

Martin Jörg Schäfer
Szenischer Materialismus
Dionysische Theatralität zwischen
Hölderlin und Hegel



Passagen Verlag

Kann es ein Wissen von dem geben, was als Flüchtiges, Sprunghaftes, Singuläres, Kontingentes der Regelhaftigkeit wissenschaftlicher Rationalität zuwiderläuft? Wie läßt sich dasjenige bezeugen, was als Materialität oder Sinnliches doch unfäßlich bleiben muss? Diese Frage betrifft vor allem einen veränderten Vollzug tradierter Wissensweisen. Daher inszeniert vorliegender Band eine Debatte zwischen dem theatralen Projekt Hölderlins und der theatralen Philosophie Hegels darüber, inwieweit das Ereignis des Materiellen sich auf der Bühne einer Theater- oder Bewußtseinsvorstellung zeigen kann. In beiden Fällen steht die lebensspendende Destruktivität des Halbgottes Dionysos für eine vergängliche Szene der Materialität ein. Doch während Hegel sämtliche kulturelle Strukturen als kontingente Effekte einer dionysischen Dynamik ausstellt, erblickt Hölderlin in der völligen Dynamisierung stabiler Symbolsysteme die Gefahr einer entfesselten Destruktivität, welche er in einer „poetischen Logik“ durch die Befestigung der Vorstellung auszubalancieren und so ein Wissen von der Flüchtigkeit des Materiellen zu ermöglichen versucht, das nicht selbst dieser Verflüchtigung unterläge.

Martin Jörg Schäfer war wissenschaftlicher Mitarbeiter für neuere deutsche Literatur und Medienkultur an der Universität Hamburg, derzeit DFG-Stipendiat und Lehrbeauftragter für Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Paderborn

SZENISCHER MATERIALISMUS
PASSAGEN LITERATURTHEORIE

Martin Jörg Schäfer
Szenischer Materialismus

Dionysische Theatralität zwischen
Hölderlin und Hegel

Passagen Verlag

Deutsche Erstausgabe

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
und der Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten

eISBN 978-3-7092-5083-9

ISBN 3-85165-619-9

© 2003 by Passagen Verlag Ges. m. b. H., Wien

Grafisches Konzept: Ecke Bonk

<http://www.passagen.at>

Druck: Manz Crossmedia GmbH & Co KG, 1051 Wien

Inhalt

Dank	11
Siglen	12
1. Performative Writing 2000/1800? Vorsätze	13
2. Bühne und Szene	27
3. <i>Empedokles</i> : Befreiung der Szene	
3.1. Metapher einer intellektuellen Anschauung	49
3.2. Natur, Kunst und Tod	52
3.3. Sündenfall vor Publikum	59
3.4. Monologisieren: Bergpredigt	67
3.5. Opfer der Zeit	71
3.6. <i>katharsis</i> I: Zurückschrecken	77
3.7. Szenisches Schreiben	86
4. <i>Phänomenologie</i> I: Destruktivität der Szene	
4.1. Jesus opfern, Szenen schreiben	91
4.2. Verweilen bei Dionysos	97
4.3. Mimetische Gewalt: kontra Girard	101
4.4. <i>katharsis</i> II: Batailles Opfer	105
5. <i>Phänomenologie</i> II: das theatrale Buch	
5.1. Die Vorstellung vor uns	115
5.2. Wir vor der Vorstellung	122
5.3. Figur der Szene	131
5.4. Szenischer Agon	136
5.5. Bücherszenen	150

6.	<i>Sophokles</i> : widerständige Materialität	
6.1.	Gefährlicher Epikuräismus: kontra Hegel	165
6.2.	Gesetz der Distanz	173
6.3.	Eifersucht der Sonne	180
6.4.	Cäsur: materielle Grenze	184
6.5.	<i>katharsis</i> III: die Vorstellung selber	191
6.6.	Linkische Revolution	198
7.	Materialismen; Nachsätze	205
	Literatur	211
	Anmerkungen	225

Dank

Dieses Buch ist im Rahmen des von Erika Fischer-Lichte initiierten Schwerpunktprogramms "Theatralität" der DFG entstanden. In den Text eingeflossen sind zahlreiche "interdisziplinäre" und "transdisziplinäre" Anregungen, insbesondere der Münchener Gruppe um Gerhard Neumann, der Gruppe aus Basel um Gabriele Brandstetter, der Darmstädter, hier insbesondere von Dieter Mersch, der Frankfurter, hier insbesondere von Günther Heeg, der Bamberger um Martin Zenck und der Berliner Gruppe, hier insbesondere von Ulrike Brunotte. Vor allem haben aber die Hamburger Gespräche mit Sibylle Peters und Ulrich Wergin der Arbeit weitergeholfen.¹ Der Begriff des Szenischen verdankt sich einer Anregung Marianne Schullers. Bei der Erstellung der Druckvorlage war Katharina Baisch eine unverzichtbare Hilfe. Allen Genannten sei hiermit gedankt. Ebenso gilt mein Dank der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung für die Gewährung großzügiger Druckkostenzuschüsse.

- E:* F. Hölderlin, *Empedokles*
- PhG:* G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*
- S:* F. Hölderlin, *Anmerkungen zu Sophokles*

1. Performative Writing 2000/1800? Vorsätze²

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts stellte Dwight Conquergood seine mittlerweile als “performative turn” bekannten fünf Fragen an die Wissenschaften – wobei bei den wenigen, welche die Frage überhaupt zur Kenntnis nahmen, eine gehörige Verunsicherung einsetzte, was denn eigentlich als Wissenschaft zu gelten habe und ob das denn überhaupt noch eine gewichtige Frage sei: Der ersten Frage – ob sich Kultur nicht einleuchtender als die Entfaltung einer performative Erfindung fassen ließe denn als verhärtetes System – mochte man noch die *Evidenz* einer eher rhetorischen, aber bis dato noch nicht derart klar formulierten Frage abgewinnen. Versagten vor den radikalen Umbrüchen der Gegenwart (Ende des kalten Krieges, verstärkte Dynamisierung kultureller Zusammenhänge durch die einsetzende Globalisierung) doch die bisherigen Interpretationsmodelle. Mit der zweiten, eher ethnologisch orientierten Frage Conquergoods – ob die fachspezifische Untersuchung nicht, anstatt als Beobachtung, besser als eine den Bezug zwischen Beobachter und Beobachteten ermöglichende Fiktionalisierung zu verstehen sei – brauchten die Nichtethnologen sich glücklicherweise nicht näher zu befassen, bzw. ihre Bejahung erfand sich die eigene *Evidenz* bereits performativ: Denn in der Erhebung des Performativen zum Paradigma kultureller Bedeutung war das Unbehagen am Tempo der Gegenwart nicht bloß abgeschwächt, sondern auch in eben jene eingeforderte “enabling fiction” überführt. Und bei Conquergoods fünfter und letzter Frage – der nach dem politischen Analysepotential des *performative turn* bezüglich der Unterwanderung bzw. der Selbstreproduktion von Ideologien – handelte es sich nun wirklich um die Rezitation eines akademischen Rituals, die außerhalb des Elfenbeinturms vielleicht hier und da interessierte, dabei aber selbst nur wenige performative Effekte zeitigte. Bleiben die dritte und vierte Frage:

die nach den epistemologischen Konsequenzen einer Wende zur Vollzugslogik – “What kinds of knowledge are privileged or displaced when performed experience becomes a way of knowing, a method of critical inquiring, a mode of understanding?” – und, eng damit verknüpft, die nach der wissenschaftlichen Darstellung solcher Logik, welche sich nun nicht mehr einzig an einer Fixierung oder Repräsentation der wissenschaftlichen Resultate orientieren darf: “What are the rhetorical problematics of performance as a complementary or alternative form of publishing research?”³ Weniger pragmatisch und etwas gröber formuliert: Was kann nach einem Umbruch vom an der Sprache orientierten Repräsentationsparadigma zum an der Handlung orientierten Vollzugsparadigma überhaupt noch als Wissensweise Bestand haben und auf welche Weise kann es sich selbst wissenschaftlich präsentieren? Geht es doch nicht mehr um das Aufzeigen und Wiedergeben beständiger Strukturen, in der Zeitlichkeit, Prozessualität und Dynamik höchstens als Entwicklung von Struktur zu Struktur gedacht werden können. Das vielleicht nicht besonders neue, aber doch anders geartete Interesse berührt nun vielmehr das Flüchtige, Sprunghafte, Singuläre, Kontingente, das doch der Regelmäßigkeit wissenschaftlicher Rationalität zuwiderläuft. Nicht umsonst spricht Conquergood aus einem nicht nur in den Theaterwissenschaften entstehenden Interesse an der Performance als im 20. Jahrhundert neu entstehenden, an der Verwirklichung im Augenblick orientierten Kunstform heraus.⁴ Conquergoods Fragen nach den epistemologischen und darstellerischen Konsequenzen des Performativen liefern nicht bloß eine Innovation zu Zeiten, in denen die vormaligen Geisteswissenschaften durch eine Umstrukturierung zu Medien- und Kulturwissenschaften versuchen, zumindest einen Teil ihrer gesellschaftlichen Relevanz, Akzeptanz und finanziellen Absicherung gegenüber der Hegemonie der *hard sciences* zu erhalten. Sie exponieren vor allem ein Grundlagenproblem, welches auch auf die *hard sciences* übergreifen könnte: die Problematik der Verfaßtheit von nicht bloß kulturwissenschaftlichem und nicht bloß an Buchstaben oder Ziffern gebundenen Wissen.

Diese Problematik hinterläßt ihre Spuren bereits in der Begründung der Diskussion um das Performative: in Austins Vorlesungen

How to Do Things with Words, in denen die aristotelische *energeia* / *ergon*-Unterscheidung reinterpretiert und als die zwischen performativ handelndem und konstativ beschreibendem Sprachgebrauch in die analytische Sprachphilosophie eingeführt wird, um nicht zu sagen: beschrieben wird. Vielleicht zeigt Austin sich gerade wegen des eigenen Verbleibs auf der deskriptiven Ebene am Ende der Vorlesungsreihe höchst unzufrieden mit dem Geleisteten: “In these lectures then I’ve been doing two things which I do not altogether like doing. These are (1) producing a programme, that is, saying what ought to be done rather than doing something; (2) lecturing.”⁵ Die zwei Aspekte des Unbehagens sind eng miteinander verbunden. Das programmatische Beschreiben, in dem der Professor sein erstes Problem sieht, vollzieht sich notwendig auch als normierendes Vorschreiben, für das die westliche Lehrtradition wiederum das asymmetrische Modell der frontalen Vorlesung, Austins zweites Problem also, bereithält. Das Unbehagen scheint also zum einen darin zu liegen, daß die Vorlesung konstativ beschreibt und nicht performativ handelt; zum anderen darin, daß dieser konstative Sprechakt gar nicht beschreibt, sondern eine performative Handlung vollzieht. Denn der Sprechakt beruft sich auf eine überkommene Machtkonstellation und reproduziert diese, ohne auf diese Handlung weiter hinzuweisen, während gleichzeitig innerhalb der Konstatierung das Konstatierungsmodell verabschiedet wird. Bloß indirekt läßt sich aus dieser Unzufriedenheit auf Eigenarten des Performativen schließen, daß es sich nämlich bei diesem um eine andere Weise des Wissens handelt und demnach auch um eine andere Weise, die diesem Wissen eigenen Machtverhältnisse zu entfalten. Der Professor zumindest hat durchaus eine Überschreitung der Lehrsituation im Sinn. Während das Vorlesungsverhalten, also Zuhören und Verstehen auf der einen Seite und mehr noch Erdenken und Ausarbeiten auf der anderen, nicht nur rein konstativ zu sein scheint, sondern noch dazu “a little boring and dry”, wird zukünftiges Sprechhandeln da schon positiver besetzt: “I leave to my readers the real fun of applying it in philosophy.”⁶ Nicht daß Professor Austin keinen Spaß gehabt oder wenigstens gemacht hätte. Die zur Beschreibung von performativem und konstativem Sprachge-

brauch vorgebrachten Beispiele wimmeln von Witzen, manchmal humoristischen, manchmal böartigen.⁷ Worin aber *the real fun* bestehen könnte, das bleibt dem Handeln der Zuhörenden und Lesenden überlassen. Zwar besteht jene diesen überlassene *Applikation* zunächst einerseits in Umsetzung und daher Durchsetzung des von Austin beschriebenen Programms – und damit einer Weiterführung des akademischen Rituals. Doch andererseits zeigt diese Festlegung der performativen Handlung durch eine scheinbar rein konstative Beschreibung präzise das Problem auf, mit dem Austin sich mit seiner Beschreibung des Performativen konfrontiert sieht: daß es nämlich “not always easy” sei, “to distinguish performative utterances from constative”⁸. Das hat zur Folge, daß Austin in der Mitte seiner Vorlesung eine Behandlung des Performativen völlig aus dem Auge verliert – vielleicht wegen seiner Rückbesinnung auf Grundlegenderes, wie die analytische Philosophie von Searle an in bester wissenschaftlicher Tradition betont.⁹ Oder – und dies geht mehr in die Richtung der von Conquergood aufgeworfenen Fragen und der ihnen folgenden Diskussion – weil sich im von Austin benutzten Medium die Problematik und das Potential des Performativen kaum noch fassen lassen. Innerhalb einer Kritik des akademischen Rituals scheinen dabei drei Punkte aus dieser Debatte von besonderer Wichtigkeit: 1. Austins sprachanalytische Beschränkung eben auf die Sprache. Handelt es sich nicht bei der innerakademischen Sprachfixierung um ein Bündel performativer Akte, die bestimmte Wissensformen ermöglichen, andere ausblenden, also insbesondere ein Wissen um die eigene Verfaßtheit ausblenden? Inwieweit muß Performativität als soziales oder im weitesten Sinne kulturelles Handeln bestimmt werden?¹⁰ 2. die konstitutive Undeutlichkeit des sprachlichen Begriffs des Performativen. Inwieweit handelt es sich, sobald man das Performative der Sprache entwunden hat, um eine Grenze der Wissenschaft, an welcher diese ihre eigenen Beschränkungen erfahren und kritisch in sich eingreifen kann?¹¹ 3. die Ablösung des Begriffs des Performativen von der Intentionalität. Dem (sprachlichen) Handeln bleibt das Risiko des Fehlgehens eingeschrieben. Es kann nicht von vornherein wissen, inwieweit zum Beispiel die Umsetzung der in Austins Vorlesungen aufgestellten

Programmatik dieser treu bleiben wird oder inwieweit in einer anderen Treue, nämlich der zum Spaß der Anwendung, etwaige Absichten und Vorgaben des Programms unterwandert, umgestaltet oder gar ausgesetzt werden. Erstes hat die analytische Philosophie im Fahrwasser Searles für sich beansprucht. In der zweiten Variante, vor allem durch Derridas Austin-Lektüre popularisiert, findet die Analytik daher ein Ärgernis, so daß die Debatte zwischen Searle und Derrida um das Erbe Austins sich in erster Linie um die Legitimität des jeweiligen Wissens – Legitimitätsanspruch auf der Seite Searles, Problematisierung von Legitimität als solcher auf Seiten Derridas – dreht.¹² In der Legitimitätsfrage bündeln sich die aus der Performativitäts-Debatte herausgegriffenen drei Punkte. Der Rückgriff auf Austin verstärkt nicht bloß Conquergoods vierte und fünfte Frage nach den epistemologischen und darstellungsformalen Konsequenzen von Wissen. Zur Frage wird, was überhaupt Wissen sei, und das heißt auch und insbesondere: wie es sich vollziehe. Schon knapp zwei Jahrzehnte vor der Hochkonjunktur des Performativitätsdiskurses hatte Lyotards Eröffnung der Postmoderne-Debatte daher das Wort Performativität in einem eher negativen Sinne verwandt. Legitimes Wissen sei Wissen mit der höchsten Performativität, das heißt mit der stärksten Durchsetzungskraft und überdecke das postmoderne Wissen, das sich durch eine innere Vielfältigkeit und Heterogenität auszeichne.¹³ Performativität in diesem Sinne wäre das Schaffen von Legitimität oder auch plump: das Recht des Stärkeren. Als Kritik an eben diesem Unrecht versteht sich die spätere positive Besetzung des Begriffs durch zum Beispiel Butler und Žižek. Hier kann die Handlung, die auf eine machtvolle, dem Handeln vorläufige Struktur angewiesen ist, diese Struktur auch verändern oder zumindest ihren Sinn entstellen.¹⁴ Performativ vollzieht sich so beides: die Herstellung von Sinn, Wissen und Macht wie ihre Aussetzung, Veränderung oder Delegitimierung. Der Begriff spielt ein wenig ins Beliebige hinüber. Die Fragen, die mit ihm an das Wissen und seine Vollzugsformen gestellt werden, intensivieren sich aber dadurch nur. Und vielleicht erhält mit solch Intensivierung auch Conquergoods fünfte Frage, die nach dem

politischen Gehalt, eine Richtung, die über ein bloß innerakademisches Gesinnungsbekenntnis hinausweist.

Sich an Probleme mit der Gegenwart durch Rückgriff auf Probleme der Vergangenheit anzunähern, das heißt, nach einer alten akademischen Tradition zu handeln, die auch im nachfolgenden Text rezipiert werden soll. Wo ein Aufbruch oder Umbruch nicht bloß der Wissenschaften, sondern einer ganzen Kulturformation vermutet wird, bietet sich der Rückblick auf eine andere Phase des Umbruchs an, und zwar des Umbruchs hin zu jener Kulturformation, welche von der neueren Auflösung betroffen ist und aus der heraus die Suche nach einem anderen Wissen, dem flüchtigen Wissen um das Performative, vonstatten geht. Mit dem Datum 1800 bezeichnen die deutschsprachigen Kulturwissenschaften der Komplexitätsreduktion halber (und um den Begriff "Goethezeit" zu vermeiden) diesen Umbruch, innerhalb dessen die Akademie in ihrer jetzigen Form begründet wird, zumindest für den deutschsprachigen Raum. Kulturell dominant wird in der Sattelzeit um 1800 ein Geflecht von Phänomenen, die unter Schlagwörtern wie "Empfindsamkeit", "Verbürgerlichung", "Aufklärung", "Romantik" in kulturgeschichtliche Narrationen eingegangen sind und deren Rezitation immer noch zahlreiche außeruniversitäre Diskurse dominiert. Scheinbar konträr zu all diesen Paradigmen liegen die im Performativen angerissenen Fragen. Die ihm eigene Flüchtigkeit wird in den neuen Erklärungsmodellen, die Sinn zum Beispiel durch das Licht der Vernunft, die Tiefe der Empfindung oder aus einer komplexen Verbindung beider in der Einbildungskraft plausibilisieren, kaum je als solche verhandelt. Eher steht zur Frage, wie sich die im Performativen drohende Kontingenz von den neuen Paradigmen bewältigen – was oft heißt: vermeiden – läßt. Gerade in dieser Bewegung wird jedoch dasjenige exponiert, was der Sinnzuschreibung widersteht und ihr gegenüber stumpf bleibt, ohne darum einer über- oder untergeordneten Sphäre anzugehören. Der Versuch, mit den neuen Erklärungsmodellen Sinn zu produzieren, stellt so dasjenige erst her, was in den neueren Debatten um die Performativität eben weder Sinn macht noch ihn machen soll, sondern von dem eine

bisher unbekannte Veränderung des Wissens ausgeht. Dieses Etwas hat in der Tradition, die es freisetzt, einen Namen: In der Zweiweltenteilung des Westens ist es nicht der Geist, sondern die Materie, welcher der Geist sich aufdrückt, nicht die Vernunft, sondern die Sinnlichkeit, welche von der Vernunft rationalisiert und moralisiert wird, nicht das Signifikat, sondern der es tragende Signifikant. Das Performative exponiert sich über seine Materialität¹⁵, was immer auch besagen will und muß, daß diese Materialität noch keine nach Maßgabe des Geistes gestaltete Materie und so bloß eine vom Sinn durchsättigte Abart des Geistes wäre. Auf dem Spiel steht, um ein Wort Jacques Derridas zu gebrauchen, eine “materiality without matter”¹⁶, eine Materialität, die sich nicht der Sinngebung strukturierbarer Materie unterwirft.

Das Flüchtige hat schon lange vor 1800 in den Kulturen zwar stets wechselnde, immer wieder umkämpfte Orte, aber doch einen einheitlichen Namen: Seit der platonischen Verwerfung gilt das Theater, und keinesfalls in positivem Sinne, als Hort der Unkonstanz und Instabilität, der seinen Einfluß gefährlicherweise auf die Sphäre des Konstanten und Stabilen ausdehnen kann, sich so aber auch pädagogisch instrumentalisieren läßt. Um 1800 erlangt es damit wieder Hochkonjunktur, nicht nur in der Forderung nach einer Schaubühne als moralischer Anstalt. Das Theater fasziniert auch die von der neuen kulturellen Hegemonie hervorbrachten Subjekte wegen der von ihm ermöglichten Variabilität, die doch auf die strukturgebende Sphäre des Theaters beschränkt bleibt. Die Theatromanie, welche zum Beispiel *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* durchzieht, läßt sich in ihrer späteren Einarbeitung in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zwar als eine Phase jugendlicher Schwärmerei beschreiben. Die Unseriösität des Austestens und Durchspielens verschiedener Rollen während seiner theatralischen Sendung ermöglicht bei Wilhelm jedoch erst die Ausbildung jener Vielfältigkeit (oder schlicht: Flexibilität) des “Menschlichen”, welche die neue kulturelle Formation von ihren Subjekten verlangt. Der Medienverbund Theater eignet sich also ungemein, um auf das problematische Verhältnis von Konstanz und Wechsel zu referieren, das durch die neuen Sinngebungsmodelle bewältigt werden soll. Auch dem entsprechenden philosophischen Diskurs

um 1800 liefert er die entsprechende Semantik, und auch hier ist er eng mit der Frage nach der Materie verknüpft: Im Wechsel vom sogenannten ontologischen zum mentalen Paradigma wird das alte klassische Erkenntnismodell des *theatrum mundi* neu aufgelegt. Statt daß in diesem Welttheater, auf seiner veränderlichen und materiellen Weltbühne, eine Aufführung für die Ewigkeit des göttlichen Blicks stattfindet, wird diese Aufführung nun auf die Bühne des von Kant installierten Bewußtseins und seiner Vorstellungen verlegt. Die Grenze, die Kant dem Wissen aber damit auferlegt – sich zwar seiner eigenen Medialität sicher zu sein, aber die durch diese Medialität gefilterte Materialität überhaupt nicht mehr als solche, als *Ding an sich* nämlich, wahrnehmen zu können – bleibt für den postkantischen Diskurs, vor allen für den sogenannten “deutschen Idealismus”, zutiefst unbefriedigend. Aber – so die im folgenden Text vertretene These – die Versuchung, diese Materialität zum Teil eines Wissens zu machen, welches sich dann selbst als Wissen um das *Absolute* erklären kann, wird – *nolens volens*: vielleicht “performativ” – eben Weisen von Wissen hervorkehren, welche sich an der Flüchtigkeit des Materiellen orientieren. Diese Orientierung braucht den Texten keinesfalls aufgepfropft zu werden. So wie für das Theater des 20. Jahrhunderts die Beschränkung der Guckkastenbühne zum Problem und diese dann von der neuen Performance-Kunst aufgesprengt wird, so sprengt die Materialität des *Dings an sich* den Rahmen der kantischen Vorstellung, auf dessen Stabilität – darüber herrscht unter seinen Nachfolgern Einigkeit – ein wissendes Bewußtsein doch angewiesen bleibt. Es ist diese Spannung zwischen Konstanz und offener Dynamik, durch welche vom Performativen her die idealistische Beschäftigung mit der Theatermetapher so interessant wird: Denn die Fortführung Kants exponiert innerhalb der auf die Stabilität der Repräsentation gerichteten Ausgangsstruktur eben jene Weisen des Wissens, welche der “performative turn” angehen will, vor denen er aber zu verstummen droht, indem er sich als radikale Wende vom Bestehenden begreift. Wo der vielbeschworene Paradigmenwechsel der Gegenwart auf ein performatives Schreiben, “performing writing”¹⁷, auch und gerade der Wissenschaften zielt, darf – inso-

fern, als daß ein solcher Paradigmenwechsel im Zeichen des Performativen auch mit einer zeitlich linearen Narrativik der Paradigmenbrüche brechen muß – solches Schreiben nicht von sich abschütteln, daß um 1800 vielleicht kein ähnliches Schreiben ausgeführt, aber eine es zulassende Epistemologie eröffnet wurde.¹⁸

Die Kluft scheint dabei zunächst gewaltig. Mögliche Verfahrensweisen dieser Eröffnung sind um 1800 streng an die frisch emanzipierte Vernunft gebunden, durch Kants Ausdifferenzierung der Vernunft jedoch zumindest dreigeteilt. Herausgegriffen seien im weiteren Verlauf jene zwei, die eben nicht auf die Flüchtigkeit der Praxis, sondern zunächst explizit auf die Verhärtung in Schrift zielen. 1. die Ästhetik und insbesondere der Theatertext als Medium des *Absoluten*: Kants Bühnenmetaphorik läßt sich beim Wort nehmen und zurück in sein Medium verpflanzen. Die moralische Anstalt Schillers, die dem Bürgertum den Ort einer seelenveredelnden Zusammenkunft bieten soll, wird so zum Ort nicht nur der Kantkritik, sondern auch der letzten Dinge, radikaldemokratisch ans “Volk” verteilt. So wird sich zumindest das theatrale Projekt Friedrich Hölderlins (*Empedokles*-Projekt, Sophokles-Übersetzungen) verstehen lassen, welches das *Ding an sich* von Kants *Kritik der Urteilskraft* angeht. 2. die Philosophie, insbesondere das philosophische Buch als Medium des *Absoluten*: Von den von seinem Studienfreund Hölderlin als Hilfsmittel zum ästhetischen Zweck gedachten Reflexionen inspiriert, entsteht der Block des hegelschen Systems des *absoluten* Wissens. Auch dieses muß sich aber an die Theatermetaphorik des kantischen Bewußtseins rückbinden lassen, wie dies die *Phänomenologie des Geistes* entfaltet. In beiden Fällen, für den Theatertext mit philosophischer Ausrichtung wie für das philosophische Buch mit Theatermetaphern, wird schlicht weniger das Theater als vielmehr die Schrift über das Theater zum Medium des anvisierten *Absoluten* und zur Expo- nierung eines Wissens im Zeichen von Materialität. Zwar muß die Frage nach der Performativität notwendigerweise von der Materialität auch auf Medien, Medienverbünde und Medialität übergreifen.¹⁹ Letztere unterwerfen Materie einer auf deren semiotische Aufladung übergreifende Organisation und können, auch wenn die Medien, welche das 20. Jahrhundert revolutionierten,

allesamt auf dem Medienverbund Buch gründen, nicht nach dem Modell der Schrift gedacht werden.²⁰ Aber insofern, als es sich sowohl beim um 1800 einer radikalen Umformung unterworfenen Medium Schrift²¹ als auch bei später hegemonialen Medien um Strukturierungen von Materie handelt, ist in der Behandlung des Medialen die Flüchtigkeit der Materialität ohne Materie, wie sie hier anhand einiger Schriften des Idealismus behandelt werden soll, bereits ausgeblendet. Bzw.: Wer nach der Medialität und ihrer Organisation von Materie fragt, der fragt zunächst nicht nach der Materialität. Denn diese ist das, was in der Medialisierung von Materie konstitutiv verloren geht. In der Vielzahl der Medien mag es eine Vielzahl von Möglichkeiten geben, Materialität zu verlieren, und in diesem Sinne bleibt Materialität an Medialität gebunden: als das, was nicht im Medium aufgeht. Möglich wird aber erst, dieses Verhältnis zu erkunden, sobald der Materialität eingedenke Wissensweisen überhaupt hervorgekehrt sind. Denn auch in diesem Sinne ist der Verweis idealistischen Schreibens auf den Medienverbund Theater zu verstehen: als eine Orientierung der Schrift an jenem Medium, das, so will es Hegel, potentiell sämtliche Medien in sich aufnehmen und frei kombinieren kann. Von der Flüchtigkeit solcher Materialität muß in letzter Konsequenz auch noch der Computer betroffen sein als das wohl spirituellste aller Medien, als das dominante Medium jeglichen performativen Schreibens der Gegenwart und als das Medium auch des vorliegenden Textes. Es ist diese Heterogenität, die aus einem scheinbar autopoietischen Medium eine nie dagewesene Durchlässigkeit für und Anschlußfähigkeit an Anderes erzeugt.²²

Daß Materialität nur ex negativo als Andersheit ihrer medialen Organisationsformen angegangen werden kann, darf aber nicht dazu verleiten, diese Organisationsformen als gegeben und unproblematisch vorauszusetzen. Verkäme eine Annäherung an die Flüchtigkeit des Performativen doch damit zu einer bloßen Neuauflage des Unbehagens in der Kultur im allgemeinen und an Ordnungen des Wissens insbesondere, zu einer schlechten Romantik also. Nicht nur, wie das Flüchtige die Ordnung überschreiten kann, lautet daher die Frage des Performativen, sondern natürlich auch, wie aus dem Flüchtigen überhaupt Ordnungen entstehen.²³

Selten, so eine dem nachfolgenden Text zugrundeliegende These, ist diese Problematik in ihrer Doppelung konsequenter durchgearbeitet worden als in der Auseinandersetzung der Nachkantianer mit der Theatermetapher. Mit ihren Zeitgenossen geht ihr Blick, um die Umbruchphase ihres Hier und Jetzt zu beschreiben, zurück in die griechische Antike. Gegen die Ordnungsliebe Wickelmanns werden Hölderlin wie Hegel aber von der Vieldeutigkeit des Theatergotts Dionysos fasziniert, der, wo seine wahnsinnige Raserei zerstört und anderen wie sich den Tod bringt, auch neues Leben spendet. Diesen Vitalismus fassen beide als Ursprung einer späteren griechischen Ausgeglichenheit, der diese aber auch beständig überborden kann.²⁴ Für beide wird die Auseinandersetzung mit der Vorstellung Kants auch zur Auseinandersetzung mit dem Materiegott schlechthin. Seine Destruktivität bürgt dafür, daß die Bühne Kants sich nie wird verfestigen können; die Bühne Kants bürgt dafür, daß es ein Wissen und eine Erfahrung des Gottes in seiner Flüchtigkeit überhaupt geben kann. Unterschiedlich ist die Art, mit der Hölderlin und Hegel dieses Wissen zu inszenieren suchen. Weite Ausschnitte des ihnen zugänglichen akademischen Wissens der Zeit fließen in diese Inszenierung ein und werden neu für eine nach 1800 beginnende Zeitrechnung gebündelt. Zwischen Konstanz der Bühne und Destruktivität des Theatergotts etwa wird die Grundlage des platonischen Wissens neu verhandelt: Das Licht, welches die platonische Sonne der Ideen spendet, ist sowohl das Medium der nun aufgeklärten menschlichen Vernunft, welche sich bei Kant ihre Vorstellungen macht, als auch Energiespender für die nicht ganz menschliche und nicht ganz göttliche Dynamik des Halbgotts. Refiguriert ist damit der Widerstreit zwischen Hermeneutik und Energetik, wie er seit 1800 sämtliche Debatten um die Verfaßtheit des Wissens bis hin zur Frage nach der Machart des Performativen durchzieht.²⁵ Von dieser Frage her wird eine Relektüre der hölderlinschen und hegelschen Texte in all ihrer Radikalität möglich und nötig, ohne dem Begriff der Performativität dabei noch besondere Prominenz einzuräumen – umso mehr allerdings dem Problem des Wissens, das mit diesem Begriff in den neueren Debatten verbunden ist.

Hölderlin und Hegel lesen: Das heißt zunächst, sich einem Wust an Texten über Hölderlin und Hegel gegenüberzustellen. Hölderlin und Hegel liest man dadurch, daß man Texte über Hölderlin und Hegel liest, bzw. nicht liest. Denn bloß selektiv ist produktiv zu bewältigen, was eine bestimmte Tradition akademischen Wissens den "Forschungsstand" nennt. Für die spezifischere Annäherung an die Flüchtigkeit des Performativen erschien es hilfreich, das Schreiben über Hölderlin und Hegel in dem Kielwasser der keineswegs unproblematischen Hegel-Lektüre Jacques Derridas zu vollziehen. Ist es doch die Frage nach dem Singulären, die Derridas Texte – selbst an erster Stelle immer performativer Textvollzug²⁶ – antreibt. Und ist es doch bei aller Variation von Derridas Einstellung zu Hegel seine stets neu ausgeführte Grundthese, daß heutiges Wissen sich stets, auch "ohne es zu wissen und ohne es zu sehen, in der Hegelschen Evidenz"²⁷ aufhält. Mit der Rede von der *Evidenz* affirmiert und ironisiert Derrida gleichzeitig die Subsumierung der bisherigen Philosophie- und Kulturgeschichte unter das hegelsche System sowie dessen Fähigkeit, alles ihm Heterogene, also auch sich von ihm abstoßendes Wissen, in sich einzubeziehen. Wohl wird noch zu behandeln sein, auf welche Art diese *Evidenz* sich herstellt. Ermöglicht wird mit Derridas Hypothese jedoch eine immanente Lektüre, welche, indem sie strategisch ihr Gelesenes als einen heiligen Text auslegt, seine internen Verabgründungen ausschreiben kann. So soll zumindest im folgenden die Geste des Performativen aufgenommen werden, mit welcher Austin *to my readers the real fun of applying it in philosophy* überläßt. In solchem Spaß wird sich nicht bloß die Differenz zwischen der Anwendung und ihrem Objekt verwischen; auch wird das Philosophische des öfteren weniger philosophisch werden.²⁸ Schon für Hölderlin ist es bloß ein Medium, innerhalb dessen er die eigene poetische Praxis reflektieren und verfeinern kann – um auf diesem Umweg wiederum dem Studienfreund Hegel Grundpfeiler für dessen philosophisches System bereitzustellen, das in diesem Sinne also eher zum schmückenden Beiwerk des Poetischen wird. Bei allen wechselseitigen inhaltlichen und persönlichen Beziehungen²⁹, die statt haben bevor beider Biographien sich zu denen von der Nachwelt

wahrgenommenen des wahnsinnigen Dichtergenies Hölderlin und des allwissenden Philosophen Hegels verdichten, sind aber von Anfang an inhaltliche Differenzen nicht zu übersehen. Diese Verschiebungen beziehen sich sowohl auf die Behandlung der kantischen Vorstellung wie auch auf den Auftritt des Dionysos und lassen vermuten, daß Hölderlin ein ganz anderer Philosoph und Hegel ein ganz anderer Literat gewesen wäre. Von dieser Differenz her wird sich zeigen, daß jene von Derrida bei Hegel gefundene *Evidenz* bei Hölderlin von vornherein einer minimalen, aber radikalen Veränderung unterzogen worden ist, es sich also um eine ganz andere Art von *Evidenz* handeln muß, welche mit dem Namen Hölderlin verbunden ist. Keinesfalls soll damit die Heroisierung Hölderlins als Gegenpart zur angeblichen Hyper-rationalität eines Idealismus Marke Hegel neu aufgelegt werden. Nur wird sich von der Frage nach dem Performativen her zeigen lassen, daß Derrida vielleicht Hegel deswegen so *evident* findet, weil dessen Text das Problem des Performativen auf die Spitze treibt, während Hölderlin solch Stringenz zwar auch für notwendig hält und hier nicht weniger radikal ist als Hegel, in ihr gleichzeitig aber eine Gefahr wahrnimmt, die es – auch gegen Derrida – zu bannen gilt: Der Text Hegels behauptet, daß die scheinbare Stabilität der kantischen Vorstellung voll und ganz auf der Destruktivität des Dionysos beruhe und jederzeit wieder von dieser verschlungen werden kann; Hölderlin sucht einen Weg, die Vorstellung stabil zu halten, ohne die Relation zu Dionysos zu verlieren. Das *absolute Wissen* Hegels exponiert so ein Wissen um die Flüchtigkeit des Performativen; die poetische Konzeption Hölderlins sucht nach einem Ethos, mit dem solches Wissen nicht zum ständig entfleuchenden Anderen der zum Beispiel akademischen Vernunft und Praxis erklärt werden muß, sondern in diesen erhalten und Konsequenzen zeitigen kann. Beide Text-korpora schreiben sich so der dritten und vierten Frage des Dwight Conquergood ein. Vielleicht kann ihr performatives Antworten auch auf die fünfte Frage übergreifen.

2. Bühne und Szene

Die Sprache, mit welcher der abendländische *homo symbolicus* sein Wissen von der Welt kundtut oder die mathematischen Formeln seines Wissens auf die Welt anwendet, weist traditionell eine dichte Verflochtenheit mit der Sprache des Theaters auf. Die Welt gibt sich als Schauspiel, das es – abhängig von der Struktur der gängigen Episteme – zu betrachten oder an dem es teilzunehmen gilt. Auch wo ein Gott, der von seinem übersinnlichen Sitz das Hin und Her materieller Vergänglichkeit lenkt oder auch bloß beobachtet, für das abendländische Wissen seit der Aufklärung verschwindet, da kehrt doch die Metapher vom Theater des Wissens in immer neuen Schüben und an den überraschendsten Stellen wieder. So bekennt sich zwar zum Beispiel die Neuropsychologie zu einem radikalen Materialismus und entsagt jeglicher Metaphysik, wenn sie den Ursprung der von der platonisch-christlichen Tradition als überkörperlicher Geist gefaßten Phänomene in der rein stofflichen Machart des menschlichen Gehirns vermutet.³⁰ Die Unterscheidung zwischen bewußten und unbewußten Vorgängen innerhalb dieses Gehirns beschreibt sie jedoch mittels einer eingeschrumpften *theatrum mundi*-Metapher. Bernard Baars' "Global Workspace Theory" etwa "arbeitet mit einem 'Theatermodell', nach dem das Bewußtsein einen zentralen Arbeitsbereich beansprucht, ähnlich der Bühne eines Theaters"³¹. Und zumindest darin weiß Baars sich mit konkurrierenden Theorien der Hirnforschung einig: "Es sind heute alle einheitlichen Kognitionstheorien Theatermodelle."³² So läßt sich das Bewußtsein als unter einem Scheinwerfer erleuchtete Bühne beschreiben³³, das "Selbst" als der diese Bühne stabilisierender "Regisseur"³⁴. Auf diese Weise kann es für Baars durch die Rede vom Theater – gemeint scheint vor allem die Guckkastenbühne – gelingen "die Evidenz zu verein-

fachen”³⁵ und dem neurowissenschaftlichen Materialismus eine Sprache zu geben – allerdings durch eine Metapher, die auf einer Teilung in zwei Welten basiert und sich immer neu aus der Unterscheidung zwischen Theater und Eigentlichkeit, Bühne und Zuschauerraum und damit vielleicht auch aus jener älteren Unterscheidung zwischen Materie und Geist generiert, welche endgültig abzuschaffen die Hirnforschung doch angetreten ist.

Die aus dem *theatrum mundi* hervortretende Theatermetapher organisiert sich über die Differenz zwischen Theater und Nichttheater. Das Theater verlangt nach einer Grenzlinie zwischen seinem überschaubaren Innen und seinem unendlichen Außen. Es benötigt eine Einrahmung. Und erst eine solche Einrahmung ermöglicht, wie die soziologischen Schriften Goffmans hervorheben³⁶, überhaupt Bedeutung – ob in der Wissenschaft oder im Alltag. Die Faszination durch die Grenzlinie zwischen dem Theater und seinem anderen greift so, wo es sich beim Umriß der von der theatralen Metaphorik des Wissens meist an das Modell des Guckkastens angelehnten Bühne damit nicht mehr um irgendeine Rahmung, sondern um die Rahmung schlechthin handelt, auf eine Theorie der Zeichen über. Denn hier läßt sich beobachten, was den Rahmen überhaupt zum Rahmen macht. Die Zeichen, welche in der vom Theater begrenzten Raumzeit vorgestellt werden, sind nicht bloß Zeichen eines beliebigen Signifikats sondern vielmehr “Zeichen von Zeichen”³⁷: Sie stellen Zeichenhaftigkeit aus, indem sie abbilden, was schon in der Welt Zeichencharakter hat. Der Theaterrahmen umzieht einen autonomen Raum, welcher in Gegenüberstellung mit der Realität verdeutlicht, daß deren Zeichen eben nichts anderes als kontingente Zeichen sind. Lebensweltliche Rahmungen öffnen sich so auf das Theater hin, verlieren ihre Statik, erscheinen veränderbar und damit auch besser wissenschaftlich beschreibbar.³⁸ Auch jenseits der platonisch-christlichen Differenzierung bestätigt die Theatermetapher sich als Leitmetapher des Wissens, reproduziert aber so die überkommene Zweiweltenteilung. Immer noch speist der Vorrang der Metapher sich aus jener – wenn nun auch umgekehrten – Asymmetrie zwischen Theater und Nichttheater, welche auch die Differenz zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen im klas-

sischen *theatrum mundi* ausmacht: Der Theaterrahmen schließt seine Form nach außen ab, wodurch die Zeichen innerhalb seiner sich zu *Zeichen von Zeichen* intensivieren. Die Zeichen der Welt hingegen schließen sich als Zeichen des Nichttheaters erst vom Theater her auf. Die Welt versorgt das Theater so mit Zeichen, um sich gleichzeitig vom Theater deren Zeichenhaftigkeit erklären zu lassen. Doch wo die Zeichen der Welt auf dem Theater nicht bloß die Welt, sondern auch ihre eigene Zeichenhaftigkeit bezeichnen sollen, da droht sich die Expansion des Theaters in seine Implosion zu verwandeln. Zwar mag das Theater per Rahmung vom Nichttheater abgegrenzt worden sein – hier das Theater, dort die Welt. Aber nach dem Zusammenbruch einer Zweiwelnteilung ist das Theater notwendig auch Teil der Welt. Jenes ein Zeichen der Welt bezeichnende Zeichen auf dem Theater wird so nie reines Zeichen eines Zeichens werden, weil es notwendig auch gleichzeitig Zeichen der Welt bleibt. All die paradoxen Formulierungen, welche die Philosophie der Ästhetik für die Autonomie der ästhetischen Sphäre gefunden hat, zeugen von dieser Verquickung: Demnach kennzeichnen nach Kant eine “Zweckmäßigkeit . . . ohne Vorstellung eines Zwecks”³⁹ oder nach Adorno die “Funktion” bloß der “Funktionslosigkeit”⁴⁰ das formvollendete Kunstwerk. Und es ist der Theaterrahmen, welcher nach Hegel die ästhetische Form vollendet, indem er sämtliche Künste multimedial in sich zusammenfaßt.⁴¹ Innerhalb seiner werden Zeichen mit der Funktion der Funktionslosigkeit ausgestellt, die somit wiederum in einen Funktionszusammenhang eingegliedert sind: Die Unterscheidung von Theater und Nichttheater, von Bühne und Zuschauerraum, von Drinnen und Draußen setzt somit einen großen Rahmen voraus, innerhalb dessen sich der Diskurs über die Form des Theaterrahmens entfalten kann. Das Wissen um die Theaterbühne muß seine Stätte auf einer anderen Bühne haben, die sich nicht als Guckkasten beobachten läßt, die nichts über die eigene Bühnenhaftigkeit weiß und diese im Wissen nie einholen wird. *All the world's a stage* – oder mit Worten Markus Bascheras: “Es läßt sich keine Theorie der Beziehung von Theorie und Theater schreiben.”⁴²

Dies betrifft zunächst jede Theorie der für etwas anderes ein-
stehenden Theaterzeichen. Problematisiert muß aber auch jegliche
Theorie sein, die mit dem *performative turn* Zeichenhaftigkeit als
einen Prozeß oder Vollzug reinterpretiert. In der Verstrickung von
Theorie und Theater kann kaum noch, zum Beispiel mit Judith
Butler, die Rede davon sein, daß in der beständigen performativen
Rezitation eines bestimmten Zeichenfundus solches Zeichen erst
als scheinbare Repräsentation etwa einer natürlichen Ordnung
simulativ hergestellt wird.⁴³ Die Implosion des *theatrum mundi*
führt nicht zu einer Reinterpretation der Ordnung der Zeichen,
sondern nagt sie als solche an. Die Kehre von der starren Reprä-
sentation hin zur produktiven Performativität liegt trotzdem in
dieser Implosion begründet: Einer Theorie, die sich über ihr Ver-
hältnis zum Theater aufgeklärt hätte, bliebe demnach bloß noch,
in Hilflosigkeit vor ihrer eigenen Theatralität zu erstarren. Oder
aber sie geht – wie in der Moderne geschehen; favorisiert man Ein-
teilungen nach Epochenbrüche ließe sich ein Einschnitt um 1800
festmachen – den pragmatischen Weg, indem sie des Theaters Un-
ergründlichkeit an ihren eigenen Ursprung verlegt: Als eine
*metaphor we live by*⁴⁴ wird die Theatralität dieses unhintergehbare
Wechselspiel zwischen Theater und Theorie in eine ursprüngliche
Kreativität des Wissens selbst wenden. Solch Wissen eignet sich
seine Theatralität als konstruktivistische Brille an, durch welche
die Welt als gemachte erscheint und das Wissen sich aus den Abge-
schiedenheiten gottähnlicher Vollendung in die Niederungen in-
tersubjektiver Verständigung oder vorsubjektiver sozialer Prozesse
begibt. Die Rede vom Theater des Wissens erscheint dann als
nichts weiter denn als eine den Kombinationsleistungen der Spra-
che entsprungene Metapher, welche sich in der Alltäglichkeit des
Umgangs miteinander bewährt hat, die aber doch gleichzeitig die
produktive Kreativität des Theaterspiels voraussetzt. Das Thea-
ter des Wissens geht so über in die Pragmatik von Überzeugungs-
kraft, Phantasie und Spiel mit den überlieferten Formen. Über das
moderne, vielleicht auch das “postmoderne” Wissen entschiede
somit letztendlich eine möglichst effektive “Performativität”⁴⁵ im
Sinne einer Kraftäußerung, sei es eine Performativität der
Diskurse, der Subjekte oder eine der Subjekte herstellenden Dis-

kurse.⁴⁶ Das solcherart produzierte Wissen wird seinen jeweiligen Platz im Rampenlicht räumen müssen, wenn seine Kräfte nachlassen oder sein Textbuch von Gegnern wie Bewunderern wieder-gekäut, entstellt, zerfleddert und so nach und nach zur Geltungslosigkeit verurteilt wird. Die Teilnehmenden an der akademischen Wissensproduktion stürzen sich auf die Werke aller neuen theatralen Überzeugungstäter wie – um einen Vergleich Hegels zu zitieren – “die Fliegen zu frisch aufgestellter Milch herbeieilen und sich dabei geschäftig wissen wollen” (*PhG* 310). Hegel, dessen idealistischer Anspruch auf “absolute[s] Wissen” (*PhG* 575) Hauptabstoßungspunkt und damit vielleicht Ursprung der diversen pragmatisch-theatralen Episteme gewesen ist, macht mit seiner Kritik auch dies ihn ablösende und überdauernde Paradigma zu einer durch das *absolute Wissen* überwundenen Form. Pejorativ verweist Hegel auf die Theatermetapher, wenn er die “Ausstellung des Seinigen” in diesem “Spiel” der akademischen “Kräfte” (*PhG* 309) als “[d]as geistige Tierreich” (*PhG* 294) bezeichnet. Eine solche, trotz aller Durchgeistigung animalische Verfaßtheit des Wissens findet Hegel auch an der Schwelle der Moderne unter den Intellektuellen seiner eigenen Zeit.⁴⁷ Denn die Vollendung bürgerlicher Emanzipation mündet keinesfalls von alleine in das von Hegel proklamierte *absolute Wissen*. Vielmehr weist die Ubiquität von Selbstüberschätzung und gegenseitiger Übervorteilung Hegels Kennzeichnung einer schlechten Komödie auf: Ein wirklich Komisches brächte den “Sieg” einer “sicher in sich dastehenden Subjektivität zur Anschauung”, gerade wo “deren Zwecke sich . . . durch ihre eigene Wesenlosigkeit zerstören”⁴⁸. Das Subjekt bleibt so im Komischen “durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch”. Hingegen zeigt die zwar Überlegenheits- oder Spottgelächter hervorrufoende, aber nicht wirklich komische Komödie einen “steife[n] Verstand”, welcher “gerade da, wo er in seinem Benehmen am lächerlichsten für andere wird, am wenigsten fähig” ist, “die Auflösung [seiner] Zwecke und Realisationen [zu] ertragen”⁴⁹. Diese schlechte Komödie hebt die Subjektivität nicht zu einer höheren Verwirklichung empor, sondern zerstört sie im Moment ihrer Äußerung, so daß sie sich bis in alle schlechte Unendlichkeit wiederholen muß.⁵⁰

Gegen diese Selbstauflösung der Freiheit durch ihre individualistische Vollendung setzt Hegels *absolutes Wissen* eine Erinnerungsarbeit, die sich zunächst der in bürgerlicher Emanzipation mündenden Geschichte der Sozialität und dann der Geschichte der in den Protestantismus mündenden Religion versichern und so die destruktive Freiheit eines *belli omnium contra omnes* an die Sozialität zurückbinden soll. Das Projekt des *absoluten Wissens* verordnet sich abseits der performativen Theatralik des pragmatischen Wissens, wenn es das *geistige Tierreich* an seine Geschichte erinnert und so zum wirklich freien Standpunkt eines Absoluten vorzudringen behauptet.⁵¹ Das Miteinander im *absoluten Wissen* soll eine Zerstreuung der schlechten Komödianten überwinden.⁵² Doch gleichzeitig ist es das System des *absoluten Wissens*, in welchem das Theater zum ersten Mal als multimediale Versammlung aller Zeichen der Welt bestimmt wird und so die Paralyse einer Theorie des Theatralen wie deren Umschlag in eine theatrale Theorie vorbereitet. Hegels vorweggenommene Kritik an den späteren Epistemen scheint mit einer Sättigung seines Wissens durch das *theatrum mundi* einherzugehen.

