese Überholung durch die Szene jedoch nicht, sondern macht auch sie zur Figur. Der vollendete Kreisgang der *Phänomenologie des Geistes* (aber auch jener der *Logik* und die kreisförmige Verwirklichungsbewegung des Geistes in der *Philosophie der Geschichte*) läßt sich vom permanenten Entzug dessen antreiben, was hier mit Worten wie *Szene*, *Flüssiges*, *Lust*, *Tod*, *Endlich-Materielles* oder *Heterogenes* vorläufig benannt wurde. Der Kreisgang des Geistes figuralisiert die Szene zur gerahmten Regelszene der Theaterbühne, um sie zu vergessen und doch immer

wieder in die Gestaltung des Kreises eintreten zu lassen. Diese Perfektionierung der Figur vernetzt eine Vielzahl klassischer Sprachfiguren zu einem Zirkel, ohne diese darum stillstellen oder als Figuren noch unterscheiden zu können:

Die von Hegel proklamierte Arbitrarität des sprachlichen Zeichens macht dieses gleichzeitig zum Exkrement wie zur höchsten Freiheitsäußerung des Geistes, welcher sich auch noch in der völligen Beliebigkeit verwirklichen kann. Die Kraft des Geistes zur metaphorischen Übertragung ohne Ähnlichkeitszwang beschließt sich in der Gänze des *absoluten Wissens*. Dieses Wissen ist die Freiheit seiner Gabe an sich selbst.²⁶⁵ Die materielle Entäußerung symbolisiert in ihrer Unauslotbarkeit nicht die Freiheit qua Analogie wie in der Schönheit des kantischen Symbols, denn Symbolisierung und Selbstsein der Freiheit lassen sich hier nicht mehr unterscheiden. Die rhetorischen Widersprüche in *Hegels Philosophie* zwischen einer Symbolisierung durch die Erinnerungsarbeit und einer arbiträren Bezeichnung durch das Gedächtnis²⁶⁶ entfallen aus der Perspektive eines *absoluten Wissens*, das die Bedrohung durch die Heterogenität des Zeichens in eine Bezeugung von Macht und Freiheit des kantischen Symbols umwandelt. Diese Freiheit äußert sich als arbiträres Zeichen, das Symbol gewesen sein wird. Das Symbol der Freiheit konfiguriert sich selbst zeitlich, ist also Selbstallegorisierung der auftauchenden und verschwindenden Gestalten des Geistes. Das Symbol zeigt sich als in eine teleologische Reihe transformierte Allegorie vom *theatrum mundi*²⁶⁷, welche wiederum einer romantisch-ironischen Sprechweise zu ähneln beginnt, so daß die theatrale Metaphorik Hegels zu einer theatralen Sprache selbst wird, in der sich *absolutes Wissen* als absolutes Nichtwissen begründet:²⁶⁸ als Metapher, Symbol wie Allegorie des Nichtwissens. Ganz wie in Hölderlins Rede von der *Kunst* als *Blüthe der Natur*, welche doch immer völlig anderes als *Natur* sein muß, bezeigt die bloß mechanische Arbitrarität des Zeichens in seiner größtmöglichen Ferne seine größtmögliche Nähe zum Geist. Das Zeichen ist gleichzeitig mehr wie auch weniger als der Geist und kann nur so ganz Geist sein. Im *absoluten Wissen* kollabieren symbolische, klassische und romantische Kunstform, wie *Hegels Philosophie* sie trennt. Der infinite Regreß des Geistes zum

Zeichen und des Zeichens zum Geist ist Regreß des Infiniten zu sich selbst, die absolute Schwäche des Geistes bedingt seine absolute Stärke: “[N]ichts gibt mehr zu denken als das, was im Hirn eines Schwachsinnigen vor sich geht.”²⁶⁹, läßt sich ein von Deleuze auf die proust’sche *Recherche* gemünztes Wort aufnehmen. Was die *Phänomenologie* im Auto-Vollzug des Wissens einen *sich vollbringen-den Skeptizismus* nennt, vollendete zwar die romantische Ironie, löste aber nie bloß Welt auf, sondern stiftete immer auch ihren Anfang. Der *Herr der Ironie* läßt den verabscheuten Skeptizismus als die ironische Vernichtung alles Seienden für sich arbeiten, aber seine Herrschaft wird sich am Ende nicht von Ironie und Skeptizismus befreien können.²⁷⁰ Sie wird sich nicht versichern können, ob sie nicht selbst höchstens ironisch herrscht.²⁷¹