Aber die Metapher ist nicht nur Nebeneffekt all der Texte, welche das System in sich aufnimmt und weiterverarbeitet. In dem Maße, in welchem Hegel nach Adorno “in sehr vielem Betracht ein zu sich selbst gekommener Kant”⁵³ ist, findet eine Auseinandersetzung mit der klassischen Theatermetapher statt, wie Kants Kritizismus sie an prominenter Stelle verwendet. Beim Kernwort “Vorstellung”⁵⁴ handelt es sich keinesfalls um einen abstrakten philosophischen Fachterminus, ebensowenig wie um einen terminus technicus des Theaters. Das Wort gelangt mit Wolffs Leibnizübertragungen in die deutschsprachige Philosophie und wird zu einem Kernbegriff ihrer Revolutionierung durch Kant, ohne die eigene begriffliche Unschärfe zu verlieren: “Die ‘Vorstellung’ ist eines jener Wörter, die in der *Kritik der reinen Vernunft* omnipräsent sind, ohne je eine nähere Bestimmung zu erfahren. Sie hat Zugang zu allen Bereichen der *Kritik*, umfaßt alle in ihr verwendeten Begriffe und überbrückt die tiefsten Gräben der kritischen Trennung.”⁵⁵ Das Wort *Vorstellung*, das im lateinischen Kontext als *repraesentatio*⁵⁶ noch deutlich auf die theatrale Zweitfassung der Welt auf einer

Bühne verweist, reißt nunmehr einen Bedeutungspielraum⁵⁷ zwischen Bewußtseinsphilosophie, Phantasie und Theater an, der sich durch eine räumliche Gegenüberstellung – das eine vor dem anderen – und durch eine stellende, also vermutlich aktive Tätigkeit umgrenzt. Die *Vorstellung* ist somit nie bloß Vorstellung, sondern auch Verstellung dessen, was da etwas vor jemanden – im idealistischen Fall vor sich selbst – hinstellt. Die *Vorstellung* ist Zeichen der Macht eines Subjekts, welches doch gleichzeitig von der *Vorstellung* verdeckt bleibt.⁵⁸ Auch in der Metapher von der *Vorstellung*, die mehr noch als den unbeteiligten Beobachter die ihrem Gegenstand übergeordnete Macht eines Subjekts transportiert, zeigt sich die gesamte Problematik des Wissens als Theater und des Theaters als Wissen. In der *Vorstellung* verstellt sich etwas, was selbst nicht die Vorderbühne betreten kann, ohne welches die *Vorstellung* selbst aber ausbliebe. Wo das Wissen wirklich wissen will, muß es an den Ursprung des Theaters vorstoßen, und das heißt immer: an das, was selbst nicht Theater ist. So findet denn die kantische *Vorstellung* auf einer unendlichen Zeit-Raum-Bühne statt, wo die Zeit unendlich fortschreitet und der Raum unendlich in die Weite geht.⁵⁹ Es erfüllt damit den Anspruch des Wissens-theaters auf Omnipräsenz, tut dies jedoch, ohne daß sich das Organisationsprinzip dieser Bühne letztlich fassen ließe. Diese “reine Form”⁶⁰ der sinnlichen Anschauung wird von Kant zum “transzendente[n] Schema”⁶¹ einer sämtliche *Vorstellungen* umrahmenden Bühne erweitert. Die “Welt” als eine angenommene Gesamtheit des Bühnengeschehens, das “Ich” als der subjektive Zusammenhalt dieses Bühnengeschehens in einem beständigen “Ich denke” sowie “Gott” als Garant für die Sinnhaftigkeit von beidem lassen sich aber bloß als “transzendente Ideen”⁶² fassen, welche laut Kant dem Denken zwar notwendig, ihm aber gleichermaßen auch notwendig nicht faßbar bleiben. Sie sind bloß zum “regulativen Gebrauch”⁶³ bestimmt: als Bühnenrahmen, der als Rahmen doch nie einsichtig wird.

Trotz dieser Bühnenexpansion ins Unendliche behält Kant die Zweiweltenteilung bei und unterscheidet zwischen dem Rahmen und dem, was innerhalb seiner zum Auftritt kommt. Die platonische Trennung zwischen der ewigen Welt der Ideen und der

vergänglichlichen des Materiellen wendet Kants Bewußtseinsphilosophie in die These, “daß es zwei Stämme der menschlichen Erkenntnis gebe, die vielleicht aus einer gemeinschaftlichen, aber uns unbekannten Wurzel entspringen, nämlich Sinnlichkeit und Verstand, durch deren ersteren uns Gegenstände gegeben, durch den zweiten aber gedacht werden”⁶⁴. Der *Verstand* stellt demnach das *Schema* der Bühne, sein Medium, parat, auf dem die *Gegenstände* der *Sinnlichkeit*, materielle Gegebenheiten, auftreten. Eine von Kant bloß vermutete *gemeinschaftliche Wurzel* der beiden *Stämme* scheint durchaus notwendig, denn bei der Produktion von *Erkenntnis* bleiben die beiden nicht nur auf den jeweils anderen angewiesen, sondern spielen ineinander. Während die Begriffe des *Verstandes* ohne die Materialien des Sinnlichen “leer” blieben, wäre andererseits die *Sinnlichkeit* ohne die sie dem *Schema* unterwerfende Ordnung der Begriffe “blind”⁶⁵. Als die von Kant angezielte eine, einheitliche *Erkenntnis* bleibt solch Zusammenspiel jedoch *leer* bzw. *blind* an derjenigen Stelle, an der es sein Zusammenspiel eben begreifen oder auch sinnlich wahrnehmen soll. Die *unbekannte Wurzel* der Gemeinsamkeit bewirkt, daß *Verstand* und *Sinnlichkeit* sich gegenseitig völlig *unbekannt* bleiben müssen. In ihrem produktiven Zusammenspiel – am ehesten auf der vom *Verstand* bereitgestellten Bühne für die Sinnlichkeit ersichtig – können sie sich gegenseitig nur als eine *unbekannte* Bedingung von *Erkenntnis* erkennen. Wo *Verstand* und *Sinnlichkeit* sich derart heterogen bleiben, kann sich der *Verstand* beim Auftritt der *Sinnlichkeit* auf seiner Bühne nie wirklich sicher sein, ob es sich hier wirklich um die *Sinnlichkeit* handelt. Bloß indirekt schreibt die *Kritik* diesen Verdacht mit dem Hinweis darauf aus, daß die “Dinge an sich” sich “gar nicht erkennen”⁶⁶ lassen. Denn nicht sie selbst treten auf der Bühne des *Verstandes* auf, sondern bloß die Effekte, die sie auf die “Rezeptivität unserer Sinnlichkeit”⁶⁷ ausüben. Bei den *Dingen an sich* aber handelt es sich demnach um etwas der *Sinnlichkeit* Heterogenes, von dem sich bloß noch aussagen läßt, daß es das “Gemüt auf gewisse Weise affiziere”⁶⁸. Und damit bleibt auch die Gabe des jeweiligen *Gegenstandes* an die *Sinnlichkeit* “von der Erkenntnis des Gegenstandes an sich selbst . . . himmelweit unterschieden”⁶⁹. Folglich ist die *Sinnlichkeit* in

sich ebenso heterogen wie gegenüber dem *Verstand*. Und dem *Verstand* muß eine *gemeinsame Wurzel* mit dem *unbekannt* bleiben, was schon in sich unbekannt bleiben muß: Als nichts anderes als solch *himmelweiter Unterschied* von sich selbst läßt sich vom *Verstand* her die Sphäre der *Sinnlichkeit* überhaupt noch fassen. Der *himmelweite Unterschied*, welcher sich in der *Sinnlichkeit* auftut, kann auf den *Verstand* bloß als eine Abart jener *Leere* wirken, welche nach Kant doch jenen *Verstand* auszeichnet, dem jegliche Stimulation durch die *Sinnlichkeit* abhanden gekommen ist. Was die *Kritik* Kants als *Erkenntnis* benennt, wird daher letztlich zur *Erkenntnis* der *Leere* dieses *himmelweiten Unterschieds*: zur Erkenntnis, *Erkenntnis* bloß zu sein im *Unterschied* von etwas, das sich unter gar keinen Umständen erkennen läßt. Kant bestimmt *Erkenntnis* damit auch (und präzise) als die Unbestimmtheit einer Heterogenität: als jene flüchtige Widerständigkeit des Materiellen, um die es dem *performative turn* geht. Die Heterogenität des *Sinnlichen* von sich und vom *Verstand* – *Sinnlichkeit* als nichts anderes als solche Heterogenität – weist letztendlich auf nichts anderes als auf eine Heterogenität des *Verstandes* von sich selbst hin. Nicht bloß, daß die seiner Medialität eigenen Regulierungen des *Sinnlichen* im *Schema* ihm unzugänglich bleiben müssen; nur im *himmelweiten Unterschied* von dem, was ihm heterogen bleiben muß, kann er *Verstand* als ein Medium des *Sinnlichen* sein. Nur, indem er sich seiner eigenen *Leere* aussetzt, kann er es vermeiden, ganz *leer* zu bleiben. Wo die *Kritik der reinen Vernunft* die Bühne des Wissens ins Endlose des Zeit-Raum-Schemas expandieren läßt, da findet auf ihr doch gleichzeitig eben jene Implosion statt, welche auch die *Zeichen von Zeichen* im Theaterrahmen befällt. Die Zeichen von *Gegenständen* auf der Bühne der *Kritik* lassen sich nicht auf *Gegenstände* als Zeichen in der Welt zurückführen. Sie legen nicht bloß Zeugnis von ihrer Zeichenhaftigkeit ab, sondern auch von einer Heterogenität, welche diese Zeichenhaftigkeit bedroht, indem das von den Zeichen Bezeichnete *unbekannt* bleibt. Wo diese Heterogenität auf den *Verstand* übergreift, hinterläßt sie letztendlich auch das *Schema* der Bühne selbst, das Medium, als Zeichen von nichts anderem als solcher Heterogenität – und damit als etwas materiell anderes als ein Zeichen. Ein *Verstand*, der mit den Begriffen der

Kritik der reinen Vernunft von der *Sinnlichkeit* als dem heterogenen anderen seiner selbst spricht, hat schon mit dem Begriff der *Sinnlichkeit* die Heterogenität, welche er mit einem Zeichen belegen will, bloß unangemessen ersetzt. Solch *Sinnlichkeit* muß der Rede von der Sinnlichkeit radikal heterogen bleiben. Entweder sprechen die Begriffe des *Verstandes* überhaupt nicht von der *Sinnlichkeit* oder sie werden von ihr erschüttert; das Wort *Sinnlichkeit* wäre bloß implodiertes Zeichen, also kein Zeichen, dieser Erschütterung. Auf dem Theater der kantischen *Vorstellung* träten völlig andere *Zeichen* auf als jene der Bühnen des *theatrum mundi*. Und auch die *Vorstellung* im Buch der *Kritik* ließe sich nicht mehr auf den Medienverbund der bürgerlichen Guckkastenbühne reduzieren.⁷⁰

Diese Implosion auch jeder möglichen Theorie des Theaters des Wissens, mit welcher Hegel sich auseinandersetzen wird, scheint damit aber zunächst auf nichts anderes hinauszulaufen als eben auf die Inversion einer Theorie des Theaters in jene theatrale Theorie, die Hegel im *geistigen Tierreich* performativ verwirklicht findet: So wird wirklich später Nietzsche in seiner Kantradikalisierung “die Bildung der Begriffe”⁷¹ bei Kant als ein “Bühnen-spiel”⁷² fassen, das, statt auf die Theatermetapher zurückzugreifen, selbst als “künstlerische Metaphernbildung”⁷³ seine eigenen Begriffe produziert: Der kreativen Kraft der *Metaphernbildung* unterliegt sowohl die Heterogenität zwischen *Ding an sich* und *Sinnlichkeit* als auch diejenige zwischen *Sinnlichkeit* und *Verstand*. “Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wird nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.”⁷⁴ Die *Gegenstände* der kantischen *Sinnlichkeit* werden ebenso zu einer Metapher der *Dinge an sich* erklärt wie die Begriffe zu Metaphern der sinnlichen *Gegenstände*; Nietzsche faßt Kants gesamtes kritisches Projekt als ein vom Heterogenen stimuliertes Sprachspiel. In dieser Produktivität dient das Eingeständnis des *himmelweiten Unterschieds* aber bloß dazu, diesen völlig auszublenden. Die Stimulation durch das Heterogene ist gleichbedeutend mit einem *Ueberspringen* des Heterogenen. Die *leere* Unbestimmbarkeit des *himmelweiten Unterschieds* wird einge-

ebnet zugunsten einer Kraft, für die das Heterogene nicht heterogen, sondern Ursprung der eigenen Kreativität ist. Die Heterogenität von Zeichen und Bezeichnetem wird in die Allmacht des Zeichens, nach Belieben zu bezeichnen, gewendet, die Omnipräsenz der kantischen Bühne durch die Omnipräsenz theatraler "Verstellung"⁷⁵ ersetzt. Kants implizite Bestimmung von Erkenntnis als Unbestimmtheit einer Heterogenität verlangt aber nach einem anderem Zeichen: einem, das weder fixes Zeichen eines Bezeichneten noch dynamisches Zeichen der eigenen Allmacht ist.

Als solche, Heterogenität überblendende Allmacht gibt sich aber auch die hegelsche Konsequenz aus den Problemstellungen der *Kritik* zu lesen. Die Heterogenität der beiden Vernunftstämme macht Hegels System zum Movens ihrer eigenen Überwindung, denn "die Kraft des Geistes ist . . . , in seiner Entäußerung sich selbst gleich zu bleiben." (*PhG* 588) Des unendlichen Geistes Entäußerung ist die Endlichkeit der Materie. Indem er sich in dieser verwirklicht, beweist er sich seine eigene Absolutheit und ist nur in der Retrospektive dieses Beweises absoluter Geist. Geschichtliche Zeit verwirklicht den Geist als Zeit dieses Beweises: Der Geist ist nicht unabhängig von der Materie, sondern bloß als Zeit der Selbstverwirklichung in dem, was ihm völlig anders ist. Erst aus der Perspektive des *absoluten Wissens* kann rückblickend der jeweilige Grad der materiellen Durchgeistigung bestimmt werden. Aber dies *absolute Wissen* ist eben der Punkt einer völligen Verwirklichung des Geistes in seinem anderen. Er ist "*Subjekt*" (*PhG* 590), insofern als daß er die Versöhnung von Geist und Materie unter Aufrechterhaltung ihrer Differenz vollbracht hat: die Aneignung einer Entsetzung, welche sich im Nachhinein als Entsetzung seiner selbst bestimmen läßt; das Bewußtsein seiner Allmacht auch noch in der sterblichen Materialität des Bewußtseins. Kants *himmelweiter Unterschied* zwischen der Sphäre des Materiellen und der Sphäre der Vernunft wird zur Begründung der Allmacht der letzteren; Unterschiedenheit wird zum Zeichen der Einheit. Die Weltgeschichte bezeichnet nichts als sich selbst: als die vollständige Sättigung des materiellen Signifikanten durch das geistige Signifikat im *absoluten Wissen*.

In diesem Sinne hat Martin Heidegger in seiner Geschichtsschreibung der Philosophie das System Hegels nicht als Überwindung, sondern als Vollendung der platonischen Zweiweltenontologie bestimmt. Hegel führe gleich Platon alles Sein auf ein höchstes Prinzip, das des Geistes zurück, die Verschmelzung der beiden platonischen Welten zu einer unterwerfe das materielle Gegenstück des Geistes der Allmacht eines selbstschöpferischen, sich selbst auch noch in seinem anderen gegenwärtigen Subjekts. Die platonische Ontologie fände sich demnach bei Hegel "onto-theo-ego-logisch"⁷⁶ gesteigert. Aber genauso wie Heidegger in einer abschließenden Verdichtung der Metaphysikgeschichte im hegelschen System auch die Ermöglichung eines sich von der *Onto-theoegologie* ablösenden Denkens – seines eigenen – findet, so läßt sich auch in der hegelschen Unterwerfung der Materie durch den Geist eine Ablösung von der platonischen Zweiteilung lesen. Die Trennung zwischen Geist und Materie, Signifikat und Signifikant streicht sich aus, wo die beiden ununterscheidbar in der Selbstpräsenz des Geistes zusammenfallen. Die vollendete Durchgeistigung der Materie ist von einer völligen Materialisierung des Geistes nicht zu trennen. Wo ein *absolutes Wissen* sich als Verkündigung seiner autopoietische Einheit mit sich selbst setzt und vollzieht, da spricht es auch immer als seine eigene Unterscheidung: nicht der des Geistes von der Materie oder der Materie vom Geist – wo beide von Anfang an nur als ihr Ineinander sind, ist ihre Differenzierung voneinander nicht möglich –, sondern als eine ihm eigene Heterogenität, die sich nicht unter das Primat des Geistes oder des Verstandesstamms der Erkenntnis bannen läßt. *Absolutes Wissen* spräche so nicht bloß mit der Stimme des allmächtigen, selbstgegenwärtigen Geistes, sondern im gleichen Moment auch mit einer materiellen, sinnlichen Stimme: nicht als materielles Gegenprinzip zum Geist, sondern als die Heterogenität des *himmelweiten Unterschieds*, als welche die *Sinnlichkeit* für die Sprache des Wissens einzig zu haben ist. Obwohl seine Hegel-Lektüre in ihrer Matrix weitgehend parallel zu derjenigen Heideggers verläuft, schreibt Adorno in diesem zweiten Sinne:

Fällt schließlich in der Totale, wie bei Hegel, alles ins Subjekt als absoluten Geist, so hebt der Idealismus damit sich auf, daß keine Differenzbestimmung überlebt,

an der das Subjekt als Unterschiedenes, als Subjekt, faßbar wäre. Ist einmal, im Absoluten, das Objekt Subjekt, so ist das Objekt nicht länger dem Subjekt gegenüber inferior. Identität wird auf ihrer Spitze Agens des Nichtidentischen.⁷⁷

Dessen nämlich, was sich nicht einer Vereinheitlichung durch den Geist unterwirft, ohne darum durch ein anderes Prinzip bestimmbar zu sein. Einzig seine *Nichtidentität* mit all solchen Prinzipien verbürgt die Möglichkeit eines anderen als des Geistes oder der Vernunft: In der Selbstgegenwart des Geistes zeigt sich statt seiner Präsenz vielmehr die Heterogenität eines Materiellen. Zu solcher Heterogenität verkehrte sich die Verwirklichung des Geistes gerade in ihrem Gelingen. Und als diese Verkehrung treibt die Hegel-Lektüre Jacques Derridas Heideggers Interpretation von einer Vollendung der Geschichte der platonischen Metaphysik auf die Spitze:

In diesem Sinne glauben wir . . . an das absolute Wissen als an die Abgeschlossenheit . . . , wenn nicht sogar an das Ende der Geschichte. Und zwar glauben wir *buchstäblich*, daß ein solcher Abschluß stattgefunden hat. Die Geschichte des Seins als Präsenz, als Selbstpräsenz im absoluten Wissen . . . ist abgeschlossen. Die Geschichte der Präsenz ist zum Abschluß gekommen⁷⁸

Solche Treue zur Materialität des Buchstabens überschreitet seine Unterwerfung durch den Geist. Der buchstäbliche Glaube an den Signifikanten glaubt nicht mehr an die zwei Welten des Geistes und der Sinne. Indem das Signifikat des Geistes sich im hegelschen Signifikanten des absoluten Wissens verwirklicht, hat es seine Geltungsmacht zu einem Abschluß gebracht, der in seiner Vollendung – im Glauben an die Selbstgegenwart des Signifikats im Signifikanten – etwas anderes, die heterogene Materialität des Signifikanten nämlich, aufscheinen läßt. Diese kann nie als ein eigenes Prinzip vom Geist isoliert werden, aber immer stört und verunmöglicht sie in dieser Heterogenität eine vollendete Selbstgegenwart *absoluten Wissens*. Die Selbstvollendung des Geistes beendet des Geistes Herrschaft und hinterläßt eben jene Heterogenität, welche sich in der Verquickung von Theorie und Theater weder dem Theater noch der Theorie zuschreiben ließe, aber beide verunmöglichte. Indem Hegels System das Sinnliche ganz zur Bühne des Geistes macht, kollabiert die Trennung zwischen

Theater und Nichttheater. Materialität wird nicht zum Zeichen eines Zeichens, sondern zum Hyperzeichen eines alles Bezeichnenden, das genauso gut gar nichts bezeichnet, sondern sich zu einer Zweiteilung heterogen verhält: zu einer Zweiteilung von Zeichen und Welt oder aber von Zeichen von Zeichen und Zeichen von Welt oder auch von Geist und Materie. Das Hyperzeichen des hegelschen Systems muß sich immer auch ganz anders lesen lassen.

Vor allem aber läßt sich Hegels Hyperzeichen auch an ganz anderer Stelle lesen als im Diskurs des *absoluten Wissens*. Wahrscheinlich von 1794, Jahre bevor Hegel sich an die Ausarbeitung seines Systems macht, stammt die folgende Passage aus dem Versuch von Hegels Studienfreund Hölderlin, seinem *Hyperion*-Roman eine metrische Fassung zu geben. Im Gespräch mit "einem weisen Manne"⁷⁹ konfrontiert Hölderlin den Ich-Erzähler mit einem Vorläufer der hegelschen Konzeption:

Als unser Geist, begann
Er lächelnd nun, sich aus dem freien Fluge
Der Himmlischen verlor, und erdwärts sich
Vom Äther neigt, und mit dem Überflusse
Sich so die Armut gattete, da ward
Die Liebe. Das geschah am Tage, da
Den Fluthen Aphrodite sich entwandt.
Am Tage, da die schöne Welt für uns
Begann, begann für uns die Dürftigkeit
Des Lebens und wir tauschten das Bewußtsein
Für unsere Reinigkeit und Freiheit ein.

Der Ursprung der *schönen Welt* und des *dürftigen Lebens* sind in völliger Gleichzeitigkeit. Gleich dem platonischen Eros wird *Liebe* als das Verhältnis zu einem Mangel gefaßt: als *Verlust* von *Reinigkeit* und *Freiheit* des *Geistes*. Doch nur dieser Verlust ermöglicht Bewußtsein, das gegen *Reinigkeit* und *Freiheit* *eingetauscht* wird. Die Liebe als der Bezug zu anderen entsteht so aus einer Schwächung des reinen Geistes, die ganz wie später bei Hegel als Hingabe an das Materielle – hier als *Neigung* eines *freien Fluges* zur *Erde* – gefaßt wird. Doch diese Selbstkontamination ist keine Unfall, wie

die Rede vom *Verlust* zunächst suggeriert, sondern dem Geist notwendig, um überhaupt Geist zu sein:

Der reine leidensfreie Geist befaßt
Sich mit dem Stoffe nicht, ist aber auch
Sich keines Dings und seiner nicht bewußt,
Für ihn ist keine Welt, denn außer ihm
Ist nichts. – Doch, was ich sag', ist nur Gedanke. –
Nun fühlen wir die Schranken unseres Wesens
Und die gehemmte Kraft sträubt ungeduldig
Sich gegen ihre Fesseln, und es sehnt der Geist
Zum ungetrübten Aether sich zurück.
Doch ist in uns auch wieder etwas, das
Die Fesseln gern behält, denn würd in uns
Das Göttliche von keinem Widerstande
Beschränkt – wir fühlten uns und andre nicht.
Sich aber nicht zu fühlen, ist der Tod,
Von nichts zu wissen, und vernichtet seyn
ist Eins für uns.⁸⁰

Ohne ein durch sein stoffliches Anderes erzeugtes Selbstgefühl bliebe ein *reiner leidensfreier Geist* genauso *leer* wie die kantischen Begriffe ohne sinnliche Erfahrung. Das der Kontamination des Geistes durch das Stoffliche entsprungene Bewußtsein kann eine solche *Leere* des reinen Geistes höchstens theoretisch annehmen, sie kann selbst *nur Gedanke* sein. Durch das stoffliche Bewußtsein bezeugt werden kann hingegen sein Verhältnis zum Geist als Gefühl. Bei diesem handelt es sich zunächst um nichts als eine *Schranke*: um die *Hemmung* und damit *Fesselung* einer *Kraft*, die sich zu ihrer *Reinheit zurücksehnt*. Dieses *Sehnen* erhält jedoch seinerseits eine Unterwerfung unter die Fesselung als Gegengewicht. Die Hemmung muß aufrechterhalten werden, um das Selbstgefühl sowie das Gefühl für andere – die Liebe – zu gewährleisten. Für das Bewußtsein bedeutete eine Überschreitung der Hemmung nun auf seine Weise die *Leere* eines *reinen* Geistes. Die Auflösung der Hemmung brächte ein Ende alles Wissens und damit das Ende des *Bewußtseins* überhaupt, weshalb die Einsamkeit *reinen* Geistes mit

der *Vernichtung* der Sterblichen identifiziert werden kann. Wie vom *reinen Geist* bloß auf hypothetische Weise – als *Gedanke* – die Rede sein kann, läßt sich Stofflichkeit nur als ein Verhältnis zum hypothetischen Geist – also genauso hypothetisch – bestimmen. Weder Geist noch Materie sind so noch, was sie in ihrer platonischen Unterscheidung waren. Sie fallen in die Einheit ihres Unterschiedes zusammen: die der *Hemmung*, *Schranke* oder *Fessel* durch einen *Widerstand*. Der Geist ist Geist als Brechung an diesem *Widerstand*, als das Andere dieses *Widerstandes*, das aber bloß anders sein kann, solange es sich am *Widerstand* bricht. Die Materie ist die Heterogenität dieses *Widerstandes*, der als ein *Widerstand* bloß durch die Brechung des Geistes erkenntlich wird. Das Wissen des *Bewußtseins* ist daher nicht nur eines um solche Heterogenität, sondern auch immer schon durch die Heterogenität erst ermöglicht.⁸¹ Das *Bewußtsein* selbst ist dieser heterogene *Widerstand*, der weder geistig noch materiell ist, sondern endlos das eine durch das andere hemmt wie hervorbringt. In diesem (dem späteren System Hegels überhaupt erst seine Matrix liefernden) Abschnitt aus einer nie vollendeten Fassung von Hölderlins *Hyperion* ist die Heterogenität deutlicher benannt als irgendwo in Hegels Texten. Und bis in späteste Texte hinein gibt sich auch Hölderlins Literatur als der Versuch zu lesen, ein Verhältnis zu solcher Heterogenität aufrechtzuerhalten.

So verweisen zum Beispiel die Materialien der Eucharistie, Brot und Wein, zwar nach Hölderlin direkt auf den “himmlischen Chor”. Sie sollen aber in keiner Weise dessen Gegenwart symbolisieren, sondern sind “Zeichen” bloß, indem sie daran erinnern, daß er “einst da gewesen und wieder / Käme”⁸². Sie bezeichnen also nicht etwas, sondern sind in ihrer Materialität selbst bloß das, was Hölderlin an anderer Stelle “Materie des Übergangs”⁸³ nennt. Und nur solch materieller Übergang kann auf das abwesende Andere seiner selbst verweisen: auf dessen stete Vergangenheit wie Zukunft, die sich nie in einer Selbstgegenwart des Geistes in seinem materiellen Zeichen stillstellte. In diesem Sinne wird in Hölderlins später Dichtung wohl kaum die Wiederkehr einer Epiphanie erwartet. Keine zu erharrende Gegenwart des Göttlichen wird beschworen, sondern der Verweis geht beständig auf Diony-

sos als denjenigen Halbgott, dessen Leben immer schon sein Sterben ausmacht und der sich in seiner Ankunft auch beständig entzieht. Brot und Wein sind nicht bloß Insignien des Leibes und Blutes Christi, sondern gleichzeitig die des Weingottes, dessen Lebensspende durch das Getränk mit seinem eigenen Tod in der Zerstückelung seines Leibes einhergeht.⁸⁴ Der Halbgott Dionysos “kommt . . . / . . . herab”⁸⁵ aus einem zukünftigen Himmel: als weder göttlicher noch materieller Halbgott, der sich in seiner Ankunft auch immer schon entzieht, immer schon zukünftig wie vergangen ist und daher aus keinem anderen als aus einem immer wieder zukünftigen Himmel herabkommen kann.

Während Kants *Kritik* der Heterogenität der *Sinnlichkeit* noch auf einer ins Unendliche ausgeweiteten Bühne des Wissens gerecht zu werden sucht, löst für Hölderlins Literatur und Hegels philosophisches System eben diese Heterogenität die Bühne des Wissens auf. Sie ist für das Bewußtsein, das sich schon immer in der Heterogenität und damit auf der Bühne des Wissens befindet, nicht beobachtbar, und es gibt keine luhmannsche zweite Ordnung, von welcher aus diese Unbeobachtbarkeit beobachtet werden könnte. Immer schon auf der Bühne zu sein, heißt in diesem Sinne, auf keiner Bühne zu sein. Die der Heterogenität innewohnende Unterscheidung von sich selbst eröffnet – als Erkenntnis hemmende wie in dieser Hemmung Erkenntnis ermöglichende – keine sauber trennbare Differenz, die es der Erkenntnis gestattete, die Heterogenität auf der Bühne des Wissens zu beobachten. Die Unterscheidung von Erkenntnis und Heterogenität macht es der Erkenntnis unmöglich, andere Unterscheidungen zu treffen als solche, welche sich im Wechselspiel gegenseitig immer neu hervorbringen und damit keine Unterscheidungen wären, sondern eine Unterscheidung – hier die zwischen der Bühne des Wissens und der beobachtenden Erkenntnis – ins Endlose aufschöben. Der heterogene *Widerstand* zöge keine Linie zwischen dem einen und dem anderen, zwischen dem Raum der Bühne und dem der Nichtbühne und deren Einheit in einer gemeinsamen Zeit. Raum wäre erst ein immer neuer Effekt des Widerstehens, Zeit erst das beständig Neue dieses Effekts. In diesem Sinne spricht Derrida in seiner Neuaufnahme der kantischen Problematik im 20. Jahrhundert von

einem “Raum-Werden der Zeit oder Zeit-Werden des Raumes”⁸⁶ und nennt diese auf keinen anderen Ursprung als die Heterogenität des Ursprunges reduzierbare Struktur “différance”⁸⁷, um im Unterschied zur stabilen Trennung einer Differenz das beständige Aufschubsgeschehen eines in sich Vielfältigen und Heterogenen hervorzukehren.⁸⁸ Abseits der Hochkonjunktur an Euphorien und Verwerfungen, welche Derridas philosophische Innovation hervorgerufen hat, ist mit solcher *différance* präzise eine um 1800 stattfindende Erosion jener stabilen Bühne abendländischen Wissens in eine Szene markiert, die keiner festen Rahmung mehr unterliegt, sondern sich beständig neu und anders verzeiträumlicht. Niedergeschriebenes Buchwissen öffnet in sich eine “Schriftszene”. Und diese “erzählt nicht etwas, den Inhalt eines Vorkommnisses”, was einer Verfestigung von Erkenntnis in einem Bühnenrahmen entspräche. Vielmehr bleibt das Widerständige “irrepräsentabel, aber produziert, sich darin produzierend die Szene der Schrift”⁸⁹. Der Widerstand des Heterogenen gibt sich szenisch und nicht als Hintergrund für ein Geschehen – zum Beispiel als materielle Signifikation eines geistigen Signifikats. Das Medium des philosophischen Buches, die Schrift, weist in der derridaschen Re-pointierung über sich hinaus auf jene heterogene Materialität, welche sich an der Grenze jeder Medialität exponiert. Szenisch stiftet, verschiebt und erodiert Heterogenität den Sinn, ohne daß auf dieser Szene je eine der Handlungen der Bühne des Wissens stattfinden könnten. Solch Szene “is never before us, as what posits itself in a figure or composes a figure for itself”. Doch damit verweist sie auf keine Alternativkonzeption zur Bühne des Wissens. Szenische Heterogenität “manages to do no more than transgress the figure of all possible representation”⁹⁰. Wegen der Unfaßlichkeit dieser Überschreitung faßt Giorgio Agamben die Szene der *différance* als “das Ereignis einer Materie”⁹¹: nicht als das Ereignis des (von einem Geist unterschiedenen) Materiellen, sondern immer wieder einer Materie, die unfäßlich und damit sich selbst immer heterogen bleibt und sich nur immer wieder neu – vielleicht als Wiederholungszwang, aber auch immer wieder anders – ereignen kann. Der Widerstand der Heterogenität ist dem Geist-Materie-Gegensatz entzogene Materie. Die Szenen ihrer Hemmung

vollziehen sich als eine szenische Materialität. Und in einem dieser Materialität eingedenken Materialismus würde nicht die Materie zum höchsten Prinzip und damit doch letztendlich zu einer neuen Form des Geistes erklärt, sondern in ihrer unfäßlichen Andersheit, in ihrer *materiality without matter* lägen die immer abwesenden Ursprünge der Szenen.

Während sich ein Umgang mit solcher Heterogenität in der Nachfolge Kants etwa bei Schiller, Fichte, Schelling, Novalis und vielen anderen mehr auffinden und nachzeichnen ließe, so wird er doch am deutlichsten dort, wo das literarische Projekt Hölderlins und das philosophische Hegels die Heterogenität der *Kritik* an die ihr eigene Grenze treiben. Der schon in sich heterogene Halbgott Dionysos wird zum Movens sowohl der hölderlinschen als auch der hegelschen Texte und deren Auseinandersetzung mit der Bühnenmetapher. Diese erfährt keine Auflösung mit der Figur desjenigen Halbgotts, der doch gleichzeitig Stifter des abendländischen Theaters und damit letztendlich der metaphorischen Rede von der Bühne des Wissens ist. Der Auftritt des Dionysos auf dieser Bühne des Wissens bringt Bühne und Szene vielmehr in ein neues Verhältnis, das auch andere Weisen des Wissens zuläßt als jene, die sich in den Rahmen einer Bühne bannen lassen. Bei Hölderlin und Hegel vollzieht sich der Auftritt des Dionysos meist versteckt. Seiner Spur zu folgen hat manchmal wenig mit Philologie im herkömmlichen Sinne zu tun.⁹² Erst mit der philosophischen Popularisierung des Dionysos-Motivs erhält das Problem, um das es Hölderlin wie Hegel geht, vielleicht seinen akademischen Namen. Vorweggenommen und vielleicht mit größerer Präzision durchgespielt werden zahlreiche jener Themen, mit denen das frühe Auftauchen, die anschließende Verwerfung und die spätere Revision des Dionysos-Topos bei Nietzsche verbunden sein wird und die allesamt auf die spätere Debatte um das Performative verweisen.⁹³ Ohne das Ringen Nietzsches mit Dionysos hier einzubeziehen, sei im folgenden doch regelmäßig auf Übergänge verwiesen, die sich zwischen den Versuchen Hölderlins und Hegels und den späteren Ausführungen Nietzsches auf tun.

Die Suche nach einer dionysischen Theatralität soll aber ausschließlich anhand ausgewählter Texte Hölderlins und Hegels er-

folgen. So vollzieht Hölderlin die Auseinandersetzung mit Kants Theatermetapher in verschiedenen dramatischen Projekten: zuerst in mehreren Entwürfen zu einer Tragödie über das Wirken und Sterben des Vorsokratikers Empedokles, dann in Übersetzungen von Sophokles' Tragödien *Ödipus* und *Antigone*, deren dramatische Regeln er in seinen *Anmerkungen* kommentiert. Dabei definiert Hölderlin das "tragische . . . Gedicht" als "Metapher einer intellektuellen Anschauung"⁹⁴ und markiert seine dramatische Arbeit damit explizit als Auseinandersetzung mit dem der kantischen *Vorstellung* Heterogenen. Während aufgrund dieser Heterogenität das Subjekt der *Kritik* auf seiner Bühne bloß sehen kann, "wie es sich erscheint, nicht wie es ist"⁹⁵, bliebe nach Kant eine auch seine eigene Heterogenität durchdringende "intellektuelle Anschauung" "allein dem Urwesen"⁹⁶ zugänglich. Hölderlin nimmt Kant hier beim Wort, denn die von ihm anvisierte *intellektuelle Anschauung* ist nicht Produktion eines einzelnen Subjekts, sondern vielmehr eine "Einigkeit mit allem, was lebt"⁹⁷: In seiner *Hemmung* durch das menschliche Bewußtsein kommt das hypothetische *Urwesen* zu einem Bewußtsein seiner selbst – zu sich selbst eben als heterogene Hemmung. Die *intellektuelle Anschauung* spielt sich für Hölderlin dementsprechend nicht auf der Bühne eines subjektiven Bewußtseins ab, sondern gründet in dessen Verhältnis zur es umgebenden Welt.⁹⁸ Die in dieser Welt aufgestellte Bühne für das Drama des Empedokles, des Ödipus oder der Antigone soll für eben eine solche *Einigkeit mit allem, was lebt*, eintreten: Die *Vorstellung* auf dieser Bühne wird letztendlich zeigen müssen, daß es sich bei ihr nicht bloß um eine *Vorstellung*, sondern auch um eine Szene handelt. Während sich am *Empedokles*-Projekt die dramatische Struktur einer solchen Demonstration nachzeichnen läßt, fokussieren Hölderlins spätere *Anmerkungen* zu seinen Sophokles-Übersetzungen die Herstellbarkeit einer solchen Demonstration durch eine dichterische *mechané*. Zwischen dem Nachvollzug der beiden dramatischen Projekte Hölderlins sei deshalb eine Lektüre von Hegels *Phänomenologie des Geistes* gesetzt, obwohl deren Fertigstellung historisch den beiden Hölderlin-Projekten nachfolgt. Die *Phänomenologie* beschreibt nicht nur den Gang des in der *Vorstellung* verhafteten Bewußtseins zu einem neuen Verhältnis zur Vor-

stellung im *absoluten Wissen*; ihre eigene Niederschrift muß die Heterogenität des *absoluten Wissens* auch vollziehen, um ganz für sie eintreten zu können. Die Umkehrung von *Vorstellung* zur Szene im *Empedokles*-Projekt scheint damit zunächst durch Hegels philosophische Literatur noch radikalisiert. Mit dieser Radikalisierung werden aber auch Probleme ausgeschrieben, die Hölderlin einige Jahre vorher in seinen *Anmerkungen* zu lösen sucht.⁹⁹ Wo Hölderlin dies Schreiben der Heterogenität explizit zum Problem erhebt, werden sich die unterschiedlichen Akzentsetzungen im Verhältnis zur Szene im dramatischen Schreiben Hölderlins und im philosophischen Hegels hervorheben. Wo eine Heterogenität der Materie die *Vorstellung* nie auflösen kann und sich so als Heterogenität bewahrt, steht in dionysischer Theatralität jeweils ein mögliches Verhältnis von Szene und *Vorstellung* zur Frage. Während Hegel dies Verhältnis als eines wechselseitiger Destruktion und Produktion begreift, versucht Hölderlins dramatisches Projekt ein Wissen und ein Ethos zu entwickeln, das die Dionysik der Szene zuläßt, die Stabilität der *Vorstellung* aber trotzdem erhalten kann.

3. *Empedokles*: Befreiung der Szene

3.1. *Metapher einer intellektuellen Anschauung*

Die Metaphorisierung einer *intellektuellen Anschauung* versucht Hölderlin mit drei Entwürfen einer Dramatisierung der den Vorsokratiker Empedokles umrankenden Legenden. In diesen findet Hölderlin ein höchst zeitgenössisches Problem: das der Erziehung zu einer Freiheit, welche die notwendige bürgerliche Revolution vor dem Chaos der französischen *terreur* bewahrte. In diesem Sinne lassen sich zwar am hölderlinschen Empedokles Züge Napoleon Bonapartes feststellen¹⁰⁰, die Figur des politischen Führers Empedokles wird jedoch von den Zügen eines Erziehers Empedokles überlagert. Seine charismatische Macht über die Bevölkerung Agrigents verdankt er einem Leben, das sich nicht gegen den Naturgang behaupten muß, sondern aus dem Einklang mit diesem zu einer scheinbar höchsten Vollendung erhoben wird. Die Empedokles-Figur ist als seine eigene Theorie der Wiedervereinigung von Kultur und Natur praktizierender Naturphilosoph ein Wiedergänger Rousseaus¹⁰¹, versagt sich jedoch einen Rückzug in die private Einsamkeit. Dabei zielt die Lehre solch kritisch gegen sich selbst gewendeter Aufklärung in keiner Weise auf die Rückkehr zu einer als ursprünglich phantasierten Natur. Hölderlins Ausbruch aus den Wohnzimmern und Konferenzräumen des bürgerlichen Trauerspiels in eine Szenerie der empedokles'schen Gärten sowie der Landschaft um und auf dem Ätna problematisiert die Selbstgenügsamkeit bürgerlicher Vernunft und Kultur, ohne daß die Natur als ihr anderes darum einer näheren Bestimmung unterzogen werden könnte. Nicht eine abstrakte Freiheit des vernünftigen Bürgers steht zur Disposition, sondern die unfixierbare Freiheit dessen, was diese Vernunft stiftet und aufrechterhält: eines

naturhaft Göttlichen, das sich erst in seiner eigenen Andersheit finden und fühlen kann. Die Freiheit, für welche die Empedokles-Figur ein Beispiel abgibt, ist die eines Menschen, in welchem sich diese Autoaffektion des Göttlichen vollzieht.