Die ironischen Sprachfiguren figurieren so eben nicht, denn sie können die jeweilige Figur nie treffen: “Denn die einzelne Gestalt wie das einzelne Selbstbewußtsein ist als gemeintes Sein unaussprechlich.” (*PhG* 241) Wo die Herrschaft des *absoluten Wissens* ihre eigene Figuration benennt, da tut sie es gleichzeitig als mit diesen Figuren ihr Spiel treibende Sprache der “Auflösung”:

Alle bisherigen Gestalten des Bewußtseins sind Abstraktionen desselben [des Geistes, M.S.]; sie sind die, daß er sich analysiert, seine Momente unterscheidet und bei einzelnen verweilt. Dies Isolieren . . . hat ihn selbst zur Voraussetzung . . . Sie haben so isoliert den Schein, als ob sie als solche *wären*, aber wie so nur Momente oder verschwindende Größen sind, zeigte ihre Fortwälzung und Rückgang in ihren Grund und Wesen, und dieses Wesen eben ist die Bewegung und Auflösung der Momente. (*PhG* 325 f.)

Die Herrschaft des *absoluten Wissens* hat sich selbst zur *Voraussetzung* und stiftet sich durch diese *Voraussetzung* beständig neu so, wie sie sich auflöst. Auf diese Weise zeigen sich auch im sprachlichen Gang der *Phänomenologie* Lähmung und Rausch der narzißtisch-faszinierten Ent-Spiegelung, welche in den Bildern der *Phänomenologie* die Bühne beständig neu eröffnet und vernichtet. Die *Eitelkeit* des *absoluten Wissens* muß sich in jedem sprachlichen Zeichen neu bestätigen. Wo das einzelne Zeichen dies nie ganz zu leisten vermag, bedarf es einer beständigen neuen Interpretationsleistung, um die aus der *Eitelkeit* des Wissens entstehende Eifersucht auf alles, was anders ist – das heißt auf sich selbst –, zu

stillen: "Die Eifersucht ist der eigentliche Rausch der Zeichen"²⁷², schreibt Deleuze über die *Recherche*. Und dies gilt auch für den ironischen *Taumel* des *absoluten Wissens*, das durch die Gesamtheit der Zeichen rauscht, um bloß in dieser Gesamtheit sich selbst als auch sein Anderes zu finden. Das Selbe ist der Rausch seiner eigenen Interpretation; Narziß erstarrt im Rausch seiner Eifersucht. "Narkotisch für den Narzißmus"²⁷³, fungiert die Sprache des Wissens. Das *absolute Wissen* wird "in der Narkose der Worte"²⁷⁴ konfiguriert, wie es sich in der Berauschtung durch den Narzißmus gleichermaßen auch auflöst. Das endliche Zeichen ist gleich dem endlichen Bewußtsein – zum Beispiel des Philosophen Hegel – bloß ein anderes, weiteres Zeichen für das Unendliche. Die Herrschaft der Sprache stiftet auf narzißtische Weise ihre eigene Allgemeinheit, die sie doch nie anders als *afformativ* ausweisen kann und die sich so schon immer höchst ironisch gebrochen hat und sich als nichts anderes gibt denn als eine ironische Brechung figurativer Rede.²⁷⁵

Wenn *Hegels Philosophie* zum Beispiel in der Einleitung der *Phänomenologie* explizit ein auf die theatrale Beobachterkonstellation rekurrierendes Wissensmodell verdammt, welches "das Absolute auf einer Seite . . . und das Erkennen auf der anderen Seite für sich und getrennt von dem Absoluten" (*PhG* 70) ansiedelt, dann ruft sie das Absolute in der ironischen Brechung dieser Figur auf:

Sollte das Absolute . . . uns nur überhaupt nähergebracht werden . . . wie etwa durch die Leimrute der Vogel, so würde es wohl, wenn es nicht an und für sich schon bei uns wäre und sein wollte, dieser List spotten; denn eine List wäre in diesem Fall das Erkennen, da es durch sein vielfaches Bemühen ganz etwas anderes zu treiben sich die Miene gibt, als nur die unmittelbare und somit mühelose Beziehung hervorzubringen. (*PhG* 69)

Das personifizierte Absolute *spottet* der *List* der Vernunft. Diese pervertiert sich selbst, indem sie Arbeit in die Herstellung des angeblich unmittelbar Gegebenen investiert und sich die Maske einer geschäftigen *Miene* aufsetzt. Das personifizierte Spotten geht über in das personifizierte Wollen des Absoluten, welches frei über sein Auf- und Abtreten – nicht auf einer Bühne, sondern in der Bewegung des Erkennens selbst – entscheidet. In verstellter,

weil gleichnishafter Sprache zeigt sich die produktive Selbstüberwindung des Absoluten, das – ohne dinghaft aufzutreten – doch in allen Dingen und ihrer Erkenntnis steckt. Verspottet wird die Bühnenfigur in figurativer Rede, übernommen wird die Perspektive, das heißt auch die *Miene* des Verspotteten. Die figürliche Rede vom Spott spottet so der figürlichen Rede, die das Festhalten eines gegenständlichen Absoluten mit dem Vogelfang auf der Leimrute vergleicht, und wendet in ironischer Verabgründung erst den unmöglichen Blick zum Absoluten hin. Das Absolute tritt nicht auf einer Theaterbühne auf, sondern das sich dem Absoluten nährende Bewußtsein spielt im Aufsetzen einer seiner Nähe zum Absoluten nicht entsprechenden *Miene* – im Annehmen einer theatralen Beobachterposition – Theater mit sich selbst. Durch Überwindung dieser Verstellung – oder auch dieser *natürlichen Vorstellung* – kehrt es zu sich selbst in die Figur des Kreises und als Figur des Kreises zurück.

Die beliebige Lautfolge k-r-a-i-s kann bloß als Gabe einer *göttlichen Natur* den Kreis bezeichnen. Das hegelische Wort *Kreis* will auf gar keinen Kreis, sondern auf die Freiheit seiner Selbstsetzung im Kreis zeigen. Dafür bedürfte es des Bildes vom Kreis nicht, mit dem *Hegels Philosophie* aufwartet, denn als Freiheit setzte sich dieses Bild selbst. “[I]s not Hegel only a pseudo-Hegel?”²⁷⁶, lautet in diesem Sinne eine Frage Blanchots, welcher die wahre Vollendung sprachlicher Negativität nicht im Werke Hegels, sondern in der Dichtung, etwa der Mallarmés, findet: Indem die negative Macht der Sprache die benannte Welt vernichtet und in sich hinaufhebt, schließt die sprachliche Welt sich in sich ein und wird zu ihrem eigenen Material. Dessen Durchstaltung vollendet sich in der Befreiung der Sprache von sich selbst, das heißt in der Auflösung sprachlicher Bedeutung hin zu Klang und Schriftbild:

[L]e poème n'est pas poème parce qu'il comprendrait un certain nombre de figures, de métaphores, de comparaisons. Le poème, au contraire, a ceci de particulier que rien n'y fait image. . . . est-ce que le language lui-même ne devient pas, dans la littérature, tout entier image . . . ?²⁷⁷

Das Gelingen der Negativität stellt ein Sprachbild her, so wie die Figur des Kreises selbst ein Bild ist. Die Schriftszene der Theorie

spannt sich so auf zwischen Piktogramm und Piktogramm. Sie hat sich vom Zeigen auf die Geometrie gelöst, die sie noch in ihren Namen – *Figur, Kreis* – mit sich trägt. Sie wird in der eigenen Kreisbewegung aber wieder zum figuralen Bild zurückkehren, ohne daß sich dieses den Schemata der Geometrie unterwerfen ließe: Die “in sich kreisende Bewegung” (PhG 559) der Negativität hinterließe als Vollendung des Kreises bloß die reine Form eines Schrift- und Klangbildes, welches in seiner Reinheit die Form von sich selbst befreite und in die undurchdringliche Heterogenität des Materiellen auflöste. Dieser konsequenter Hegelianismus, den Blanchot in Mallarmé zu finden meint, erfüllte so nicht bloß die Forderung Schillers nach einer Vernichtung des Stoffes durch die Form – “Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.”²⁷⁸ –, sondern auch die eher antihegelianisch anmutende Forderung Schellings nach einer Vernichtung der Form durch sich selbst – “Nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden”²⁷⁹. Die reine Form des mallarméschen Sprachbildes zeugte von der Präsenz des Formlosen, sie wäre selbst ihr eigenes *Afformativ* wie dessen Verabgründung.