Empedokles figuriert in diesem Sinne jene materielle Szene, mit der Hölderlin und Hegel die *Sinnlichkeit* des kantischen *Ding an sich* ausschreiben. Seine Existenz markiert einen Hiatus im vom kantischen *Verstand* schematisierbaren Sinn. Aber erst mit diesem Hiatus machen Geschichte und der sie durchlebende *Verstand* nach Hölderlins Geschichtsoptimismus überhaupt Sinn. Erst, wo der *Verstand* in der Heterogenität der von ihm nicht durchdringbaren Natur den Ursprung seiner eigenen Freiheit erkennt und seine Fremdheit von der Natur verwindet, ist Freiheit vollendet – für Hölderlin: die göttliche Freiheit des Menschen. Was wie radikale Freiheitstheologie klingt, trägt aber ein radikales Anderes des Humanismus insofern schon in sich, als daß Sinn bloß durch ein Verhältnis zu einem ganz und gar Unterschiedenen und von ihm Heterogenen gewährleistet wird. Mit Derridas späterer Poin-tierung, bei der es sich um wenig anderes als um eine getreue Wiederholung der hölderlinschen Ausführungen handelt, wird in der Angewiesenheit des Sinns auf sein Anderes jegliche Unterscheidung zwischen Sinn und seinem katastrophalen Zusammenbruch verunmöglicht, so daß von Sinn und Unsinn nicht mehr die Rede sein kann, sondern bloß noch von jener paradoxen Heterogenität, von welcher der Hiatus kündigt: von jener Flüchtigkeit des Materiellen, an welcher auch der *performative turn* orientiert ist.

Eine Materialität der Natur, die *Sinnlichkeit* des kantischen *Ding an sich*, besteht demnach ganz kantgetreu bloß in ihren Auswirkungen auf den *Verstand*; ihre Auswirkungen bestehen in einer Ausrichtung des *Verstandes* auf eine Heterogenität, die jeglichem vom *Verstand* schematisierten Sinn zuwiderläuft. Eine Vervollkommnung göttlicher Natur in menschliche Kultur kann bloß in der Verausgabung der Natur, *Sinnlichkeit*, aber auch der Kultur, *Verstand*, bestehen. Solch Verausgabung hinterläßt weder *Sinnlichkeit* noch *Verstand*, weder Natur noch Kultur, weder Göttliches noch Menschliches, sondern vielmehr die unstillstellbare Gabe einer ihrerseits stets gesättigten wie verausgabten Differenz: einer *dif-*

férance, die verschwindet, nur um sich zu geben, die sich gibt, nur um zu verschwinden, und die damit eine Szene wird, welche sich bloß als ihre Schließung öffnet und bloß eine unfixierbare Spur von Materialität hinterläßt. Die Empedokles-Rolle figuriert solch Dynamik der Szene: Das gesamte Drama und damit die Tragik der Empedokles-Figur wird darin bestehen, daß szenische Materialität ihrerseits unfigurierbar bleibt und die Figur des Empedokles nur in ihrer eigenen Verausgabung und im Endeffekt in ihrem Verschwinden – das heißt Sterben – Figur der Szene sein kann.

Und erst in dieser Vorausdeutung auf Hölderlins spätere Faszination mit dem Dionysos-Mythos vollzieht sich auch eine Metaphorisierung im wörtlichen Sinne – als Übertragung¹⁰² – der *intellektuellen Anschauung*: Die gelungene Versöhnung von Kultur und Natur, *Verstand* und *Sinnlichkeit*, in der Empedokles-Figur hat keinerlei erzieherischen Effekt auf die Aggrigentiner. Ihre durch Empedokles hergestellte Verbindung mit der göttlichen Freiheit enthebt sie aller Notwendigkeit, sich der Unfreiheit ihres eigenen *Verstandes* zu entledigen. In analoger Weise vergißt laut Hölderlin ein rein der *intellektuellen Anschauung* ergebener Mensch in seiner übermäßigen Vereinigung *mit allem, was lebt*, das jeweils Lebendige in seiner Aktualität und Vergänglichkeit: “[W]ir sind nicht selten versucht, zu denken, daß er, indem er den Geist des Ganzen fühle, das Einzelne zu wenig ins Auge fasse, daß er, wenn andere vor lauter Bäumen den Wald nicht sehn, über dem Walde die Bäume vergesse, daß er bei aller Seele, ziemlich unverständlich . . . sei.”¹⁰³ Die reine *intellektuelle Anschauung* erscheint so als Lethargie. Die ihr Hingegebenen erscheinen jener Freiheit, von der die *intellektuelle Anschauung* doch kündigt, beraubt. Erst das Erschrecken über den Todessprung des Empedokles’ wird für die Aggrigentiner eine reinigende Erziehung zur Freiheit bewirken. Doch umso problematischer wird mit dieser *katharsis* das Verhältnis von szenischer Materialität auf der einen und Bildhaftigkeit, *Vorstellung* und *intellektueller Anschauung* auf der anderen Seite. Die Metapher einer *intellektuellen Anschauung*, die Übertragung der empedokles’schen Freiheit auf die Aggrigentiner, sprengt das theatrale Modell des mentalen Paradigmas, indem sie die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum auslöscht. Die Szene der Mate-

rialität ist nie auf die Bühne der *Vorstellung* reduzierbar. Und wo eine szenische Materialität diese Bühne als *intellektuelle Anschauung* betritt, scheint eine Auflösung der *Vorstellung* folgen zu müssen – zum Beispiel als den Selbstentzug der Freiheit metaphorisierendes Sterben des Empedokles, bei dem Hölderlin dramaturgische Schwierigkeiten bekommt, es von der genußvollen Selbstaufgabe des mit der *intellektuellen Anschauung* begabten Individuums an den Todestrieb zu unterscheiden.¹⁰⁴

Diese Verschiebung findet ihrerseits auf einer Bühne statt, auf welcher das Drama *Empedokles* aufgeführt wird. Ist dieses wirklich als ein Festspiel der bürgerlich-demokratischen Revolution geplant¹⁰⁵, so darf die Freiheit bringende *katharsis* nicht bloß in einer die Aggrigentiner betreffenden Auflösung der *Vorstellung* von der Empedokles-Rolle als Figur bestehen. Gleichmaßen steht ein Verhältnis der Bühne des Dramas *Empedokles* zum Zuschauerraum vor der bürgerlichen Guckkastenbühne zur Disposition, um das Theater in eine moralische Anstalt im nunmehr hölderlinschen Sinn zu verwandeln, die dem Publikum seinerseits eine Erfahrung göttlicher Freiheit ermöglicht. Zu befragen steht also das Verhältnis der drei Entwürfe für ein *Empedokles*-Drama zu ihrer theoretischen Grundlegung. Eine solche versucht der als Selbstorientierung entstandene Text *Grund zum Empedokles*, der nach Abbruch des stark an der ersten, am ausführlichsten überlieferten Fassung orientierten zweiten Entwurfs bereits Erreichtes zusammenfaßt, um gleichzeitig eine völlig veränderte Konzeption des dritten Entwurfs zu fundieren.¹⁰⁶ Dementsprechend muß eine Lektüre dieses Textes ihrerseits in die drei Entwürfe ausschweifen, um sie auf das Verhältnis von szenischer Materialität und theatralem Modell der *Vorstellung* zu befragen.

3.2. Natur, Kunst und Tod

Der Text setzt mit einer erkenntnistheoretischen Skizze ein, die sich ins Geschichtsphilosophische erweitern wird: Auch “im reinen Leben” findet sich nicht eine ursprüngliche Einheit von Natur oder Geist, sondern einzig deren Unterscheidung, so daß weder Materialität noch Geist in den von Hölderlin aufgerufenen Seman-

tiken ihrer platonischen Entgegensetzung aufgehen. Mit den Vokabeln von Kants Rousseau-Rezeption¹⁰⁷ werden Geist und Materie vielmehr in ein an Fichte angelehntes Wechselspiel gebracht. Sie sind als “Kunst” – menschliche Lebenswelt als Gesamtheit von Kultur ist mit einer Übersetzung des aristotelischen *téchne*-Begriffs gekennzeichnet – und “Natur” – die aristotelische *physis* – zwar als Gegensätze bezeichnet, verweisen damit jedoch einzig auf die differentielle Struktur des zuvor genannten *reinen Lebens* in sich: Keines der beiden Prinzipien dominiert das andere, sondern ist vielmehr jeweils auf es angewiesen, so daß der ursprüngliche Gegensatz sich auf keiner der beiden Seiten befestigen und sich auf die eine Seite nur durch die jeweils andere verweisen läßt. Die *téchne* ist eine Gabe der *physis*, die *physis* kommt bloß als *téchne* zu demjenigen Selbstgefühl, mit welchem das Ineinander ihrer Differenz sich als Heterogenität einer materiellen Szene eröffnet. Erst eine “Mitte” zwischen *Natur* und aus ihr entlassener und sie gleichzeitig perfektionierender *Kunst*, die als *Mitte* weder natürlich noch künstlich ist, faßt Hölderlin als das “Göttliche”:

Natur und Kunst sind sich im reinen Leben nur harmonisch entgegengesetzt. Die Kunst ist die Blüthe, die Vollendung der Natur; Natur wird erst göttlich durch die Verbindung mit der verschiedenartigen, aber harmonischen Kunst, wenn jedes ganz ist, was es seyn kann, und eines verbindet sich mit dem andern, ersetzt den Mangel des andern, den es nothwendig haben muß, um ganz das zu seyn, was es als besonderes seyn kann, dann ist die Vollendung da, und das Göttliche ist in der Mitte von beiden. (E 870, Z. 78-85)

Dies harmonische Selbstgefühl der *Natur* als *Kunst*, der *Kunst* als *Natur* bestimmt sich näher als das Zusammenspiel von Wechsel und Beständigkeit. Der (von Schiller kommende) Bildungstrieb des Menschen macht die ihm eigene *Kunst* zum Paradigma des Organisatorischen – oder mit Hölderlins Wort: er ist der “organisierende” (E 870, Z. 85). *Natur* hingegen bezeichnet kein Nicht-menschliches, sondern dasjenige, was jegliche Organisation immer wieder auflöst, aus welchem jegliche Organisation aber auch immer wieder hervortritt – mit Hölderlins Wort: sie ist die “aorgisierende” (E 870, Z. 86), ohne daß sich die beiden Seiten zum *organischen* und *aorganischen* Prinzip erklären ließen, da sie sich in gegenseitiger Abhängigkeit organisieren wie desorganisieren und

daher auch bloß vergleichsweise als *organischer* oder *aorgischer* erscheinen. In diesem Sinne ist der “organischere künstlichere Mensch . . . die Blüthe der Natur” (E 870, Z. 85 f.): eine Gabe der Natur gleich den Blumen und allem anderen in einem herkömmlichen Diskurs als natürlich klassifizierten, aber gleichzeitig in seiner Organizität und Künstlichkeit auch ein der *Natur* eigener Höhepunkt: Die *Natur* organisiert sich selbst erst in ihm. Durch seine Teilhabe an der *Natur* ist er eine Selbstorganisation des *Aorgischen* als jener Rest Beständigkeit, den reine Destruktivität benötigt, um überhaupt Destruktivität sein zu können und sich nicht selbst aufzulösen. Nur als solche Selbsthemmung läßt sich die Kräftevielfalt eines herdersch-spinozistischen Substanzdenkens, auf welche die Rede vom *Aorgischen* verweist, vor einer völligen Selbstzerstörung bewahren. Sie bleibt destruktiv und damit produktiv nur, solange es etwas zu zerstören gibt. *Kunst* in diesem Sinne ist notwendige Bedingung der *Natur*, ohne diese darum aus sich heraus konstruieren zu können. Präzise ist dieses Verhältnis später in einer Pointierung Derridas fortgeschrieben worden: “Es gibt keine Natur, sondern allein Naturwirkungen”¹⁰⁸. Die Natur-effekte sind aber ihrerseits von etwas ihnen Unzugänglichem abhängig, so daß die Eröffnung der *Natur* durch *Kunst* niemals auf einer Herstellung von *Natur* durch *Kunst* hinauslaufen kann, wie dies in Anschluß an Judith Butler im Namen des *performative turn* einige konstruktivistische Diskurse behaupten.¹⁰⁹ *Organisches* erfüllt sich erst als *Aorgisches*: “[D]ie aorgischere Natur, wenn sie rein gefühlt wird, vom rein organisierten, rein in seiner Art gebildeten Menschen, giebt ihm das Gefühl der Vollendung.” (E 870, Z. 86-88) Die Vollendung solch *harmonischer Entgegensetzung* bleibt aber unzureichend, solange sie vom organisierenden Menschen nicht auch kraft seines Verstandes erkannt wird. Und das heißt in Anschluß an Kant: kraft seiner Fähigkeit zu einer *Vorstellung*, welche für die “Erkenntniß vorhanden” wäre und somit die Bühne des Denkens beträte: “Aber dieses Leben ist nur für das Gefühl und nicht für die Erkenntniß vorhanden. Soll es erkennbar sein, so muß es . . . sich darstellen.” (E 870, Z. 89-91)

Diese Darstellung vollzieht sich in Hölderlins Diskurs jedoch ihrerseits als eine mit Rousseau erzählte Geschichte vom Abfall in

die Kultur und von der bevorstehenden Wiedergewinnung eines Naturverhältnisses. Sie ist nicht Bildungsroman des einzelnen Bewußtseins, sondern der Menschheit insgesamt. Somit tritt in der Vorstellung der Menschheit nichts anderes als der szenische Materialismus des Verhältnisses von *Natur* und *Kunst* auf: eine Korrektur der Vorstellung durch die Szene, eine Korrektur der *Kunst* durch die *Natur*. Dieser Auftritt kann aber erst nach einem radikalen Auseinanderbrechen von Kunst und Natur erfolgen, in welchem “das organische . . . in das Extrem der Selbstthätigkeit und Kunst und Reflexion, die Natur hingegen wenigstens in ihren Wirkungen auf den reflectirenden Menschen in das Extrem des aorgischen des Unbegreiflichen, des Unfühlbaren, des Unbegrenzten übergeht” (E 870 f., Z. 92-100). Eine verselbstständigte *Kunst* verliert jeglichen Zusammenhang mit der *Natur*, von welcher sich jetzt endgültig bloß noch in ihren *Wirkungen* auf den Menschen sprechen läßt, die ihrerseits auf das rein Antiorganisatorische eines *Unbegrenzten* und *Unbegreiflichen*, aber darin auch nicht länger für den Menschen *Fühlbaren* reduziert werden. An diesem Punkt sind die “entgegengesetzten Wechselwirkungen” (E 871, Z. 100 f.) von Natur und Kunst jedoch keinesfalls stillgestellt, sondern ihr “Fortgang” (E 871, Z. 100) schreitet zu einer utopischen Versöhnung auf höherer Stufe vor: In einer neuen Verbindung soll *Natur* “organischer durch den bildenden, cultivierenden Menschen” (E 871, Z. 102) werden und ihr Bedrohliches in einer nunmehr nicht bloß zu fühlenden, sondern auch zu sehenden “Wohlgestalt” (E 871, Z. 107) domestizieren, während der Mensch sich qua seiner bildenden und organisierenden Fähigkeiten dem Ungestalten der Natur öffnen und zum “künstlich reinaorgische[n] Mensch[en]” (E 871, Z. 106) werden kann. Ihre Organisation im Menschen fühlt die *Natur* so “zweifach”: in der Erinnerung an die ehemalige reine Harmonie wie in der neuen Kultivierung. Zwischen Mensch und Natur ist die “Verbindung” in diesem zu erstrebenden Zustand daher nun “unendlicher” (E 871, Z. 114). Solch Kultivierung des *Unbegrenzten* zur *Wohlgestalt* impliziert die Produktion des Schönen durch den Dichter, die in Hölderlins Verdichtung des kantischen Schönen mit dem kantischen Erhabenen¹¹⁰ das Ungestalte selbst zur Darstellung bringen

soll: indem nämlich das Vorstellungsvermögen auf seine Grenzen verwiesen wird. Die Kultivierung der *Natur* zur *Wohlgestalt* findet damit präzise am Übergang von der Bühne der *Vorstellung* zur Szene zwischen *Natur* und *Kunst* statt. In solcher Organisation des *Ungestalten* greift letztere daher seinerseits auf erstere über: Der Mensch, eigentlich Ort wie Beobachter der *Vorstellung*, soll kraft seiner Organisationskraft selbst zu einem Ort der Entgrenzung werden, wie sich dies in der kantischen Freiheitsphilosophie mit dem Auffinden einer keiner anderen Regel als ihrer Freiheit unterliegenden "absolute[n] Spontaneität"¹¹¹ im menschlichen Verstand andeutet.

Diese sowohl dem *reinen Leben* als auch dem Bruch von *Organischem* wie *Aorgischem* enthobene Utopie markiert aber bereits die Schwierigkeit des Verhältnisses von Szene und *Vorstellung*: Während im *reinen Leben* auch immer wieder neu die destruktive Chaotik jener Szene vorherrscht, welche *Natur* und *Kunst* ständig austauscht und in immer neuen Konstellationen hervorbringt, wird dieser Exzeß in Hölderlins Geschichtsutopie von der Bühne der *Vorstellung* gebändigt, ohne daß er in dieser Bändigung etwas von der befreienden Kraft verlieren soll, welche Hölderlin ihm zuschreibt. Sowohl die ästhetische Erfahrung des *Aorgischen* als auch die *Aorgisierung* menschlicher Organisationspraxis unterliegen nicht dem destruktiven Zug der *Natur*, sondern wenden diesen gerade in einen neuen Zustand der Versöhnung, der gleichzeitig die Formationskraft der Bühne wie das exzessive Potential der Szene beinhalten soll. Ein kompliziertes Verhältnis des hölderlinischen Schreibens zum Mythos von Dionysos kündigt sich hier an, ohne daß zunächst sein Name oder seine Symbole benannt würden. Der Halbgott, dessen Leben bloß aus seinem Sterben, dessen Einheit bloß aus seiner permanenten Zerstückelung besteht, dessen Sterben aber ebenso von seinem Leben zehrt wie seine Zerstückelung von seiner ewigen Einheit, wird wie kein anderer Hölderlins spätere Texte beherrschen:¹¹² als derjenige, den es zu beschwören, wie als derjenige, den es in eine sichere Entfernung zu bannen gilt, um nicht seiner Zerstörungswut zu unterliegen. Im *Grund zum Empedokles* zumindest ist die destruktive Dimension der sich zwischen *Natur* und *Kunst* als weder natürlich noch künstlich

eröffnenden göttlichen *Mitte* klar ausgesprochen: “In der Mitte liegt der Tod des Einzelnen” (E 871, Z. 115). Eine Darstellung bzw. Vorstellung dieser Mitte hat sich dementsprechend diesem Tod zuzuwenden: also wohl dem Todessprung des Empedokles, der für das Selbstgefühl des Unendlichen im Endlichen einsteht, daher nur Symbol ist für einen Tod, welcher das Einzelne beständig einholt. Die Rede vom *in der Mitte liegenden Tod des Einzelnen* besagt zunächst wenig anderes als die Sterblichkeit des Endlichen, in dessen Materialität sich das Göttliche entäußert. Dies Göttliche lebt, indem das Materielle vergeht; das Materielle lebt, indem das Göttliche sich an die Materie entäußert.¹¹³ Solch *ordo inversus*, in welchem das Leben Bedingung des Todes ist wie umgekehrt, ohne daß der Tod sich je verlebendigen oder das Leben absterben könnte, sondern Vergänglichkeit und Leben zum selben werden, ist szenisch. Keine Szene in der Unendlichkeit der Zeit, sondern Zeit als Vielfalt der von Derridas Pseudo-Begriff der *différance* markierten Szene(n): Die anarchistische Zeit dieser Szene(n) besteht aus jener hölderlinschen *Materie des Übergangs*.

In einem späteren, der “Bedeutung der Tragödien” gewidmeten Textsplitter wird Hölderlin dieses Verhältnis von *Geist und Zeichen* als ein “Paradoxon” beschreiben: “Im Tragischen nun ist das Zeichen an sich selbst unbedeutend, wirkungslos, aber das Ursprüngliche ist gerade heraus.” Denn seine Darstellung besteht in nichts anderem als der Unterminierung seiner materiellen Zeichen: “Eigentlich nemlich kann das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche erscheinen, insofern aber das Zeichen an sich selbst als unbedeutend = 0 gesetzt wird, kann auch das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur sich darstellen.”¹¹⁴ Um von der Anarchie des ursprünglichen Gefühls zur Darstellung vorzustoßen, bedarf es daher der Isolation eines bestimmten Zeichens, an welchem seine Schwächung vollzogen werden kann: eine Heraushebung der Empedokles-Figur – aber gleichermaßen auch eine strenge Grenzziehung um den Bühnenrahmen der Vorstellung. Figur wie Bühne sind damit vom andauernden *Werden im Vergehen* zunächst geschützt, so daß sich ein *Werden im Vergehen* an ihrem Beispiel erst demonstrieren läßt. Dabei reicht es jedoch nicht aus, den in keinem der drei Entwürfe ausgeführten Todessprung als

Telos des Empedokles-Dramas zu fokussieren oder von seiner Abwesenheit gar auf ein Scheitern des Dramenprojekts zu schließen.¹¹⁵ Der Todessprung des Empedokles – die Identifizierung des dramatischen Zeichens Empedokles mit der 0 – wäre bloß das Ende eines Prozesses der Abschwächung dieses Zeichens, als welcher sich das ganze Drama vollzieht und der schon mit der Einsetzung der Empedokles-Figur beginnt: Hölderlin bestimmt den *Tod des Einzelnen* nämlich als den

“Moment, wo das organische seine Ichheit, sein besonderes Daseyn, das zum Extreme geworden war, das aorgische seiner Allgemeinheit nicht wie zu Anfang in idealer Vermischung, sondern in realem höchsten Kampf ablegt, indem das besondere auf seinem Extrem gegen das Extrem des aorgischen sich thätig immer mehr verallgemeinern, immer von seinem Mittelpuncte sich reißen muß, das aorgische gegen das Extrem des besonderen sich immer mehr concentrirten und immer mehr einen mittelpunct gewinnen und zum besonderen werden muß, wo dann das aorgisch gewordene organische sich selber wieder zu finden und zu sich selber zurückzukehren scheint, indem es die Individualität annimmt und das Object, das Aorgische sich selbst zu finden scheint, indem es auch zugleich das Organische auf dem höchsten Extrem des Aorgischen findet, so daß in diesem Moment, in dieser Geburt der höchsten Feindseeligkeit die höchste Versöhnung wirklich zu seyn scheint.” (E 871, Z. 115-135)

Schlicht: Hölderlin bestimmt den *Tod des Einzelnen* als die völlige Entgegensetzung von organisierender Kunst und aorgischer Natur. Solch Entgegensetzung hat aber für Hölderlin den paradoxen Effekt einer Wiederkehr der Ursprungsharmonie, denn das vollkommen Durchorganisierte wie das vollkommen Ungestaltete schlagen durch ihre Verselbständigung in ihr jeweiliges Gegenteil um. Die fortschreitende Organisierung des *Organischen* muß es, das doch auf die Wechselwirkung mit der *Natur* angewiesen ist, entstehen.¹¹⁶ Die Chaotisierung des *Aorgischen* wirkt selbstzerstörerisch, zerstört im Endeffekt das eigene Chaos und läßt eine scheinbare Ordnung entstehen.¹¹⁷ Die Kunst verliert nach dieser Logik ihren *Mittelpunct*, während die *Natur* einen erhält als das *aorgisch gewordene organische*. Die *höchste Versöhnung* von *Natur* und *Kunst* in der *Individualität* der Empedokles-Figur bleibt daher illusorisch. Ist sie doch bloß *Geburt der höchsten Feindseeligkeit*, und nur als solche ist sie auch jener *Moment* des *Todes des Einzelnen*: In der Empe-

dokles-Figur hat sich das einzelne Organisierte ganz der ungestalteten Allgemeinheit des *Aorgischen* überlassen. Damit ist die Figur aber nicht von ihrem Sterben abgelöst. Vielmehr ist ihr Figuresein nur ein kurzer Moment im Prozeß eines andauernden Sterbens – denn

so wie also die Versöhnung da zu seyn scheint, so wird auf die Eindrücke des organischen die in dem Moment enthaltene aorgischentsprungene Individualität wieder aorgischer, wie die in dem Moment enthaltene organischentsprungene Allgemeinheit auf die Eindrücke des aorgischen wieder besonderer wird, so daß der vereinende Moment, wie ein Trug, sich auflöst, . . . und in seinem Tode die kämpfenden Extreme, aus denen er hervorgieng, schöner versöhnt und vereinigt, als in seinem Leben (E 871, Z. 137-146)

Die *göttliche Mitte* als der *Tod des Einzelnen* zeigt sich im Sterben einer Figur, die schon als Figur bloß ein Sterben war: eine Verkehrung von *Kunst* in *Natur*, die in den destruktiven Gang der Natur zurückgenommen wird, aber eine mit der *Natur* versöhnte Kunst hinterlassen soll.

3.3. Sündenfall vor Publikum

Die drei Entwürfe zu einem *Empedokles*-Drama sind ganz der Abschwächung des dramatischen Zeichens Empedokles gewidmet: In allen gehört der *Trug* der *Versöhnung* von *Kunst* und *Natur*, der sich in diesem Zeichen vollzogen haben soll, einer Vergangenheit an, die von allen Figuren erinnernd aufgerufen wird, um den Unterschied zum Empedokles der Bühnenrealität zu markieren. Wiederum ist es der *Grund zum Empedokles*, der diese Vorgeschichte zusammenrafft und Empedokles' Besonderheit als das Produkt seiner besonderen geschichtlichen Lage beschreibt: "Sohn seines Himmels und seiner Periode, seines Vaterlandes, ein Sohn der gewaltigen Entgegensetzungen von Natur und Kunst" (E 872, Z. 160-163). Indem seine organische Subjektivität mit der aorgischen Objektivität der Natur verschmilzt, wird Empedokles aber auch um so mehr rationales Subjekt der Organisation, das heißt für Hölderlin "unterscheidender, denkender, vergleichender, bildender, organisierender und organisierter," wenn er sich dem Unor-

ganisierten hingibt, das heißt “weniger bei sich selber ist, und in so fern er sich weniger bewußt ist, daß bei ihm und für ihn das sprachlose Sprache, und bei ihm und für ihn das Allgemeine, das Unbewußte, die Form des Bewußtseyns und der Besonderheit gewinnt” (E 872, Z. 171-179). Empedokles kann sich nicht dessen bewußt werden und er kann keine Sprache dafür finden, daß in ihm sich das *Aorgische* organisiert: daß also das Sprachlose Sprache und das Unbewußte Bewußtsein *gewinnt*. Seine höchste Subjektivität findet auf dem Höhepunkt seiner Selbstvergessenheit mit dem Aufgehen in der Objektivität der Natur statt. In diesem Sinne entspricht das “unorganisirtere und desorganisierte” (E 872, Z. 183) der subjektiven *Natur* des Empedokles. In seiner Sprache löst sich nicht das Sprachlose, in seinem Bewußtsein nicht das Unbewußte auf, sondern sie treten in Sprache und Bewußtsein als das, was sie sind – deren anderes, von Sprachlosigkeit und Unbewußtem durch eine *différance* unterschieden, aber gleichzeitig von ihnen abhängig. Indem die Empedokles-Figur das Heterogene szenischer Materialität bezeichnet, spricht sie dessen Sprache und hat dessen Bewußtsein: In ihr markieren sich Sprache und Bewußtsein als Grenze zu etwas, von dem sie erhalten werden, ohne es selbst zu sein. In diesem Grenzgängertum liegt die Faszination des Empedokles auf Sprache und Bewußtsein der anderen Figuren. Diese hatten sich bisher ohne Kontakt zu jener Grenze erfahren, von der sie trotzdem abstammen und die in der Gestalt des Empedokles nun unter sie getreten ist. Gleich in der ersten Szene wird er von Panthea, die seit einer Wunderheilung durch Empedokles selbst, wie ihr Name schon besagt, die Grenzen bloßer *Kunst* überschritten hat, als das “Leben” personifiziert: “Er selbst zu seyn, das ist / Das Leben und wir andern sind der Traum davon.” (E 700) Diese Zuschreibung wird Sprache allerdings nur in der Sprachlosigkeit des Versendes. “Das Leben” füllt die stumme Lücke, welche die Präsenz des Empedokles in das Leben der Aggrigentiner reißt und der athenischen, mit der Nüchternheit eines griechischen Verstandes ausgestatteten Besucherin, die Panthea als Kontrast zur Seite gestellt wird, unverständlich bleiben muß. *Das Leben* des Empedokles spricht eine Sprache, in der sich eine sprachlose Andersheit erhalten kann, indem diese Sprache sich

selbst beständig – *das ist / Das Leben* – unterbricht. In Hölderlins dichterischer Behandlung des Empedokles-Stoffes wird somit die Problematik des Dichters verhandelt, der in seiner *Kunst* die Autoaffektion des Göttlichen im menschlichen *Verstand* vollziehen soll. Als gleichermaßen materielles anderes des Göttlichen wie in sich schon vergeistigter Reflex auf Materielles¹¹⁸ bietet die dichterische Sprache einen prädestinierten Ort szenischer Materialität, aber gleichzeitig auch einen Unort, an dem es die Problematik dieser Heterogenität zu verhandeln gilt. Zwar ist Empedokles “zum Dichter geboren” (*E* 872, *Z.* 214), aber mit dem erneuten Auseinanderreißen von *Natur* und *Kunst* im Fortschreiten der Zeit wird seine versöhnende Versprachlichung des Sprachlosen zu einer Sache der Vergangenheit: “So ward auch mir das Leben zum Gedicht.” (*E* 708)

Und eben in der notwendigen Versprachlichung des materiellen Lebens durch den Verstand – im Gedicht – liegt die Destruktion des Lebens begründet. Wo das Sprachlose sich Sprache gibt, durchzieht es Sprache bloß als deren heterogene Andersheit. Unentscheidbar muß daher stets bleiben, ob Sprache wirklich an der Grenze zu ihrer eigenen Sprachlosigkeit sprechen kann oder ob sie sich nicht vielleicht selbstgenügsam dieses andere als eine sie übersteigende Sprachlosigkeit konstruiert. Und eben weil sich Sprachlosigkeit nicht ersprechen läßt, kann sie nur im Offenhalten dieser Ununterscheidbarkeit gewahrt bleiben, wo eine selbstgenügsame Sprache das Sprachlose ausstriche.¹¹⁹ Dieser Verlust der Beziehung zum Sprachlosen unterläuft der Empedokles-Figur des ersten Entwurfs, die wegen der sich in ihr vollziehenden Verkehrung von *Natur* und *Kunst* nicht um die Natürlichkeit ihrer eigenen *Kunst*, der Sprachlosigkeit ihrer Sprache und der Unbewußtheit ihres Bewußtseins weiß. Aus seinem Einklang mit der Natur heraus vergißt Empedokles seine Abhängigkeit von ihr und meint umgekehrt, sie zu beherrschen. Vor den versammelten Aggrigentinern ruft er sich selbst zum Gott aus – ein von Hölderlin in einer späteren Randbemerkung als “Ursünde” (*E* 710) bezeichneter Fehltritt, welcher die Zerstörung der vormaligen Versöhnungssillusion von *Natur* und *Kunst* markiert. Empedokles’ Gegenspieler Hermokrates unterstreicht dies: “[E]s haben / Die Götter seine Kraft von

ihm genommen, / Seit jenem Tag, da der trunkne Mann / Vor allem Volk sich einen Gott genannt.“ (E 702) Das Übermaß des göttlichen Wissens verführt Empedokles gleichsam zur *superbia* Luzifers, der sein Ausschluß vom Göttlichen folgt und die in diesem Sinne von Empedokles im Selbstgespräch betrauert wird:

Ich war geliebt, von euch ihr Götter –
O Schattenbild verbirg dirs nicht! du hast
Es selbst verschuldet, armer Tantalus
Das Heiligtum hast du geschändet, hast
Mit frechem Stolz den schönen Bund entzweit
Elender! als die Genien der Welt
Voll Liebe sich in dir vergaßen, dachtest du
An dich und wähnstest, karger Thor, an dich
Die Gütigen verkauft, daß sie dir
Die Himmlischen, wie blöde Knechte dienten! (E 706 f.)

Dieser Sündenfall wird jedoch als ein sprachlicher bestimmt. Der Verlust des Göttlichen besteht in der schuldhaften Aneignung des Worts, durch welche die Sprache sich von der Sprachlosigkeit trennt und Gedicht nicht mehr sein kann. Während Empedokles die betrauerte Leere als Folge des sprachlichen Fehlgehens begreift, reagiert Empedokles' Jünger Pausanias erstaunt, als er von der scheinbaren Trivialität des Grundes der Verzweiflung erfährt: “Was! um eines Wortes willen? / Wie kannst so du verzagen, kühner Mann.” Empedokles hingegen besteht darauf, kraft seiner gottdurchwirkten Sprache den Kontakt zu den Göttern verloren zu haben: “Um eines Wortes willen? ja. Und mögen / Die Götter mich zernichten, wie sie mich / Geliebt.” (E 711) Das Wort muß sich als *Kunst* beständig der *Natur* aussetzen, um *göttliche Mitte* zu sein – und das hieße: Es wird sowohl bloß *Kunst* als auch leere *Natur*, in welche das menschliche Wort herabstürzt, sobald es seine Stiftung durch das göttliche Leben leugnet. In dieser Leugnung wäre es also immer entweder *Kunst* oder *Natur* und eben nicht die Ununterscheidbarkeit der *göttlichen Mitte* von beiden. Also wäre es immer weder *Kunst* noch *Natur*. In der hölderlinschen Logik ist diese Ausstreichung der zwischen *Natur* und *Kunst* aufgerissenen

Szene aber eine schiere Notwendigkeit. Eben weil die Heterogenität einer *Materie des Übergangs* sich nicht stillstellt, sondern in immer neuen Szenen gibt, bedarf es des *Todes des Einzelnen* als eines Vorübergehens der jeweils singulären Szene. Eine Darstellung oder *Vorstellung* der Szene – dessen, was sich nicht vom *Verstand* darstellen oder vorstellen läßt – stellt daher nichts dar oder vor außer der Abwesenheit der Szene. Und in diese Abwesenheit gilt es jene Ununterscheidbarkeit zu infiltrieren, welche die Heterogenität der Szene ausmacht. Dies ist zum einen Aufgabe des Dichters mit seinem Sprachverstand. Zum anderen ist es auf der Bühne seiner *Vorstellung* aber auch eine Aufgabe, welche die Empedokles-Rolle nicht nur seinen aggrigentinischen Schützlingen gegenüber zu lösen, sondern auch noch an sich selbst zu vollziehen hat.

Das Sterben des Protagonisten soll Fixierung und damit Verlust der Szene korrigieren und den Aggrigentinern eine Welt hinterlassen, in welcher die Dynamik der Szene als eine Freiheit zugelassen ist, welche sich aus deren Heterogenität speist. Im Sterben des Protagonisten vergeht die Ermächtigung der Sprache über das Sprachlose, die im ersten Entwurf zum Sündenfall des Empedokles gemacht wird. Im Tod der Figur, in welcher die Szene selbst zur *Vorstellung* wurde, zeigt sich, daß sich die Szene eben dieser Figurierung widersetzt und die Empedokles-Figur selbst bloß ein Stück *Materie des Übergangs* gewesen ist. Sein Tod verhindert, daß “das Leben einer Welt in einer Einzelheit abstürbe” (E 873, Z. 256 f.): in der Einzelheit einer Figur oder in den Fixierungen einer Sprache, welche das Sprachlose ausschließt. Empedokles’ Sterben ist daher an eine Wiederbelebung der Sprache gekoppelt und diese Wiederbelebung findet für das Volk von Aggrigent statt.

Der *zum Dichter geborene* Empedokles wird damit zum “Opfer seiner Zeit” (E 874, Z. 271), da er sich als “politischer Mensch” verhalten und im Endeffekt als “religiöser Reformator” (E 877, Z. 439) betätigen muß. Im Umgang mit Empedokles scheint die Wiedereinholung der *Mitte* von *Kunst* und *Natur* aber für beide Seiten schon vollzogen. Empedokles glaubt sich eins mit den Aggrigentinern wie diese sich eins mit der Natur. Der Plot, den

Hölderlin im *Grund* als Vorgeschichte zur Handlung skizziert, läßt die Aggrigentiner Empedokles zum Vollbringen einer "Probe" (E 877, Z. 464) veranlassen, durch die er die *Natur* in ihrer Aorgizität mit seiner *Kunst* verbindet. Vielleicht ist hier an die Heilung Pantheas von ihrer tödlichen Krankheit gedacht, die sich im hölderlinschen Zeitalter der Aufklärung aus Empedokles' Fähigkeiten als Mediziner erklärt, den Aggrigentinern aber als ein Wunder im Stile Jesu erscheinen muß, welches gerade das Unbeherrschbare der *Natur* als Werk des mit der Gottheit verbundenen Menschen offenbart. Die Reaktion der Aggrigentiner auf die gelingende *Probe* öffnet Empedokles aber die Augen: Die Aggrigentiner glauben die Revolution in Leben und Denken mit diesem Wunder schon vollbracht. Empedokles erkennt, daß seine Einheit mit dem Volk bloß Illusion gewesen ist. Mit vollbrachter Probe ist er "positiv" (E 877, Z. 461) geworden, er hat sich als neuer Führer und Abgott, damit potentiell als neuer Gesetzgeber enthüllt.

Diese Erzählung deutet auf eine Veränderung des Sündenfallmotivs aus dem ersten Entwurf während der Arbeit am Empedokles hin. Immer mehr tritt eine *superbia* Empedokles' in den Hintergrund, immer mehr wird seine Fetischisierung durch das Volk zum eigentlichen Problem. Die dramatische Handlung des ersten Entwurfs motiviert sich aus der Umkehr des Zerwürfnisses zwischen Volk und Empedokles in eine erneute Versöhnung. Durch Empedokles' priesterlichen Gegenspieler angestiftet wird über Empedokles und seinen Jünger ein Bannfluch ausgesprochen, im Gegenzug das Volk von Empedokles verflucht. Die anschließende Versöhnung korrigiert den sich so in beider Beziehung wiederholenden sprachlichen Sündenfall. Empedokles schlägt die ihm angetragene Königswürde aus und hinterläßt statt dessen in einer Art Bergpredigt den Aggrigentinern sein Wort als eine Sprachlichkeit, die sich nun nicht mehr der *Natur* bemächtigt, sondern sich vielmehr ihrer Übermacht aussetzt. Mit der Stiftung dieses Worts zieht er sich zum Sterben in die *Natur* zurück und überläßt dem Wort, das sich auf keine der *Natur* überlegene *Kunst* als Autorität mehr stützen kann, so wirklich seinem Gabecharakter.¹²⁰

Die Symmetrie der gegenseitigen Verfluchung von Volk und Empedokles, welche die herausragende Stellung des letzteren ein-

ebnet und kaum Motivation für das Wiedererlangen seines Kontakts zum Göttlichen im zweiten Teil des Dramas¹²¹ bietet, scheint Hölderlin unbefriedigt gelassen zu haben. In einer Randbemerkung korrigiert er die Verfluchung Empedokles' durch das Volk – "ha! geht / Nun immerhin zu Grund, ihr Nahmenlosen!" – mit den Worten:

Keinen Fluch! Er muß lieben, bis ans Unendliche hin; dann stirbt er, um nicht ohne Liebe zu leben und ohne den Genius. Er muß den Rest von Versöhnungskraft, der ihm vielleicht ohne das wieder in sein voriges heiligeres Leben hätte zurückgeholfen, gleichsam *aufzehren*. (E 719)

Dieses *Aufzehren* deutet voraus auf die von Hölderlin dramaturgisch geplante Abschwächung des Zeichens hin zu seinem Nullpunkt. Das dramatische Zeichen Empedokles soll nicht selbst den Abfall von der sprachlosen Sprache in die Sprachermächtigung verfallen, sondern die *Natur* solange als *Kunst* geben, bis es auch die eigene Organizität an das *Aorgische* verliert und sich als Zeichen auflöst. In den überlieferten Fragmenten des zweiten Entwurfs, die zumindest noch das Handlungsrastraster des ersten wiederaufzunehmen scheinen, ist es daher nicht mehr Empedokles, welcher von der *Natur* abfällt. Es ist das Volk, welches das Zeichen Empedokles nicht lesen kann, weil es eben ein individuelles Zeichen ist und die *Natur*, von deren Gaben es spricht, zu beherrschen scheint. "Das Unbekannte nennet mein Wort", wird im zweiten Entwurf von seinen Gegenspielern ein Empedokles zitiert, der von sich behauptet, er "gleiche keinem und allem" (E 874). Nicht die vom priesterlichen Antagonisten vermutete *superbia* spricht sich also hier aus, sondern allein ein Verhältnis zwischen *Kunst* und *Natur*, in dem die erste komplett von der letzten erhalten wird. Das Wort, welches das Unbekannte nennt, beherrscht es nicht, sondern es wird ihm geschenkt. Wer *allem und jedem* gleicht, hat sich an dieses verschwendet, statt es zu beherrschen. Dem steht die Fehlinterpretation des Volkes gegenüber, das die Gabe nicht als solche nehmen kann, sondern Empedokles für einen Gott hält. Diese Erwartungshaltung stimmt nicht mit dem Selbstvorwurf Empedokles' im ersten Akt überein, sondern wird von ihm Pausanias gegenüber bloß noch sarkastisch zitiert:

[Z]ur Magd ist mir
Die herrnbedürftige Natur geworden.
Und hat sie Ehre noch, so ists von mir.
Was wäre denn der Himmel und das Meer
Und Inseln und Gestirn, und was vor Augen
den Menschen liegt, was wär
Diß todte Saitenspiel, gäb' ich ihm Ton
Und Sprach' und Seele nicht? (E 875)

Auf Pausanias' entsetzte Reaktion fügt er die eigene, seiner Abhängigkeit seiner *Kunst* von der *Natur* eingedenke Interpretation des Verhältnisses der beiden an:

Wirken soll der Mensch
Der sinnende, soll entfaltend
Das Leben um ihn fördern und heitern
Voll schweigender Kraft umfängt
Den ahnenden, die große Natur,
Daß ihren Geist hervor er rufe, trägt
Die Sorg im Busen und die Hoffnung der Mensch,
Tiefwurzelnd steht das gewaltige Sehnen ihm auf.
Und viel vermag er und herrlich ist
Sein Wort, es wandelt die Welt (E 875)

Doch solche Wandlung ist von der *schweigenden Kraft* der Natur abhängig. Die Einsamkeit, welche Empedokles in Parallele zum ersten Entwurf auch im zweiten beklagt – “Und wieder einsam, weh! Und wieder einsam!” (E 875), läßt sich zwar immer noch als Verlust seiner Verbindung zum Göttlichen lesen. Sie ist aber genauso die Einsamkeit dessen, der sich verstanden glaubte und erkennen muß, daß er den anderen bloß ein Fetisch gewesen ist, welcher, wie es der *Grund* skizziert, eine Befreiung der *Kunst* zur *Natur* eher verhindert als fördert.

In der Erzählung dieser Vorgeschichte im dritten Entwurf schließlich behauptet Empedokles, sein Verhältnis zum Volk schon im Vollzug als eine Übergangslösung erkannt zu haben. Eine Dra-

matisierung der Verbannung, die durch die Umdeutung des zweiten Entwurfs schon problematisch und in den überlieferten Passagen auch nicht ausgeführt ist, wird dadurch vollends unmöglich, weshalb der dritte Entwurf dramaturgisch folgerichtig bereits in der Verbannung einsetzt:

Und freie veste Bande knüpften wir.
Doch oft, wenn mich des Volkes Dank bekränzte,
Wenn näher immer mir, und mir allein,
Des Volkes Seele kam, befiel es mich,
Denn wenn ein Land ersterben soll, da wählt
Der Geist noch Einen sich zuletzt, durch den
Sein Schwanensang, das letzte Leben töne.
Wohl ahndts ich, doch dient' ich willig ihm.
Es ist geschehen. Den Sterblichen gehör ich
Nun nimmer an. O Ende meiner Zeit! (E 877)

Die Dramatik der gegenseitigen Verfluchung weicht einer im Tode mündenden Verausgabung der Empedokles-Figur. Die Auflösung der phantasmatischen Beziehung des Volks zu ihm hätte somit die gesamte Handlung zu organisieren. Ausgeführt und analysierbar ist sie allerdings bloß für den ersten Entwurf.