Die Kreisfigur der sprachlichen Negativität führt vom Bild des Kreises durch die Sprache hindurch in die Bildlichkeit von Schrift und Klang selbst. Dieses Bild der Befreiung der Sprache von sich selbst zeigt nicht bloß den erfolgreichen Kreisgang, sondern gleichzeitig und nicht von diesem zu unterscheiden auch ein völlig Gestaltloses: Das von der Sprache befreite Sprachbild ist genauso gut ein Exkrement aus Lärm und Strichen. Blanchot unterscheidet in diesem Sinne den arbeitsamen Tod der Negativität von einem zweiten Tod, welcher sich nicht unter die Arbeit des Negativen bannen läßt und diese immer wieder neu bedroht.²⁸⁰ Die beharrliche Wiederkehr dieses zweiten Todes nennt Blanchot sowohl wegen seiner Vorursprünglichkeit als auch wegen der von ihm ausgehenden beständigen Verschiebung “scène primitive”²⁸¹. Das mit diesem Wort benannte nicht in die Arbeit des Negativen Integrierbare wartete ebenso vor und nach dieser Arbeit. Es wartete vor und nach, also mitten im theatralen, philosophischen oder literarischen Werk. Die *Urszene* wäre keine mehr allein des Theaters,

sondern ebenso sehr eine zum Beispiel des Buches. Eine solche *Urszene* hätte keinen Ort innerhalb der vollkommenen Gestalt des Kreises, sie bliebe eine “*atopische*”²⁸².

Die Atopie einer *Urszene* hätte sich in der Figuration des Kreises schon gelöscht, wie die Auslöschung innerhalb der Figuration selbst sie doch bezeugte. Eine “*poussée de mourir dans sa nouveauté répétitive*”²⁸³ beharrt auf einem unauflösbar Heterogenen, das sich nicht aneignen lässt, sondern beständig neu und anders gibt. Innerhalb von *Hegels Philosophie* ließe diese Unproduktivität des Szenischen sich höchstens als die schlechte Unendlichkeit fassen, welche sich in keine höhere Stufe hinaufhebt. Die Neuankunft der Szene wäre so auch der immerwährende Ruin der Figuration, wie Blanchot schreibt: “*Livré au répétitif sans retour, ne heurte-t-il pas le système hégélien, à la façon d'un désastre?*”²⁸⁴ Eine solche *Urszene* wäre selbst nicht faßbar, nicht von der Sprache fixierbar, insbesondere, wenn es sich nun nicht mehr bloß um eine Szene des Theaters sondern des Sprachlichen selbst handelt. Wo Blanchot von der *Urszene* schreibt, werden die Passagen durch Kursivdruck, der innerhalb dieses Buches auf Zitate oder eher literarische Passagen verweist, von den anderen Fragmenten in *L'écriture du désastre* unterschieden. Die Benennung *Urszene* – jeweils eingeklammert, mit einem unbestimmten Artikel versehen und durch ein Fragezeichen zurückgenommen – bleibt in der Schwebe: “*A tort, puisque échappant au figurable, comme à la fiction*”. Das Verbleiben der *Urszene* außerhalb des Figurationskreises übersteigt auch immer eben diesen Kreis. Sie gibt sich bloß als “*un ‘presque’ avec les traits du ‘trop’, de l’excessif en tout*”²⁸⁵. Die *Urszene* ändert an der Figur nichts und dementsprechend alles: “*Rien n'est changé. – Sauf le bouleversement de rien.*”²⁸⁶ Diese *Urszene* mag sich katastrophal auf die Philosophie Hegels und ihren Abschluß zum System auswirken. Aber *Hegels Philosophie* ist diese Katastrophe gerade selbst, indem sie nie ganz *Hegels Philosophie* ist, immer bloß die eines *Pseudo-Hegels*, immer bloß die vollendeter und daher unvollendeter Ironie. Je mehr *Pseudo*, desto mehr *Hegels Philosophie*. Als diese Katastrophe ist sie eher *Hegels Philosophie* denn die mallarméschen Klangbilder, welche – immer zu sehr Mallarmé – zum *Pseudo-Mallarmé* nicht werden wollen.