3.4. Monologisieren: Bergpredigt

Die Fetischisierung durch das Volk von Aggrigent, das Empedokles zu seinem neuen König erheben will, wird im ersten Entwurf durch ein Sprechen korrigiert, welches zum einen die Abkehr von den Organisationen der *Kunst* und ein Vertrauen in die Gaben der *Natur* predigt. Zum anderen ist dieses Wort des Empedokles selbst schon eine *Kunst*, die sich aus den Gaben der *Natur* aber speist, ohne sich diese anzueignen. Indem er solches Wort ausspricht, tritt Empedokles in sein Sterben ab. Die *Kunst* seines Wortes ist gleichzeitig destruktive *Natur*: also *göttliche Mitte* von *Kunst* und *Natur*, in der sich *Kunst* als *Natur* und *Natur* als *Kunst* gibt. Die Gabe dieses Wortes korrigiert die Fixierung der *Mitte*

durch das Volk, indem sie kraft des Fetischs Autorität ein scheinbares Ersatzobjekt, die Sprache, an seine Stelle setzt: "Ihr botet / Mir eine Kron', ihr Männer! Nimmt von mir / Dafür mein Heiligtum. Ich spart' es lang, . . . das Wort". Diese Zurückhaltung ist dem Ersatzobjekt *Wort* jedoch nicht auferlegt, sondern durchaus eigen, wenn es nicht mehr der Herrschaft der *Kunst* unterliegt. Wo sich die *Kunst* der *Natur* öffnet, hemmt es die menschliche Organisationsfähigkeit und kommt und geht statt dessen von alleine: "Heute ist mein Herbsttag und es fällt die Frucht / Von selbst." (E 744) Das Sterben Empedokles' entspricht somit dem Reifen seines Worts: dem Sterben und Leben der Frucht zugleich. Das Ersatzobjekt *Wort* ist gar kein Objekt, sondern bringt die Gabe der *Natur* als *Kunst* in deren wechselseitiger *différance*. Indem es die *Kunst* hemmt, zeigt es sie als aus der *Natur* hervorgetretene: als eine Hemmung oder Zurückhaltung der *aorgischen* Natur, ohne daß sich in diesem *Wort* die *Mitte* aus *Natur* und *Kunst* je fixierte.¹²² Wer den Fetisch Empedokles durch das *Wort* des Empedokles ersetzt, ist von der phantasmatischen Beziehung zum Fetisch befreit, denn seine gesamte Autorität zieht dies *Wort* aus Empedokles' Endlichkeit: "Lebt wohl! Es war das Wort des Sterblichen, / Und Wahres reden, die nicht wiederkehren." (E 746) Damit liegt die Wahrheit dieses *Worts* ebenfalls in seiner Endlichkeit begründet. Indem das *Wort* gleich Empedokles nicht mehr auf seine Macht beharrt, bringt es das zum Sprechen, was vorher durch es organisiert schien: "Es sprechen, wenn ich ferne bin, statt meiner / Des Himmels Blumen, blühendes Gestirn / Und die der Erde tausendfach entkeimen, / Die göttlichgegenwärtige Natur / bedarf der Rede nicht; und nimmer läßt sie einsam euch, wo Einmal sie genaht." (E 746 f.) Diese Ankunft der *Natur* ist in der *Kunst* des Empedokles geschehen: einer *Kunst*, die sich selbst zurücknimmt und so als *Kunst* bzw. Sprache der *Natur* selbst erscheinen kann, während die Selbstgenügsamkeit menschlicher Rede unnötig wird. Das *einmalige Nahen* der *Natur* ist Bedingung für ein gelingendes Verhältnis zu ihr. Nur wo sie *einmal* naht, kann sie auch wiederkehren. Ihre Einmaligkeit vollzieht sich als ihre Sterblichkeit und nur in diesem Vollzug geraten die Blumen zu einem Sprechen – einer *Kunst* also – der *Natur*. Das *Wort* des Empedokles stiftet

diesen Bezug, indem es selbst einmalig bleibt und nicht durch ein Fortlaufen der Rede eine Öffnung der *Kunst* für die Einmaligkeit verhindert. Dieser neue Bezug soll bewirken, daß die *Natur* der menschlichen Organisation “wie zum erstenmale” erscheint und “[d]er Erde grün von neuem . . . erglänzt”. Er vollzieht sich als ein beständig neues Wagnis der Freiheit, die alle überkommenen menschlichen Organisationen umstößt und sich der Freiheit der *Natur* überläßt: “So wagts! Was ihr geerbt, was ihr erworben, / Was euch der Väter Mund erzählt, gelehrt, / Gesez und Bräuch, der alten Götter Nahmen, / Vergeßt es kühn, und hebt, wie Neu-geborne, / Die Augen auf zur göttlichen Natur”. Die Redundanz von überkommener *Rede* und *Kunst* kehrt das Vergessen der *Natur* aber keinesfalls in ein Vergessen der *Kunst* um, sondern verlangt vielmehr nach einer renaturalisierten *Kunst*, die der Differenz eingedenk bleibt und so die *harmonische Entgegensetzung*, als die Hölderlin den *Anfang* von Geschichte denkt, wiederholen kann: “Von Herzen nennt man Erde, dann dich wieder” (E 745). Eine Benennung der *Natur* durch die *Kunst*, die *von Herzen* kommt, geschieht aus der *Natur* heraus als Gabe ihrer eigenen Unterscheidung. In diesem “Lobgesang aus freier Wonne” (E 746) bestätigt sich gleichzeitig die Freiheit des Menschen wie des Göttlichen: Die Freiheit des Menschen besteht darin, Selbstgefühl der Freiheit des Göttlichen zu sein. Der aggrigentinsche Mensch kann so zu einem Ort der harmonischen *Mitte* aus *Natur* und *Kunst* werden, der gleichzeitig den Göttern wie den Menschen angehört. “Es fühlt sich neu in himmlischer Verwandtschaft / O Sonnengott! Der Menschengenius / Mit dir, und dein wie sein ist, was er bildet” (E 746).

Die befreite Welt wird angekündigt als eine, welche die menschlichen Organisationen zwar affizieren, sich aber auch immer von ihnen zurückziehen und so die Affizierung als Affizierung belassen wird: nicht als menschliche Produktion, sondern als Gabe einer Freiheit, die weder menschlich noch unmenschlich ist. Sie ist die Heterogenität, an der sich Menschliches wie Unmenschliches erst teilen; ohne die der hölderlinsche Mensch nicht Mensch ist, die aber doch immer auch anders ist als der Mensch: seine *différance* von einer undurchdringlichen Materialität, seine Szene.

Nur ein Wort, das selbst dieser Szene genügt, kann diese Ankündigung aussprechen. Empedokles hinterläßt in diesem Sinne keine neuen Gesetze, sondern ein Wort, welches vergeht, welches die Sprache zunächst scheinbar unnötig macht und als Sprache der *Natur* – als *Lobgesang* und Sprache des *Herzens* – zurückkehrt. Ein szenisches Wort kündigt hier eine Welt der Szene an. Indem Empedokles die Fixierung der Szene in einer *Vorstellung*, nämlich die *intellektuelle Anschauung*, als welche er die Aggrigentiner in seinen Bann schlägt, in den Alltag der Aggrigentiner überträgt – also im wörtlichen Sinne metaphorisiert –, löst er jene lähmende Faszination auf, die mit ihr einherging. Die *Metapher einer intellektuellen Anschauung* zersetzt die Paralyse der *intellektuellen Anschauung*, weswegen ihre *Metapher* für sie nicht mehr für jene *intellektuelle Anschauung*, von der sie abstammt, eintreten, sondern sie in ein dynamisches Verhältnis wenden soll. Die Übertragung der *intellektuellen Anschauung* in die Praxis löst die Fixierung auf, in welcher die Aggrigentiner Empedokles eben als eine *intellektuelle Anschauung* nehmen, sich so der Befreiung von Göttlichem und Menschlichem, von dem die *intellektuelle Anschauung* kündigt, aber verweigern. Die hölderlinsche Übertragung ist mit jeder Interpretation von Metapher als Ersetzungsverhältnis inkompatibel, denn die *Metapher einer intellektuellen Anschauung* greift solch fixes Verhältnis gerade an. Wo die Aggrigentiner einer auch der psychoanalytischen Situation eigenen Metaphorisierung unterliegen, in welcher die libidinösen Energien und Phantasmen auf die Figur des Psychoanalytikers übertragen werden, so ist ihr Übertragungsobjekt Empedokles derjenige, welcher diese Metapher auflöst. Dies tut er nicht mit der Behutsamkeit des Analytikers, sondern durch die brutale Vernichtung des phantasmatischen Objekts, welches so schockhaft als leer und in dieser Leere aber auch als die kontingente Freiheit der Natur erfahren wird. Die Destruktion des Fetischs verhindert auch eine Organisation der Sprache über innersprachliche Ersetzungsbeziehungen – auf der paradigmatischen Achse im jacobsonischen Sinne: Wo *des Himmels Blumen, blühendes Gestirn / Und die der Erde tausendfach entkeimen* zu sprechen beginnen, ist dieser Vorgang nicht bloß metaphorisch als Sprache gekennzeichnet, sondern als *Natur* der Sprache selbst. Wenn die

Natur statt meiner, nämlich anstelle von Empedokles, sprechen wird, so heißt dies nichts anderes, als daß nach Empedokles' Tod seine Rede als das Sprechen der *Natur* erkannt werden kann. Denn schon im Fetisch Empedokles sprach die *Natur* sich als *Kunst* aus. Sie spricht als ihre eigene *différance*: in der menschlichen *Kunst*, zuallererst in der Sprache. Nur in diesem Sinne ist der hölderlinsche Mensch die *Blüthe der Natur*, wie dies der *Grund* besagt. Er vollendet sie als göttliches Selbstgefühl ermöglichender Ort der Selbstdifferenz. Er ist *Blüthe* nicht im metaphorischen, sondern im streng wörtlichen Sinne: indem die *Blüthe* als Wort sich von der *Natur* unterscheidet, die *Kunst* mit dem Wort *Blüthe* aber an die *Natur* erinnert: gleichzeitig als *Natur* wie als *Kunst*; *Natur* wie *Kunst* erst in ihrem wechselseitigen Verhältnis ermöglichend. Die Sprache der *Natur* ist die Sprache jener von Hölderlin erhofften Verstandeswesen, die sich als Sprecher der *Natur* erkennen.¹²³

3.5. *Opfer der Zeit*

Erst Empedokles' Sterben beglaubigt sein Wort, indem es dieses seiner Vergänglichkeit überläßt. Empedokles muß aus freien Stücken untergehen, um ganz jene Versöhnung von *Natur* und *Kunst* zu werden, die er ist:

[D]as Schicksaal seiner Zeit . . . erforderte ein Opfer, wo der ganze Mensch, wo das wirklich und sichtbar wird, worinn das Schicksaal seiner Zeit sich aufzulösen scheint, wo die Extreme sich in Einem wirklich und sichtbar zu vereinigen scheinen, eben deswegen zu innig vereinigt sind, und in einer idealischen That das Individuum deswegen untergeht und untergehen muß, weil an ihm sich die vorzeitige aus Noth und Zwist hervorgegangene sinnliche Vereinigung zeigte, welche das Problem des Schicksaals auflöste, das sich aber niemals sichtbar und individuell auflösen kann, weil sonst das Allgemeine im Individuum sich verlöre und . . . das Leben einer Welt, in einer Einzelheit abstürbe . . . (E 873, Z. 240-257)

“Opfer” (E 873, Z. 244) ist Empedokles in seiner Existenz, die ihm nicht seiner Berufung zum *Dichter* folgen läßt, sondern zum *Reformator* werden läßt, der für die Agrigentiner die Versöhnung präfiguriert. Empedokles' Todessprung ist der bewußte Schritt

einer “idealischen That” (E 873, Z. 247 f.), welcher das Opfer, das ihm auferlegt ist, vollendet. Der Todessprung ist der einzige Moment, in welchem Empedokles sich von dem ihm auferlegten Opfer befreien kann: Er ist “Opfer seiner Zeit” (E 874, Z. 271), sowohl weil diese ihm seiner Bestimmung zum Dichter entrissen hat als auch weil die Zeit als verfließende die Figur einer vorzeitigen Versöhnung *aufzehren* muß. Er stirbt somit weder den schönen Tod des antiken Weisen, wie es ihm Pausanias suggeriert, noch den mythischen Tod eines sein Volk mit der Gottheit versöhnenden “Opferthier[s]” (E 877), wie der Ägypter Manes im dritten Entwurf seinen Tod lesen will. Empedokles widersteht beiden Versuchungen und betont die Freiheit seines Todes, die in Einklang mit der göttlichen Freiheit der *Natur* steht: “O euch, ihr Genien / . . . euch dank ich, daß ihr mirs / Gegeben habt, die lange Zeit der Leiden / Zu enden hier, befreit von andrer Pflicht / In freiem Tod, nach göttlichem Gesetze!” (E 877) Wie Theresia Birkenhauer betont, macht die gesamte Anlage eine Darstellung des Todessprungs unnötig, für keinen der drei Entwürfe scheint sie geplant zu sein.¹²⁴ Die *Aufzehrung* der Empedokles-Figur vollendet sich mit der Gabe seines Worts und seinem anschließenden Rückzug.

Dieser findet sich im ersten Entwurf in einem Monolog – falls der Entwurf vollständig ist, handelt es sich hier um den letzten Auftritt des Empedokles – ausgeführt, der das Vergehen zum Thema macht:

Sterben? Nur ins Dunkel ist
 Ein Schritt und sehen möchtest du doch, mein Auge!
 Du hast mir ausgedient, dienstfertiges!
 Es muß die Nacht izt eine Weile mir
 Das Haupt umschatten. Aber freudig quillt
 Aus muthger Brust die Flamme. Schauderndes
 Verlangen! Was! Am Tod entzündet mir
 Das Leben sich zuletzt und reichest Du
 Den Schreckensbecher, mir, den gährenden
 Natur! Damit dein Sänger noch aus ihm
 Die lezte der Begeisterungen trinke!

Zufrieden bin ichs, suche nun nichts mehr
 Denn meine Opferstätte. Wohl ist mir.
 O Zeichen über stürzenden Gewässern,
 Wenn die Woog in Silberwolken auffliegt,
 Irisbogen, so ist meine Freude. (E 755)

Wenn nicht um eine Todes-, so handelt es sich hier doch um eine Sterbeszene, in der Empedokles sich von der Welt der Lebenden verabschiedet. Pointierterweise tut er dies einzig, indem er sich von seinem Sehsinn – und damit von dem ganzen theatralen Register der *Vorstellung* – löst. Das *Sterben* erscheint als *Dunkel*, während ein von Empedokles bereits abgetrenntes und daher ansprechbares Auge zu schauen begehrt, aber *ausgedient* hat: Das *Dunkel* geht in eine *Nacht* über, die einen immer noch intakten Körper verhüllt und vor allem das *Haupt* als Sitz des Sehens *umschattet*. Die Rede von der Nacht suggeriert den Zwang eines Naturgesetzes, das sich keinesfalls bloß destruktiv, sondern eher zyklisch vollzieht. Der *Nacht*, die den Tag des Lebens beschließt, wird ein neuer Tag folgen, wie Empedokles dies andeutet, wenn er die Zeit der *Nacht* bloß als *eine Weile* bezeichnet. Wo die Verhüllung des *Hauptes* den Sehsinn sowie den schematisierenden *Verstand* und seine *Vorstellungen* suspendiert, eröffnet sich eine neue, der völligen Verdunklung entgegenwirkende Quelle des Lichts. *Aber freudig quillt / Aus muthger Brust die Flamme*. Während das *Auge* etwas außerhalb seiner selber Liegendes beschauen und in den Vorstellungen der Vernunft theatral erfassen kann, wird die *Flamme*, deren losgelassene Energie vom *freudigen Quellen* impliziert wird, vernichten, was sie erleuchtet. Sie stammt nicht aus dem *Haupt* als dem Sitz von theatralem Sehsinn und theatralem *Verstand*, sondern aus der *Brust* als dem Sitz des *naturnahen* Herzens. Unentscheidbar wird, ob das Feuer aus der Brust der Empedokles-Figur quillt oder es sich hier schon um die sich immer erneuernde Selbstverzehrung des *Aorgischen* handelt, denn in der Todessehnsucht werden Tod und Leben eins: gleichermaßen das des Organismus Empedokles wie das des *Aorgischen* – *Am Tod entzündet mir das Leben sich zuletzt*. Erst in der Freiheit zum selbstgewählten Tod ist es der Organismus Empedokles, der wirk-

lich lebt und sich nicht mehr unter den Anforderungen seiner Zeit *aufzehrt*. So enthält der sokratische Sterbebecher ein *gährendes* Getränk des Lebens und so gehört der *Schrecken*, von dem dabei die Rede ist, der destruktiven Lebendigkeit des Weingotts Dionysos an – *und reichest Du den Schreckensbecher, mir, den gährenden / Natur! Damit dein Sänger noch aus ihm / Die letzte der Begeisterungen trinke!* Die die *Kunst* des *Gesangs* stiftende *Begeisterung* speist sich aus dem *aorgisch-dionysischen Schrecken* der *Natur*. Sie ist die *différance* des Ungestalten von sich selbst, die immer wieder ins Ungestaltete zurückgenommen und immer wieder aus ihm entlassen wird, den Organismus Empedokles nun aber seiner Zerstörung überliefert. Der Moment dieser Überlieferung ist einer völligen Glückseligkeit, die in Kontrast zum Überschäumen des Lebens als die Ruhe eines vollendeten Stillstandes gekennzeichnet wird: *Zufrieden bin ichs, suche nun nichts mehr / Denn meine Opferstätte. Wohl ist mir. Im Tod des Einzelnen* ist damit der ausgeglichene Zustand zwischen *Natur* und *Kunst* – *die göttliche Mitte* – momenthaft erreicht.

Ein letztes Mal entlädt sich die Dynamik der *Natur* in der Darstellung bzw. *Vorstellung* eines Zeichens für das Auge, das aber auf seine Herkunft aus dem Aorgischen verweist: *O Zeichen über stürzenden Gewässern, / Wenn die Woog in Silberwolken auffliegt, / Irisbogen, so ist meine Freude*. Die fürs Leben zeugende verzehrende Macht des Feuers hat sich unversehens in die lebensspendende, aber in ihrem Übermaß ebenfalls tödliche Macht des Wassers verkehrt, wie dies die Rede von einem *Hervorquellen* der *Flamme* bereits vorbereitet. Der Regenbogen bezeichnet in seiner Schönheit den destruktiven Überschwang des Lebens, indem er von diesem Überschwang zwar bewirkt wird, ihn jedoch nicht eindämmt. Die *Brust* des Empedokles ist *Quelle* dieser Destruktion, der schillernde *Bogen* der *Iris* ein letztes, an sein *Auge* gerichtetes *Zeichen*: eine *Freude*, die der Organismus Empedokles sich noch zuschreiben und auf der Bühne seiner *Vorstellungen* von sich distanzieren kann. Die *Iris* ist nach platonischer Lehre Tochter von Thaumata. Sie stammt als *Zeichen* somit von einem Erstaunen ab, das die Heterogenität der *Natur* begleiten wird, wo sie sich eben in ihrer Unfaßlichkeit auf der *Vorstellung* des Empedokles enthüllt. Der Iris' Regenbogen bietet ein letztes *Zeichen* für einen Organis-

mus, der selbst ein Zeichen ist, das der Vernichtung anheimfällt. Und in diesem Sinne ist der Regenbogen schon kein *Zeichen* mehr; das Wort *Zeichen* kommt an dieser Stelle in Hölderlins Manuskript gar nicht vor. "O Iris Bogen über stürzenden / Gewässern, wenn die Woog in Silberwolken / Auffliegt, wie du bist, so ist meine Freude."¹²⁵ ediert Beissner. Und Sattler begründet seine abweichende Lesart mit einer "vom du ausgehend[en], . . . blasse[n], mit der Federfahne gezeichnete[n], bogenförmige[n] Signatur bis zum großen Z des durchscheinenden Wasserzeichens *ZOONEN* am linken Rand . . . , das dem geistigen Zeichen im Material korrespondiert". Hierin vermutet er eine "ingeniöse Korrektur" (E 688) Hölderlins, aufgrund derer er den *Iris Bogen* an die durch den gezeichneten Bogen angedeutete Stelle verschiebt und den ursprünglichen Irisbogen durch das aus dem Z des *ZOONEN* und seinem Status als *Wasserzeichen* abgeleitete Wort *Zeichen*. Nach dieser Lesart kehrt der textliche Verweis auf das Bild des Wasserzeichens in der graphischen Dimension der Niederschrift wieder. Das Sprechen setzt aus, um auf seine Materialität zu verweisen, die vom Sprechen eben als die destruktive Macht bezeichnet wird, unter welcher es verstummt. In der Niederschrift der Sterbeszene bricht auch das Fließen des Textes ab, der auf die Grenze der Worte stößt. Doch gerade wegen dieser Korrespondenz ist der *Irisbogen* kein Zeichen mehr – zumindest kein Zeichen, wie noch Empedokles eins ist. Der Verweis auf die Materialität des Zeichens läßt sich nicht seinerseits durch ein Zeichen – und sei es das Wort *Zeichen* – übersetzen. Er muß bleiben, was er ist: verstummender Verweis und nicht in Sprache einholbare Materialisierung, die nicht benannt werden kann und erst in dieser Unmöglichkeit den Vergleich des empedokles'schen Sprechens evoziert: *wie du bist, so ist meine Freude*. Denn auch diese speist sich aus dem nicht in der Kunst der Sprache Ausdrückbaren, was doch die *Begeisterung* des *Gesangs* stiftet: der Heterogenität einer materiellen Szene. Mit dem Ende der Bühne ist auch die Zeit der Zeichen beendet, der *Irisbogen* ist auch kein *Zeichen* der *Aufzehrung* mehr, sondern eines des Vorübergehens. "Und daß wir Sterblichen, so wie wir uns vor Augen stehn, nur Zeichen sind und Bilder, / Deß wirst du nimmermehr bedauern, lieber!" (E 940), versucht der Empedokles des

dritten Entwurfs Pausanias' Trauer um seine Person in eine Freude am *Aorgischen* zu wenden. Im Unterschied zu allen anderen wird für die Empedokles-Figur, das *Opfer seiner Zeit*, solche Freude am *Aorgischen* identisch mit der Freude des *Aorgischen* an seiner eigenen Zerstörungs- und Schöpfungskraft.¹²⁶

Eine Darstellung desjenigen Zeichens aber, das sich von seiner Autodestruktion nicht unterscheiden läßt, muß in sich in der Schwebe seiner materiellen Flüchtigkeit bleiben. Jedes theatrale Zeichen scheint dafür ebenso angemessen wie unangemessen. Ob es gelingt, in die Darstellung einen Beleg dafür in es einzuführen, daß es sich eben um *nur Zeichen und Bilder* handelt, um Effekte von des *Lebens* Dionysik, hängt von der Weise der Inszenierung ab: nicht bloß von der Linienführung insgesamt, sondern von der Gratwanderung, die jede singuläre Aufführung neu leisten muß. Sicher ist es unmöglich, ein Verhältnis von Sprache und Körper so auszutarieren, daß es der Vereinigung von *Natur* und *Kunst* gerecht würde. Aber eben um die Unmöglichkeit dieser Vereinigung geht es in Hölderlins Dramenentwurf: um Empedokles' Sterben. Die "massige[] Gegenwart des auf die Bühne gestellten Menschen"¹²⁷, durch welche in Anschluß an Staiger viele Forschungsstimmen das Scheitern jeder Aufführung eines *Empedokles*-Entwurfs vorprogrammiert sehen, kann natürlich nicht per se von ihrer eigenen Transzendierung zeugen. Aber mit den Mitteln des Theaters des 20. Jahrhunderts, die sich von einer Abbildästhetik unter Vorrang der Stimme gelöst haben, gibt es zumindest zahlreiche Möglichkeiten, diese Unmöglichkeit auszutesten. Wenig unterschiede die Undarstellbarkeit des *Empedokles* dabei von derjenigen etwa der kleist'schen *Penthesilea*. Und problematischer wird das Verhältnis von Textvorlage und Körperlichkeit der Sprechenden noch in den Theatertexten des 20. Jahrhunderts – etwa mit den unter dem Eindruck des hölderlinschen Schreibens stehenden Textflächen und Textblöcken einer Elfriede Jelinek oder eines Heiner Müllers. Wo mit jeder Aufführung neu das Verhältnis von Empedokles' Sprache und seiner Bühnenpräsenz zur Disposition steht, kann dies Verhältnis auch auf die Vielzahl der Zuschauenden unterschiedliche, unkalkulierbare Effekte zeitigen. Aber eben eine Befreiung eines nicht länger bloß der Organisation Unter-

worfenen soll die Destruktion des Zeichens Empedokles erreichen. Für eine solche Befreiung braucht der Todessprung aber selbst nicht dargestellt zu werden. Eher hinderlich schiene eine solche, die Endlichkeit der Figur erneut fetischisierende Darstellung für die Loslösung der Aggrigentiner von ihrem erhabenen Objekt. Für keinen der drei Entwürfe ist eine Zeugenschaft der Aggrigentiner, des Jüngers Pausanias oder des im dritten Entwurf eingeführten ägyptischen Greises geplant. Nach der Bergpredigt des ersten Entwurfs zieht Empedokles sich zurück, soll sich aber vor seinem Tod ein letztes Mal als ein "herrlich Traumbild" (E 757) – als ein im Verschwinden begriffenes Zeichen – zeigen. Nichts in den fragmentartigen Ausführungen des zweiten Entwurfs deutet auf eine ähnliche letzte Verklärung der Destruktion hin; für den dritten Entwurf entfällt sogar die Gabe des *Worts* an den ägyptischen Greis Manes, der "verkünden" soll, "was der letzte Wille des Empedokles war" (E 948). Ein Plan Hölderlins für die Darstellung des Todessprungs ist weder für einen der drei Entwürfe noch im *Grund zum Empedokles* überliefert und scheint aufs Äußerste unwahrscheinlich: In Korrespondenz zu den Aggrigentinern soll auch für die Zuschauer vor der Bühne eine *intellektuelle Anschauung* metaphorisiert werden, sie so von einer Fetischisierung der Vorstellung befreien und in die theatrale Struktur der Vorstellung die materielle Heterogenität der Szene einlassen. Eine *Vorstellung* vom Todessprung holte aber wieder ein, was die Gabe des *Worts* durch Empedokles losläßt. Eine Repräsentation des Todessprungs wäre der Metaphorisierung der *intellektuellen Anschauung* abträglich und fixierte bloß erneut, was in der Übertragung befreit werden soll.

3.6. *katharsis I: Zurückschrecken*

In seiner Bergpredigt formuliert Empedokles die Beziehung zwischen dem *Tod des Einzelnen* und der Stiftung eines Neuen als geschichtsphilosophisches Gesetz:

“[U]nd sterbend kehrt
Ins Element ein jedes, daß es da
Zu neuer Jugend, wie im Bade, sich
Erfrische. Menschen ist die große Kunst
Gegeben, daß sie selber sich verjüngen.
Und aus dem reinigenden Tode, den
Sie selber sich zu rechter Zeit gewählt,
Erstehen . . . die Völker. (E 744)

Das eine *Volk*, das hier aus dem Freitod hervorgehen soll, besteht selbst aus Freien und ist wohl erst in diesem Sinne für Hölderlin als Zeitgenossen der französischen Revolution ein *Volk*. Die Rede vom *Erstehen* suggeriert eine Auferstehung aus einem vorläufigen Zustand zu einem der Eigentlichkeit; der Freitod, welcher diese Existenzsteigerung bewirkt, ist ein *reinigender*. Aufgerufen wird damit die aristotelische Konzeption der *katharsis* – allerdings noch nicht für die Wirkung der Tragödie *Tod des Empedokles*, sondern für die Wirkung des Todes des Empedokles auf die Aggrigentiner: Die Metaphorisierung bzw. Auflösung der *intellektuellen Anschauung*, welche sich in Empedokles figurierte, bewirkt eine Reinigung der Aggrigentiner von ihrer Hingabe an von außen auferlegte Gesetze und erzieht sie so zu einer Freiheit, die in ihnen angelegt ist, welche sie aber bisher nicht zu nutzen vermochten. Sie werden nun aber nicht die selbstdestruktive, absolute Freiheit des Empedokles imitieren, sondern durch die *katharsis* eine Freiheit erlangen, die ihren Organismus intakt läßt, diesen aber mit seiner Herkunft und Aufrechterhaltung aus dem *Aorgischen* ver-söhnt.

Der Effekt, durch den diese Reinigung erzielt wird, ist nach Hölderlin der Schrecken. Er nimmt damit nur einen der beiden Aspekte auf, mit denen Lessings Übersetzung der aristotelischen Poetik in das Vokabular der Aufklärung die kathartische Wirkung zu fassen sucht. Für Lessing kann die von der Bühnenhandlung ausgelöste Furcht um sich selbst ein Mitleiden auch mit anderen bewirken.¹²⁸ Hölderlin interessiert sich zunächst bloß für die Dimension der Furcht, welcher er einen Beiklang des aristotelischen Schauderns mit stark lutheranischer Färbung, zurückgibt. Mit dem

Freitod des Empedokles werden nämlich *Natur* und *Kunst* als “die kämpfenden Extreme . . . schöner versöhnt und vereinigt” (E 871, Z. 145 f.) als in ihrer vormaligen Fetischisierung, eben weil “das organische durch den vergehenden Moment zurückgeschreckt” (E 872, Z. 153 f.) wird. Dieser *vergehende Moment* ist die in seinen Tod führende Freigabe des Wortes durch Empedokles als reines Verhältnis von *aorgischer Natur* und *organischer Kunst* und er hat eine schockhafte Wirkung auf die ihm ausgesetzten Organismen, wie der Pausanias des zweiten Entwurfs beobachtet: “Erschrocken kam, laut weinend / Vom Berge, das Volk, ich sah / Nicht einen, ders ihm hätte gelästert, / Denn nicht wie die Verzweifelnden, / Entflieht er heimlich, sie hörten es all, / Und ihnen glänzt im Laide das Angesicht / Vom Worte, das er gesprochen –” (E 837). Die dem Schock ausgesetzten Organismen ziehen sich vom *Aorgischen*, das der Organismus des Empedokles so rein in sich aufnahm, wieder zurück, ohne daß es noch wie vormals durch *Kunst*, Kultur und Organisation beherrscht und gebändigt werden müßte. Vielmehr wird es als der destruktive Schrecken, der es ist, “ein Gegenstand der ruhigeren Betrachtung” (E 872, Z. 155) und damit als unhintergehbare *différance* der *Kunst* von sich selbst anerkannt. Mit diesem Zustand ist die Harmonie des hölderlinschen Geschichtsursprungs umgekehrt wiederhergestellt: der *organische* Mensch zum *künstlichreinaorgischen Menschen*, sein *aorgisches* anderes zur *organisch gebildeten* Natur geworden. Das Zurückschrecken der Aggrigentiner affirmiert den Unterschied von *Natur* und *Kunst*, es bewahrt den Organismus, der zurückschreckt, vor seiner vorzeitigen Destruktion. Gleichzeitig gibt er ihm aber auch eine Erfahrung der Freiheit des *Aorgischen* und verweist ihn so auf die Grenzen seiner Organisationsmacht. Der Tod des Empedokles bleibt für die menschliche *Kunst* eine schockhafte Lücke, die zwar eine Sprache hinterläßt, aber ihrerseits nicht sprachlich benannt werden kann. “Ich will es ehren, was mit dir geschieht, / Und einen Nahmen will ich ihm nicht geben.” (E 751), antwortet stellvertretend für die Aggrigentiner der Archon – derjenige, der laut Etymologie doch für die Archivierung im Namen zuständig wäre¹²⁹ – auf Empedokles’ Bergpredigt. Indem nicht mehr ein Fetisch verehrt wird, sondern dasjenige, was das menschliche Vor-

stellungsvermögen übersteigt und sich der Benennung entzieht, öffnet sich die menschliche *Kunst* der Freiheit der *Natur*. Die Namensvergabe unterliegt nicht mehr dem Willen der Organisation, sondern einem diesem Willen entzogenen Namenlosen. Das von Empedokles gestifteten *Wort* läßt somit die Freiheit einer selbst namenlosen *Natur* sprechen, ohne das dieses Wort zu rein menschlichen Bildungen gerönne oder sich wie das dionysische Zeichen der Empedokles-Figur auflöste. In der Namenlosigkeit seines Ursprungs bezeugt es seine *différance* von einem Heterogenen, das sich in ihm gibt, um sich zu entziehen. Der Reflex des Zurückschreckens kann so im *Verstand* der Zurückschreckenden zu einer Reflexion führen, die um ihre Erhaltung durch etwas außerhalb ihrer selbst weiß. Der Schrecken ermöglicht solch Reflexion durch die Distanzierung, mit welcher das *Organische* sich von der Destruktivität des *Aorgischen* zurückzieht. Das Organische nimmt zwar sein theatrales Vorstellungsvermögen wieder auf, aber der Moment seines Zurückschreckens gibt den unmöglichen Ort der materiellen Szene frei: Ort der Trennung von *Organischem* und *Aorgischem*, *Kunst* und *Natur* – Trennung, die doch zusammengehört: Die *Vorstellungen* der organischen Reflexion gehen aus dieser Szene hervor. Dies Ineinander von Bühne und Szene verdichtet sich in der *Wohlgestalt*, als welche das Vorstellungsvermögen die destruktive *Natur* nun wahrnimmt. Während der Schrecken deutlich auf die Überschreitung der *Vorstellung* in Kants Beschreibung des Erhabenen verweist, integriert Hölderlin mit der *Wohlgestalt* gleichzeitig die Dimension des kantischen Schönen, das aus der freien Übereinstimmung von sensueller Erfahrung und Vorstellungsvermögen hervorgeht. Im ersten Entwurf soll in diesem Sinne ein letzter Auftritt des Empedokles – nach Gabe des Worts, aber vor seinem Tod – den namenlosen Schrecken durch die Schönheit seines Anblicks lindern, wie dies Pausanias Panthea und Delia gegenüber ausführt. Seine Ankündigung ist jedoch durchaus doppeldeutig:

Euch schreckt
Sein Ende, das vor aller Augen ist,
Doch keiner nennen mag; ich glaub es wohl,

Doch werdet ihrs vergessen, sehet ihr
In seiner Blüthe den Lebendigen,
Denn wunderbar vor diesem Manne schwindet
Was traurig Sterblichen und furchtbar dünkt,
Und vor dem seelgen Aug ist alles licht. (E 751)

Der Schrecken – hier eindeutig als ein vom endlichen *Wort* des Empedokles und nicht von einer Bezeugung seines Sterbens ausgehender gekennzeichnet – erhebt sich zur Schönheit bloß *vor dem seelgen Aug*, muß den ihrerseits sterblichen Organismen aber *furchtbar* bleiben. Die Erhebung der Sterblichen zu selbst Seeligen aber geschieht durch den Anblick des Empedokles als der *Blüthe des Lebendigen*, womit zum einen der vom *Opfer seiner Zeit* befreite Empedokles kurz vor seinem Freitod, zum anderen aber auch der in die Dionysik des *Lebens* eingegangene Empedokles nach seinem Freitod gemeint sein kann. Die *Blüthe* des Lebens weist schließlich zurück auf jene in der Gabe des empedokles'schen *Worts* angekündigten Sprache der Blumen, bzw. Sprache als Blume: Erst mit dem Schrecken seines Untergangs kann für die Aggrigentiner auch die Schönheit der *Natur* als Stifterin der Schönheit ihrer Freiheit erscheinen. In diese Dimension deutet auch ein Ausspruch Pantheas. Auf die unverständige Frage der Athenerin Delia, ob die Welt der Sterblichen nicht wie Empedokles zu schön sei, um aus ihr zu scheiden, antwortet sie: „Ja schön / Ist sie, und schöner izt denn je.“ (E 756) – denn erst das Verschwinden des Fetischs Empedokles bringt die Schönheit der Welt insgesamt hervor. Panthea sieht diese Schönheit, ohne daß sie die Empedokles-Figur für ein letztes Mal erblickte. Es ist bereits die Gabe des endlichen *Worts*, welche sich in seinem Tod bloß vollendet und so jene Harmonie der Schönheit für die aggrigentinischen *Vorstellungen* stiften kann, welche den szenischen Schrecken des Erhabenen in sich integriert.

An anderer Stelle findet sich die paradoxe Struktur dieses szenischen Schreckens genauer benannt: In einem Vorsatz zu seiner theoretischen Skizze zur Tragödie insgesamt und dem *Empedokles*-Stoff insbesondere behandelt Hölderlin die wegen ihres Grundtons auf ähnliche Weise zu behandelnde „tragische Ode“. Diese beginnt „im höchsten Feuer“ eines „reine[n] Geistes“ (E 868, Z.1) –

also in der dem *Empedokles* zugrundeliegenden geschichtlichen Verlaufslogik mit der bloßen *harmonischen Entgegensetzung* von *Natur* und *Kunst* im *reinen Leben*. Gleich der in der Tragödie dargestellten Epoche findet auch die *tragische Ode* am Ende "sicherer freier gründlicher . . . in den Anfangston zurück" (E 869, Z. 26-28). Nach *sicherer freier gründlicher* ist in Klammern eine Erläuterung beigefügt: "das heißt aus der Erfahrung und Erkenntnis des Heterogenen" (E 869, Z. 27 f.). Damit ist die Sphäre des Sinnlich-Materiellen mit eben in ihrem Verhältnis zur Sphäre kantischen *Verstandes* gekennzeichnet: Materialität äußert sich in ihrer Heterogenität zum Verstand. Vernunft, so könnte man Hölderlins hier eher von Schiller als von Fichte¹³⁰ inspirierte Überschreitung Kants kennzeichnen, ist erst ganz bei sich, wenn sie ihren Verstand dieser Heterogenität ganz ausgesetzt hat. Die menschliche Vernunft, in Hölderlins Anthropologie um die kulturbildenden Fähigkeiten zum *Organischen* erweitert, wird durch das ihr Heterogene, mit Hölderlin: das *Aorgische*, getragen. Sie muß zu einer *Erfahrung und Erkenntnis* des Heterogenen vorstoßen, um auch noch die Vernünftigkeit der Vernunft, das Bilden der Bildung erfassen zu können. Indem das Organische seine Abhängigkeit vom Aorgischen *erfährt* und *erkennt*, ändert sich beider Verhältnis grundsätzlich: Das Heterogene ist nicht bloß Objekt von *Erfahrung* und *Erkenntnis*, sondern auch ihr Subjekt. Im *Organischen* *erfährt* und *erkennt* das *Aorgische* sich selbst – als die Heterogenität des Materiellen. *Erfahrung* und *Erkenntnis* sind demnach nichts anderes als die Heterogenität einer szenischen Materialität. Es ist eine *Erkenntnis*, diese *Erfahrung* zu machen. Es ist eine *Erfahrung*, das Heterogene als das, was es ist, zu erkennen: als nichts als die Heterogenität, die in sich *Erfahrung* und *Erkenntnis* ist, als ein Scheitern von *Erfahrung* und *Erkenntnis*, welches jeglicher *Erfahrung* und *Erkenntnis* zugrundeliegt. In aller Strenge exerziert Hölderlin damit ein Begreifen des Unbegreiflichen durch, welches nach Kant das Verhältnis des *Verstandes* zur sich im moralischen Imperativ äußernden Freiheit bestimmt: "Und so begreifen wir zwar nicht die praktische unbedingte Notwendigkeit des moralischen Imperativs, wir begreifen aber doch seine *Unbegreiflichkeit*"¹³¹. In einem Begreifen des Unbegreiflichen wird im strengen

Sinne nichts begriffen. Nach Kant wird der mit einem Hang zur “*Metaphysik als Naturanlage*” ausgestattete Mensch zum Begreifen zwar “durch eigenes Bedürfnis getrieben”¹³². Wo er sich, wie Hölderlins Text es ausschreibt, diesem *Trieb* aber voll und ganz aussetzt, kann er nichts als eben dieses Aussetzen erfahren: als eine unmenschliche Freiheit, die ihm von außen zukommt und gleichzeitig von innen erhält und damit eine heterogene *différance* seiner selbst vollzieht. Das Begreifen des Unbegreiflichen, wird beständig vom abwesenden Objekt seiner Begierde distanziert, aber darin doch gleichermaßen fasziniert – von ihm getrennt und an es gebunden, so daß die Distanzierung die Faszination und die Faszination die Distanzierung erhält. Dieser *Trieb* zum Begreifen ist einzig davon getrieben, nicht anzueignen. Er begehrt, weiter zu begehren und in seinem Begehren ständig distanziert und immer weiter erhalten zu werden: weiter auf dem Höhepunkt des Begreifens eben nicht zu begreifen.¹³³

Die *Erfahrung und Erkenntnis* des Heterogenen bewegt sich am Rand des Begreifens und damit immer an der Grenze zur Sprachlosigkeit. Ein Zeugnis vom Heterogenen ist immer auch ein Zeugnis *ex negativo*, und in diesem Sinne läßt sich die den ersten Entwurf beschließende Schlußszene lesen: Panthea und Pausanias, das Empedokles am nächsten stehende Paar, müssen sich hier von dem Unverständnis der athenischen Besucherin distanzieren, um die eigene Nähe zur empedokles’schen Gabe zu bekunden. Diese sieht im Tod des Halbgottes eine Herabwürdigung des zurückbleibenden sterblichen Lebens: “– ach und die Besten / Sie treten auf der Todesgötter Seit’! / Auch sie gehn dahin , mit Lust und machen / Es uns zur Schmach, bei Sterblichen zu bleiben.” Pausanias reagiert empört: “Ach niemals ward ein edler Angesicht / Empörender belaidiget!”. Das den Entwurf abschließende Wort gehört dann der Athenerin Delia und bekundet nichts als ihre Verwirrung: “Ach! Mehr wie Götter, denn wie Sterbliche, / Scheint euer Freund zu denken.” (E 758) Die Identität von Göttlichem und Sterblichem in der Heterogenität der Szene bleibt ihr bei allem guten Willen fremd. Aber nur in Kontrast zu ihrer Befremdung kann das harmonische Verhältnis Pantheas und Pausanias’ zur neuerworbenen göttlichen Freiheit hervortreten.

In der Umarbeitung dieses Dialogs für den zweiten Entwurf, der erneut die Kritik der Athenerin an Empedokles bringt – “Zu gern nur, Empedokles, / Zu gerne opferst du dich” (E 820), erhält dann allerdings Panthea den entscheidenden Satz: “So muß es uns geschehn. / So will es der Geist / Und die reifende Zeit / Denn einmal bedurften / Wir Blinden des Wunders.” (E 821) Ein *Wunder* für die Blinden ist es laut biblischer Tradition, plötzlich sehend zu werden. Der vormalige Anblick Empedokles’, die Fixierung auf den Fetisch, wird nun als Blindheit klassifiziert. Erst mit dem *kathartischen Zurückschrecken* entsteht ein wirklicher Sehsinn, erst mit der *katharsis* wird eine Vorstellung möglich, die um ihren unzugänglichen Ursprung im *Aorgischen* weiß. Loslösung vom Tastsinn und Hinwendung zum distanzierteren Auge, die den hölderlinschen Menschen erst zum Menschen machen¹³⁴, geht aus einem *Zurückschrecken* vor der übergroßen Nähe der destruktiven Natur hervor. Mit diesem Schrecken manifestiert sich die *différance* von *Kunst und Natur* als zusammengehöriger Unterschied; mit dem Schrecken manifestiert sich für die vormals Blinden ein Blick auf die *Vorstellung*: Das *Zurückschrecken* ist die absolute Gleichzeitigkeit von Szene und *Vorstellung*. Letztere ist der ersteren notwendiger Effekt, wo der Schrecken des *Aorgischen* nicht zur Vernichtung des *Organischen* führt, sondern sich im *Organischen* erhält. Die Bühne der *Vorstellung* ist nicht bloß Ort der Bilder, sondern an sich ein Bild: gleich dem *Irisbogen* ein schönes Bild der Destruktion und ein gleichzeitig schönes Bild erst als ein Effekt der Destruktion, von der es doch verschont bleibt. Das kantische Schöne mildert in Hölderlins Version die Destruktivität des kantischen Erhabenen ins Erträgliche ab, ist als *Zurückschrecken* aber gleichzeitig Folge des Schreckens, das kantische Schöne ein Effekt des kantischen Erhabenen.

So wie der *Irisbogen* nie zum *Zeichen* gerinnt, so ist auch eine derartige *Vorstellung* nie ganz Bühne. Sie als solche zu betrachten, hieße, sie auf jene Weise zum Fetisch zu machen, auf die Empedokles den Aggrigentinern zum Fetisch wird. In ihr den Effekt der Szene wahrzunehmen und so das Heterogene zu erkennen, heißt hingehen, die Blindheit – dank des *Wunders* der *katharsis* – zu verwinden. Und falls sich die *Vorstellung* bloß als Effekt bildet, der

vor der Destruktion durch den Schrecken des Erhabenen schützt, dann handelt es sich vielleicht auch bei der im *Grund* skizzierten Erzählung vom harmonischen Ursprung, den es nach der Vertreibung aus dem Paradies vielleicht auf höherer Stufe wiedereinzuholen gilt, bloß um eine Abfolge schöner Bilder, welche sich vor den Moment des *Zurückschreckens* stellen. Ein *Irisbogen* insofern, als das die Übermacht des Schreckens in eine für das Auge gliederbare Abfolge umgebogen würde. Damit unterschiede sich diese Erzählung durch nichts von den Figurationen und Schauspielerkonstellationen, wie sie auf der Bühne des Dramas *Der Tod des Empedokles* auftreten. Die Konzeption des *Empedokles* gehörte genauso dem Register der *Vorstellung* an wie seine praktische Ausführung, auch wenn Hölderlin den Vollzug der *katharsis* eher der letzteren zuschreibt. Indem sich die *Vorstellung* als Schutz vor der Szene offenbart, zeigt sich auch eine weitere Dimension des hölderlinschen Formulars von der Tragödie als der *Metapher einer intellektuellen Anschauung*: Zwar befreit die Übertragung durch Empedokles die Aggrigentiner von ihrem Fetisch und ermöglicht ihnen erst, jede und jeder für sich zu einer *intellektuellen Anschauung* vorzustoßen. Eine wirkliche Anschauung des Absoluten betrachtete aber bloß seine reine Destruktivität – die *göttliche Mitte* als den *Tod des Einzelnen* – und wäre auch selbst von dieser Destruktivität betroffen. Eine *intellektuelle Anschauung* wäre keine, da sie sich selbst vernichtete. Sie muß auf die *Vorstellung* zurückgreifen, um sich vor der Destruktivität zu schützen. Bei der *Vorstellung* handelt es sich zwar erneut um einen Fetisch: Die *intellektuelle Anschauung* verschiebt sich von Empedokles zur Wohlgestalt der jeweils einzelnen *Vorstellung*, wird also einer Metaphorisierung bzw. Übertragung im Sinne Freuds und Lacans unterzogen. Aber diese Metaphorisierung ist notwendig, um den Organismus als Ort der *intellektuellen Anschauung* zu erhalten. Täuschte vormals der Fetisch Empedokles über die destruktive Macht des *Aorgischen* hinweg, so bleibt nun die *Vorstellung* der eigenen Entstehung im Schrecken eingedenk. Sie ist bewußte und notwendige Fetischisierung, welche den Schrecken distanziert und ihn, indem sie von ihm fasziniert bleibt, gerade so als Schrecken erhält: als äußerer Schrecken wie als Quelle der eigenen Freiheit. Die *kathartische* Wirkung des

Stücks *Der Tod des Empedokles* ist gelungen, wenn die Zuschauer vor der Guckkastenbühne die ihnen zur Beobachtung ausgelieferte *Vorstellung* als jenen Schutz erkennen, hinter welchem sie diesen Schrecken wahrnehmen: als das *Wunder*, welches sie gleichermaßen an die Freiheit des Destruktiven erinnert wie vor der Destruktion bewahrt und so die Blindheit der Fetischisierungen auflöst.

In diesem Sinne ist die Bühne, auf welcher das Drama *Empedokles* stattfindet, der notwendige, schützende Rest eines Fetischs. Ihre Distanz vom Zuschauer ist der schützende, eine *intellektuelle Anschauung* als ihre eigene Metapher erst ermöglichende Distanz. Laut *Grund zum Empedokles* soll die neue Harmonie an den Zustand der ursprünglichen Reinheit erinnern, sie soll ihn nicht erneut herstellen. Die *katharsis* für die Zuschauer ist daher erreicht, wenn sie Zeuge der aggrigentischen *katharsis* auf der Bühne werden und sich so des destruktiven Potentials auf der anderen Seite der Vorstellung erinnern, ohne wie die Aggrigentiner dem Schrecken selbst gegenüberzustehen. Nur auf diese Weise läßt sich vom *Empedokles* als einer "Meta-Tragödie"¹³⁵ oder gar einer "Tragödie der Theorie der Tragödie"¹³⁶ sprechen: Die *katharsis* soll in einem fast brecht'schen Sinne distanzieren, jedoch weil sie ihrerseits das Ausmaß einer artaud'schen Pest annimmt. Das Drama zeigt aus der Distanz das Risiko einer dionysischen Vernichtung, aus dem es gereinigt hervorzugehen gilt.¹³⁷

3.7. Szenisches Schreiben

Somit handelt es sich bei der Empedokles-Figur nicht um die Hypostase eines Vereinigungsstrebens, das Hölderlin in späteren Texten – insbesondere dem lyrischen Spätwerk – aufgab,¹³⁸ sondern um eine Figur der Erinnerung, die sich als eine Figur der *différance* von *Natur* und *Kunst* auflösen muß. So kann sich auch eine Erinnerung an die reine Harmonie nicht des *Aorgischen* bemächtigen: Das *Organische* erinnert, daß das *Aorgische* sich ihm entzieht. Das Sterben der Empedokles-Figur vollzieht sich als Freisetzung seiner Sprache. Und wirklich entwickelt Hölderlin in seinen Überarbeitungen des Empedokles-Stoffes das Drama im-

mer weiter weg von der Theoretisierung der Sprache im ersten Entwurf hin zu einer Versprachlichung dieser Theorie. Die Sprachlastigkeit des dritten Entwurfs sprengt alle Konventionen des bürgerlichen Trauerspiels. Paradigmatisch hierfür steht der Anfangsmonolog: Die Todesnähe ist absolut geworden, das Sprechen eines „*vom Schlaf erwachend[en]*“ Empedokles schwankt zwischen Selbstbewußtsein und Selbstverlust an die Natur, zwischen Tod und Leben hin und her und stellt so Zeitlichkeit selbst zur Frage.¹³⁹ Rhythmus und Lautlichkeit der Sprache strukturieren den vom dramatischen Subjekt geäußerten Sinn vor und nehmen sie in die eigene Melodie zurück.

Euch ruf ich über das Gefild herein
Vom langsamen Gewölk, ihr heißen Stralen
Des Mittags, ihr Gereiftesten, daß ich
An euch den neuen Lebenstag erkenne.
Denn anders ists wie sonst! vorbei, vorbei
Das menschliche Bekümmerniß! Als wüchsen
Mir Schwingen an, so ist mir wohl und leicht
Hier oben, hier, un dreich genug und froh
Und herrlich wohn' ich, wo den Feuerkelch
Mit Geist gefüllt bis an den Rand, bekränzt
Mit Blumen, die er selber sich erzog
Gastfreundlich mir der Vater Aetna beut. (E 931)

Dies produziert eine ambivalente Atmosphäre zwischen Imagination und Wirklichkeit, Leben und Tod, An- und Abwesenheit. Selbst der Rhythmus des An- und Abwesens der sprachlichen Melodie ist nicht mehr selbstverständlich, wie Empedokles beken-
nen muß, als er sich mit Pausanias einem Gesprächspartner gegen-
übersieht: „Es will zum sterblichen Gespräche fast / Und eitlem
Wort die Zunge nimmer dienen“ (E 939). Die Auswucherungen
der empedokles'schen Sprache führen aber nicht dazu, daß eine
Handlung hin zum Opfer unmöglich würde – auch wenn der
dritte Entwurf nach drei Szenen abbricht: Der Anfangsmonolog
zeigt Empedokles in einem Idealzustand als für die *différance* von
Natur und *Kunst* empfänglichen *Dichter*, zu dem er *geboren* ist. Der

beständige Entzug des Sinns ruft hier neuen Sinn, der beständige Tod neues Leben hervor. Ein Todessprung erscheint schon vollzogen wie ewig in die Zukunft aufgeschoben und somit unmöglich,¹⁴⁰ die Empedokles-Figur erscheint in einem solch innigen Verhältnis zu ihrer Bühne, daß ihr Tod auch die Fortführung und Lösung der dramatischen Handlung unmöglich machte.¹⁴¹ Aber die Gespräche mit Pausanias und Manes erinnern Empedokles an das notwendige *Opfer seiner Zeit*: an die Abkehr von seiner ursprünglichen Berufung, um im Freitod seine Fetischisierung durch die Aggrigentiner aufzulösen. Er muß ihnen die Destruktivität aufzeigen, der er sich wegen seiner Berufung zum Dichter aussetzen kann, ohne Schaden zu nehmen. Er muß sie damit einem Schock aussetzen, welcher sie vor dieser Destruktivität schützen wird.

Der Balanceakt zwischen Leben und Tod, *Organik* und *Aorgik*, *Kunst* und *Natur*, der im Anfangsmonolog des dritten Entwurfs vollführt wird, ist nach Hölderlins theoretischen Ausführungen der Balanceakt eines Dichters, der das Destruktive bannen und gleichzeitig erhalten soll. Empedokles wird von diesem Balanceakt zu anderen Aufgaben abberufen. Für den Dichter des Dramas *Der Tod des Empedokles* bleibt er jedoch bestehen. So wie das Drama das Kunstwerk vor dem Schrecken der *katharsis* schützt, so setzt er sich diesem Schrecken aus. Der nicht vollständig überlieferte Text *Allgemeiner Grund*, der dem *Grund zum Empedokles* voransteht, kündigt davon: Wie in der dem Drama zugrunde gelegten Geschichtsphilosophie werden auch in der Produktion des Dramas *Natur* und *Kunst* in eine unstillstellbare, negativ-dialektische Bewegung gebracht. Das Ereignis menschlicher Innigkeit mit dem *reinen Leben* verweist immer wieder auf eine Trennung vom *reinen Leben* in der *Kunst*, welche sich dieser Innigkeit nur nähern kann, indem sie sie sich klar von einer etwaigen direkten Darstellung unterscheidet, ohne jedoch die Nähe zu ihr zu verlieren. Diese Nähe wiederum kann selbst bloß durch eine erneute Unterscheidung belegt werden, und so fort:

Das tragische Gedicht verhüllt die Innigkeit der Darstellung noch mehr, drückt sie in stärkeren Unterscheidungen aus, weil es eine tiefere Innigkeit, ein unendlicheres Göttliches ausdrückt [A]ber wie dieses Bild der Innigkeit überall

seinen letzten Grund in eben dem Grade mehr verläugnet und verlügen muß, wie es überall mer dem Symbol sich nähern muß, je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher dem nefas die Innigkeit, je strenger und kälter das Bild den Menschen und sein empfundenenes Element unterscheiden muß, um die Empfindung in ihrer Gränze festzuhalten, um so weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen, es muß sie sowohl der Form als auch dem Stoffe nach verlügen. (E 869, Z. 6-27)

Die Wahl des antiken Stoffes, der in seiner Fremdheit durch die Analogie der Zeitenwende mit Hölderlins Zeit verbunden ist, und die Wahl des Helden Empedokles, der in seinem dionysischen anmutenden Selbstopfer der Gestalt des dem Zeitalter der abgeklärten Rationalität verbundenen Dichter nicht entfernt sein könnte, sind so notwendige Unterscheidungen, welche die in sich unterschiedene Einheit mit der *Natur* nur umso sicherer ins Werk binden sollen und den Verlust dieser Einheit umso notwendiger postulieren müssen. Diese Textbewegung von Annäherung und Entfernung dauert durch den überlieferten Teil des Textes hindurch an. Wie und ob Hölderlin sie auflöst, ist nicht überliefert. Beispiele ähnlicher langer und ähnlich abgründiger Satzbildungen, die durchaus zu einem Ende kommen, gibt es aber für den *Grund zum Empedokles* zuhauf. Denn ihre Auflösung läßt sich in der Theorie problemlos postulieren, hat sich aber immer neu in der dichterischen Praxis zu bewahrheiten. Der dichterische Akt, die Niederschrift des *Tod des Empedokles* ist die *Kunst*, mit welcher der Dichter die *Mitte* aus *Natur* und *Kunst* treffen soll: eine *Kunst*, die sich in der Destruktivität der *Natur* sowohl erhält wie sie diese Destruktivität auch als ihr anderes bewahrt. So läßt sich für die im *Allgemeinen Grund* ausgeführte Dichtungstheorie sehr wohl mit Lacoue-Labarthe von einem “Regreß” sprechen, allerdings gänzlich ohne die Konnotation des Scheiterns: Der nach vorne genauso wie zurück weisenden Regreß der *différance* und der Heterogenität ihrer Szene selbst unterläge der von Lacoue-Labarthe konstatierten “Paralyse”¹⁴² nur, sollten die das *Aorgische* ausgrenzenden Organisierungen der *Kunst* oder die das *Organische* vernichtenden Destruktivkräfte der *Natur* ein Übergewicht erhalten. Die scheinbar tödliche Lähmung des Stillstandes ist gleichzeitig jener *gährende* Inhalt des *Schreckensbeckers*, von welchem Empedokles in seinem Abschiedsmonolog spricht: das vom Weingott Dionysos ge-

stiftete ewige und destruktive Leben. Es ist das Verhältnis zu Dionysos, das in der Arbeit am *Empedokles*-Projekt auf dem Spiel steht und das einige Jahre später in Hölderlins *Anmerkungen* zu seinem Sophokles-Projekt einer genaueren Untersuchung unterzogen werden wird.

Die Spur des Dionysos zieht sich aber über das Schreiben Hölderlins hinaus. Es sind seine Frankfurter Diskussionen mit Hegel, welche die Arbeit am ersten Entwurf begleiten, die zunächst Hegels Auseinandersetzung mit dem Leben und Sterben Jesu, dem Opfer eines anderen großen Einzelnen, beeinflussen wie aus ihnen Nutzen ziehen.¹⁴³ Aber vielleicht wird von hier aus auch Hegels spätere *Phänomenologie des Geistes* mit der Macht und Ohnmacht des Dionysos infiziert werden. Auch hier steht das Verhältnis von *Vorstellung* und ihrer Destruktion zur Verhandlung. Unter der Maske des nüchternen, vor der mythischen Begeisterung des Dichters gefeierten Philosophen wird Hegel einen Text schreiben, welcher die *Vorstellung* nicht als Schutzmechanismus vor dem Dionysischen erhält und sich dessen Vernichtungskraft voll aussetzt. Diesem Projekt, das sich in großer Nähe und gleichzeitig großer Entfernung zum von Hölderlin am *Empedokles* Entwickelten befindet, gilt es zu folgen, um in einer abschließenden Lektüre der Sophokles-*Anmerkungen* Hölderlins Strategie gegenüber Dionysos und seine Differenz zu Hegel umso deutlicher hervortreten zu lassen.

4. *Phänomenologie I: Destruktivität der Szene*

4.1. *Jesus opfern, Szenen schreiben*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Verweilen bei Dionysos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3. *Mimetische Gewalt: kontra Girard*

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4. *katharsis II: Batailles Opfer*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 theatralen 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, ebenso sehr 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 Zersplitterung 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, *fühlt* 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 vor-stellendes 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 unfäßlichen 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 verlasse – 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 Ende 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 zusammengefasst 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 bewußtslosen 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* entsteht 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 hegelschen 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 entbilden 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 Unverständnis 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 unhintergebar 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 saisit, universel, de même qu’en toute chose je me sais, ou me saisis, singulier et réciproquement. 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 précèdent 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 aneignenbare 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* gemäßen 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 hinzugetan, ist allein teils die *Versammlung* der einzelnen Momente, deren jedes in seinem Prinzipie 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. Gleichmaßen 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 entschwindet. 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* affirmiert sich selbst über ihre Performanz. Indem 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, affirmativ, *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 Vergleichen 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 selbstständigen 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 selbstständigen 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* affirmiert, 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 Selbstausslöschung der Begierde wäre, als Kreis zu figuralisieren. Die Begierde ist *affirmativ* 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 Selbstbewußtseins 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 Selbsterstellung 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 *Begierde* 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 “unvermishtes 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 Unterworfene “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 *Knechts*, 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 *affirmativ*, 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 Selbständigkeit 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 Ausführung 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 gegenüberstellt, 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 Formenhafte, 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 ermöglichenden 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 hegelsche 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 Zurückschreckens. Durch die Formierungskraft 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 ermöglichenden 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 *Affirmativ* 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 hegelschen Denkens und damit auch der hegelschen 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

Logophobie 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 hegelsche *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 Zuschauer-raum 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 hegelsche 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 entgegensetzt, 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 wergibt, da erst entsteht das Risiko der herrschaftlichen Gabe, die an die verbleibenden Knechte mit der Vergänglichkeit des *Herrn* übergeht. Die hegelsche 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 Entgegensetzungen 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 unfäßlichen *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 Selbstmaskerade 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 *affirmativen* Gabe der Herrschaft. Wo Friedrich Schlegel die Ironie als “eine permanente Parekbasis”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, *affirmative* 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 *affirmativer* 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 *affirmative* 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 vereinzelt 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 haben lassen wird.²⁵⁸

Der Text von *Hegels Philosophie* affirmiert solch *différance* mit der sich entziehenden Figur des *Herrn*. Er läßt sie gleichzeitig *affirmativ* für sich arbeiten, ohne daß diese formierende Arbeit sich je ihrer ironischen Verabgründung durch die *göttliche Natur des Sprechens* entwinden könnte. Das hegelsche Buch speist sich aus der unauflöslchen 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 verließ. 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 *Affirmativ* überrascht die Form. Dies wird es auch tun, wo die Figuralität der hegelschen 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 – *affirmativ*, 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 *Blütthe der Natur*, welche doch immer völlig anderes als *Natur* sein muß, bezeugt 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 vollbringenden 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 unausprechlich.” (*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 narziß-tisch-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 Berausung 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 *affirmativ* 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 rekurrerendes 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 nähernde 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 hegelsche 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 langage 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 Bild. 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 konsequentere 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 *Affirmativ* 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 Zeitraum 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 Stattfinden aus der Vorder-/Hinterbühndifferenz 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 hegelsche 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 löst. 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 theatral im Sinne einer Theorie vom Theater oder einer theatralen 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 theatralen 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 “archi-théâtre” 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 Vorbedingung.

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 *affirmativ* die Geschichte des Wissens durchformt und zur Narration von einer sich selbst überwindenden Theaterraufführung 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 *affirmative* 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 *Affirmation*, 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: Neuankunft des Heterogenen.

6. *Sophokles*: widerständige Materialität

6.1. *Gefährlicher Epikuräismus: kontra Hegel*

Das szenische *a priori*, dem *Hegels Philosophie* gerecht zu werden sucht, muß notwendig immer wieder *a posteriori* erfolgen. Apriorisch wäre also einzig jener paradoxe Erfahrungswert des Heterogenen, welcher für das Szenische eintreten kann. Seine Heterogenität verwirrt die Unterscheidung zwischen den beiden Stämmen kantischer Vernunft, so daß deren platonische Differenzierung in eine Vielfältigkeit des Szenischen kollabieren muß. Jene Erhabenheit von “bestirnte[m] Himmel über mir” und “moralische[m] Gesetz in mir”²⁹⁴, welche nach Kant zum einen von Seiten der *Sinnlichkeit* zum anderen von Seiten des *Verstandes* bloß noch als Widerständigkeit auf einer Bühne der *Vorstellung* auftreten können, fallen so in die eine Heterogenität – und damit in ein Vielfältiges – zusammen. Die eine Heterogenität der einen Szene exponiert sich der anderen Heterogenität der anderen Szene – und so fort und nach allen Seiten. Das Szenische vollzieht sich als Unendlichkeit der dionysischen Zerstreuung und Zerstückelung des Endlichen: Materialität der *Natur/ Kunst-différance*, die sich in aller Freiheit exponiert und entzieht und so die Freiheit zur Freiheit macht; Materialität solcher Freiheit – wechselseitig, gleichzeitig die kantische Naturerhabenheit wie die Erhabenheit der kantischen Moralität. Als *absolutes Wissen* zerstreuen diese beiden sich ineinander und auseinander in die dionysische Vielfältigkeit des *Wir* vor der, auf der und ohne Bühne. Jede Szene, die in eine andere, in zahlreiche andere übergeht, vollzieht ein solches *Wir* als ein *absolutes Wissen*. Im *Wir* des *absoluten Wissens* übersteigern sich demnach auch konstanter Fortgang der Zeit und die jeweilige Einmaligkeit geschichtlicher Erfahrung in eine Vielheit der Szenen. Geschichtliche Er-

fahrung fände, indem sie Geschichte beständig neu exponierte und verdeckte, nicht auf einer Bühne statt, sondern wäre mit einem Wort Hyppolites "Erfahrung als solche" – sowohl ihre apriorische Form wie ihr aposteriorischer Gehalt: "Das absolute Wissen wäre also nie ein Moment der Geschichte, und es wäre immer. Das absolute Wissen wäre die Erfahrung als solche und nicht ein Moment der Erfahrung."²⁹⁵ Erfahrung: die Szene selbst als Abschnitt ihrer Vielfältigkeiten; die Szene als ihr immer anderes, materielles Selbst; als abwesender Grund der Geschichtlichkeit von Geschichte und Geschichten. Nie Erfahrung von jemand, sondern immer wieder jemand als Erfahrung. Das Enzyklopädische von *Hegels Philosophie* – der sprichwörtliche Zettelkasten, die Masse autorisierter und unauthorisierter hegelscher Texte – hätte in diesem Sinne nicht bloß archivierende Funktion, sondern böte auch eine Unzahl von Bildern der Zerstückelung: einer Zerstückelung auch des Übergangs von Bild zu Text; ein Textbild, dessen Einheitlichkeit nur seine vollendete Zerstückelung bezeugte, immer wieder eine andere Lektüre hervorbrächte und die heterogene Vielfältigkeit eines *Wir* immer neu aussetzte.

Hegels Philosophie verlangte so im Sinne Kants beständig nach einem neuen *Gesetz* – für den von der Moralität in uns nicht mehr zu unterscheidenden *bestirnten Himmel* über uns: ein *Gesetz*, das – welches es auch sei – den Bedingungen der Szene zu gehorchen hätte. Aber um als *kategorischer Imperativ* jener heterogenen Szene zu gelten, darf sich solch *Gesetz* nie mit Notwendigkeit vollziehen. Um das Heterogene in seiner Heterogenität zu belassen, muß es eine unaktualisierte Fülle seiner Möglichkeiten eröffnen; und dieser Fülle muß jede Aktualisierung dieses *Gesetzes* eingedenk bleiben. Nur derart erlöste seine Aktualisierung Materialität als solche zu ihrer Heterogenität, statt in der pietistischen Heilserwartung einer Wiederbringung aller Dinge die Seligsprechung der Materie beständig aufzuschieben. Jener Aufschub hingegen, welcher materieller Heterogenität eigen ist, weist in die Vielfältigkeit des Dionysischen, die ein jedes *Gesetz* der Szene offenhalten muß.

Gleich der Szene kann auch ein *Gesetz* der Heterogenität in keiner Einzahl sein. Es hat also nicht den Anspruch des kantischen Imperativs auf Ewigkeit. Es ist ein *Gesetz*, das für eine heterogene

Vielfalt ohne oberstes Prinzip – für Freiheit – eintritt. Es ist utopisches *Gesetz*, aber in seiner Zukünftigkeit immer aktuell. Das *absolute Wissen* weiß um die beständig mögliche Verwirklichung jener vielfältigen Revolution – nicht der Vielen, sondern des Vielfältigen – die beständig stattfinden kann und für deren unendlichen Aufschub in die Zukunft es keine Grundlage des Wissens gibt. In diesem Sinne mag die hegelsche Rechtsphilosophie zwar eine frühe Ausprägung des bürgerlichen Staates zementieren, aber ebenso zeigt sie ein singuläres Moment dessen, was es beständig neu zu verhandeln gilt. Wo sie die Heterogenität der Szene in den Systemzirkeln der bürgerlichen Institutionen zu verlieren droht, zeigt sie auch deren Hervortreten aus der Szene an. Die Institutionen müssen aus der Brüchigkeit des *Wir* entstehen, diese widerspiegeln und für Veränderungen im *Wir* offen bleiben.²⁹⁶

Damit bezeichnete das *absolute Wissen* wirklich nichts anderes als seinen eigenen *Taumel*: den eines selbst dionysischen *Verweilens beim Negativen*. Es wäre Wissen um das und als das, was Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* die “wirkliche” Auflösung²⁹⁷ nennt: ein “reales Nichts”²⁹⁸. Dieses *reale Nichts* wird als die knechtische Vorstellung aufbewahrt, der Selbstgenuß des *absoluten Wissens* als absolute Herrschaft durch permanente Selbstüberschreitung einer Knechtschaft der *Vorstellung* bewirkt. Der dionysische Selbstgenuß des Vielfältigen – szenischer Schock des zerstörten Augenblicks – ist nur als Knechtschaft der *Vorstellung* aufschreibbar. Die Ausweitung des *absoluten Wissens* in die Unendlichkeit fixiert immer die Unendlichkeit dieses einen szenischen Moments, der als zerstückelter in sein anderes übergeht und so als Moment eines *Ichs* immer schon Moment eines *Wirs* ist. Solch materielle *Erfahrung der Umkehr* hat als Räumlichkeit des Raums und Zeitlichkeit der Zeit den Effekt, daß – mit Hölderlins Worten – “jedes Bestehende, also Besondere, als Alles erscheint”: die Niederschrift des *absoluten Wissens* als ein Ende der Geschichte, die preußische Verfassung als Perfektionierung des Rechtsstaats. Der zerborstene Moment der Szene macht aus der Selbstverwirklichung von Geistigem in Stofflichem somit keine Unterwerfung des letzteren, sondern – immer noch mit Hölderlins Worten – einen zutiefst “sinnliche[n] Idealismus”: den “Epikuräismus”²⁹⁹ eines absoluten Genießens der

Auflösung, die, indem das Genießen sich *wirklich* in ein *reales Nichts* auflöst, als absolute Affirmation des Bestehenden erscheint. Das *absolute Wissen* ist *Epikuräismus* szenischer Ewigkeit, welche in jeder Szene der Geschichte in Geschichten eintritt. Die materielle Szene der *Phänomenologie des Geistes* kehrt so an jedem Bestehenden die Fülle des Möglichen hervor. In dieser herrschaftlichen Verausgabung muß sie jedoch gleichermaßen alles Mögliche zugunsten des Bestehenden verlieren, das in seiner vollendeten Kontingenz absolute Geltungskraft gewinnt. Auf diese Weise zumindest mag der Philosoph Hegel *Hegels Philosophie* gelesen haben, ohne daß solche Lektüre die Endlosigkeit ihrer eigenen Umkehrungen – darin Hölderlins Endlossätzen gleich – je anhalten könnte. Auch dort, wo *Hegels Philosophie* die gesamte Geschichte des westlichen patriarchalen Abendlandes konserviert, spricht sie doch immer als diese szenische Materialität von einer Revolution des Vielfältigen: von der Gabe szenischer Heterogenität als flüchtige Bedingung für den kantischen *Verstand* wie die kantische *Sinnlichkeit*, als flüchtige Bedingung für die hölderlinsche *Kunst* wie die hölderlinsche *Natur* und als flüchtige Bedingung für jegliche weitere Weisen des Wissens.

Das *absolute Wissen* weiß um die immer wieder singuläre Gabe eines vielfältigen, um die immer wieder vielfältige Gabe eines singulären Weltverhältnisses. Aber eben weil das *absolute Wissen* in allem die Gabe der *Natur* als *Kunst* erkennen kann, darum muß ihre Gabe der Szene auch das in der Szene Gegebene suspendieren. Ein Wissen um die flüchtige Materialität der Szene als solcher ist unterschieden von den Effekten, Widerständen oder Überwältigungen des jeweiligen Materials, als das sich eine singuläre Szene eröffnet: Solch *absolutes Wissen* richtet sich nicht nur gegen Kants Annahme eines *Verstandesstamms* des Wissens, sondern auch gegen all jenes in sich heterogene Stückwerk des Bestehenden, welches nicht auf die dionysische Verausgabung des szenischen *Gesetzes* zurückgeführt werden kann. Eine Heterogenität der Heterogenität weiß im *absoluten Wissen* ihre Andersheit als die beständige Andersheit des Flüchtigen von sich selbst. Sie weiß dies unabhängig, quasi transzendental, von der jeweils spezifischen Aktualisierung des *absoluten Wissens*. Sie weiß, daß auch die Heterogenität zum Bei-

spiel eines konstanten, Flüchtigkeit leugnenden Widerstandes – etwa einer erstarrten Substanz oder eines religiösen oder auch staatlichen Systems – sich eines Tages verflüchtigen kann. Die großartige Arbeit des Dionysos in *Hegels Philosophie* besteht darin, all diese Erstarrungen als Effekte des Flüchtigen erfahrbar zu machen und so ihre Kontingenz aufzuzeigen. In solch Verflüchtigung des Erstarrten geht aber der Bezug zu den erstarrten Aktualisierungen verloren. Die Revolution des Vielfältigen in der Zerstückelung des Dionysos ist radikaldemokratisch. Sie macht alle und alles zu Gleichen und zu Gleichem. So verdeckt sie, daß einigen Widerständen eine Verflüchtigung inhärent ist, während andere zu erstarren scheinen. Die Überblendung des Aktualisierten durch eine verunendlichte Flüchtigkeit des Szenischen erweckt den schönen und erhabenen Anschein einer universellen Befreiung, ignoriert aber schlicht alle Konflikte und Widersprüche, die sich innerhalb des Aktualisierten ergeben. Zwar hat sich mit selten dagewesener Präzision der Philosoph Hegel auch noch dem kleinsten Problem innerhalb des Aktualisierten gewidmet. Das Auftreten des Dionysos in *Hegels Philosophie* verflüchtigt jedoch das Aktualisierte als solches. Die Heterogenität des *absoluten Wissens* hat in der Verflüchtigung der Szene die Heterogenität dessen, was ist – ein Bleiben der Widerstände, ihre etwaige Widersprüchlichkeit untereinander – immer auch verloren. Auf die Arbeit des Dionysos, *Zerstörung*, ist kein Verlaß. Dionysos ist nicht verrechenbar. Die *Zerstörung* ist Teil der hölderlinschen *Natur* und nicht der hölderlinschen *Kunst*. Es mag sein, daß sie ein bestimmtes Verhältnis von *Natur und Kunst* für eine Zeit erhält, um es erst dann zu zerstören. Es mag sein, daß der *Zerstörung Vollendung* kein neues Verhältnis von *Natur und Kunst* produziert und *Kunst* daher auch nicht als *Natur*, *Natur* nicht als *Kunst*, das *absolute Wissen* nicht wißbar wird. All dies ist *Hegels Philosophie* gleichgültig. Die Szenen der *Phänomenologie des Geistes* hinterlassen in ihrer vollendeten Offenheit eine Schließung, welche unter dem Vorwand, daß die Materialität der Szene sich immer entziehen und neu geben muß, die jeweilige Singularität dieser Materialität immer auch ausblendet. Die völlige Überlieferung der Widerstände des Szenischen an Dionysos droht damit von jener szenischen Materialität und jener

Revolution des Vielfältigen zu abstrahieren, welche sie und indem sie sie bezeugt.

Dionysos kann die Szene nicht vollkommen beherrschen, diese kann nie ein *reales Nichts* sein, „denn aus Nichts wird nichts“³⁰⁰, wie Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* pointiert. Allerdings zunächst, um die in *Hegels Philosophie* verhandelte Realität des *Nichts* zu unterstreichen: Eine Auflösung des Alten wird von den erst in *potentialis* vorhandenen Mächten des Neuen erfüllt und erinnert. Gefühl und Erinnerung der Auflösung sind der Vollzug des Neuen; und als nichts anderes äußert sich das *absolute Wissen* der *Phänomenologie*: „Aber das *Mögliche*, welches in die *Wirklichkeit* tritt, indem die *Wirklichkeit sich auflöst*, dies wirkt, und es bewirkt sowohl die Empfindung der Auflösung als die Erinnerung des Aufgelöstes.“³⁰¹ In scharfem Kontrast zur *Phänomenologie* insistiert Hölderlin jedoch darauf, diese dionysische Bewegung in ein Verhältnis mit dem „Empfindungssystem“ zu setzen, als welches „der ganze Mensch“ (S 250) für Hölderlin beschreibbar bleibt. Dies *Empfindungssystem* ist beharrliche Konstante, welches die Erfahrung dionysischer Auflösung macht, ohne von dieser betroffen zu sein wie das *absolute Wissen* in *Hegels Philosophie*. Die Vielheit dieser *Empfindungssysteme* geht nicht in der dionysischen Gleichzeitigkeit von Zerstückelung und Sammlung auf, sondern bietet als die Masse der „Leidenden und Betrachtenden“³⁰² Widerstand. Dieses Leiden und Betrachten zum den Beobachterstatus zersetzenden Wissen um ihre eigene Teilhabe am Dionysischen hinaufzuheben, ist zwar auch Ziel des hölderlinschen Projekts. Wie in der *Phänomenologie* wird auf der Bühne eben dieser Status verhandelt: zum Beispiel im *Empedokles* für das Volk von Aggrigent. Doch nicht die Gabe der destruktiven Szene aus der *Phänomenologie* wird für das Volk und gegebenenfalls für den Zuschauer zur entscheidenden Erfahrung, sondern der Szene widerständiges Moment. Während in der *Phänomenologie* der Schock der Knechtung bzw. die Knechtung als Schock in den Selbstgenuß herrschaftlichen *Wissens* übergeht, bringt der szenische Schock für die Aggrigentiner einen Ausbruch aus der Knechtschaft, ohne sich dabei absolute Herrschaft anzumaßen. Sie bleiben jedoch deren Möglichkeiten – der dionysischen Selbstauflösung Empedokles’ – eingedenk und verwinden

die starre Entgegensetzung zur Bühne der *Natur* und zu der Bühne, auf welcher das Drama *Empedokles* sich vollzieht. Diese Teilhabe an der szenischen Dionysik überschreitet somit nie die Grenzen der kantischen Vermögen, vor allem nicht des Vorstellungsvermögens. Die "Welt aller Welten, das Alles in Allem, welches immer *ist*," findet nach Hölderlin zwar seine Selbstdarstellung im "Werden des Moments" als dem "Anfang von Zeit und Welt", der gleichermaßen "Untergang wie Anfang" ist und so exakt die Szene eines *absoluten Wissens* markiert. Während Hölderlin dieser Szene im *Empedokles*-Projekt nachspürt, bleibt doch auch eine weitere Dimension der Selbstdarstellung der *Welt aller Welten* denkbar: nämlich "in aller Zeit"³⁰³. Diese Formulierung nimmt jedoch nicht nur die Pointe des *absoluten Wissens* vorweg, seinen szenischen Augenblick als vollzogene Gesamtheit der Geschichte insgesamt zu denken, sondern beharrt mit Kant auf der Unendlichkeit einer Zeit der *Vorstellungen*: Das leidende und betrachtende *Empfindungssystem* wird von außen affiziert und verbleibt in einer *Vorstellung*, in welcher nun das *absolute Wissen* – dasjenige, welches in der *Phänomenologie* die *Vorstellungen* auflöst – auf die Bühne gestellt werden soll. Diese Bühne ist von der Szene in die Zeit hineingestoßen, und damit nicht mehr Permanenz einer absoluten Erfahrung. Solch *Vorstellung* verliert den dionysischen Moment des *absoluten Wissens*, indem sie an der theatralen Ordnung des Bewußtseins festhält. Aber sie kann sich auch vor des *absoluten Wissens* fast mystischer Ereignung – der Geburt eines Dogmas oder einer Ideologie des Bestehenden, welche damit immer verbunden sein können; oder auch die Ausblendung all dessen – bewahren: Die *Vorstellung* distanziert das *Empfindungssystem* vom Rausch des Dionysos und kann erst so eine Teilhabe am Rausch ermöglichen. Dies unterscheidet die *reale* von der *idealischen Auflösung*. In letzterer durch den Dichter (des *Empedokles*-Dramas) in einer *Vorstellung* dargestellten wird der dionysische Schrecken gebändigt, indem "Schmerz", "Streit" und "Bewegung" sich mit "Freude", "Frieden" und "Ruhe" verbinden, ohne daß es sich dabei um hegelsche Freude, Frieden und Ruhe einer absoluten Auflösung der *Vorstellung* handelte. Erst in ihrer Übersetzung in die *Vorstellung* kann nach Hölderlin "himmlisches Feuer statt irdischem"³⁰⁴ erscheinen:

Die idealische Vorstellung distanziert vom alles verzehrenden Rausch des *Epikuräers*, durch welchen sein eigener Leib virtuell zerstückelt und realiter von der Wucht der Zeit in Stillstand zusammengeklumpt – oder vielleicht auch realiter zerstückelt und virtuell zusammengeklumpt – würde. Erst in dieser Distanz ist sie nicht mehr *reales Nichts*, sondern kündigt von einer Teilhabe des *Empfindungssystems* am Dionysischen, die den *ganzen Menschen* nicht zerstört – er bleibt seiner Sphäre ein-, ihr entgegengesetzt: *harmonisch* oder *direkt*. Gegen den Rausch der *Phänomenologie* ist mit Kant aber ein Akzent auf das Erleiden der Empfindungen gesetzt. Für den Dichter muß es darum gehen, dieses Leiden in eine jeweils “schöne . . . Empfindung” umzuwandeln, das heißt das Empfundene wiederum im Sinne Kants mit der Regelhaftigkeit des menschlichen Verstandes in Verbindung zu bringen. Der Schrecken des Naturrausches wird so zu einem *himmlischen Feuer*, in welchem die *Empfindungssysteme* sich erkennen können, ohne sich darin zu verlieren. Solch *schöne Empfindung* ist daher gleichzeitig auch “heilig[]” wie “göttlich[]”³⁰⁵: “transcendental”³⁰⁶ als das Selbstgefühl eines Absoluten, dessen Dionysik sich selbst verzehrt.

Während die *Phänomenologie* einer Regel des Rausches gehorcht und den Rausch so zur Regel erhebt, muß der Dichter nach Hölderlin eine Regel für den Rausch finden, die diesen einerseits als dionysische Macht bewahrt und ihn andererseits nicht auf das *Empfindungssystem* übergreifen läßt. Und vielleicht ist hier das Dionysische als Dionysisches eher anerkannt als in der hegelschen Aufzehrungsbewegung, die das *Verweilen beim Negativen* als die furchtbare wie fruchtbare Bewegung der *Zerstörung Vollendung* enthüllt. Die hölderlinsche *Freude* besteht an ihrem jeweils einmaligen Ort, solange das *Empfindungssystem* intakt bleibt, das heißt solange dem Rausch eine unüberwindliche materielle Grenze gesetzt ist: Die Distanzierung des Rauschs bleibt notwendige Bedingung einer Erfahrung mit ihm, die sich nicht ihrerseits auflöst. Ein *absolutes Wissen* wie das hegelsche ist denkbar und an jeder Stelle des Wirklichen möglich. Sein *Gesetz* der Szene ist aber nicht als solches für Hölderlins *ganzen Menschen* empfindbar, sondern muß seinerseits dem Gesetz der Bühne als einem Gesetz der Distanz un-

terworfen werden³⁰⁷ – mit allen Implikationen, die dies für eine Revolution des Vielfältigen haben mag.

6.2. Gesetz der Distanz

Die Szene wird bei Hölderlin zurück in den Kontext des kantischen Bewußtseins gestellt. Sie bricht sich an der Grenze des Körpers und zieht nur als *Vorstellung* in das *Empfindungssystem* Mensch ein. Zwar ist dieses mit insgesamt drei “Vermögen der Seele” ausgestattet: “Vorstellung und Empfindung und Räsonnement” (S 411). Das Vorstellungsvermögen, das den kantischen Dualismus zunächst um ein drittes Prinzip zu ergänzen scheint, beinhaltet jedoch in Präzisierung der in der Anthropologie des 18. Jahrhunderts vorherrschenden Trias von Sinn, Herz und Verstand³⁰⁸ seine beiden Partner – ähnlich wie in Schillers Bestimmung eines Spieltriebs oder Fichtes Aufwertung der Einbildungskraft und deutlich angelehnt an die Zusammenführung der beiden kantischen Stämme im Vorstellungsvermögen durch die Popularisierung Kants bei Reinhold:³⁰⁹ Die *Vorstellung* ist nicht bloß gleichberechtigtes Vermögen neben *Empfindung* und *Räsonnement*; die letzteren beiden sind ebenfalls *Vorstellungen* oder doch zumindest nur als solche dem *Empfindungssystem* zugänglich.³¹⁰ Das “Zusammenhängen der *selbständigeren Theile* der verschiedenen Vermögen” faßt Hölderlin als einen “Rhythmus im höhern Sinn” (S 411), bestimmt die jeweilige Abfolge von *Vorstellungen*, *Empfindungen* und *Räsonnements* aber gleichermaßen als einen “Rhythmus der Vorstellungen”. Die Darstellung einer solchen “rhythmischen Abfolge der Vorstellungen” soll sich nun in der Tragödie zum “reißenden Wechsel der Vorstellungen” intensivieren, aber nicht um die Vorstellung zu überschreiten, sondern in markantem Unterschied zur *Phänomenologie* um “die Vorstellung selber” auftreten zu lassen. So zumindest Hölderlin in seinen *Anmerkungen zu Sophokles*, die einige Jahre nach dem Abbruch des *Empedokles*-Projekts wie einige Jahre vor der Fertigstellung der *Phänomenologie* entstehen und Hölderlins eigene Übersetzungen des *Oedipus* wie der *Antigönä* kommentieren. Es ist dieses ebenfalls stark an Reinhold

erinnernde Formular von der *Vorstellung selber*, das hier explizit mit der dionysischen Selbstabschwächung des Zeichens im *Tod des Einzelnen* in Verbindung gebracht wird. Denn die Selbstverkehrung des materiellen Zeichens bleibt auch für den späteren Text maßgeblich: “Der tragische *Transport* ist nemlich eigengtlich leer, und der ungebundenste”: *Transport* übersetzt *Metapher*, seine Leere und Ungebundenheit die Steigerung des Sinnlichen zum 0-Punkt, als welche Hölderlin schon im *Hyperion* die *intellektuelle Anschauung* zu denken beginnt. Auch die *Anmerkungen* definieren Tragödie in diesem Sinne als Metapher einer *intellektuellen Anschauung*. Während in der *Phänomenologie* die Leere des tragischen Transports als solche erscheint, verknüpft Hölderlin in den *Anmerkungen* die Leere des tragischen Transports explizit mit dem Erscheinen der *Vorstellung selber*. Um aus einem bedingungslosen *Epikuräismus* der *Phänomenologie*, welcher dem *Aorgischen* der hölderlinschen *Natur* freien Lauf läßt, diese *Vorstellung selber* herauszufiltrieren, bedarf es aber für Hölderlin unbedingt eines Eingriffs der organisierenden *Kunst*:

Der tragische *Transport* ist nemlich eigengtlich leer, und der ungebundenste. Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worin der *Transport* sich darstellt, das, was man im *Sylbenmaaße Cäsur* heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung notwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die *Vorstellung selber* erscheint. (S 250)

Solch *Cäsur* gehört nicht dem szenischen Rausch an, sondern verlangt nach einem Mechanismus, die sich von der unheimlichen Identität, welche in *Hegels Philosophie* dionysische Lebendigkeit in der gleichzeitig mechanisch anmutenden Automatik ihrer szenischen Zersplitterung annimmt, deutlich unterschieden ist: nach einer Kunstfertigkeit oder “*μεχανή*”. Solch *mechané* besteht nicht in umsichtiger Geschicklichkeit in der Anwendung (was einer *téchne* entspräche)³¹¹, sondern aus den erlernbaren Regeln eines “Handwerksmäßigen”. Die Mechanik eines poetischen Textes kann für Hölderlin ganz nach Maßgabe des kantischen *Verstandes* “berechnet und gelehrt, und wenn sie gelehrt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden” (S 249). Solch “poetische[]

Logik" (S 411) behandelt eben das *Empfindungssystem ganzer Mensch* mit seinen drei *Vermögen*, welche nicht gleichzeitig, sondern in "verschiedenen Successionen, aber immer nach einer sichern Regel" (S 250) zur Darstellung kommen. Befolgt die *poetische Logik* diese Regel, wenn sie die Vermögen in ihren Abfolgen darstellt und dabei jeweils das entsprechende Vermögen im Rezipienten-*Empfindungssystem* anspricht,³¹² so produziert sie die *schöne Empfindung*: Der *ganze Mensch* fühlt sich in *harmonischer Entgegensetzung* zum dionysischen Naturgang. Dessen *Leere* und *Ungebundenheit* zerstört ihn im Moment der Empfindung nicht, sondern stellt das zentrale, aber jeglichen Inhalts entleerte Vermögen des *Empfindungssystems* heraus: die *Vorstellung selber*, die eine distanzierte Anschauung des Destruktionspotentials hervorbringt und so doch als Korrektiv auf das *Empfindungssystem* wirkt – wie der Todessprung Empedokles' auf die Aggrigentiner. Dieser Effekt soll durch die "Zuverlässigkeit" künstlerischer Produktion einklagbar werden, an der es laut Hölderlin den Werken seiner Zeit mangelt: Die Auswirkungen des Geniekults aus Sturm und Drang führen zu einem Mißverstehen von Kants *Kritik der Urteilskraft* als einer reinen Wirkungsästhetik, so daß die Hervorbringungen der angeblichen Genies bloß nach den von ihnen ausgelösten "Eindrücken beurtheilt" werden. Dem setzt Hölderlin eine Analyse künstlerischer Produktionsprinzipien – des "gesezlichen Kalkul[s] und sonstiger Verfahrensart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird" – entgegen, um so eine Regelmäßigkeit der ausgelösten *schönen Empfindung* zu fassen und für die Kunstschaffenden erlernbar zu machen.

Es bedarf keines Genies im herkömmlichen Sinne mehr, um den für die poetische Darstellung gewählten Inhalt auf seine Relation zum *gesezlichen Kalkul* zu untersuchen und die auftauchende Differenz zwischen Vorgefundenem und anzuwendender Regel in der poetischen *Verfahrungsart* zu überbrücken. Auf einer nächsten Stufe ist für die künstlerische Produktion jedoch (philosophische) Einsicht in die Dialektik des Absoluten vonnöten, um zu bestimmen, "wie im unendlichen aber durchgängig bestimmten Zusammenhang der besondere Inhalt sich zum allgemeinen Kalkul verhält" (S 249 f.). Der *besondere Inhalt* als Teil des *Bestimmten* wird

sich hin auf die Bedingtheit, und damit auch Endlichkeit des jeweiligen Bestimmten durch eine Unendlichkeit, welche sich einzig in immer neuen Bestimmungen vollzieht, relativieren müssen. Die Darstellung jeglichen Inhalts ist auf die Dionysik der Szene ausgerichtet. Diese wird hier allerdings nicht mehr als *gesetzlicher*, sondern als *allgemeiner Kalkül* anvisiert, denn die Bestimmungen durch das Unendliche unterliegen den Regeln der Anarchie, die zwar in ein Kalkül einbezogen, aber höchstens als die in *Das untergehende Vaterland* und im *Grund zum Empedokles* beschriebenen zerstörerischen Gesetze des *Todes des Einzelnen* beschrieben werden können. Solch Angewiesenheit von Kunstproduktion auf ihre Sensibilität für die Dionysik des Unendlichen zeigt sich in einem dritten Schritt als ihre notwendige Bedingung: Schon fast unabhängig vom besonderen Inhalt muß die künstlerische Tätigkeit Zugang zur Verknüpfung zwischen “lebendige[m] Sinn, der nicht berechnet werden kann” (Aorgizität, *Natur*) und “dem kalkulablen Gesez” (S 250) (Organizität, *Kunst*) erlangen, um in den regelhaften Mechanismen des letzteren die Dionysik des ersteren nicht zu verfehlen. Die völlige Entäußerung des Unendlichen an die Mechanismen der Verstandestätigkeit (und der vom *Verstand* analysierbaren Naturgesetze) garantieren den immer schon bestehenden Zusammenhalt von kosmischer Dionysik mit den in der Sphäre des Besonderen berechenbaren Organisationsformen. Erst in der durch *Kunst* hervorgerufenen *schönen Empfindung* ist dieses Potential jedoch auch aktualisiert – streng kantisch als Verbindung von “Geist”, “dem belebende[n] Prinzip im Gemüte”³¹³, mit den Mechanismen der Verstandestätigkeit; und somit auch als dionysische Szene des *absoluten Wissens*, welche doch das *Empfindungssystem* mit seinen *Vorstellungen* intakt läßt. Die Zeit der Szene gibt auch den Werken der *Kunst* und Poesie die Vergänglichkeit eines Entstehens, das nach immer neuen Werken verlangt.