Die scheiternde Benennung des Kreises als Kreis verhält sich zu sich selbst heterogen, während eine Ausstellung dieses Scheiterns im Klangbild solch Heterogenität zu verlieren droht, indem sie diese enthüllend zu fixieren scheint. Die Heterogenität einer *Urszene* muß auch solcher Enthüllung widerstehen.

La scène est primitive, heißt ganz in diesem Sinne ein früher Text Philippe Lacoue-Labarthes:²⁸⁷ Keine ursprüngliche Situation, die Schema für endlose Wiederholungen und metaphorische Übertragungen böte, ruft dieser Titel auf (und sei es bloß der leere Zeit-Raum Kants), sondern die Ursprünglichkeit ohne Ursprung des Heterogenen selbst. Die Szene ist kein Ort, an dem Figuren auftreten, sondern sie gibt diesen Figuren von vornherein eine unvorhergesehene Richtung, übersteigt sie so oder zerstört sie gar, ohne je selbst aufzutreten. Solch Heterogenität verhindert zum Beispiel, daß Freud je eine Urszene der Menschheit oder Kindheit wirklich benennen könnte. Auf dieser *Urszene* findet weder etwas statt, noch konfiguriert sich das Stattdessen aus der Vorder-/Hinterbühnendifferenz zwischen den Figuren und einem *Flüssigen* wie auf der Bühne der *Phänomenologie*. Auf dieser schälen die Figuren sich aus dem Endlich-Materiellen und kommen so lange nicht zur Ruhe, bis sie dieses ganz durchstaltet haben. Die Heterogenität der *Urszene* wird zum Antriebsmoment der Figuration, die sich erst in Durchstaltung der Szene abschließt, die Figur aber auch zerstört und zur *Urszene* im Sinne Blanchots werden läßt. Wegen der *Urszene* wird es keine stabilen Figuren und keinen abgeschlossenen Bildungsroman gegeben haben. Denn die *Urszene* reißt jede *Gestalt* in eine andere Richtung und macht sie zu einer endlos anderen Szene. Daß es *Urszene(n)* gibt bewirkt die Verabgründung von Bühnen, Schemata und *Vorstellungen*, so wie sich gleichzeitig die *Urszene(n)* in deren Gestaltungskraft verbergen. Die hegelische Figur reißt sich aus einer Szene heraus, indem sie sich in ihrer Heterogenität verliert. Es gibt innerhalb von Hegels *Philosophie* weder Figur noch Szene, sondern höchstens – und immer schon aus Perspektive der Figur – ihr „Auseinandertreten“ (PhG 557), welches das Spiel aus Szene und Figur – die Figuralisierung der Szene, das Überschießen der Szene über die Figur – immer weiter treibt. Dieses „Hinausgerissenwerden“ (PhG 74)

schließt sich zur *Gestalt* des Kreises. Im Schließen des Kreises kommt es zur Möglichkeit des Antagonismus auf der Bühne und zwischen Zuschauer und Bühne: etwa so wie ein Durchmessen des Kreises zwei Punkte einander gegenüberstellt. Der Riß zwischen Szene und Figur zum Umriß des Kreises und zur Figuralisierung der Szene selbst. Die Szene wird zur Figur, so daß von nun an von Szene und Figur in den Figuren der Sprache die Rede sein kann und eben diese Sprachfiguren sich im Übergang zur *Urszene* verunmöglichen. Was sich anhand Hegels zur Figur und zur Szene ausführen läßt, ist figürlich für die Sprache zu nehmen, die *eitel* ihre eigene Allgemeinheit sagen will und dabei immer wieder auf die uneinholbare *Urszene* des Theaters verwiesen wird.