Und auch mit Wissen ums künstlerische Handwerkszeug ist mit jedem neuen Werk auch der Zusammenhang zwischen *kalkulablen Gesez* und *lebendigem Sinn* neu herzustellen: zwischen der Regel und dem absolut Regellosen, so daß es für diese Verknüpfung keine Regel geben kann. Auch wenn das Ineinander von Mechanismus des *Verstandes* und dionysischem Leben in der Welt wie im

Kunstwerk als eine gesicherte Erkenntnis und die Mechanik als die Selbstentäußerung des *lebendigen Sinns*, also gerade als Zeichen seiner Lebendigkeit, gilt, bleibt unkalkulierbar, ob die Ausübung des *Gesetzes* den *lebendigen Sinn* trifft oder ihn verfehlt. Schillers Wendung der von Kant aufgemachten Analogie zwischen Freiheit und Schönheit in eine ästhetische Erziehung zur Freiheit wird von Hölderlin erneut verkehrt: in eine Freiheit zum ästhetischen Akt. Nicht gegen die *Natur*, sondern von ihr stimuliert, zielt der mit den Mechanismen des *Verstandes* begabte Dichter ins *Lebendige*, ohne um den Erfolg dieses Aktes wissen zu können. Ebenso läßt sich weder ein Akt kantischer Freiheit auf seine reine Vernünftigkeit überprüfen, noch kann die Freiheit als Prinzip der Vernunft, durch die sie sich doch äußert, einsichtig werden. Was bleibt ist der kategorische Imperativ eines immer neuen Vollzugs, der sein eigenes Prinzip immer wieder treffen und – wie Kant dies höchstens impliziert – immer wieder verfehlen kann.³¹⁴ Obwohl von der uneinsehbaren Vernünftigkeit der Vernunft angeordnet, läuft die kantische *Spontaneität* des Praktischen beständig in Gefahr, ein Widervernünftiges hervorzubringen – sei es als die alles destruierende Macht absoluter Freiheit, wie sie sich in der *terreur* der französischen Revolution äußert³¹⁵, oder spiegelbildlich als die ohnmächtige Entropie eines *Empfindungssystems*, das ganz der Ausübung einer überwältigenden Spontaneität verfällt. Nietzsche beschreibt Kant “als Automat der ‘Pflicht’”, der mit seiner Freiheitsphilosophie “das Recept zur *décadence*, selbst zum Idiotismus” erfunden habe: “Kant wurde Idiot.”³¹⁶ Solch Automatik der Idiotie wäre in der kantischen Abwehr der Sinnlichkeit ein verwandelter Wiedergänger des von Hölderlin gescholtenen *Epikuräismus*. Demgegenüber muß die Dionysik praktischer *Spontaneität* mit den Mechanismen des *Gesezes* verbunden werden, um *praktische Spontaneität* zu bleiben und nicht gerade durch Kants Analyse der Freiheit aus dem von dieser abgesteckten Bereich hinausgetrieben zu werden. Auf der anderen Seite kann die Regel, welche vor dem Automatismus bewahren soll, nur in ihrer Verbindung mit dem *lebendigen Sinn* die *schöne Empfindung* hervorbringen, um nicht selbst in den Automatismus einer leblosen Mechanik umzukippen.

Der poetische Akt vollzieht sich daher unter einer dreifachen Bedrohung: der durch die eigene *mechané* sowie der zum einen destruktiven oder zum anderen idiotisierenden durch eine Überfülle des *lebendigen Sinns*. Auf ein Gelingen des Vollzugs kann dank der Vernunftgesetze kalkuliert, es kann aber nicht durch Gesetze garantiert werden. Der *allgemeine Kalkul* ist daher etwas anderes als das *Gesetz*, und es ist nicht gleichgültig, ob in Hölderlins Text vom *Kalkul*, vom *Gesetz*, vom *gesezlichen Kalkul* oder vom *kalkulablen Gesetz* die Rede ist. „Mal um Mal ist das, was berechnet wird, seinem Wesen nach ein Unkalkulierbares.“³¹⁷, schreibt Jean-Luc Nancy: Indem er auf den *lebendigen Sinn*, der nicht berechnet werden kann, zielt, entzieht sich der Kalkul der Erlernbarkeit einer *mechané*: „Die Genauigkeit ist das eigentliche Wesen des Kalküls.“³¹⁸. So soll er das *Gesetz* des *Empfindungssystems* mit dem *lebendigen Sinn* zusammenbringen. Im *Kalkul* richtet sich das *Gesetz* auf den lebendigen Sinn aus und ist daher *kalkulables Gesetz*. Nur vom *Gesetz* aus kann der *Kalkul* in die *Lebendigkeit des Sinns* zielen und ist daher *gesezlicher Kalkul*. Der *Kalkul* steht auf der Seite des *Gesezes*, um über dies *Gesetz* hinauszudeuten: Er ist sich seiner immer schon sicher, aber bloß seiner dionysischen, vernichtenden Dimension, die vom *Gesetz* gleichzeitig domestiziert wie bewahrt werden soll. Das eine ist so wenig ohne das andere wie das Leben ohne die Mechanismen oder die Mechanismen ohne das Leben: Das absolute Ineinanderfallen von *Gesetz* und *Kalkul* ist weder das eine noch das andere, sondern etwas völlig anderes: eine Mechanik des *lebendigen Sinns*, die beständig fehlgehen, aber auch beständig gelingen kann. Da die Dionysik des *lebendigen Sinns* sich beständig austreicht, ist sie nur als mortifizierende Mechanik wirklich lebendig – so wie die hegelsche Herrschaft erst als Knechtschaft wirklich herrscht. Der Gang der Mechanik ist die materielle Zeit der Szene und schützt gleichzeitig vor deren dionysischer Dimension.

So wie das *absolute Wissen* Hegels als die völlige Unterwerfung der Materialität gelesen worden ist und, um die szenische Materialität zu bezeugen, sich notwendig so lesen lassen muß, wird keine Interpretation je sagen können, ob der *lebendige Sinn* die hölderlinsche Mechanik wirklich antreibt. Sie wird dies höchstens postulieren oder erinnern können: „Dahin gehört einmal eben

jener gesezliche Kalkul.” (S 249), lautet der aus einem Satz bestehende Paragraph, welcher der Erläuterung des *Handwerksmäßigen* der Poesie nachfolgt. Folgerichtig – mechanisch – schließt sich an die Ausführungen zur Regelmäßigkeit der *Kunst* eine Charakterisierung ihrer Verbindung mit dem *Kalkul* im *gesezlichen Kalkul: einmal eben*. Der kausalen Vernetzung ist ihre temporale Dimension völlig gleichzeitig. Das Zielen auf den *lebendigen Sinn* findet immer wieder ein einziges Mal statt – *einmal* – und ist im Moment seiner Thematisierung schon vergangen – dieses eine Mal war *eben*. Zeit des *Kalkuls* und Mechanik des *Gesezes* sind schon in Hölderlins sprachliche Anstrengung verbunden und verweisen auf die nur als ihr eigener Entzug statthabende Zeit der Szene.³¹⁹ Die Dionysik des *lebendigen Sinns* greift dabei auch auf die Regelmäßigkeit von Sprache über: “Dann hat man darauf zu sehen, wie . . . der Gang und das Vestzusetzende, der lebendige Sinn, der nicht berechnet werden kann, mit dem kalkulablen Geseze in Beziehung gebracht wird.” (S 249 f.) Der *lebendige Sinn* ist Apposition – zum *Vestzusetzenden*, auf welches das *Kalkul* zielt, um es im *Gesez* zu bewahren; aber auch zu der Einheit von *Gang* und *Vestzusetzendem*: Der dionysische Übergang von *Unendlichem* zur *Bestimmung* und von *Bestimmung* zum Unendlichen ist *lebendiger Sinn* als Einheit einer Zersplitterung; und diese Einheit *wird* in Verbindung – in eine vielfältige Verbindung: jeweils einmal, *einmal eben* – mit dem *Gesez* gebracht. *Der Gang und das Vestzusetzende* – ihr Plural *wird* in einem einzigen Mal. Dieses eine Mal ist die Einzigkeit der zerstückelnden Einheit, die sich weder in der Mehrzahl von *Werden* und schon gar nicht in einer mit diesem Plural aufgerufenen Gesamtheit des *Werdens* fassen läßt. Je strenger die Sprache der *Anmerkungen* diese Dionysik nachvollzieht, desto näher rückt auch sie an die Zerstückelung heran und schreibt so das Risiko oder vielleicht auch die Notwendigkeit derjenigen Regel aus, die in den *lebendigen Sinn* treffen soll.³²⁰ Deswegen ist die Kunstproduktion als Handwerk zwar, wie die einleitenden Paragraphen der *Anmerkungen* betonen, erlernbar, nicht jedoch die Ausführung dieses Handwerks, die sich immer wieder neu als ein Problem des *Kalkuls* stellt.³²¹ Diese Einschätzung der Kunst als Handwerk macht sie daher nicht notwendig für alle *Empfindungssysteme* zugänglich.

Während die hegelsche Dionysik des *absoluten Wissens* in der Vielfalt der Singularitäten auch alle Unterschiede einebnet und jeder Singularität in jeder Szene neu und anders Zugang zum *absoluten Wissen* gewährt, besteht Hölderlin auf einem Vorrang der *Kunst* und derjenigen, die fähig sind, sie zu produzieren: Wenige nehmen das Risiko der zerstörerischen Nähe des Dionysischen auf sich, um es als distanzierende Erfahrung einer schönen Empfindung an die Vielen zu vermitteln. Diese Wenigen sind aber nicht die privilegierten Sonntagskinder, als welche Hegel die von Schelling zum Träger einer *intellektuellen Anschauung* des Absoluten stilisierten Künstlertypen abtut. Vielmehr unterstellen sie sich der Dionysik des *absoluten Wissens* auch in jener zerstörerischen, von *Hegels Philosophie* bloß konstatierten Dimension.

6.3. Eifersucht der Sonne

Das *Empfindungssystem* widersteht seiner Auflösung in der Anarchie der Szene, besteht aber nicht unabhängig von dieser Anarchie. Das *Empfindungssystem* tritt als Formation nicht gegen die Dionysik des Absoluten an, sondern aus dieser hervor und wird nur von ihr erhalten. Zur Zeit der Arbeit am *Empedokles*-Projekt heißt es brieflich:

[D]enn, wenn der Mensch in seiner eigensten, freiesten Thätigkeit, im unabhängigen Gedanken selbst vom fremden Einfluß abhängt, und wenn er auch da noch immer modifiziert ist von den Umständen und vom Klima, wie es sich unwidersprechlich zeigt, wo hat er dann noch eine Herrschaft?

Das *Empfindungssystem* bleibt sich selbst ebenso ungenügsam wie das sich ins Materielle entäußernde Göttliche, so daß "keine Kraft monarchisch ist im Himmel und auf Erden"³²². Das *Empfindungssystem* weder den dionysischen *Umständen* zu unterwerfen, noch sich zur vergegenständlichenden, einem reinen knechtischen Bewußtsein entsprechenden Herrschaft aufzuschwingen: Das ist der Balanceakt des *gesezlichen Kalkuls*. Diesen kann er nur bestehen, wenn das Verhältnis zwischen *Empfindungssystem* und seinem anderen mit in die Kalkulation einbezogen wird. Das Inein-

ander von *Gesez* und *Kalkul* setzt Hölderlin daher auch gleich mit der “Art wie ein Empfindungssystem, der ganze Mensch, als unter dem Einfluß des Elements sich entwickelt, und Vorstellung und Empfindung und Räsonnement in verschiedenen Successionen, aber immer nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehen”. Der *Einfluß des Elements* führt demnach zu verschiedenen Abfolgen der Vermögen, diese Abfolgen unterliegen ihrerseits jedoch einer überhistorischen, an die drei Gattungen gebundenen Mechanik: So herrscht “im Tragischen mehr Gleichgewicht als reine Aufeinanderfolge” (S 250) als feste Regel vor, während der *Einfluß des Elements* sich durch die Zeiten verändert. Dabei zeigt seine Heterogenität sich selbst nicht, bleibt aber an der Weise ablesbar, wie die drei Vorstellungsarten zusammenspielen.

Unter Rückgriff auf Herders geschichtsphilosophische Hypothesen bestimmt Hölderlin die Hauptmerkmale solchen *Einflusses* für die übersetzten Sophoklestexte wie auch für seine eigene Gegenwart: Eine unterschiedliche Intensität der Sonneneinstrahlung erklärt einerseits eine erhöhte Stimulation der Sinnlichkeit bei den Griechen, andererseits eine vergleichsweise stärkere Akzentuierung der Verstandestätigkeit bei den Abendländern.³²³ Solch Verstärkung eines *Vermögens* affiziert das *Empfindungssystem* insgesamt, nicht bloß in seinem leiblichen Äußeren: “Auf der Erde, unter Menschen, kann die Sonne, wie sie relativ physisch wird, auch wirklich relativ im Moralischen werden.” (S 414) Was als Erklärung biologistisch anmutet, transformiert in Wirklichkeit die von Platon eingesetzte Sonnenmetapher der Aufklärung.³²⁴ Das Sonnenlicht wirkt nun zunächst energetisch, nicht als Helligkeit. Es ist nicht auf einen ruhenden Punkt zurückzuführen, der die Helligkeit der Helle garantiert und ihr immer neue Leuchtkraft gibt, sondern die Sonne wirkt als Leben spendende, es durch ein Übermaß aber auch versengende Kraft. “Nicht lang mehr brütest / In eifersüchtger Sonne du.” (S 414), zitiert Hölderlin seine Übertragung der Prophezeiung des Tiresias an Kreon, die der herderschen Hypothese angeglichen ist: Eifersüchtig wird Kreon die gesetzgebende Kraft seiner neuerworbenen Königswürde – seiner Nähe zur ursprünglichen Kraft der Sonne also – gegen Antigone als die direkteste Nachfahrin des alten Königsgeschlecht vertei-

digen: mit der Eifersucht der Sonne selbst, die ihn zur auf die eigene Einzigartigkeit bedachten Identifikation mit ihr stimuliert. Doch eben diese Eifersucht – dem Anspruch der Sonne an Kreon, sich ihr ganz hinzugeben und dem damit identischen Anspruch Kreons an die Sonne, ihr alleiniger Stellvertreter in Theben zu sein – bewirkt den Fall Kreons. Sein Urteil über Antigone führt zur Vernichtung seiner Familie und zum Verlust der Macht seines Amtes. Die von Hölderlin auf Antigone gemünzte Interpretation des Niobe-Mythos trifft auch für ihren Antagonisten zu: Niobe, die sich aufgrund ihrer Fruchtbarkeit für den Göttern überlegen hält und durch Tötung ihrer Kinder sowie Verwandlung in unfruchtbaren Stein bestraft wird, personifiziert demnach “wüst gewordenes Land, das in ursprünglicher üppiger Fruchtbarkeit die Wirkungen des Sonnenlichts zu sehr verstärkt und darum dürre wird” (S 415).

Identifikation mit der Sonne und wechselseitige Eifersucht verkehren sich in ihr destruktives Gegenteil, wo plötzlich die Sonne auf ihrer Vormachtstellung beharrt und eifersüchtig vernichtet, was dieser zu nahe kommt. Solch Ineinander von produktiver Identifikation und Destruktivität entspricht der Eifersucht des hegelschen *absoluten Wissens*, dessen Dionysik nichts als das Bild eines beständig seinen Spiegel zerschlagenden Narziß hinterläßt. Für das hölderlinsche *Empfindungssystem* äußert sich solch *absolutes Wissen* jedoch als absolute Katastrophe. Daher ist für den Theoretiker Hölderlin bei seiner Beschäftigung mit den Griechen nicht bloß die “Art, wie sie in ihrem Klima wuchsen,” von Belang, sondern vor allem “die Regel, womit sie den übermüthigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten”³²⁵. Wo die platonische Sonnenmetaphorik in der Aufklärung hauptsächlich für den Ursprung und damit die Helligkeit der Helle entsteht, da betont Hölderlin in ihr das zunächst energetische Moment einer ursprünglichen, sich selbst immer wieder überbordenden Kraft. Die Sonne bedingt so zwar das *Empfindungssystem*, ist aber auch sein absolut anderes. “Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken?”³²⁶, kann Goethe in seiner Naturphilosophie schreiben und so eine harmonische Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem menschlichen *Empfindungssystem* und dem es Umge-

benden proklamieren. Das Auge des hölderlinschen *Empfindungssystems* hingegen blickt auf die Welt mittels einer *Vorstellung*, die es vor der Identifikation mit der Übermacht der Sonne bewahren soll. Weder beleuchtet die Sonne die Bühne dieser *Vorstellung*, noch stiftet sie die Energie zu ihrer performativen Herstellung. Beide Stränge der platonischen Tradition sind mit dem hölderlinschen Ansatz ausgesetzt.

Wo Hölderlins Behandlung des Sonnenmythos das energetische Paradigma aufnimmt, sucht sie es zu unterbrechen. Denn Hölderlins Interesse am antiken Verhältnis von Regel und vernichtendem Rausch ist nicht historisch, sondern durch die Virulenz des Problems für die eigene Gegenwart bestimmt. Der Bildungstrieb der *Empfindungssysteme* fokussiert notwendig das unter dem *Einfluß des Elements* weniger gereifte Vermögen: “[D]as eigentliche Nationelle wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden.”³²⁷ Die Nähe zur Sonne macht es für die Griechen unnötig, sich in der Kalkulation *lebendigen Sinns* zu üben. Sie benötigen vielmehr das *Handwerksmäßige* des *Gesezes*, um sich vor der dionysischen Vernichtungskraft zu bewahren. Demgegenüber mangelt es dem abendländischen *Empfindungssystem* in seiner Distanzierung vom *Element* an Zielgenauigkeit für den *lebendigen Sinn*. Der Griechen “Haupttendenz ist, sich fassen zu können, weil darin ihre Schwäche lag, da hingegen die Haupttendenz in den Vorstellungsarten unserer Zeit ist, etwas treffen zu können, Geschick zu haben, da das Schicksaallose, das δυσμορον, unsere Schwäche ist” (S 418). Spiegelverkehrt bilden so auf der einen Seite die Griechen mit handwerklicher Präzision die formvollendete Kunst aus, welche Jahrhunderte später die Moderne in Anschluß an Winckelmann so sehr bewundert, während zur gleichen Zeit die Faszination des Dionysischen Philosophie und Kunst des Abendlandes bedroht: Das Gipfeln der Aufklärung in der kantischen Philosophie erklärt der Menschheit ihre praktische *Spontaneität*, die auch ohne abstrakte Übung in einer *Kritik der praktischen Vernunft* doch immer wieder ins Zentrum dieser Vernunft treffen soll. Die praktische *Spontaneität* findet ihre Parallele in der Genieästhetik des Sturm und Drang und ihre Katastrophe in der destruktiven *terreur* der französischen Revolution. Und selbst die Hölderlins so ähn-

liche Revolutionskritik Hegels, dessen Einfluß in der Phase der Freundschaft als beruhigendes Korrektiv für die eigene Begeisterungsfähigkeit empfunden wurde,³²⁸ wird einige Jahre später mit seiner Konzeption des *absoluten Wissens* einem dionysischen Taumel erliegen, den die darin proklamierte Veräußerung der Freiheit an die staatlichen Institutionen bloß maskiert. Die Nüchternheit des Abendlandes scheint sich in ihrem anderen verloren zu haben: “Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen. Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel.”³²⁹ In diesem Sinne spricht auch die Formvollendung der griechischen Werke von nichts anderem als vom Scheitern der Griechen im “freien Gebrauch des Eigenen”³³⁰: Das griechische Reich der Kunst vergißt immer mehr den *lebendigen Sinn* und wird zum leeren Automatismus geraten. Doch eben wo solch *Handwerksmäßiges* in den griechischen Werken perfektioniert ist, muß es der abendländischen Kunstproduktion zum Vorbild dienen, um deren Überhang zum Dionysischen zu korrigieren. Umso mehr, da Sophokles in seinen Dramen “des Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandelnd, . . . objectivieren” kann und nicht wie Aeschylos und Euripides “mehr das Leiden und den Zorn” (S 413) und damit die dionysischen Themen des Sturm und Drang behandelt. Den ihr so fremden *Kalkul* auf den *lebendigen Sinn* hat die abendländische Kunstproduktion sich angeeignet. Ihr fehlt es an den Regeln der *Geseze*, welche die *Vorstellung selber* erscheinen lassen könnten, statt auch diese der dionysischen Eifersucht der Sonne auszuliefern.

6.4. Cäsar: materielle Grenze

Das *Gesez* der Tragödie besteht für Hölderlin im richtigen Einsatz der *Cäsar*, welche die dionysische Dynamik der Szene gleichzeitig bändigen und erhalten soll:

Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worin der Transport sich darstellt, das, was man im Sylbenmaße Cäsar heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung notwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstel-

lungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint.

Die Cäsur trägt in sich den Balanceakt des *Empfindungssystems* aus. Dieses besteht aus nichts anderem als aus dem Rhythmus der *Vorstellungen*. Gegen den Rhythmus kann nichts völlig anderes als der Rhythmus sein, sondern bloß seine *Unterbrechung*. Und diese wiederum wird in nichts anderem bestehen als in einer Überraschung des *Wechsels der Vorstellungen* durch einen Wechsel des Rhythmus, in welchem sich diese Abfolge der drei *Vermögen* vollzieht: durch einen – wie kurz auch immer eingefügten – *Gegenrhythmus*. Das Auftauchen der *Vorstellung selber* als Prinzip der *Vorstellungen* ist erst Effekt zweiten Grades: Durch die Cäsur wird ein “Gleichgewicht” zwischen den von ihr getrennten Teilen hergestellt, die Zeitlichkeit der “Aufeinanderfolge” der *Vorstellungen* durch die räumlich-energetische Metapher von Sichtbarkeit, Zweiteilung und Ausgeglichenheit ersetzt: Durch Einfügung der Cäsur “wird . . . der Rhythmus geteilt, und bezieht sich in seinen zwei Hälften so aufeinander, daß sie, als gleichwiegend, erscheinen”. Die Rede vom Gleichgewicht ist bloß in Kommata eingefügt. Denn erst durch die Cäsur können überhaupt zwei Hälften auftauchen, wo vorher bloßer *Wechsel* war: die dionysische Leere des *lebendigen Sinns*. Indem die *gegenrhythmische Unterbrechung* der Gewalt des Rhythmus Einhalt gebietet, wird der Rhythmus als solcher überhaupt erst aufzeigbar und zu einem möglichen Instrument der Mechanik. Die Setzung der Cäsur ist damit selbst noch nicht mechanisch, sondern ein Moment des Kalküls: Nur durch den *Kalkül* läßt sich in das *Summum* des *reißenden Wechsels* treffen. Auf diesem Höhepunkt der Intensität und damit auch der dionysischen Gefahr *begegnet* die Cäsur dem *Wechsel*, stellt sich also gegen diesen. Und erst diese Barriere ermöglicht das Erscheinen von *Vorstellungen* und *zwei Hälften*. Für die Immanenz der Tragödie führt Hölderlin dafür die Rede vom Schutzmechanismus ein. Die bedrohliche “Rapidität” des *Oedipus*-Dramas kann wegen der gleich am Anfang auftretenden Cäsur nicht die für das Fehlgehen Ödipus’ zentralen Anfangsstellen überdecken, die Hölderlin als ersten Akt zusammenstellt: “[D]ie erste Hälfte” bleibt “gleichsam gegen die zweite geschützt” (S 250); trotz der unterschiedlichen

Ausdehnung wirken beide Teile gleichwertig.³³¹ Umgekehrtes gilt für die *Antigonä*, wo “es das Ende ist, was gegen den Anfang gleichsam geschützt werden muß” (S 251), um das Drama um Kreon nicht auf eine bloße Folgeerscheinung von Antigones Untergang zu reduzieren. Indem sich aber überhaupt erst mit der *Cäsur* die *wechselnden Vorstellungen* des *tragischen Transports* herauskristallisieren, fungiert die *Cäsur* jedoch auch als Schutzmechanismus nach außen: Der *tragische Transport* läßt das *Vorstellungsvermögen* des *Empfindungssystems* intakt, statt es zu zerstören oder sich in seiner *Leere* aufzulösen. Erst mit der *Cäsur* gibt es, wie Lacoue-Labarthe unterstreicht, “la possibilité d’un monde. D’une expérience.”³³² Die *Cäsur* in Hölderlins *Anmerkungen* korrespondiert auf der Produktionsebene dem *Zurückschrecken* der Aggrigentiner im *Empedokles*-Stoff. Wo Hölderlin für die Gegenwart auf die heilsame Wirkung des Schreckens vertraut, sieht er die Griechen auf der Suche nach einer sprachlichen Mechanik, die das *Empfindungssystem* vor der und auf der Bühne vor der Übermacht des Schreckens schützen soll: Die *gegenrhythmische Unterbrechung* bestimmt Hölderlin als *das reine Wort*. Seine *Reinheit* erst strukturiert die Dionysik des *lebendigen Sinns* in den *Wechsel der Vorstellungen*. Das Risiko eines hölderlinschen *Kalküls* bestünde darin, für jede Tragödie neu das *reine Wort* zu finden. Für die Übersetzungsarbeit am *Oedipus* und der *Antigonä* hingegen bedarf es einer möglichst exakten Bestimmung dieses Gegenworts: “In beiden Stücken machen die *Cäsur* die Reden des Tiresias aus.” (S 251)

Je nach Machart der jeweiligen Tragödie setzt der Auftritt des Sehers einen stabilisierenden Kontrapunkt. Die Wahrheitssuche im *Oedipus* faßt Hölderlin als “Rede gegen Rede, die sich gegenseitig aufhebt” (S 257) und so in die Unbestimmtheit des *leeren tragischen Transports* abzugleiten droht. Den Indizien seiner Schuld hält Ödipus Beschuldigungen seiner vermeintlichen Gegner, insbesondere Kreons, entgegen. Auch Tiresias wird der Parteilichkeit und der Mittäterschaft bezichtigt und soll so in das Schema *Rede gegen Rede* hineingezogen werden. “Verdächtig bist du mir, / Mit angelegt das Werk zu haben und gewirkt” (S 115. V. 350 f.). “Sind Kreons oder sind von dir die Worte?” (S 119, V. 382.) Doch der Seher verweigert die Gegenwehr und kontert statt dessen mit einer

prägnanten Analyse eben der zerstörerischen Leere dieser Struktur: "Ich bestätig' es, du bleibst / Im Tone, wo du anfiengst, redest noch / Auf diesen Tag zu diesen nicht, zu mir nicht / Du sprichst mit dem, der unsrem Land' ein Flek ist." (S 115, V. 354-357.) Während das Original an dieser Stelle überdeutlich die Schuld des Ödipus fixiert – "als der seiend des Landes unheiliger Befehlender" (S 114, V. 358), lautet die wörtliche Übertragung der Frankfurter Ausgabe – spricht der hölderlinsche Tiresias eine Schuld desjenigen an, der alle Verbindungen zerschlägt und die Schuld am Ende bei sich selbst als dem einzig Übriggebliebenen finden wird:³³³ Er unterstreicht die destruktive Gefahr eines "Zorns", der keine Mäßigung mehr kennt: "Den Zorn hast Du getadelt mir. Den deinen, / Der beiwohnt, siehst du nicht." (S 115, V. 341-342.) Nichtsehend behält Ödipus den *zornigen Ton* bei, sieht weder Tiresias noch die anderen Thebaner vor sich, sondern immer bloß des Mordes an Laios Verdächtige. Die Schuldsuche durch *Rede gegen Rede* hat damit kein anderes Objekt als die durch sie vollzogene Zerstörungswut.³³⁴ Mit Tiresias' Replik ist Ödipus jedoch in keiner Weise als Täter ausgemacht. Erst als Ödipus in Steigerung seiner Wut eine fixierende Verdeutlichung verlangt – "Und welch Wort? Wiederhols, daß ich es besser weiß." (S 117, V. 363) –, benennt der Seher ihn, jedoch eben nicht als den Schuldigen, sondern eben präzise als jenen, der für schuldig befunden werden wird: "Des Manns Mord, den du suchst, ich sag, auf dich da fällt er." (S 117, V. 366) Das *reine Wort* ist damit beides: Wort, welches die Quintessenz des Dramas zusammenreißt³³⁵, aber auch das völlig leere Wort, das den Rhythmus der Gegenreden suspendiert und auf die ihrer dionysischen Dynamik innewohnende Gefahr verweist.

Ähnlich zwischen Sinnenfülle und Leere schwankend ist das *reine Wort* in der *Antigonä* gesetzt. Deren Struktur bestimmt Hölderlin als die eines "Kampfspiel[s] von Läufern . . . , wo der, welcher zuerst schwer Othem holt und sich am Gegner stößt, verloren hat" (S 421). Im Antagonismus zweier Figuren, welche sich beide zu sehr mit der Sonne des Gesetzes identifizieren, folgt der früheren Anmaßung der Antigone notwendig ihr früherer Untergang. Der Auftritt des Tiresias zerstört den scheinbaren

Triumph Kreons und prophezeit ihm unter Verweis auf die *eifersüchtige Sonne* gleichfalls das Scheitern. Obwohl mit ähnlichen Vorwürfen und Drohungen wie durch Ödipus konfrontiert – “Die Seherart liebt nemlich all das Silber.” (S 375, V.1096.) – beharrt Tiresias im Antigonä-Text auf seiner Autorität: “[D]urch mich erhieltest diese Stadt du” (S 375, V. 1099.). Während die Konfrontation mit dem sich selbst absolute Gewalt anmaßenden Ödipus nur zu einer Reproduktion des Schemas *Rede gegen Rede* geführt hätte, bewirkt beim gesetzefixierten Kreon der Hinweis auf den Unmut der Götter eine Abkehr von dessen vormaliger Selbstsicherheit und leitet zum Drama um Kreons Autoritätsverlust und die Zerstörung seiner Familie über. Die so sehr vom Auftritt im *Oedipus* unterschiedene Deutlichkeit von Tiresias’ Weissagung leitet sich jedoch ihrerseits aus der vieldeutigen Ungeschiedenheit eines *Rauschens* her: Tiresias berichtet von “zeichenlosen Orgien” (S 371, V. 1051) bei der versuchten Durchführung eines versöhnenden Opfers. In dessen Mißlingen greifen die *Orgien* auf den Raum der Polis über. Für den Kundigen sind sie darin verständlich, wie “der Vögel wohlbedeutendes / Geschrei” “rauscht” (S 371, V. 1059 f.): Einzig die Differenzlosigkeit eines Rauschens, in der doch jegliche Bedeutung zusammenbrechen müßte, steht hier noch für Bedeuten ein. Der Groll des *Elements* ist jeglichen Inhalts entleert und besteht bloß noch aus der Stofflichkeit der Signifikanten, welche ohne zugehöriges Signifikat zum *Zeichen* nicht werden können, in diesem Scheitern als *zeichenlose Orgien* aber umso deutlicher die verlorene Balance zwischen Mensch und *Element* markieren. Die *Cäsur* im *Oedipus* hingegen überdeterminiert das Signifikat: Unzählige Täter kommen nach Tiresias’ Spruch infrage. Erst mit Ödipus’ aufrechterhaltenem Anspruch auf völlige Deutungsmacht wird Eindeutigkeit – und damit eindeutig eine Täterschaft des Ödipus – hergestellt.

Demnach pendelt das *reine Wort* unaufhaltsam zwischen reiner Lautlichkeit und reinem Gehalt. In einem Pendeln jedoch, die dem dionysisch-dialektischen Ineinander von Geist und Materie im *lebendigen Sinn* – Geist als Materie, Materie als Geist – widerstehen soll. Also kann das *reine Wort* weder Geist, noch seine materielle Äußerungsform sein. Seine Reinheit wäre vielmehr

etwas völlig A-Geistiges wie A-Materielles, das dem dionysischen Dualismus, der destruktiven Identität von Geist und Materie ein drittes, allen Bestimmungsversuchen Heterogenes hinzufügt, welches den Dualismus in seiner Geschieden-, wie Ungeschiedenheit bannen kann. Das Geist-Materie-Konglomerat, dessen dionysische Vernichtungskraft wie lähmenden Stillstand sich mit *Hegels Philosophie* als Szene des *absoluten Wissens* ausschreiben läßt, bricht sich an diesem seinerseits absolut Heterogenen – und tritt umso deutlicher hervor: als auf der unzugänglichen anderen Seite des Heterogenen liegend. Die Vielfältigkeit der szenischen Materialität, von der her die *Phänomenologie des Geistes* spricht – die immer neue Ankunft des Materiellen als seine immer neue Entfernung – wird hier ergänzt durch eine völlige Brechung: durch die Möglichkeit des Ausbleibens einer Ankunft, durch die Möglichkeit eines beständigen Widerstandes, der nicht im dionysischen Rausch zersplittert. Nur von dem Sinn-Sinnlichkeits- bzw. Geist-Materie-Dualismus abgekoppelt, kann es sich wirklich um jene Heterogenität handeln, die nach Kant die Sinnensphäre von der des *Verstandes* unterscheidet. Nur so ist Materialität; mit der dionysischen Szene der *Phänomenologie* als einem ihrer besonderen Zustände – das *absolute Wissen* vollzieht sich gleichermaßen singulär, manchmal und zufällig wie auch als Allgegenwart. Denn es weiß in seiner allesverschlingenden Dionysik gerade um die völlige Kontingenz jeglichen heterogenen Widerstandes und jeglichen aus dem Heterogenen stammenden Effekts.³³⁶ Auch ein beständig Heterogenes ist für keine Ewigkeit. Für das jeweils einzelne Kunstwerk schafft das *reine Wort* die Möglichkeit, das Dionysische zu erfahren, ohne darin verloren zu gehen. Sprache in ihrer Buchstäblichkeit – in *Hegels Philosophie* Szene in ihrer materiellen Zeitlichkeit – wird zu diesem Heterogenen einer absoluten Grenzziehung. Sie vollzieht nichts an sich als ihre eigene Auflösung, die absolute Einswerdung von Sinnlichkeit und Sinn, die Blanchot für *Hegels Philosophie* einfordert und in Mallarmés Dichtung zu finden meint. Die Sinnlosigkeit des *reinen Worts* hingegen steht in ihrem Gelingen für den Sinn selbst ein. Darum kann Tiresias von *zeichenlosen Orgien* sprechen, ohne daß sein Reden selbst in einer solchen sich auflöste.

Das *reine Wort* steht für das Gelingen der Differenz und damit für das Gelingen eines Sinns, der das *Empfindungssystem* intakt läßt.

Tiresias ist "Aufseher über die Naturmacht", und falls diese das *Empfindungssystem* "seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkte seines inneren Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Todten reißt" (S 251), steht es nicht in seiner Macht, dies zu verhindern. Aber sein *reines Wort* ermöglicht ein Wissen von dieser Naturmacht – sowohl für die Figuren als auch die Rezipienten der Tragödie. Erst von diesem *reinen Wort* her vollzieht sich die *Erfahrung des Heterogenen*, welche schon das *Empedokles*-Projekt anstrebt. Im Unterschied zur Empedokles-Figur bewahrt der Seher seine Distanz sowohl zu den Thebanern als auch zu der Macht, von der er kündigt. Als *Aufseher* wird er nicht den dionysischen Exzeß des Empedokles auf sich nehmen noch die Thebaner an jenen dionysischen Taumel führen, zu dem die Aggrigentiner ein Verhältnis suchen. Tiresias ist eine griechische Figur, welche gegen die ihr eigene Dionysik das Gesetz betont; Empedokles ist eine von Hölderlin aus der Antike – aber nicht aus dem Athen Sophokles' – verfrachtete Korrektiv-Figur für die Moderne, welche die Abstraktheit aufgeklärter Rationalität durch dionysische Freiheitsbegeisterung erweitern soll. Mit dem Rückgriff auf das *Handwerksmäßige* griechischer Kunst soll im *reinen Wort* der Gefahr solcher Verausgabung begegnet werden. Während der *Empedokles* das erstarrte *Empfindungssystem* an sein Verhältnis zum dionysischen Exzeß erinnert, da sollen die sophokles'schen Dramen ein Übergreifen der Dionysik auf das *Empfindungssystem* verhindern. Dies zu sehr verhindert zu haben, darin liegt für Hölderlin das Scheitern der Griechen. Sich des Dionysischen zu sehr zu erinnern, darin liegt für Hölderlin das Problem von Theorie und Kunst seiner eigenen Zeit. Nötiger als eine Vollendung des *Empedokles*-Projekts mag für ihn daher ein Umweg über die Sophokles-Übersetzungen gewesen sein, um sich der dichterischen *mechané* zu versichern.

6.5. *katharsis III: die Vorstellung selber*

Indem mit dem *reinen Wort* der Rhythmus der *Vorstellungen* eine stabile Struktur erhält, wird auf der Bühne eine Überschreitungs-
bewegung sichtbar, die sich gegen die sie tragenden Figuren richtet: Antigone identifiziert sich direkt mit dem Heiligen und rechtfertigt mit solch unmittelbarem Gotteskontakt – durch “[m]ein[en] Zevs” (S 309, Z. 467) – ihren Widerstand gegen das Gesetz Kreons. Ödipus’ Interpretation des von Kreon überbrachten Orakelspruchs übersteigert dessen konkret-politischen Gehalt in die Dimension des Heiligen: “Die Verständlichkeit des Ganzen beruht vorzüglich darauf, daß man die Scene ins Auge faßt, wo Oedipus den Orakelspruch zu unendlich deutet, zum nefas versucht wird.” (S 251) Während Hölderlin in der Verlautbarung des Orakels eine Aufforderung zur Einhaltung von “gute[r] bürgerlicher Ordnung” liest, bezieht Ödipus ihn “priesterlich” (S 252) auf eine Sühne für den unaufgeklärten Tod des alten Laios.³³⁷ Er ruft er sich zum Statthalter des Lichtgott Apollons aus und wird von eben diesem mit Blendung bestraft werden.³³⁸ Während Antigone das Göttliche zum Ursprung ihrer Handlungen macht, ist der Fehler des Ödipus intellektueller Natur. Hölderlin bestimmt das *Empfindungssystem* des Ödipus als ein Bewußtsein, welches “sich selbst reizt, mehr zu wissen, als es tragen oder fassen kann”. Eben aus dem Niederreißen der dem *Empfindungssystem* eigenen Grenzen resultiert der *Zorn*, der Ödipus zum Verhängnis wird und seine destruktiven Kräfte freisetzt: Zu groß wird das *Leiden*, durch welches Kant im Unterschied zur aktiven Spontaneität des Verstandes die passive *Rezeptivität* der Empfindungen charakterisiert.³³⁹ Der *Zorn* Ödipus’ ist nichts anderes als die dionysische Zerstörungswut des *Elements*, in der sich sein *Empfindungssystem* aufzulösen droht. Wo Ödipus “im zornigen Unmaas leidet”, gleicht er sich notwendig dem dionysischen Gang der Dinge an, indem er, “zerstörungsfroh, der reißenden Zeit nur folgt” (S 253), statt ihr kraft seiner Vermögen zu widerstehen. All seine Versuche, wieder “seiner mächtig zu werden” (S 254) führen daher nur zur dem *Element* eigenen Verkehrung: zu einer Verstärkung des Selbstverlustes, endend im “geisteskrank[e]n Fragen nach einem Bewußtseyn” (S 255). So wie

der hegelsche Herr in der Szenerie der *Phänomenologie* der Figur des Knechtes Platz weichen muß, so zerbricht auch die Herrenfigur des Ödipus an ihrem Exzeß: "Eben diß Allesuchende, Allesdeutende ists auch, daß sein Geist am Ende der rohen und einfältigen Sprache seiner Diener unterliegt". (S 256) Jedoch ohne gleich dem hegelschen Herrn die Bühne zu verlassen und damit das Bühnenhafte überhaupt als Effekt seines Verschwindens erkenntlich zu machen: Hölderlins Auslegung der antiken Stoffe fixiert, wie seine Pointierung der Titelübersetzung mit *Oedipus der Tyrann* deutlich macht, den Fall eines Herrn, welcher seiner unrechtmäßigen Anmaßung folgt. Und auch in der *Antigonä* wird am Ende "Kreon von seinen Knechten fast gemißhandelt" (S 421). Während in der *Phänomenologie* die Bühne dem Exzeß unterliegt, werden in den *Anmerkungen* der Exzeß und seine Auswirkungen auf die Bühne gestellt. Gibt sich mit Lacoue-Labarthe das hegelsche *Verweilen beim Negativen* als permanente, exzessive Auto-katharsis zu lesen, welche sich beständig von sich reinigt und in immer neuen Szenen zu sich als dem *absoluten Wissen* zurückkehrt, um sich aufzulösen, so reinigt die in den *Anmerkungen* vorgestellte *katharsis* von eben diesem Exzeß. Das Tragische vollzieht sich in der Trennung des *Empfindungssystems* vom dionysischen *Element*:

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reinigt. Της φυσικῆς γραμματεὺς ἦν τὸν καλαμὸν ἀποβρεχὼν εὐνοῦν." (S 257)

Die Darstellung des Tragischen ist als Darstellung reinigende *katharsis*, wie Lacoue-Labarthe unterstreicht: "[L]a *katharsis* est transférée sur la scène."³⁴⁰ Sie ist damit aber auch Reinigung von einer Dionysik der hegelschen Szene, indem sie auf die hölderlinische Szene als Bühne – in einen *Wechsel der Vorstellungen*, welche doch immer *Vorstellung* bleiben – gehoben und so als Rausch in eine erträgliche Distanz gebracht wird. Der Inzest zwischen Ödipus und Iokaste scheint bloß vorgeschobene Metapher für das wirklich *Ungeheure*: die Paarung von göttlicher *Naturmacht* und menschlichem *Empfindungssystem*. Diese verschmelzen als die Zerstörungs-

gewalt des dionysischen Zorns, von welchem das *Empfindungssystem* als erstes selbst betroffen wird: Die *Reinigung* vom *gränzenlosen Eineswerden* ist ebensolches *gränzenloses Scheiden* und solch Scheiden ist das *Selbstbegreifen* des *gränzenlosen Eineswerden*. Die Macht der Natur begreift sich in ihrer Andersheit als die beständige Selbstentäußerung, die Selbstentäußerung begreift sich als die eigene Andersheit der Naturmacht. Das *Ungeheure* des vereinigten *Elements* begreift sich als Trennung gleich dem Taumel des hegelschen *absoluten Wissens*.³⁴¹

Die von Hölderlin dieser Definition des Tragischen angefügte Charakterisierung des Aristoteles aus dem *Sudas*-Wörterbuch, dieser sei *der Natur Schreiber* gewesen, *das wohlgesinnte Schreibrohr* eintauchend, illustriert des *absoluten Wissens* sich in beständig neuen Szenen gebende Geste. Die Darstellung des Tragischen kündigt von der Dionysik der *Natur*, ihr Produzent ist auf zweifache Art der *Natur* Schreiber: als die *Natur* darstellend, aber auch als von der *Natur* zu ihrer Selbstdarstellung erhoben. Die verstandesgemäße Mechanik des Tragödientextes ist die Entäußerung der *aorgischen Natur*, in welcher diese erst ganz bei sich ist. Die Naturmacht stellt sich dar, indem sie sich unterscheidet; die *Kunst* des Schreibens der Tragödie ist Selbstunterscheidung der *Natur* in ihrer szenischen Materialität. Daher wird das *Schreibrohr* auch immer *wohlgesinnt* gewesen sein, wo solche Selbstunterscheidung gelingt: als Treffen des *gesezlichen Kalkuls* in *lebendigen Sinn*, der erst mit dem Schreiben der Tragödie und der daraus hervorgerufenen *schönen Empfindung* wirklich lebendig – sich als *Scheidung fassend* – wird. Im Eintauchen des Schreibrohrs schreibt sich die *Natur* als den Sinn ihrer eigenen Differenz.³⁴² Dieser *Taumel* des Absoluten vernichtet aber weder das Rezipienten-Bewußtsein vor der Bühne noch das der Identifikation mit der Naturmacht erlegene Bewußtsein auf der Bühne. Dieser *Taumel* tritt so in Differenz zur Geste des *absoluten Wissens* in *Hegels Philosophie*:

Die tragische Darstellung beruhet . . . darauf, daß der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen . . . , daß die *unendliche* Begeisterung *unendlich*, daß heißt in Gegensätzen, im Bewußtseyn, welches das Bewußtseyn aufhebt, heilig sich scheidend, sich faßt, und der Gott in der Gestalt des Todes gegenwärtig ist. (S 417)

Die Identifikation führt in der *Scheidung* den Unterschied zwischen *Naturmacht* und *Empfindungssystem* wieder ein und kann sich so in einem *Bewußtsein* fassen, welches doch kein Bewußtsein – die *Aufhebung* eines Bewußtseins – ist. Solch *Aufhebung* vollzieht sich mit einer und gegen eine im Sinne des Dionysischen gelesenen *Phänomenologie des Geistes*: Sie *verweilt beim Negativen* als der in der destruktiven *Gestalt des Todes* auftretenden Naturmacht. Indem dieser Tod *Gestalt* hat, läßt er das Bewußtsein aber doch als Bewußtsein intakt und ist nicht bloß knechtische Bühnenmetapher herrschaftlicher Ausschweifung, die sich selbst als das *Negative* offenbart, bei dem zu verweilen sie vorgibt. Das Unendliche *faßt* wie *begreift* sich nicht bloß in der szenischen Materialität der *Phänomenologie* als einer beständigen Trennung der Materie von sich, sondern auch in der Scheidung der *Gegensätze* Bewußtsein und Bewußtseinsloses. Nur so gibt es ein Bewußtsein von der destruktiven Bewußtseinslosigkeit des Naturgangs, nur so ist das Unendliche ganz bei sich selbst: als Bewußtsein, das nicht sein eigenes Bewußtsein ist, sondern Gabe des Bewußtseins. Diese Gabe erschöpft und verschwendet sich nicht in der Geste eines *absoluten Wissens*, sondern widersteht in ihrer Heterogenität jenem Dionysischen, aus welchem sie hervortritt.

Die Sprache der Tragödie ist die sich begreifende Selbstentäußerung der *Natur* und gleichzeitig das Bollwerk gegen diese: “Sprache für eine Welt, wo . . . der Gott und der Mensch . . . in der allvergessenden Form der Untreue sich mittheilt, denn göttliche Untreue ist am besten zu behalten.” (S 257 f.) Während die Sprache der *Phänomenologie* die materielle(n) Szene(n) des Absoluten ausschreibt, markiert die Sprache der hölderlinschen Tragödie einen absoluten Hiatus sowohl in als auch zu diesem *absoluten Wissen*. Nicht die beständige Ankunft von Materialität in ihrer Andersheit, sondern deren Ausbleiben ermöglicht, daß “der Weltlauf keine Lücke hat und das Gedächtnis der Himmlischen nicht ausgehet”. Solch ein Ende des Wissens um die dionysische Szenerie des Materiellen bedroht beständig die hegelsche *Er-innerung*, welche bloß die Kehrseite der völligen Ausschweifung und damit eben ein völlig kontingentes und gelöscht Gedächtnis bildet:

keine Erinnerung, sondern den beständigen Neuanfang der Szene. *Gedächtnis* wird hingegen möglich durch die völlige Trennung vom Dionysischen: als Erfahrung eines völlig Heterogenen, das nicht nur als Gabe des Entzugs, sondern auch als das völlige Ausbleiben dieser Gabe die Möglichkeit eines Verhältnisses zum Dionysischen erst stiftet. Das Heterogene unterbricht die Vereinigung von Mensch und Element auf ihrem Höhepunkt: "In solchem Moment vergißt der Mensch sich und den Gott, und kehret, freilich heiliger Weise, wie ein Verräther sich um. – In der äußersten Gränze des Leidens bestehet nemlich nichts mehr als die Bedingungen der Zeit oder des Raums." (S 258) Das *Unmaß des Leidens*, welches den Ödipus fortreibt, wirft das *Empfindungssystem* auf seine Vermögen zurück. Statt weiter mit dem *zornigen Element* eins zu sein erliegt es einem heilsamen Vergessen: Das Erleiden der Erfahrungen nimmt überhand und unterbricht so die Möglichkeit überhaupt zum Erleiden des Sinnlichen in seiner Heterogenität. Die *Bedingungen der Zeit oder des Raumes* sind die Bestandteile des Schemas bei Kant, mit welchen die ankommenden Sinnesdaten als Vorstellungen geordnet werden. Sie sind nicht an die Erfahrung gebunden, sondern gehören der Spontaneität der Vernunft an. Als die jeglicher Empirie entleerte *Vorstellung* bilden sie somit die *Vorstellung selber*, auf deren Produktion die *gegenrhythmische Unterbrechung der Cäsar* zielt.

Mit der von Hölderlin aufgenommenen Akzentuierung Kants durch Reinhold³⁴³ läßt sich diese *Vorstellung selber* nicht bloß als Bedingung, sondern auch als absolute Grenze des *Empfindungssystems* Mensch fassen. So muß einerseits die "Wissenschaft des Vorstellungsvermögens . . . von dem *Begriffe* der *bloßen Vorstellung* ausgehen"³⁴⁴. Die Frage "[W]orin besteht die *Vorstellung* selbst?"³⁴⁵ läßt sich aber von der Philosophie nicht beantworten, da es sich bei der *Vorstellung selbst* sowohl um "das Bekannteste, aber auch das Unerklärbarste"³⁴⁶ handelt, sie somit jeder Definition vorausgeht und blinder Fleck menschlichen Wissens bleiben muß. In der *katharsis* von der dionysischen Versuchung ist das *Empfindungssystem* auf diesen blinden Fleck zurückgeworfen. Es schützt sich gegen seine Passivität im *Unmaß des Leidens* mit der einzigen Aktivität, die ihm bleibt. Bloß noch die leere *Vorstellung* kann von

sich aus – *selber* – erscheinen. Diese Aktivität hängt aber genauso von der Passivität des Erleidens ab, wie letzteres überhaupt bloß erfahrbar bleibt, solange die Aktivität der Vorstellungsproduktion vor dem *Unmaß des Leidens* schützt.

Die Produktion der entleerten *Vorstellung* ist weder aktiv noch passiv, weder *Kunst* noch *Natur*. Sie ist die Heterogenität von deren *différance*. Das *Empfindungssystem* begreift das *Unbegreifliche* als *unbegreiflich* durch Produktion einer *intellektuellen Anschauung* im streng an Kant orientierten Sinne Reinholds: nicht als Selbstgefühl des dionysischen Absoluten, sondern als paradoxer “Stoff a priori”³⁴⁷ einer “reinen Vorstellung”³⁴⁸, die als vom Bewußtsein erzeugte von der Erfahrung “unabhängig”³⁴⁹ bleibt.³⁵⁰ Die szenische Heterogenität eines *Stoffes a priori* ist im Sinne Reinholds schon Bühne. Nicht das Absolute zeigt sich in der *Vorstellung*, sondern einzig die Formen des rezeptiven Vermögens, die durch Einwirkung der Spontaneität zur *Vorstellung* von der *Vorstellung* erhoben werden.³⁵¹ Damit affirmiert Reinhold – obwohl schon auf halbem Wege zu Fichtes späteren Ausarbeitungen³⁵² – Kants Vernunftkritik, die eine intellektuelle Selbstanschauung der eigenen Bedingungen zwar für ein höchstes Wesen theoretisch annimmt, sie der menschlichen Vernunft aber strikt verwehrt. Im Sinne Hölderlins wird damit dem *Empfindungssystem* Mensch die Möglichkeit zur Verschmelzung mit dem Element abgesprochen: Statt eines Vollzugs der Einheit zeigt sich die *intellektuelle Anschauung* im Sinne Reinholds als Erinnerung an seine beschränkten Vermögen: als *Untreue* des göttlichen *Elements* aus der Sicht des tragischen Helden. Durch das Übermaß der Affektion wird der Mensch auf die von der Affektion unabhängige Begrenztheit seiner zurückgeworfen und vollbringt so die Trennung, die das Absolute braucht, um fühlend und anschauend bei sich zu sein: die Dionysik des Naturgangs fühlend und anschauend, ohne dem vernichtenden Taumel anheimzufallen. Diese Trennungslinie bildet Reinholds *natürliche Vorstellung*, von welcher die *Phänomenologie des Geistes* ausgeht, nur um sie zu parodieren und zu destruieren.

Diese *Bedingungen der Zeit oder des Raumes* unterwandern jedoch auch das von ihnen transportierte kantische Bild einer vom Zuschauer getrennten Bühne. Die *Bedingungen der Zeit oder des*

Raumes benennen nicht bloß Zeit oder Raum als Bedingungen der *Vorstellung selber*. Sondern auch das, was seinerseits Zeit wie Raum bedingt: das selbst unvorstellbare Vorstellungsvermögen³⁵³, welches durch *Vorstellung* die Heterogenität von Sinnenwelt und Vernunft miteinander vermittelt. Es ist Gabe der Entäußerung der *Naturmacht* ins *Mechanische*, um gleichzeitig den Verstand vor der *Naturmacht* zu bewahren. Es ist die Heterogenität eines schlechthin anderen, das es immer wieder zu erfahren gilt, um überhaupt Erfahrungen – mit der Klarheit des *Verstandes* oder der Dionysik der *Natur* – zu machen. Solch Heterogenität verlangt eine Rede von der Zeit *oder* dem Raum und verbietet es, die beiden Bedingungen der *Vorstellung* als Zeit *und* Raum zusammenzuschweißen. Diese formieren nicht die Unendlichkeit einer Zeit-Raum-Bühne des Bewußtseins, sondern widerstehen dem dionysischen *Element* entweder als Zeit oder als Raum, also als die Unmöglichkeit der reinen Innerlichkeit einer raumlosen Zeit oder der reinen Äußerlichkeit eines zeitlosen Raumes. Oder aber als die Möglichkeit von etwas, das nie ganz Zeit und nie ganz Raum ist und immer zwischen dem einen und dem anderen als Zeit oder Raum hin- und herfluktuiert. Solch Verschiebung eines Heterogenen – von einem Heterogenen ausgehend wie ihm gegenläufig – vollzieht sich als die paradoxe Verzeiträumlichung der derridaschen *différance*: Es ist die Materialität der Szene, welcher sich hier in der Dionysik des Elements nicht nur verausgabt, sondern ihm auch widersteht – wenn auch mit katastrophischen Folgen für das betroffene *Empfindungssystem*: Es wird der “kategorischen Umkehr folgen” und daher “im folgenden schlechterdings nicht dem Anfänglichen gleichen”. Der weise Ödipus fällt in der Raserei von seiner ursprünglichen Befindlichkeit ebenso ab wie Hämon, der heimliche Held der *Antigonä*, von seiner Vaterliebe. Beide erfahren jedoch in ihrer Raserei die *Vorstellung selber* und machen sie auch für die Rezipienten der Tragödie ersichtlich: “So stehet Hämon in der *Antigonä*. So Oedipus in der Mitte der Tragödie von Oedipus.” (S 258) Die Heterogenität des *reinen* Tiresias-Worts, das Setzen der *Cäsur* durch den Dichter, bringt solchen *Wechsel der Vorstellungen* zur Erscheinung, so daß dieser sich zur Heterogenität der *Vorstellung*

selber verdichten und in der *schönen Empfindung* als diese Heterogenität erfahren werden kann.

6.6. *Linkische Revolution*

In der Bannung und Ermöglichung des Dionysischen ist für Hölderlin die jeweilige Weise markiert, “wie es vom griechischen zum hesperischen gehet” (S 414): vom Übermaß *lebendigen Sinns* zur Distanz des *kalkulablen Gesezes*. Antigone, eine durch und durch griechische Figur, spricht die Notwendigkeit dieses Übergangs am deutlichsten aus durch den Vergleich ihres Schicksals mit dem der mythischen Niobe:

Ich habe gehört, der Wüste gleich sei worden
Die Lebensreiche, Phyrigische,
Von Tantalos im Schoose gezogen, an Siplos’ Gipfel;
Hökricht sei worden die und wie eins Epheusketten
Anthut, in langsamen Fels
Zusammengezogen; und immerhin bei ihr,
Wie Männer sagen, bleibt der Winter;
Und waschet den Hals ihr unter
Schneehellen Thränen der Wimpern. Recht der gleich
Bringt mich ein Geist zu Bette. (S 351, V. 852-861)

Hölderlin findet in Niobe ein “Bild des frühen Genies”, in welchem die Züge der Empedokles-Figur aufgenommen sind: Die “unschuldige Natur” verkehrt sich ins “Allzuorganische”, während Niobe “sich dem Aorgischen nähert” (S 415). Ihre folgende Verwandlung in einen weinenden Stein läßt sich so klimatheoretisch mit der Eifersucht der Sonne erklären: Unter deren verstärkter Einwirkung wird Niobes Fruchtbarkeit zur *Wüste*, ohne daß sie darum sterben müßte. Sie verfällt dem Schicksal, das auch Antigone droht: “Nicht unter Sterblichen, nicht unter Todten” (S 353, V. 881) soll diese lebendig in Fels eingeschlossen, aber am Leben erhalten werden. Die Kontamination des Lebens mit einem Tod,

der es nicht sterben läßt, eröffnet aber laut Hölderlin erst ein Leben jenseits dionysischer Verausgabung:

Es ist aber ein Behelf der geheimarbeitenden Seele, daß sie auf dem höchsten Bewußtseyn dem Bewußtseyn ausweicht, und ehe sie wirklich der gegenwärtige Gott ergreift, mit kühnem oft sogar blasphemischen Worte diesem begegnet und so die heilige lebende Möglichkeit des Geistes erhält. (S 414 f.)

Die *lebende Möglichkeit des Geistes* wird ihr dabei sowohl zugesprochen wie auch insgesamt aufrechterhalten, wo der Geist der Trennung von seinem mechanischen Anderen ebenso wie der Mensch der Trennung von der Dionysik bedarf. Die Worte, mit denen Antigone sich zum „Antitheos“ aufschwingt und „in Gottes Sinne, wie gegen den Gott sich verhält“ (S 416), werden sie daher auf dem Höhepunkt ihrer Identifizierung mit dem *Element* als eine von dessen Eifersucht Bestrafte charakterisieren: „In ihrem hohen Bewußtseyn vergleicht sie sich dann immer mit Gegenständen, die kein Bewußtseyn haben, aber in ihrem Schicksaal des Bewußtseyns Formen annehmen.“ (S 415) Das Bewußtsein erhält sich also, indem es sich als bewußtlos kennzeichnet: als die Falte zwischen der toten Stofflichkeit von Wüste und der Sprache, welche die Tote mit Bedeutung auflädt, ohne es darum zu verlebendigen. Anders als das ewige dionysische Leben, welches sich bloß durch die beständige Verausgabung im immer neuen Sterben vollziehen kann, ist die *Wüste* weder als Leben noch als Sterben zu fassen, sondern bleibt dieser Dionysik heterogen. Im Vergleich mit der Wüste spricht sich ein Totes der Sprache aus, das nicht sterben kann. Diese Sprache ist gleichermaßen noch *griechisch* wie schon *hesperisch*: distanzierte Nähe zum dionysischen *Element*. Der Chor ermutigt Antigone, den Umschlag vom einen ins andere nachzuvollziehen und das kommende Leben in ihrem Grab anzunehmen, indem er seinerseits auf den Mythos von Danaë verweist:

Der Leib auch Danaes mußte,
Statt himmlischen Lichts, in Gedult
Das eiserne Gitter haben.
Im Dunkel lag sie
In in der Todtenkammer, in Fesseln;

Obgleich an Geschlecht edel, o Kind!
Sie zählte dem Vater der Zeit
Die Stundenschläge, die goldnen. (S 363, V. 981-987)

Der Goldregen, als welcher Zeus in Danäes Verlies eindringen und sich mit ihr vereinigen kann, wandelt sich in Hölderlins Übersetzung in den Rhythmus der Zeit, “[u]m es unserer Vorstellungsart mehr zu nähern”: Als *Vater der Zeit* ist Zeus aus *hesperischer* Perspektive nicht identisch mit dem dionysischen Rhythmus von bestimmender Unbestimmung, sondern gleichermaßen “Vater der Erde, weil sein Charakter ist, der ewigen Tendenz entgegen, *das Streben aus dieser Welt in die andre zu kehren zu einem Streben aus einer andern Welt in diese*” (S 415). Die Zeitenwende vom *Griechischen* (und seiner Tendenz zum Streben in eine göttliche Welt) zum *Hesperischen* ermöglicht den Zugang zum *Element* nicht, indem der Mensch sich ihm angleicht, sondern indem das *Element* auf den Menschen zutritt. Solch *Streben aus einer anderen Welt in diese* zeigt sich bei Niobe als Katastrophe, bei Danäe, die zur Mutter eines Gottessohns erhoben wird, als ein Muster *hesperischer* Existenz. Zeus offenbart sich ihr nicht als mitreißende dionysische Zeit, sondern im Rhythmus der *Stundenschläge*, in welchem sie “dem Wandel der Zeit mitfühlend folget” (S 416). So setzt sie sich zwar immer neu der Zeitlichkeit des Elements und der beständigen Verausgabungsbewegung seiner szenischen Materialität aus, bleibt aber durch die ihr von ihrem Verließ auferlegte Distanz vor dieser Verausgabung geschützt. Weil ein *hesperischer* Zeus als *Vater* sowohl *der Zeit* als auch *der Erde* die Dionysik des “ewig menschenfeindlichen Naturgangs, auf seinem Wege in die andre Welt, *entschiedener zur Erde zwinget*” (S 418), ist *hesperische* Zeit durch die Erinnerung an menschliche Beschränktheit bestimmt. Sie ist nichts anderes als ein *Rhythmus*, der sich beständig an der Heterogenität dessen bricht, was nicht in der Dionysik des Elements aufgehen kann und so zurück zur *Erde zwinget*. Das Heterogene, das diese Kehre bewirkt, ist aber die Erdhaftigkeit selbst: die Bestimmungen des menschlichen Empfindungssystem, die einer Auflösung im *Element* widerstehen. Der *hesperische* Rhythmus der Zeit – von Bestimmten zu Bestimmten, von *Erde* zu *Erde* – ist eine szenische

Materialität, die nicht die dionysischen Szenen der *Phänomenologie* in ihrer Verflüchtigung, sondern das Heterogene selbst in seiner Widerständigkeit immer wieder zur Disposition stellt und so die immer neue, immer wieder vereinzelte Erfahrung der dionysischen Szene von einem festen Ort her ermöglicht. Sie vollzieht sich immer wieder neu als die paradoxe Verzeiträumlichung der *Vorstellung selber*, deren Unfaßlichkeit streng kantisch alle *Vorstellungen* begleiten muß und als Unfaßlichkeit deren Rhythmus immer neu anstößt.

Der sich zur *Erde kehrende* Selbstvergleich Antigones mit der Wüste birgt diese hesperische Erfahrung, welcher sich die Griechin Antigone aber nicht hingibt. In der Tragödie *Antigonä* äußert sich solch Rhythmus nun *hesperischer* Zeit nicht bloß in einer Rolle, sondern als Wechsel von *persona* zu *persona*: Antigone verweigert die Rolle der Danäe und hat sich schon selbst das Leben genommen, als zunächst Haemon und später auch Kreon sie befreien wollen. Haemon folgt ihrem Beispiel, nachdem er in seiner Raselei die *Vorstellung selber* erfährt und damit den Höhepunkt der Tragödie markiert. So endet diese dann als eine Tragödie des Kreons, der den folgenden Selbstmord seiner Frau und den Verlust seiner königlichen Autorität ertragen werden muß. Erst in dem von Kreon ertragenen Verlust zeigt sich die hesperische Dimension der *Antigonä*: Während im *Oedipus* der gestürzte Tyrann noch durch einen anderen ersetzt wird, deutet für Hölderlin die Tragödie um dessen Schwester-Tochter auf eine “republikanisch[e]” “Vernunftform” und damit die Demokratie der antiken Polis voraus: auf ein Griechenland, welches allerdings seinen dionysischen Ursprung zugunsten des *Hesperischen* vergessen wird.

Um solch Umbruchmoment aufnehmend zu modernisieren und damit das “Schicksaal seiner Zeit” zu treffen, hat der Dichter nach Hölderlin inkauf zu nehmen, daß “das Unendliche, wie der Geist der Staaten und der Welt, ohnehin nicht anders, als aus einem linkischen Gesichtspuncte kann *gefaßt* werden” (S 421). Die Tragödie stellt somit kein Wissen vom Verlauf der Dinge insgesamt dar, sondern ist, gerade wo sie den *lebendigen Sinn* trifft, immer Verzerrung. Damit spricht Hölderlin sowohl ein Urteil über den eigenen Versuch, in *Das untergehende Vaterland* ein Schema für die Gesamt-

heit des geschichtlichen Prozesses zu entwickeln, wie auch über das spätere *absolute Wissen* von *Hegels Philosophie*, dessen Geste sich der Dionysik des Moments öffnet und in dieser Szene in eine andere Geste, in ein absolut anderes Wissen, übergeht. Indem das Heterogene des *reinen Worts* vor der Verausgabung im *lebendigen Sinns* schützt, verbietet es auch die direkte Teilhabe an diesem. Das Wissen um das *himmlische Feuer*, das sich in der *schönen Empfindung* mitteilt, ist immer ein *linkisches* Wissen, vereinzelt und besondert, auch wo es ins Ganze trifft. Das dramatische Projekt Hölderlins – zumindest die Arbeit am *Empedokles* – mag auf die Produktion eines revolutionären Festspiels und damit auf die Versammlung eines *Wir* vor der Bühne seiner Tragödie zielen. Laut der späteren Präzisierung in seiner Tragödientheorie hat das vorgeführte Drama damit Anteil bloß an dieser *linkischen* Revolution. Jedes einzelne *Empfindungssystem* verhält sich zu den anderen *Empfindungssystemen* heterogen und setzt sich zu diesen immer wieder auf linkische Art und Weise in neue Verhältnisse. Eine republikanische Vernunftform, die ihre Dionysik nicht verleugnete, wäre erst verwirklicht, wenn solch *Linkisches* für jeden und jede, immer und überall gewährleistet wäre: nicht notwendig gelingend, sondern notwendig auch scheiternd, aber immer wieder neu zum Problem werdend.

Die Vielfältigkeit der *linkischen Revolution* unterscheidet sich von der Vielfältigkeit der hegelschen dionysischen Szenerie des *absoluten Wissens*, die immer schon gewährleistet ist, nur um sich selber zu zerstören und in eine andere Vielfältigkeit überzugehen. Denn das *absolute Wissen* erzeugt sich immer wieder neu als eine absolut demokratische Instanz, darf ihr Potential aber nicht ausschöpfen, um absolut demokratische Instanz zu bleiben. Das Vielfältige ist in ihr immer schon verloren wie immer schon erreicht: “Die kahl zusammenfassende Beteuerung ‘Denn alles ist gut’ ist die durch solche Reduktion trostlose Quintessenz des Idealismus.”³⁵⁴, schreibt Adorno über den Textkorpus, dem sowohl *Hegels Philosophie* als auch die Bemühungen Hölderlins angehören. Solcher Trostlosigkeit setzt sich in Hölderlins *Anmerkungen* aber das schwierige *Gesetz* der Distanz entgegen, das immer in Gefahr laufen muß, in der für das *Empfindungssystem* destruktiven Dionysik des

Alles ist gut unterzugehen: “Aber des Schicksaals ist furchtbar die Kraft.” (S 363, V. 990) leitet der Chor der *Antigonä* seine Beschreibung des Lykurgos-Mythos ein, der die Rache des Dionysos an seinen Verächtern beschreibt. Einer dionysischen Gefahr muß das *Empfindungssystem* sich aber auch immer wieder aussetzen, um, wenn auch *unter linkischem Gesichtspuncte* das Dionysische in seiner Vielfältigkeit zu ermöglichen.³⁵⁵ Und so ist es im letzten Akt der *Antigonä* eben auch Dionysos, der nun als ein “Nahmenschöpfer” (S 383, V. 1162) angerufen wird, um die in Theben herrschende zerstörerische Verwirrung aufzulösen: “Io! Du! In Feuer wandelnd! / Chorführer der Gestirn’ und geheimer / Reden Bewahrer! / Sohn, Zevs’ Geburt! Werd’ offenbar!” (S 385, V. 1195-1199) An solcher Offenbarung hindert Dionysos nicht seine Abwesenheit, sondern seine übergroße Nähe. Erst in seiner Distanzierung durch die Heterogenität des *reinen Worts* wird er als der erfahrbar, den Hölderlin in *Brod und Wein* einen im Ankommen begriffenen *Halbgott* nennt. Erfahrbar in immer neuen, wenn auch *linkischen* Szenen, immer wieder die Heterogenität des materiellen *lebendigen Sinns* ausschreibend. Hölderlins Bemühungen, das *Ding an sich* auf der Bühne der kantischen *Vorstellung* auftreten zu lassen, kulminieren in einer Epistemologie, welche sich nicht bloß dem Flüchtigen der Materialität verschrieben hat, sondern darüber hinaus ein ganz anderes, der Andersartigkeit des Materiellen eingedenkes Ethos solchen Wissens einfordert.

7. Materialismen; Nachsätze

Viel ist bisher von einer Insistenz des Dionysos-Mythos die Rede gegangen, wo eine rauschhafte Destruktivität, die sich mit dem Namen des Halbgotts assoziieren läßt, für Hölderlin wie Hegel in Konflikt mit der Bühne der von Kant installierten *Vorstellung* gerät. Kaum benannt hingegen wurde eines seiner gewichtigsten Attribute, welches nicht von jenem Rausch, jener Zerstörung und jener Verlebendigung ferngehalten werden kann, auf welche Hölderlin wie Hegel um 1800 die Bewußtseinsbühne und ihr Wissen ausrichten wollen: Dionysos schlägt diejenigen, welche sich ihm aussetzen, und diejenigen, welche sich ihm verweigern, mit Wahnsinn. Wo immer bisher eine Dionysik der Szene, das Verhältnis des Wissens zu dieser Dionysik oder gar ein dionysisches Wissen Thema war, da gab es zwar auch den Bezug zu solch dionysischem Wahnsinn, jedoch auch genügend gute Gründe, diesen Bezug nicht ins Rampenlicht der Textinszenierung zu stellen. Ist die Geschichte der Hölderlin- wie Hegelrezeption doch kaum abzutrennen von den Pathologisierungen eines angeblich von Genialität in Geisteskrankheit abgeglittenen Dichters und eines angeblich im Größenwahnsinn seines *absoluten Wissens* verstaubten Philosophen. Aber wenig ist mit dieser Diskriminierung – die zumindest im Falle Hölderlins oft sogar aufwertend gemeint ist – zu den mit beiden Namen verbundenen Texten gesagt. Beide Textkorpora nehmen sich dem *Ding an sich* in seiner sinnlichen Materialität an, die bei Kant nie als solche die Bühne der *Vorstellung* betreten kann, sondern bloß als Erfahrung einer heterogenen Andersheit. Beide bleiben diesbezüglich strenge Kantianer. Nicht wird Kants Aufklärung etwa durch den Wahnsinn des Dionysos erweitert. Vielmehr ist es diese heterogene Andersheit der Materialität, welche die Bühne der *Vorstellung* dynamisiert, verzeitlicht und sich dadurch als flüchtige Materialität exponiert, aber nie als eine solche

fixierbar wird. Diese Unfaßlichkeit ist jeweils einziges, unzuschreibbares Attribut des Dionysos; nur in dieser Unscheinbarkeit läge sein Wahnsinn. *Hegels Philosophie* macht – *nolens volens* – sämtliche kulturellen Phänomene als Effekte eben dieser flüchtigen Materialität lesbar, die hier in Unterscheidung zu Kants Guckkastenbühne des Bewußtseins mit der Mehrdeutigkeit des Worts “Szene” benannt wurde. Hölderlin glaubt die *Vorstellung* des Bewußtseins mit einem solchen Wissen, das auch noch an sich selbst die Flüchtigkeit des Materiellen vollzieht, überfordert. Schon Jahre bevor Hegel mit der Niederschrift der *Phänomenologie* ins spätere philosophische System einsteigt, warnt Hölderlin vor dem *Epi-kuräismus* einer solchen Hingabe, die nicht mehr dynamisierenden, sondern bloß destruktiven Charakter hätte. In diesem Sinne besteht Hölderlin darauf, die Dynamisierung der kantischen Vorstellung mit ihrer gleichzeitigen Befestigung auszubalancieren und so ein Wissen von der Flüchtigkeit des Materiellen zu ermöglichen, das nicht selbst dieser Verflüchtigung unterläge. Es wäre, in Hölderlins Fall, ein Wissen, das sich in Ausübung der künstlerischen *mechané* immer neu bewähren und gegebenenfalls, auch wenn Hölderlins Aufklärungsoptimismus solches nun kaum mitkalkuliert, an sich selbst verändern mußte: ein Wissen also, das sich eingedenk des Flüchtigen konstituierte, ohne daß diese Flüchtigkeit notwendig als Wahnsinn dramatisiert und damit seine Erfäßbarkeit durch das Wissen suggeriert werden mußte.

Anders gefaßt ist damit jenes Problem, das der Wahnsinn für die westliche Philosophie seit ihrer platonischen Begründung darstellt. Meinte doch Platon noch, zwischen der vom Wahnsinn bewirkten Verunstaltung und einer von der Besessenheit durch die höchste Idee des Wahren, Guten und Schönen bewirkte Teilhabe am Wissen unterscheiden zu können. Und konnte doch Descartes mit dem nämlichen Verweis auf Gottes Gutartigkeit der Befürchtung entgegentreten, seine begründete mathematische Wissenschaftsrationalität könne sich ihres eigenen Sinns nicht versichern. Dieser Bannung des Wahnsinns folgt eine Revolutionierung der westlichen Welt durch das Wissenschaftszeitalter, dessen schlichte Faktizität den Schlagabtausch zwischen Foucault und Derrida, ob es sich bei Descartes’ Argument nun um eine das Wissen verar-

mende Ausgrenzung des Wahnsinns oder vielmehr um die ubiquitäre Vermengung von Wissen und Wahn handle,³⁵⁶ zur bloßen Makulatur verkommen läßt. Zwar teilt Hölderlin wie Hegel mit Platon, Descartes und Kant das Vertrauen in die von einer göttlichen Macht erhaltene Sinnhaftigkeit von Wissen. Diese Macht entstammt aber keiner jenseitigen Welt mehr. Wo die eigene Auseinandersetzung mit Spinozas Parallelismus-Hypothese, wohl in ihrer Ausweitung zur polytheistischen Immanenz durch Herder, an die kantische Bewußtseinsphilosophie zurückgeführt werden soll, muß sich das Wissen allein aus seiner Diesseitigkeit begründen – und das heißt immer auch: in Verhältnis zu jeglichem Nichtsinn, der ihm zuwiderläuft. Sich nicht über die Denunziation solchen Nichtsinns als Wahnsinn zu begründen, das ist eines der großen Verdienste eines Wissens, das sich mit Hölderlin und auch mit Hegel um 1800 ausschreibt und welches das Flüchtige der Materialität so nicht fassen muß, sondern in seiner Flüchtigkeit belassen kann. Sinnhaftes Wissen wird stets nur über sein Verhältnis zum Nichtsinn ausgehandelt, um dabei die Widerständigkeit des Nichtsinns zu exponieren, die hier versuchsweise als Heterogenität des Materiellen benannt wurde. Damit wird bei allen Anleihen an die platonisch-cartesianisch-kantische Zweiweltenteilung das Verhältnis von Sinn und Nichtsinn kontingent – ohne daß dies mit dem Einzug des Wahnsinns in das Wissen oder der Machtübernahme der völligen Beliebigkeit gleichgesetzt werden könnte. Jeglicher überkommener Sinn ist damit bloß auf das Verhältnis zu dem ihm anderen verwiesen, also darauf, daß er sich auch in vielfältigen anderen Formen vollziehen könnte. In der Heterogenität des Widerständigen sind diese vielfältigen Vollzugsformen nicht fixiert, sind nicht benennbar, aufzählbar und damit aus Sinn in Nichtsinn überführbar. Sie sind nicht potentiell aktualisierbar. Sie sind einzig als Potentialität.

Hegels *absolutes Wissen* vollzieht sich in diesem Sinne als ein bestimmtes, partikulares Wissen, das zeigt, daß es bloß die eine Art ist, mit der sich die Möglichkeitsvielfalt vollzogen hat und die auf nichts anderes denn auf die eigene Potentialität verweist. Vorweggenommen ist so die ganze Phalanx der Hegelkritiker des 20. Jahrhunderts. Von Heideggers Umkehr der aristotelischen Be-

vorzugung der Wirklichkeit vor der Möglichkeit an wird die Verunsicherung des Wissens durch die nie aktualisierbare Vielfalt seiner Möglichkeiten hier zur Maßgabe einer Selbstkritik des Wissens.³⁵⁷ Derridas Spiel mit dem "Begriff" *différance*, der in den vorherigen Seiten für den Begriff der Szene einstand, ist dafür vielleicht das prominenteste Beispiel – inklusive seiner Geschichte der Ablehnung, die er zunächst im Wissenschaftsbetrieb erfahren hat, und inklusive seiner Geschichte der Abnutzung, die er dann als akademische Mode erfuhr. Hegel wie Derrida scheinen jedoch von einer Verfestigung von Sinn auszugehen, die stets stabil genug ist, ihre Korrektur am Nichtsinn, an der materiellen Heterogenität der Szene, zu überstehen. Nicht so Hölderlin: Wo Hegels lineare Erzählung hin zum Sinn des *absoluten Wissens* sich als Effekt dionysischen Nichtsinns zeigt, welcher also schon immer irgendeinen kontingenten Sinn hervorgekehrt haben wird, da geht es Hölderlin um eine ihrerseits nichtsinnvolle Befestigung, von der aus kontingenter Sinn in eben seiner Kontingenz bewahrt bleibt und somit nicht in einen anderen Sinn übergeht. Lange vor den freiwilligen und unfreiwilligen Nachfahren Heideggers (und hier ausnahmsweise sehr quer zu dem, was Heidegger in Hölderlin finden wollte) weist Hölderlin darauf hin, daß Sinn nicht bloß durch Ausrichtung auf die eigene Kontingenz korrigierbar, sondern von der Heterogenität des Materiellen her veränderbar ist. Mit später Hegel, Heidegger, Derrida et cetera sieht er zwar die Sinnhaftigkeit von Sinn darin, sich der Flüchtigkeit der eigenen Heterogenität anheimzugeben. Von Hölderlins Warte aus könnte das Vertrauen, das Hegel, Heidegger, Derrida et cetera in die doch auf diese Flüchtigkeit auszurichtenden überlieferten Strukturen setzen, fatalistisch, naiv, vielleicht sogar gefährlich erscheinen. Zu bestehen ist mit Hölderlin auf einen Widerstand gegen die Widerständigkeit im Sinn, auf eine nichtsinnvolle Fixierung im Sinn, damit die Flüchtigkeit im Sinn statthaben könne und sich nicht ihrerseits in eine Struktur verflüchtige, die für diese Flüchtigkeit nicht mehr eintreten kann. In letzterem Sinne wäre *Hegels Philosophie* von den Verhärtungen, die das 20. Jahrhundert in der Philosophie Hegels wahrgenommen hat, eben nicht mehr zu unterscheiden.

Hölderlin will um 1800 diese nichtsinnvolle, materielle Fixierung am *Empfindungssystem Mensch* installieren, um dieses vor der Verflüchtigung sämtlicher Strukturen inklusive seiner selbst zu bewahren. Viele würden ihm *heute* immer noch zustimmen. Doch müßte auch diese Wahl in der Kontingenz gehalten werden, so daß mit ihr nicht festgelegt würde, wer ein *Empfindungssystem Mensch* sein darf und wer nicht. Denkbar sind andere, potentiell denkbar sind vielfältige solcher Fixierungen. Sie bedürfen des Heterogenen, nicht aber des *Empfindungssystems Mensch*. Nur von diesem Heterogenen her macht aber das *Empfindungssystem Mensch* um 1800 wie auch jedes andere (institutionelle, ökonomische, maschinelle, kybernetische, computerisierte) System überhaupt erst Sinn.

Ein Wissen, das sich auf diese Heterogenität einläßt, bringt keinen Nutzen; es ist *absolut* unnützes Wissen: unverwertbar, da selbst flüchtig; nutzbar zum Aufzeigen der Kontingenz von Machtbeziehungen, aber nicht zum Aufbauen einer Gegenmacht; uninformativ, da jeglicher Speicherung zuwiderlaufend. Diesbezüglich von einem *Materialismus* der szenischen Heterogenität zu sprechen und damit eine ganze, bis zu ihrer Verflüchtigung recht selbstgewisse Tradition des Wissens voller Ernst aufzurufen wie zu parodieren – aber hoffentlich nicht mehr als *Hegels Philosophie* oder Derridas *différance* –, dies gibt vielleicht Hölderlins Forderung Ausdruck, ein solches Wissen, welches sich bestimmt unter keinen “-ismus” fassen läßt, und seine Ansprüche auf das Heterogene und Vielfältige zuzulassen. Vielleicht gibt das, was als *Performative Turn* Anspruch auf akademische Geltung erhebt, dazu Gelegenheit. Darf solch eine Hinwendung zum Vollzug von Sinn in seiner Flüchtigkeit doch nicht seinerseits neue epistemologische Strukturen begründen und fixieren wollen, um sich so als Setzung von Sinn statt als Exponierung seiner Flüchtigkeit selbst *ad absurdum* zu führen. Das ist auch kaum nötig, denn die vorhandenen Epistemologien, zum Beispiel von 1800, müssen kaum abgeschafft, höchstens eingedenk der Widerspenstigkeit von Materialität vollzogen werden.

- Theodor W. ADORNO, Negative Dialektik, Frankfurt a.M. 1966.
- Theodor W. ADORNO, Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970.
- Theodor W. ADORNO, Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 1974.
- Theodor W. ADORNO, Drei Studien zu Hegel, Frankfurt a.M. 1974.
- Giorgio AGAMBEN, "Pardes – Die Schrift der Potenz", in: Michael WETZEL, Jean-Michel RABATÉ (Hg.), Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida, Berlin 1993, 3-17.
- Giorgio AGAMBEN, Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von, Die absolute Immanenz, Berlin 1998.
- Sabine AHLRICHS, Hölderlins "Oedipus der Tyrann" und "Antigonä" als Szenarien menschlichen Selbstverständnisses, Darmstadt 1995.
- Elisabeth ANGENVOORT, Das dionysische Ja: Nietzsche und das Problem des schöpferischen Leidens. Egelsbach u.a. 1995.
- ARISTOTELES, Poetik. Stuttgart 1982.
- Antonin ARTAUD, Das Theater und sein Double, München 1996.
- J.L. AUSTIN, How to Do Things with Words, The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford 1975.
- Bernard J. BAARS, Das Schauspiel des Denkens. Neurowissenschaftliche Erkundungen, Stuttgart 1998.
- Helmut BACHMAIER, Thomas HORST, Peter REISINGER, Hölderlin – transzendente Reflexion der Poesie, Mit einer Einführung von F. MARTINI, Stuttgart 1979.
- Timothy BAHTI, "The Indifferent Reader. The Performance of Hegel's Introduction to the Phenomenology", in: Diacritics 11 (1981), 68-82.
- Roland BARTHES, S/Z, Frankfurt a.M. 1972.

Marco BASCHERA, Das dramatische Denken: Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von Kants "Kritik der reinen Vernunft" und Diderots "Paradoxe sur le comédien", Heidelberg 1989.

Georges BATAILLE, "Hegel, Death and Sacrifice", in: Yale French Studies 78 (1990), 9-28.

Maria BEHRE, "Des dunkeln Lichtes voll": Hölderlins Mythoskonzept Dionysos, München 1987.

Pierre BERTAUX, Hölderlin und die französische Revolution, Frankfurt a.M. 1969.

Uwe BEYER, Christus und Dionysos. Ihre widerstreitende Bedeutung im Denken Hölderlins und Nietzsches, Münster 1992.

Wolfgang BINDER, Hölderlin und Sophokles, Tübingen 1992.

Theresia BIRKENHAUER, Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles, Berlin 1996.

Maurice BLANCHOT, L'espace littéraire, Paris 1955.

Maurice BLANCHOT, L'écriture du désastre, Paris 1980.

Maurice BLANCHOT, The Step not beyond, Albany 1992.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, "Frucht des Gewitters". Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution, Frankfurt a.M. 1989.

Ulrike BOHLE, Ekkehard KÖNIG, "Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft", in: Erika FISCHER-LICHTE, Christoph WULF (Hg.), Theorien des Performativen, Paragrana, Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Band 10, 2001, 13-34.

Martin BONDELI, Das Anfangsproblem bei Karl Leonhard Reinhold. Eine systematische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchung zur Philosophie Reinholds in der Zeit von 1789 bis 1803, Frankfurt a.M. 1995.

Gabriele BRANDSTETTER, Sibylle PETERS (Hg.), de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt, München 2002.

Berthold BRECHT, "Zur Theorie des Lehrstücks", in: Schriften zum Theater, Band 3, Gesammelte Werke, Band 17, Frankfurt a.M. 1967, 1024 f.

Judith BUTLER, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, London-New York 1990.

Judith BUTLER, Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex", New York 1993.

Judith BUTLER, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford 1997.

Judith BUTLER, *Haß spricht: zur Politik des Performativen*, Berlin 1998.

Michel DE CERTEAU, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

Dwight CONQUERGOOD, "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics", in: *Communication Monographs*, Band 58.2, 1991, 179-194.

Karin DAHLKE, "Der 'Tods des Einzelnen' im Zeichen der Zäsur. Zu Hölderlins Empedokles", in: Uwe BEYER (Hg.), *Hölderlin. Lesarten seines Lebens, Dichtens und Denkens*, Würzburg 1997.

Gilles DELEUZE, *Nietzsche und die Philosophie*, Frankfurt a.M. 1985.

Gilles DELEUZE, *Spinoza. Praktische Philosophie*, Berlin 1988.

Gilles DELEUZE, *Proust und die Zeichen*, Berlin 1993.

Daniel C. DENNETT, *Consciousness Explained*, London 1993.

Jacques DERRIDA, *Glas*, Paris 1974.

Jacques DERRIDA, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1976.

Jacques DERRIDA, *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, Frankfurt a.M. 1979.

Jacques DERRIDA, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1983.

Jacques DERRIDA, *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits*, 2. Lieferung, Berlin 1987.

Jacques DERRIDA, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988.

Jacques DERRIDA, "Sending: on Representation", in: Gayle L. ORMISTON, Alan D. SCHRIFT (Hg.), *Transforming the Hermeneutic Context. From Nietzsche to Nancy*, Albany 1990, 107-138.

Jacques DERRIDA, *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993.

Jacques DERRIDA, *Dissemination*, Wien 1995.

Jacques DERRIDA, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997.

Jacques DERRIDA, *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!*, Frankfurt a.M. 1998.

Jacques DERRIDA, Limited Inc, Wien 2001.

Jacques DERRIDA, "Typewriter Ribbon: Limited Ink (2) ('within such limits')", in: Tom COHEN u.a. (Hg.), *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis-London 2001, 277-360.

Bernhard J. DOTZLER, *Papiermaschinen. Versuch über Communication & Control in Literatur und Technik*, Berlin 1996.

Kenley R. DOVE, "Hegel's Phenomenological Method", in: Jon STEWART (Hg.), *The Phenomenology of Spirit Reader, Critical and Interpretive Essays*, New York 1998, 52-75.

Klaus DÜSING, "Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel", in: Christoph JAMME, Otto PÖGGELER (Hg.), *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*, Bonn 1988, 55-82.

Gustav-Hans H. FALKE, *Begriffne Geschichte: das historische Substrat und die systematische Anordnung der Bewußtseinsgestalten in Hegels "Phänomenologie des Geistes"*; Interpretation und Kommentar, Berlin 1996.

Shoshana FELMAN, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin, ou, La séduction en deux langues*, Paris 1980.

Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Band 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983.

Erika FISCHER-LICHTE, "Auf dem Weg zu einer performativen Kultur", in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch (Hg.), *Kulturen des Performativen. Paragana, Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie*, Band 7, 1998, 13-29.

Erika FISCHER-LICHTE u.a. (Hg.), *Wahrnehmung und Medialität, Theatralität 3*, Tübingen-Würzburg 2000.

Michel FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974.

Michel FOUCAULT, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a.M. 1996.

Michel FOUCAULT, "Réponse à Derrida", in: *Dits et écrits 1954-1988*, Band 1, 1954-1975, Paris 2001, 1149-1163.

Manfred FRANK, >Unendliche Annäherung<. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt a.M. 1997.

Sigmund FREUD, *Zur Dynamik der Übertragung*, in: *Gesammelte Werke* 8, Frankfurt a.M. 1999, 363-374.

Sigmund FREUD, *Totem und Tabu*, *Gesammelte Werke* 9. Frankfurt a.M. 1999.

Sigmund FREUD, Das Unbewußte, in: Gesammelte Werke 10, Frankfurt a.M. 1999, 263-303.

Sigmund FREUD, Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, in: Gesammelte Werke 12, Frankfurt a.M. 1999, 27-157.

Sigmund FREUD, Das Ich und das Es, in: Gesammelte Werke 13, Frankfurt a.M. 1999, 235-289.

Sigmund FREUD, Hemmung, Symptom und Angst, in: Gesammelte Werke 14, Frankfurt a.M. 1999, 111-205.

Ulrich GAIER, Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre, Tübingen 1962.

Ulrich GAIER, "... ein Empfindungssystem, der ganze Mensch": Grundlagen von Hölderlins poetologischer Anthropologie im 18. Jahrhundert, in: Hans-Jürgen SCHINGS (Hg.), Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992, Stuttgart-Weimar 1994, 724-746.

Ulrich GAIER, Hölderlin. Eine Einführung, Tübingen-Basel 1993.

Ulrich GAIER, Valérie LAWITSCHKA, Wolfgang RAPP, Violetta WAIBEL, Hölderlin Texturen 2. Tübingen 1995.