Insofern sind die Figuren der Rhetorik, des Klangs oder der Bühne keine Gebilde in Raum und Zeit, die in ihren Funktionen, ihrer Zeitlichkeit, ihren Schnörkeln, ihrer Fläche beschrieben werden könnten, sondern sie sind höchstens der Rhythmus ihrer eigenen szenischen Veränderung – auf ähnliche Art, wie Hegel von einem “Rhythmus der Begriffe” (*PhG* 56) des *absoluten Wissens* spricht, ohne daß man je dazu käme rhetorische Figur, klangliche Figur oder sichtbare Bühnenfigur voneinander zu trennen, da deren Szenen sich schon vernetzt hätten und immer bloß auseinander hervorträten.²⁸⁸ Eine Figur schließt sich dementsprechend nicht zur Figuralisierung ihrer Szene ab, sondern ist als ein zweifacher Riß: als Riß, den das sich szenisch Gebende als Linie oder Streifen durch die sich in diesem Aufreißen immer weiter zeitigende Vergangenheit zieht oder schneidet und so eine Figur zu umreißen scheint. Gleichzeitig als das unterbrechende Zerreißen eines Neuanfangs, der sich von seiner figuralen Zeit loslässt. Die Figur ist nie ein Ende, sondern immer ihr eigener Anfang, wie Nancy dies zu beschreiben sucht: Die (Ur-)Szene insistiert mit Worten Nancys als der

Rhythmus, in dem das Sichtbare am Unsichtbaren erscheint und umgekehrt. Dieser Rhythmus besteht aus Sequenz und Synkope, Bewegung und Innehalten, Linie und Lücke, Fließen und Stocken. So wird er zur *Figur*, aber diese Figur ist kein Bild von etwas Die Figur gewinnt erst im Rhythmus des Schritts . . . Kontur und Raum.²⁸⁹

Indem diese (Ur-)Szene nicht von der Theorie eingeholt werden kann, ist sie auch nicht notwendig theatrical im Sinne einer Theorie vom Theater oder einer theatricalen Theorie. Die Szene – zum Beispiel der Schrift – wird auch immer anders sein als das Theater und sich auch der Eingliederung in eine theatrale Metaphorik verschließen, weil sie das Gelingen der Theatermetapher unterläuft. Ein Bezug auf die Performativität des Theaters bzw. der Theatralität vertraut auf das Gelingen der Metapher, welche die Unzuverlässigkeit der Sprache, ihre Ironie, ihre *göttliche Natur*, ihre (höchstens noch metonymisch so zu nennende) *Flüssigkeit* in sich aufsaugt. Die Rede vom Theater der Welt, von der Welt als Theater suggeriert, das Theater bliebe in seiner Wechselhaftigkeit doch immer dasselbe oder zumindest eines. Das Wort *Theater* gibt der theatricalen Veränderung eine feste Umrahmung. Beobachter- (das heißt Empiriker-), Regisseurs- und Theatermetapher sollen das Theater selbst austreiben, die *Negation* der *Negation* – Beherrschung des sich mit der szenisch Entziehenden durch Benennung – vollbringen. Das Fließen der Sprache kehrt kreisförmig zu einer sie organisierenden Metapher zurück, welche ihre Sinnhaftigkeit garantiert. Doch auch das Wort *Theater* muß von dieser szenischen Verschiebung und ihrer Unzuverlässigkeit betroffen sein, so daß nichts seine formierende Kraft garantiert. Das Amorphe am Wort *Theater* bedroht die sprachliche Arbeit des Negativen, die mit diesem Wort die Welt für die moderne Theoriebildung durchgreifen soll. Die Übertragung aus der Sprache des isolierten Zuschauers auf die Sprache der Wissenden kommt aber nie zum Abschluß, weil der Zuschauer nie Platz nehmen, sondern von den Überraschungen aus der Bahn gerissen wird, welche die Schriftszene schon im Wort *Theater* für ihn parat halten kann. Eine Hypostase des Theaters wäre eine bloße Umkehrung des Glaubens an die Wahrheit, die im Durchschauen des Wahren als des Fiktionalen dessen Wahrheit bloß umso sicherer zu erlangen glaubt.

In diesem Sinne ist es zwar explizit Rousseaus Kritik am Theater als bloßer, gefährlicher Zweitfassung und die Demonstration der Vorursprünglichkeit einer solchen Zweitfassung, in welche Derridas Logozentrismuskritik mit gleichzeitiger Entwicklung des Schriftbegriffs einmündet, ohne selbst aber in einer Umkehrbewe-

gung das Theater zum neuen Paradigma zu erheben.²⁹⁰ Eine solche Vorursprünglichkeit des Theaters verbietet seine Fixierung als Theater. Das Theater ist bloß dann Theater, wenn es sich nicht als das zeigt, was es wirklich ist – *Theater*.²⁹¹ Somit läßt sich höchstens mit Lacoue-Labarthe in Anlehnung an Derridas Rede von der “Urschrift” von einem sich immer entziehenden “archithéâtre” des Buchs sprechen, welches sich nie ins Theater, auf die Bühne, in die Figur oder die *Vorstellung* bannen läßt: “Deshalb ist das Wesen des Buches in Wirklichkeit nicht theatralisch. Eher ist es ein *Ur-Theater (archi-théâtre)* und Ursprung der *Vorstellung*.²⁹² Also fände sich in der Figuralisierung der Szene durch *Hegels Philosophie* vielleicht und überraschenderweise das Paradigma des Theatralen als eines Szenischen: Die *Phänomenologie des Geistes* löscht ihr theatrales Modell, so daß sich nie sagen oder wissen läßt, ob die Philosophie Hegels, wie Feuerbach es wollte, sich *theatralisch* geriert. *Hegels Philosophie* würde es selbst nie gewußt haben. Für die Möglichkeit des Theatralen bleibt dies notwendige Vorbereitung.

Eine solche Unscheinbarkeit des Theatralen und des Szenischen macht es unmöglich, zwischen einem Gelingen und Scheitern des Buchprojekts *Phänomenologie des Geistes* zu unterscheiden. Dies durchgeformte Werk hat sein Lesepublikum gewiß nicht aus dem *geistigen Tierreich* befreit. Es ist seine tiefste Ironie, selbst als bloß singuläre Stimme in diesem *Tierreich* für einige Zeit eine Gefolgschaft, ein *Wir*, gebildet zu haben, um dann durch performativere, lautere oder ganz einfach andere Stimmen überdeckt und selbst der Historisierung anheimgegeben worden zu sein. Doch der ironische Urteilsspruch der Geschichte über Hegel läßt sich von der Herrschaft der Ironie nicht unterscheiden, welche *afformativ* die Geschichte des Wissens durchformt und zur Narration von einer sich selbst überwindenden Theateraufführung durchbildet. Die Einladung an die Lesenden zur Identifikation mit dem *Wir* soll zur *Er-Innerung* der verbindenden Kraft des Absoluten und damit zum gemeinschaftlichen Aufstieg aus dem *geistigen Tierreich* führen. Die Überredung zur Identifikation wird bloß einem überzeugenden Vortrag gelingen. Die *afformative* Herrschaft des Wissens hat bloß eine, jeweils singuläre Stimme, die in unendlicher Ironie ihre

Stimme als die allgemeine ausgibt.²⁹³ Die Autoformierung des *Wir*, das sich auf der Bühne seine eigene Geschichte aufführt, maskiert die Heterogenität, Brüchigkeit und Zerstreuung eben dieses *Wir*. Scheinbar instrumentalisiert der Bildungsroman *Phänomenologie des Geistes* das Theater, indem er die amorphen Lesenden formt. Scheinbar übernimmt er die von *Hegels Philosophie* auf die Antike projizierte Funktion des Theaters, eine Menschenmenge zu versammeln und zur Gestalt eines *Volkes* zu bilden. Aber dies kann er bloß, wenn zuschauende Leser oder lesende Zuschauer selbst ohne Form sind. Er verläßt sich auf die Herrschaft der *Afformation*, welche gleichzeitig doch immer ihr eigenes völlig anderes bleibt. Die Lesenden (*wir*) werden durch die Formen hindurchschlüpfen und jede anprobieren wie abstreifen. Und dies kann auch für diejenige Figur gelten, zu welcher der Geist sich am Ende schließt – so, als setze er wieder eine Maske auf, derer man sich nach Schließen des Buches nicht mehr erinnern muß. Irgendwo zwischen dem trockenen Rascheln der Seiten und der orgiastischen Maskerade der auf Hegels Buchbühne aufgerufenen Gestalten löst die Heterogenität der Szene *unsere Versammlung* vor dem Buch und der Bühne auf, ohne sie zu beenden. Vielmehr stellt es sie immer wieder neu zur Disposition. Der *Zerstörung Vollendung* ist in *Hegels Philosophie* immer auch das Produktive einer dionysischen Theatralität: Neuanwendung des Heterogenen.