Gerhard GAMM, "Komödie oder Tragödie. Die Aporien der Moderne im Lichte Hegels und Nietzsches", in: Lettre International, Heft 27, April 1994, 67-71.

René GIRARD, Das Heilige und die Gewalt, Zürich 1987.

Johann Wolfgang von GOETHE, Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Band 7: Romane und Novellen 2, München 1999.

Johann Wolfgang von GOETHE, Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil, in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Band 13: Naturwissenschaftliche Schriften 1, München 1999, 314-536.

Ervin GOFFMAN, Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a.M. 1977.

Sieglinde GRIMM, "Vollendung im Wechsel". Hölderlins 'Verfahrensweise des poetischen Geistes' als poetologische Antwort auf Fichtes Subjektphilosophie, Tübingen-Basel 1997.

Stephen HALLIWELL, Aristotle's Poetics, London 1986.

Werner HAMACHER, *pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel*, Einleitung zu: G.W.F. Hegel, „Der Geist des Christentums. Schriften 1976-1800“, Frankfurt a.M. 1978, 7-333.

Werner HAMACHER, „Afformativ, Streik“, in: Christiaan L. HART NIBBRIG (Hg.), *Was heißt „Darstellen“?*, Frankfurt a.M. 1994, 340-371.

Werner HAMACHER, „(The End of Art with the Mask)“, in: Stuart BARNETT (Hg.), *Hegel after Derrida*, London 1998, 105-130.

Werner HAMACHER, „Intensive Sprachen“, in: Christiaan L. HART NIBBRIG (Hg.), *Übersetzen: Walter Benjamin*, Frankfurt a.M. 2001, 174-235.

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Berlin 1870.

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Frühe Schriften, Werke 1*, Frankfurt a.M. 1986.

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes, Werke 3*, Frankfurt a.M. 1986.

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Grundlinien der Philosophie des Rechts, oder, Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Werke 7*, Frankfurt a.M. 1986.

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik 1, Werke 13*, Frankfurt a.M. 1986.

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik 3, Werke 15*, Frankfurt a.M. 1986.

Klaus HEINRICH, *tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik*, Frankfurt a.M. 1981.

Martin HEIDEGGER, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt a.M. 1951.

Martin HEIDEGGER, *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt a.M. 1959.

Martin HEIDEGGER, „Die Zeit des Weltbildes“, in: *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1972, 75-113.

Martin HEIDEGGER, *Wegmarken*, Frankfurt a.M. 1978.

Martin HEIDEGGER, *Hegels „Phänomenologie des Geistes“, Gesamtausgabe, Band 32*, Frankfurt a.M. 1980.

Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen 1986.

Martin HEIDEGGER, *Hegel. Gesamtausgabe, Band 68*, Frankfurt a.M. 1993.

Dieter HENRICH, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-95)*, Stuttgart 1992.

Johann Gottfried HERDER, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, in: Werke in zehn Bänden, Band 6, Frankfurt a.M. 1989.

Friedrich HÖLDERLIN, Briefe, Sämtliche Werke, Band 6.1, Stuttgart 1954.

Friedrich HÖLDERLIN, Der Tod des Empedokles. Aufsätze, Sämtliche Werke, Band 4.1, Stuttgart 1961.

Friedrich HÖLDERLIN, Elegien und Epigramme, Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Band 6, Frankfurt a.M. 1976.

Friedrich HÖLDERLIN, Entwürfe zur Poetik, Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Band 14, Frankfurt a.M. 1979.

Friedrich HÖLDERLIN, Hyperion 1, Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Band 10, Frankfurt a.M. 1982.

Friedrich HÖLDERLIN, Empedokles 2, Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Band 13, Frankfurt a.M. 1985.

Friedrich HÖLDERLIN, Sophokles, Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Band 16, Frankfurt a.M. 1988.

Jochen HÖRISCH, Brot und Wein: die Poesie des Abendmahls, Frankfurt a.M. 1992.

Gert HOFMANN, Dionysos Archemythos. Hölderlins transzendente Poiesis, Tübingen-Basel 1996.

Helmut HÜHN, Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken, Stuttgart-Weimar 1997.

Jean HYPPOLITE, Genèse et structure de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, Paris 1946.

Christoph JAMME, "Ein ungelehrtes Buch". Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel in Frankfurt 1797-1800, Bonn 1983.

Daniel P. JAMROS, "'The Appearing God' in Hegel's Phenomenology of Spirit", in: Jon STEWART (Hg.), *The Phenomenology of Spirit Reader, Critical and Interpretive Essays*, New York 1998, 334-347.

Immanuel KANT, Kritik der reinen Vernunft, Werkausgabe Band 3 & 4, Frankfurt a.M. 1974.

Immanuel KANT, Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Werkausgabe Band 7, Frankfurt a.M. 1974.

Immanuel KANT, Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe Band 10, Frankfurt a.M. 1974.

Immanuel KANT, Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Werkausgabe Band 11 & 12, Frankfurt a.M. 1974.

Maria S. KARDAUN, Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffs als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung, Amsterdam 1993.

Monika KASPER, "Das Gesetz von allen der König" – Hölderlins Anmerkungen zum Oedipus und zur Antigonä, Würzburg 2000.

George Armstrong KELLY, "Bemerkungen zu Hegels 'Herrschaft und Knechtschaft'", in: Hans Friedrich Fulda, Dieter Henrich (Hg.), Materialien zu Hegels 'Phänomenologie des Geistes', Frankfurt a.M. 1973, 189-216.

Karl KERÉNYI, Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens, Stuttgart 1994.

Friedrich KITTLER, Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1985.

Friedrich KITTLER, "Buch und Perspektive", in: Joachim KNAPE, Hermann-Arndt RIETHMÜLLER (Hg.), Perspektiven der Buch- und Kommunikationskultur, Tübingen 2000, 19-31.

Alexandre KOJÈVE, Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes, Frankfurt a.M. 1975.

Albrecht KOSCHORKE, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.

Sibylle KRÄMER, "Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität", in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch (Hg.), Kulturen des Performativen, Paragrana, Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Band 7, 1998, 33-57.

Sibylle KRÄMER, Marco STAHLHUT, "Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie", in: Erika FISCHER-LICHTE, Christoph WULF (Hg.), Theorien des Performativen, Paragrana, Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Band 10, 2001, 35-64.

Gerhard KURZ, Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin, Stuttgart 1975.

Gerhard KURZ, "Poetische Logik", in: Christoph JAMME, Otto PÖGGELER (Hg.), Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806), Bonn 1988, 83-101.

Jacques LACAN, "Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud", in: Schriften 2, Weinheim-Berlin 1975, 15-55.

Jacques LACAN, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch 11, Weinheim-Berlin 1987.

Jacques LACAN, Das Seminar, Buch 2 (1954-55). Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Weinheim-Berlin 1991.

Jacques LACAN, Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch 7, Weinheim-Berlin 1996.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Typographie, in: Sylviane AGACINSKI, Jacques DERRIDA, Sarah KOFMAN, Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, Bernard PAUTRAT, Mimesis des articulations, Paris 1975, 165-270.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE, "Die Zäsur des Spekultativen", in: Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft 22, Tübingen 1980/1981, 203-231.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE, "Der Umweg", in: Werner HAMACHER (Hg.), Nietzsche aus Frankreich, Frankfurt a.M. 1986, 75-128.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE, L'imitation des modernes. Typographies 2, Paris 1986.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE, "Theatrum Analyticum. Bemerkungen über Freud und die Repräsentation", in: Frag-mente 41, Kassel 1993, 27-51.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE, "The Fable", in: The Subject of Philosophy, Minneapolis 1993, 1-13.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE, musica ficta (Figuren Wagners), Stuttgart 1997.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, "Der Nazi-Mythos", in: Georg-Christoph THOLEN, Elisabeth WEBER (Hg.), Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren, Wien 1997, 158-190.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Métaphrasis, suivi de, Le theatre de Hölderlin, Paris 1998.

George LAKOFF, Marc JOHNSON, Metaphors We Live by, Chicago 1990.

J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, Urphantasia: Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie, Frankfurt a.M. 1992.

Gotthold Ephraim LESSING, Hamburgische Dramaturgie, in: Werke in drei Bänden, zweiter Band, Leipzig 1962, 255-520.

Emmanuel LÉVINAS, Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität, Freiburg i.Br. 1987.

Jürgen LINK, Elementare Literatur und generative Diskursanalyse, München 1983.

Jürgen LINK, Hölderlin – Rousseau: inventive Rückkehr, Opladen 1999.

Niklas LUHMANN, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M. 1987.

Jean-Francois LYOTARD, Das postmoderne Wissen, Wien 1993.

Gunter MARTENS, Friedrich Hölderlin, Hamburg 1996.

Paul DE MAN, “Die Rhetorik der Zeitlichkeit”, in: Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt a.M. 1993, 83-130.

Paul DE MAN, “Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik”, in: Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt a.M. 1993, 39-58.

Paul DE MAN, “Hypogramm und Inschrift”, in: Anselm HAVERKAMP (Hg.), Die paradoxe Metapher, Frankfurt a.M. 1998, 375-413.

Christoph MENKE, Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel, Frankfurt a.M. 1996.

Winfried MENNINGHAUS, Unendliche Verdoppelung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt a.M. 1987.

Dieter MERSCH, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2002.

Dieter MERSCH, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002.

Dieter MERSCH (Hg.), Die Medien der Künste, in Veröffentlichung begriffen.

Reiner NÄGELE, Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung: “unessbarer Schrift gleich”, Stuttgart 1985.

Reiner NÄGELE, “Mechané. Einmaliges in der technischen Reproduzierbarkeit”, in: Marianne SCHULLER, Elisabeth STROWICK (Hg.), Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung, Freiburg i. Br. 2001, 43-57.

Jean-Luc NANCY, Die undarstellbare Gemeinschaft, Stuttgart 1988.

Jean-Luc NANCY, “Dei Paralysis Progressiva”, in: The Birth to Presence, Stanford 1993, 58-57.

Jean-Luc NANCY, “The Jurisdiction of the Hegelian Monarch”, in: The Birth to Presence, Stanford 1993, 110-142.

Jean-Luc NANCY, "Exergues", in: *The Birth to Presence*, Stanford 1993, 179-283.

Jean-Luc NANCY, "Entstehung zur Präsenz", in: Christiaan L. HART NIBBRIG (Hg.), *Was heißt "Darstellen"?* Frankfurt a.M. 1994, 102-106.

Jean-Luc NANCY, Hegel. *L'inquiétude du négatif*, Paris 1997.

Jean-Luc NANCY, *Kalkül des Dichters. Nach Hölderlins Maß*, Stuttgart 1997.

Jean-Luc NANCY, *Die Musen*, Stuttgart 1999.

Gerhard NEUMANN, Caroline PROSS, Gerald WILDGRUBER (Hg.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg i.Br. 2000.

Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Kritische Studienausgabe*, Band 1, München-Berlin-New York 1988, 9-156.

Friedrich NIETZSCHE, *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: *Kritische Studienausgabe*, Band 1, München-Berlin-New York 1988, 873-890.

Friedrich NIETZSCHE, *Der Anti-Christ*, in: *Kritische Studienausgabe*, Band 6, München-Berlin-New York 1988, 165-254.

NOVALIS, Heinrich von Ofterdingen. *Ein Roman*, in: *Schriften 1, Das dichterische Werk*, Darmstadt 1960, 181-369.

Walter Friedrich OTTO, *Dionysos. Mythos und Kultur*, Frankfurt a.M. 1933.

Sibylle PETERS, Martin Jörg SCHÄFER, "Selbstopfer und Repräsentation. Der Tod des Empedokles und Der Tod des Empedokles", in: *Jahrbuch der Hölderlingesellschaft 1995/96*, Stuttgart 1998, 282-307.

Sibylle PETERS, "Performative Writing 1800/2000? Evidenz und Performanz in der medialen Refiguration des Wissens", in: Erika FISCHER-LICHTE u.a. (Hg.), *Performativität und Ereignis, Theatralität 4*, in *Veröffentlichung begriffen*.

PLATON, *Der Staat*, Zürich, München 1991.

PLATON, *Das Trinkgelage*, Frankfurt a.M. 1985.

Otto PÖGGELER, *Hegels Kritik der Romantik*, München 1999.

Elena POLLEDRI, "... immer bestehet ein Maas". *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*, Würzburg 2002.

Della POLLOCK, "Performing Writing", in: Peggy PHELAN, Jill LANE (Hg.), *The Ends Of Performance*, New York, London 1998, 73-103.

Karl Leonhard REINHOLD, Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens, Prag-Jena 1789.

Karl Leonhard REINHOLD, Über das Fundament des philosophischen Wissens. Über die Möglichkeit der Philosophie als strenge Wissenschaft, Hamburg 1998.

Paul RICŒUR, Die Interpretation. Ein Versuch über Freud, Frankfurt a.M. 1974.

Thorsten RIES, "Vom Ende des Empedokles", in: DVJS 2/2001, 251-187.

Joachim RITTER, Hegel und die französische Revolution, Frankfurt a.M. 1972.

Gillian ROSE, Hegel: Contra Sociology, London 1995.

Gillian ROSE, Mourning Becomes the Law. Philosophy and Representation, Cambridge 1997.

Lawrence John RYAN, Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart 1960.

Henry SAYRE, "Perfomance", in: Frank LENTRICCHIA, Thomas MCLAUGHLIN (Hg.), Critical Terms for Literary Study, Chicago 1995, 91-104.

Martin Jörg SCHÄFER, "(A-)Figurativ. Heidegger mit Celan und Benjamin", in: Gabriele BRANDSTETTER, Sibylle PETERS (Hg.), de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt, München 2002, 51-77.

Claus Artur SCHEIER, Analytischer Kommentar zu Hegels Phänomenologie des Geistes: die Architektonik des erscheinenden Wissens, Freiburg i.Br. 1980.

Friedrich SCHELLING, "Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (Rede zum Namenstag des Königs)", in: Schellings Werke, Dritter Ergänzungsband, Zur Philosophie der Kunst, München 1959, 388-429.

Friedrich SCHILLER, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Zwanzigster Band, Philosophische Schriften, Erster Teil, Weimar 1962, 309-412.

Friedrich SCHLEGEL, Lucinde. Ein Roman von Friedrich Schlegel, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 5, Dichtungen, München u.a. 1962, 1-92.

Jochen SCHMIDT, Kommentar zu: Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Frankfurt a.M. 1992.

Helmar SCHRAMM, Karneval des Denkens: Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1996.

Michael SCHULTE, Die 'Tragödie im Sittlichen': zur Dramentheorie Hegels, München 1992.

Martin SEEL, "Medien der Realität und Realität der Medien", in: Sibylle KRÄMER (Hg.), *Medien. Computer. Realität*, Frankfurt a.M. 1998.

Michel SERRES, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a.M. 1998.

Gary SHAPIRO, "Notes on the Animal Kingdom of the Spirit", in: Jon STEWART (Hg.), *The Phenomenology of Spirit Reader, Critical and Interpretive Essays*, New York 1998, 225-239.

Patricia SMITH CHURCHLAND, *Neurophilosophy. Toward a Unified Science of the Mind-Brain*, Cambridge-London 1986.

Jürgen SÖRING, *Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlin Empedokles-Projekt*, Frankfurt a.M. 1973.

Allen SPEIGHT, *Hegel, Literature and the Problem of Agency*, Cambridge 2001.

Emil STAIGER, "Der Opfertod von Hölderlins Empedokles", in: *Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft* 13, 1963/64, 1-20.

Jürgen STOLZENBERG, *Fichtes Begriff der intellektuellen Anschauung. Die Entwicklung in den Wissenschaftslehren von 1793/94-1801/02*, Stuttgart 1986.

Peter SZONDI, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a.M. 1969.

Georg Christoph THOLEN, "Metaphorologie der Medien", in: *Zäsuren – Césures – Incisions* 1, 2000.

Xavier TILLIETTE, "Hölderlin und die intellektuelle Anschauung", in: Annemarie GETHMANN-SIEFERT (Hg.), *Philosophie und Poesie: Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, Band 1, Stuttgart 1988, 215-234.

Erich TRUNZ, "Nachwort", in: *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe*, Band 7: *Romane und Novellen* 2, München 1999, 689-711.

Violetta L. WAIBEL, *Hölderlin und Fichte. 1794-1800*, Paderborn 2000.

Andrzej WARMINSKI, "Reading for Example 'Sense Certainty' in Hegel's *Phenomenology of Spirit*", in: *Diacritics* 11 (1981), 83-96.

David E. WELLBERY, "Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation", in: Christiaan L. HART NIBBRIG (Hg.), *Was heißt "Darstellen"?*, Frankfurt a.M. 1994, 175-204.

Ulrich WERGIN, "Vom Symbol zur Allegorie?", in: Victor MILLET (Hg.), *Norm und Transgression in der deutschen Sprache und Literatur, Kolloquium in Santiago de Compostella*, 4.-7. Oktober 1995, München 1996, 75-125.

Slavoj ZIZEK, *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*, Wien 1992.

Slavoj ZIZEK, *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*, Durham 1993.

Slavoj ZIZEK, *The Indivisible Remainder. An Essay on Schelling and Related Matter*, London–New York 1996.

Slavoj ZIZEK, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, London–New York 1999.

Anmerkungen

- ¹ Unschwer werden alle Beteiligten unsere gemeinsamen Diskussionen und Themen wiederfinden. Außer in den von Erika Fischer-Lichte herausgegebenen Sammelbänden der Theatralitätsreihe sind diese vor allem dokumentiert in: Gabriele BRANDSTETTER, Sibylle PETERS (Hg.), *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002; Dieter MERSCH, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002; Dieter MERSCH, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002; Dieter MERSCH (Hg.), *Die Medien der Künste*, in Veröffentlichung begriffen; Gerhard NEUMANN, Caroline PROSS, Gerald WILDGRUBER (Hg.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg i.Br. 2000.
- ² Der Titel nimmt mit umgekehrten Vorzeichen eine Frage auf aus Sibylle PETERS, „Performative Writing 1800/2000? Evidenz und Performanz in der medialen Refiguration des Wissens“, in: Erika FISCHER-LICHTE u.a. (Hg.), *Performativität und Ereignis, Theatralität 4*, in Veröffentlichung begriffen.
- ³ Dwight CONQUERGOOD, „Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics“, in: *Communication Monographs*, Band 58.2, 1991, 179-194, 190.
- ⁴ Vgl. Erika FISCHER-LICHTE, „Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch (Hg.), *Kulturen des Performativen. Paragrana, Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie*, Band 7, 1998, 13-29, 22-25. Der Begriff „Performance“ schafft in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts sogar die Aufnahme unter die literaturwissenschaftlichen Grundbegriffe. Vgl. Henry SAYRE, „Perfomance“, in: Frank LENTRICCHIA, Thomas MCLAUGHLIN (Hg.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago 1995, 91-104.
- ⁵ J.L. AUSTIN, *How to Do Things with Words, The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford 1975, 164.
- ⁶ Ebenda, 164.

- ⁷ Vgl. Shoshana FELMAN, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin, ou, La séduction en deux langues*, Paris 1980, 160-186. Vgl. Sibylle KRÄMER, Marco STAHLHUT, "Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie", in: Erika FISCHER-LICHTE, Christoph WULF (Hg.), *Theorien des Performativen*, Paragrana, Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Band 10, 2001, 35-64, 41-45.
- ⁸ AUSTIN, *How to Do Things with Words*, 94.
- ⁹ Vgl. Ulrike BOHLE, Ekkehard KÖNIG, "Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft", in: FISCHER-LICHTE, WULF (Hg.), *Theorien des Performativen*, 13-34.
- ¹⁰ Vgl. KRÄMER, STAHLHUT, "Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie", 45-55.
- ¹¹ Vgl. ebenda, 58.
- ¹² Diese Debatte findet sich zusammengefaßt in Jacques DERRIDA, *Limited Inc*, Wien 2001.
- ¹³ Vgl. Jean-Francois LYOTARD, *Das postmoderne Wissen*, Wien 1993.
- ¹⁴ Vgl. Slavoj ZIZEK, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, London-New York 1999, 70-119. Vgl. Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London-New York 1990, 128-149. Vgl. Michel DE CERTEAU, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 77-97.
- ¹⁵ Dies betont auch Sibylle Krämer in ihren sieben Thesen zur Performativität. Vgl. Sibylle KRÄMER, "Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität", in: Fischer-Lichte, Kolesch (Hg.), *Kulturen des Performativen*, 33-57.
- ¹⁶ Jacques DERRIDA, "Typewriter Ribbon: Limited Ink (2) ('within such limits')", in: Tom COHEN u.a. (Hg.), *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis-London 2001, 277-360, 350.
- ¹⁷ Vgl. Della POLLOCK, "Performing Writing", in: Peggy PHELAN, Jill LANE (Hg.), *The Ends Of Performance*, New York, London 1998, 73-103.
- ¹⁸ Vgl. PETERS, "Performative Writing 1800/2000?".
- ¹⁹ Vgl. KRÄMER, "Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität", 48. Vgl. Erika FISCHER-LICHTE u.a. (Hg.), *Wahrnehmung und Medialität, Theatralität 3*, Tübingen-Würzburg 2000.

- ²⁰ Vgl. Friedrich KITTLER, "Buch und Perspektive", in: Joachim KNAPE, Hermann-Arndt RIETHMÜLLER (Hg.), Perspektiven der Buch- und Kommunikationskultur, Tübingen 2000, 19-31.
- ²¹ Die Untersuchung dieses medialen Umbruchs ist von Friedrich Kittler begonnen und materialreich sowie unter Erweiterung um die semiotischen Prozesse von Albrecht Koschorke fortgeführt worden. Vgl. Friedrich KITTLER, Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1985. Vgl. Albrecht KOSCHORKE, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.
- ²² Vgl. Martin SEEL, "Medien der Realität und Realität der Medien", in: Sibylle KRÄMER (Hg.), Medien. Computer. Realität, Frankfurt a.M. 1998. Vgl. Georg Christoph THOLEN, "Metaphorologie der Medien", in: Zäsuren – Césures – Incisions I, 2000.
- ²³ Vgl. KRÄMER, STAHLHUT, "Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie", 56 f.
- ²⁴ Hölderlin und Hegel stehen damit einer Tradition im deutschsprachigen Raum voran, die sich mit Bachofen, Rhode und natürlich Nietzsche fortsetzt. Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy vermuten eine Ursache im deutschen Diskurs um die europäischen Nationenbildungen: Der erfolgreiche Rückgriff auf die klassische Antike durch vor allem Frankreich macht die Erfindung eines anderen, wilden Griechenlands nötig. Vgl. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, "Der Nazi-Mythos", in: Georg-Christoph THOLEN, Elisabeth WEBER (Hg.), Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren, Wien 1997, 158-190.
- ²⁵ Vgl. Jacques DERRIDA, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a.M. 1976, 9-52. Vgl. Paul RICŒUR, Die Interpretation. Ein Versuch über Freud, Frankfurt a.M. 1974, 79 ff.
- ²⁶ Vgl. PETERS, "Performative Writing 1800/200?".
- ²⁷ DERRIDA, Die Schrift und die Differenz, 380.
- ²⁸ Weitgehend verzichtet ist daher im folgenden auf die Auseinandersetzung mit weiten Teilen der Hegel-Forschung und jenen verdienstreichen Detailuntersuchungen, welche sich der *Phänomenologie des Geistes* widmen. Vgl. zum Beispiel Claus Artur SCHEIER, Analytischer Kommentar zu Hegels Phänomenologie des Geistes: die Architektonik des erscheinenden Wissens, Freiburg i.Br. 1980; vgl. Gustav-Hans H. FALKE, Begriffne Geschichte: das historische Substrat und die systematische Anordnung der Bewußtseinsgestalten in Hegels "Phänomenologie des Geistes"; Interpretation und Kommentar, Berlin 1996.

- ²⁹ Vgl. Christoph JAMME, "Ein ungelehrtes Buch". Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel in Frankfurt 1797-1800, Bonn 1983.
- ³⁰ "Since I was a materialist and hence believed that the mind is in the brain, it seemed obvious that a wider understanding of neuroscience could not fail to be useful if I wanted to know how we see, how we think and reason and decide." (Patricia SMITH CHURCHLAND, *Neurophilosophy. Toward a Unified Science of the Mind-Brain*, Cambridge-London 1986, ix)
- ³¹ Bernard J. BAARS, *Das Schauspiel des Denkens. Neurowissenschaftliche Erkundungen*, Stuttgart 1998, 11.
- ³² Ebenda, 12.
- ³³ Vgl. ebenda, 70-108.
- ³⁴ Ebenda, *Das Schauspiel des Denkens*, 233. In diesem Sinne begegnet Baars auch dem Einwand Dennetts gegen die materialistische Verwendung der Theatermetapher: Dennett erhebt Einspruch gegen einen "Cartesian Materialism" (Daniel C. DENNETT, *Consciousness Explained*, London 1993, 107) der Hirnforschung, eben weil die Gehirntätigkeit sich als die Vielfältigkeit der Informationsverarbeitung, jedoch nicht als eine Beobachtung dieser Vorgänge bestimmen lasse: "[N]oone is looking" (ebenda, 127). Sein Gegenmodell geht jedoch von der "activity of a virtual machine in the brain" (ebenda, 254) aus und bestimmt gleichzeitig diese Maschinerie als "observer" (ebenda, 137) ihrer eigenen Produktionen. Das Theatermodell bleibt also auch bei Verabschiedung seiner Metaphorik intakt.
- ³⁵ BAARS, *Das Schauspiel des Denkens*, 94.
- ³⁶ Vgl. Ervin GOFFMAN, *Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a.M. 1977, S.143-175.
- ³⁷ Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Band 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, 181.
- ³⁸ Vgl. ebenda, 180-197.
- ³⁹ Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Band 10, Frankfurt a.M. 1974, 155.
- ⁴⁰ Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, 336 f.
- ⁴¹ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik* 3, Werke 15, Frankfurt a.M. 1986, 504-519.

⁴² Marco BASCHERA, Das dramatische Denken: Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von Kants "Kritik der reinen Vernunft" und Diderots "Paradoxe sur le comédien", Heidelberg 1989, 9.

⁴³ Vgl. Judith BUTLER, Haß spricht: zur Politik des Performativen, Berlin 1998.

⁴⁴ Vgl. George LAKOFF, Marc JOHNSON, Metaphors We Live by, Chicago 1990.

⁴⁵ Vgl. LYOTARD, Das postmoderne Wissen, 123-156.

⁴⁶ Die an Austin, aber auch an Derrida und Lacan anschließende Debatte um Performativität, Performanz und Performance verbleibt meist in den aus einem Zusammenbruch der Bühne des Wissens hervorgehenden energetischen Denkmodellen. Die Repräsentationen auf der Bühne des Wissens werden nicht durch andere Repräsentationen kritisiert, sondern auf ihre performative Herstellung rückverwiesen, in welcher sich eine Kontingenz der Repräsentation ausstellt. Jede Repräsentation hätte sich somit entweder schon ironisch verabschiedet oder der Zynismus ihrer Setzung wäre zumindest immer mit einer sie entsetzenden Ironie aushebelbar. Solch Korrektur der Repräsentation durch den Verweis auf ihre prozessuale Herstellung setzt die Produktivität dieser Herstellung allerdings voraus: Auch wo Diskurse der Performativität Machtkritik leisten wollen, richtet sich ihre Kritik immer an ein sich letztlich an Nietzsches Willen zur Macht orientierendem Modell aus. Eine performative Herstellung von Wissen bleibt eine Leistung von Energie: Wie durch die ganze abendländische Tradition hindurch verbindet sich die theatrale Metaphorik mit einer weiteren großen Metapher, der der Kraft. Das Licht, durch welches die platonische Ideen Sonne Einsicht in die Verfaßtheit der Dinge gewährt, und das Feuer, das als sein schwaches Duplikat in der platonischen Höhle den weltlichen Gang der Dinge als bloße Theater- oder auch Kinovorführung enthüllt, erleuchten das Wissen nicht bloß dank ihrer Helligkeit, sondern durchdringen es auch dank ihrer Energie. Eine explizite Auseinandersetzung mit den Diskursen der Performativität, insbesondere wohl mit den Ausführungen Judith Butlers und Slavoj Žižeks, müßte sich an dieser Metapher und ihrer Kulmination nicht bloß im Diskurs Nietzsches, sondern auch im Schreiben Nietzsches abarbeiten – vielleicht paradigmatisch dem der *Genealogie der Moral*, die nicht bloß die Erziehung der Menschen durch gewalttätige Formung beschreiben, sondern solch Formung auch selbst vollziehen will. Dies soll im folgenden zumindest indirekt geschehen, vor allem parallel zur Lektüre der *Phänomenologie des Geistes*.

⁴⁷ Um der Schärfe der Pointe willen sei hier die Hegel-Auslegung Kojévés übernommen. Vgl. Alexandre KOJÈVE, Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes, Frankfurt a.M. 1975,

87. Vgl. Gary SHAPIRO, "Notes on the Animal Kingdom of the Spirit", in: Jon STEWART (Hg.), *The Phenomenology of Spirit Reader, Critical and Interpretive Essays*, New York 1998, 225-239, 232-239. Vgl. Gillian ROSE, *Hegel: Contra Sociology*, London 1995, 176-181.

⁴⁸ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik* 3, 527.

⁴⁹ Ebenda, 528.

⁵⁰ Die Charakterisierung des "geistigen Tierreichs" als schlechter Komödie von Rose sei hier übernommen: "This is the *spiritual animal kingdom*: it is comic, not in the sense of frank joviality or careless gaiety and self-mockery, but in the sense of bitter and repugnant intrigue by individuals who deceive others by seeming to share their interests and whose real interest is without substance. These modern comic characters are unmasked by others and not by their own self-dissolving inwardness of humor." (Gillian ROSE, *Mourning Becomes the Law. Philosophy and Representation*, Cambridge 1997, 73)

⁵¹ Zur Situierung des Hegelschen Projekts in der Spannung zwischen revolutionärer Anarchie der bürgerlichen Freiheit auf der einen und feudaler Restauration auf der anderen Seite vgl. Joachim RITTER, *Hegel und die französische Revolution*, Frankfurt a.M. 1972.

⁵² In diesem Prozeß wird auch der theatralische Abgrund der Komödie in ihrer angeblich ursprünglichen, der griechischen Form erinnert, ausgehalten, durchschritten und überwunden werden. Vgl. Werner HAMACHER, "(The End of Art with the Mask)", in: Stuart BARNETT (Hg.), *Hegel after Derrida*, London 1998, 105-130. Hamacher findet auch in Hegels Definition der gelungenen Komödie einen unmerklichen Riß in der erfolgreichen Geschichte des Wissens. Die Wichtigkeit der Komödie für Hegels Projekt insgesamt hat als erstes Jacques Derrida angedeutet, indem er den Durchgang des *absoluten Wissens* durch die Komödie ans Ende seiner eigenen Auseinandersetzung mit Hegel in der linken Spalte von *Glas* stellt und so in die rechte, der Literatur Genets gewidmete Spalte überleitet. Vgl. Jacques DERRIDA, *Glas*, Paris 1974, 291 (alle Verweise auf *Glas* beziehen sich auf die linke Spalte.). Unter dieser Perspektive wären diejenigen Ansätze gegenzulesen die ausgehend von Hegels Theorie der Tragödie oder Kommödie intersubjektive Strukturen (in Anschluß an Habermas bzw. Luhmann) zu überdenken suchen, sich dabei gleichzeitig aber meist von Hegels Projekt insgesamt abwenden. Vgl. Christoph MENKE, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt a.M. 1996. Vgl. Gerhard GAMM, "Komödie oder Tragödie. Die Aporien der Moderne im Lichte Hegels und Nietzsches", in: *Lettre International*, Heft 27, April 1994, 67-71.

- ⁵³ Theodor W. ADORNO, Drei Studien zu Hegel, Frankfurt a.M. 1974, 13.
- ⁵⁴ Immanuel KANT, Kritik der reinen Vernunft, Werkausgabe Band 3 & 4, Frankfurt a.M. 1974, 51.
- ⁵⁵ BASCHERA, Das dramatische Denken, 29.
- ⁵⁶ Kant selbst verweist auf *repraesentatio* als den ursprünglichen lateinischen Begriff, den *Vorstellung* nunmehr ersetzen soll. Vgl. KANT, Kritik der reinen Vernunft, 326.
- ⁵⁷ Vgl. BASCHERA, Das dramatische Denken, 31: "Zu Kants Zeiten darf . . . eine große semantische Vielfalt . . . angenommen werden, welche sich vom räumlichen Vorstellen über das Nennen des Namens einem anderen gegenüber, das Darstellen durch Bild, Schrift et cetera, das Schauspielen und Maskentragen bis hin zum Denken und Anschauen erstreckt."
- ⁵⁸ So lautet zumindest die Kritik Heideggers am Subjektbegriff der von ihm so genannten metaphysischen Tradition (Vgl. Martin HEIDEGGER, Kant und das Problem der Metaphysik, Frankfurt a.M. 1951, S.198-239), die in Foucaults Analyse des romantischen Paradigmas einer Selbsterstellung des Subjekts aus unhintergehbaren Grund (Vgl. Michel FOUCAULT, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M. 1974) wieder aufgenommen wird. Dieser Verwendung des Worts *Vorstellung* ist allerdings die semantische Analyse Bascheras entgegenzuhalten, welche in die Statik der Vorstellung durch den beständigen Verweis auf ein vor ihr Liegendes ein nicht beherrschbares dynamisches Moment einbringt. (Vgl. BASCHERA, Das dramatische Denken, 27-32). Solch Exzedierung wird sich allerdings auch in der hegelschen Exzedierung der Rede von der *Vorstellung* wiederfinden.
- ⁵⁹ Vgl. KANT, Kritik der reinen Vernunft, 71-73, 78-80.
- ⁶⁰ Ebenda, 70.
- ⁶¹ Ebenda, 188.
- ⁶² Ebenda, 338.
- ⁶³ Ebenda, 563.
- ⁶⁴ Ebenda, 66.
- ⁶⁵ Ebenda, 98.
- ⁶⁶ Ebenda, 88.

⁶⁷ Ebenda, 87.

⁶⁸ Ebenda, 69.

⁶⁹ Ebenda, 88.

⁷⁰ Solch versteckter, aber umso radikalerer Materialismus Kants findet sich, wie Werner Hamacher pointiert, erstmals durch Walter Benjamins Kantrezeption ausgearbeitet in den Blick genommen. Vgl. Werner HAMACHER, "Intensive Sprachen", in: Christiaan L. HART NIBBRIG (Hg.), Übersetzen: Walter Benjamin, Frankfurt a.M. 2001, 174-235, 191-226.

⁷¹ Friedrich NIETZSCHE, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: Kritische Studienausgabe, Band 1, München-Berlin-New York 1988, 873-890, 879.

⁷² Ebenda, 876.

⁷³ Ebenda, 886.

⁷⁴ Ebenda, 879.

⁷⁵ Ebenda, 890.

⁷⁶ Martin HEIDEGGER, Hegels "Phänomenologie des Geistes", Gesamtausgabe, Band 32, Frankfurt a.M. 1980, 183.

⁷⁷ ADORNO, Drei Studien zu Hegel, 66.

⁷⁸ Jacques DERRIDA, Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls, Frankfurt a.M. 1979, 162 f.

⁷⁹ Friedrich HÖLDERLIN, Hyperion 1, Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Band 10, Frankfurt a.M. 1982, 120, V. 120-130.

⁸⁰ Ebenda, 120, V. 131-146.

⁸¹ In einem ähnlichen Sinne ergänzt Derrida Freuds Rede von den zu überwindenden Widerständen des Analysanden gegen die Psychoanalyse, welche sämtliche auf einen hinter ihnen liegenden Sinn reduziert werden können, um die Rede von einem seinerseits nicht analysierbaren Widerstand, der sich der Psychoanalyse ebenso verweigert wie sie sich aus ihm auch speist. Vgl. Jacques DERRIDA, Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!, Frankfurt a.M. 1998, 141, 152-154.

- ⁸² Friedrich HÖLDERLIN, Elegien und Epigramme, Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Band 6, Frankfurt a.M. 1976, 244, V. 131 f. Vgl. Reiner NÄGELE, Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung: "unessbarer Schrift gleich", Stuttgart 1985, 110-120.
- ⁸³ Friedrich HÖLDERLIN, Entwürfe zur Poetik, Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Band 14, Frankfurt a.M. 1979, 177, Z. 310.
- ⁸⁴ Vgl. Jochen HÖRISCH, Brot und Wein: die Poesie des Abendmahls, Frankfurt a.M. 1992, 57-70, 187-206.
- ⁸⁵ HÖLDERLIN, Elegien und Epigramme, 245, Z. 155 f.
- ⁸⁶ Jacques DERRIDA, Randgänge der Philosophie, Wien 1988, 39.
- ⁸⁷ Ebenda, 29.
- ⁸⁸ Vgl. ebenda, 33-48.
- ⁸⁹ Jacques DERRIDA, Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits, 2. Lieferung, Berlin 1987, 96.
- ⁹⁰ Jacques DERRIDA, "Sending: on Representation", in: Gayle L. ORMISTON, Alan D. SCHRIFT (Hg.), Transforming the Hermeneutic Context. From Nietzsche to Nancy, Albany 1990, 107-138, 137.
- ⁹¹ Giorgio AGAMBEN, "Pardes – Die Schrift der Potenz", in: Michael WETZEL, Jean-Michel RABATÉ (Hg.), Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida, Berlin 1993, 3-17, 16.
- ⁹² Vielleicht handelt es sich hier aber auch bloß um eine andere Weise des Philologischen. Schließlich ist Dionysos ja der Gott der Maske. So nimmt zum Beispiel Hölderlin das nietzschesche Paar Dionysos – Apollo vorweg, benennt das Dionysische aber mit dem Namen Apollos. Vorweggenommen ist damit vielleicht die gesamte Problematik der Unterscheidung, mit der in Nietzsches *Geburt der Tragödie* der eine Gott immer wieder die Maske des anderen annimmt. Vgl. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, "Der Umweg", in: Werner HAMACHER (Hg.), Nietzsche aus Frankreich, Frankfurt a.M. 1986, 75-128.
- ⁹³ Für Nietzsches Verhältnis zum Dionysos-Motiv vgl. Elisabeth ANGENVOORT, Das dionysische Ja: Nietzsche und das Problem des schöpferischen Leidens. Egelsbach u.a. 1995.
- ⁹⁴ HÖLDERLIN, Entwürfe zur Poetik, 369, Z. 7.

⁹⁵ KANT, Kritik der reinen Vernunft, 93.

⁹⁶ Ebenda, 95.

⁹⁷ HÖLDERLIN, Entwürfe zur Poetik, 370, Z. 21.

⁹⁸ In diesem Sinne läßt sich zum Beispiel das Konzept der intellektuellen Anschauung im *Hyperion*-Roman in der Beschreibung des Naturschönen auffinden. Vgl. Xavier TILLIETTE, "Hölderlin und die intellektuelle Anschauung", in: Annemarie GETHMANN-SIEFERT (Hg.), Philosophie und Poesie: Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag, Band 1, Stuttgart 1988, 215-234, 224-227.

⁹⁹ Hegel hat die Übersetzung und damit wohl auch die *Anmerkungen* offensichtlich rezipiert, anscheinend aber abgelehnt. Die *Antigone*-Auslegung der *Phänomenologie* zitiert zwar die Hölderlin-Version; Hegels Interpretation läuft ihr aber zuwider. Vgl. *PhG* 348.

¹⁰⁰ Vgl. Ulrich GAIER, Hölderlin. Eine Einführung, Tübingen-Basel 1993, 292-294, 318-320.

¹⁰¹ Vgl. Jürgen LINK, Elementare Literatur und generative Diskursanalyse, München 1983, 106. Vgl. Jürgen LINK, Hölderlin – Rousseau: inventive Rückkehr, Opladen 1999, 192-222.

¹⁰² Jacques Lacan hat die von Freud beschriebene Übertragungssituation als eine metaphorische Operation gekennzeichnet. Die psychoanalytische Behandlung kann problematische Bindungen zwar zunächst von ihren ursprünglichen Objekten abwenden, die Figur des Analytikers wird für die Bindungen aber nun zur neuen Projektionsfläche. Diese Übertragungsbeziehung gilt es im weiteren Verlauf der Behandlung aufzulösen. Im Verhältnis zwischen Empedokles und dem Volk von Aggrigent zeigt sich eine Metaebene der gleichen Struktur: Die Übertragung der *intellektuellen Anschauung* auf Empedokles verhindert eben die Freiheit der *intellektuellen Anschauung*. In diesem Sinne kann erst die Auflösung der Metapher wirklich die *intellektuelle Anschauung* metaphorisieren. Die Auflösung der Übertragungsbeziehung fällt für Hölderlin mit der Übertragung zusammen. Vgl. Jacques LACAN, "Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud", in: Schriften 2, Weinheim-Berlin 1975, 15-55. Vgl. Sigmund FREUD, Zur Dynamik der Übertragung, in: Gesammelte Werke 8, Frankfurt a.M. 1999, 363-374.

¹⁰³ HÖLDERLIN, Entwürfe zur Poetik, 120, Z. 31-37.

¹⁰⁴ Hölderlins Andeutungen zur *intellektuellen Anschauung* in seinen theoretischen Ausführungen sind weder einheitlich noch eindeutig. Sie laufen jedoch allesamt auf eine Öffnung des Bewußtseins zu einem ihm Äußerem hinaus. So

schreibt Dieter Henrich über die Identität des hölderlinschen Subjekts: "Diesem Ich wäre dann eine Einigkeit im Modus ihres Verlustes zuzumuten. Und seine Vollzugsweise könnte die intellektuale Anschauung sein." (Dieter HENRICH, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-95)*, Stuttgart 1992, 544) Vgl. ebenda, 544-547. Vgl. Manfred FRANK, >Unendliche Annäherung<, *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt a.M. 1997, 712-751.

¹⁰⁵ Vgl. Pierre BERTAUX, *Hölderlin und die französische Revolution*, Frankfurt a.M. 1969, 107-113.

¹⁰⁶ Die über viele Jahre anerkannte These, der *Grund zum Empedokles* sei einzig als Kritik an der gescheiterten Arbeit an den ersten beiden Entwürfen und somit als reine Neuorientierung für einen dritten Entwurf zu verstehen, wird von Theresia Birkenhauers Arbeit überzeugend widerlegt. Vgl. Theresia BIRKENHAUER, *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Berlin 1996, 449-478.

¹⁰⁷ Vgl. Immanuel KANT, *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Werkausgabe Band 11 & 12, Frankfurt a.M. 1974, 95.

¹⁰⁸ Jacques DERRIDA, *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993, 217.

¹⁰⁹ In diesem Sinne wendet Judith Butler Derridas Pointe in *Bodies That Matter*. Aus der Künstlichkeit von Natur wird ihre Konstruktion im Diskurs. So sinnvoll ein solches Vorgehen gegenüber hegemonialen Diskursen auch sein mag, so läuft es doch in Gefahr, seinerseits eine Macht der Konstruktion zu fetischisieren und das Moment der Heterogenität des Unzugänglichen auszuschließen. Vgl. Judith BUTLER, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York 1993, 1-23.

¹¹⁰ Hölderlins Plan, eine theoretische Darstellung von solcher Vereinfachung der kantischen *Kritik der Urteilskraft* zu geben, ist wahrscheinlich nicht ausgeführt. Die Bändigung des Erhabenen der destruktiven Natur in die *Wohlgestalt* einer schönen Vorstellung bildet jedoch den herausragenden Zug seiner impliziten und expliziten Tragödientheorie sowohl für das *Empedokles*-Projekt als auch für die späteren *Anmerkungen* zu seinen Übersetzungen. Diese Zusammenführung von Erhabenem und Schönen läßt zumindest grobe Züge der geplanten, die kantische Unterscheidung vereinfachenden Ästhetik ahnen. Vgl. Friedrich HÖLDERLIN, *Briefe, Sämtliche Werke*, Band 6.1, Stuttgart 1954, 137. Zum Einfluß des Erhabenen bei Schiller auf Hölderlin vgl. Elena POLLEDRI, "... immer bestehet ein Maas". Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk, Würzburg 2002, 192-238.

- ¹¹¹ Immanuel KANT, Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Werkausgabe Band 7, Frankfurt a.M. 1974, 163.
- ¹¹² Vgl. Bernhard BÖSCHENSTEIN, "Frucht des Gewitters". Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution, Frankfurt a.M. 1989. Vgl. Uwe BEYER, Christus und Dionysos. Ihre widerstreitende Bedeutung im Denken Hölderlins und Nietzsches, Münster 1992. Vgl. Maria BEHRE, "Des dunkeln Lichtes voll": Hölderlins Mythoskonzept Dionysos, München 1987. Vgl. Gert HOFMANN, Dionysos Archemythos. Hölderlins transzendente Poiesis, Tübingen-Basel 1996.
- ¹¹³ Diese Struktur des Tragischen bei Hölderlin stellt am deutlichsten Klaus Düsing heraus. Vgl. Klaus DÜSING, "Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel", in: Christoph JAMME, Otto PÖGGELER (Hg.), Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806), Bonn 1988, 55-82, 58.
- ¹¹⁴ HÖLDERLIN, Entwürfe zur Poetik, 383, Z. 10-14.
- ¹¹⁵ Zu dieser spätestens seit Staiger in der Forschung bis zu ihrer Widerlegung durch Birkenhauer weitverbreiteten Hypothese neigen auch Sibylle Peters und ich in einem gemeinsamen Versuch zu Hölderlin und Hegel. Diese Tendenz sei hier zurückgenommen. Vgl. Sibylle PETERS, Martin Jörg SCHÄFER, "Selbstopfer und Repräsentation. Der Tod des Empedokles und Der Tod des Empedokles", in: Jahrbuch der Hölderlingesellschaft 1995/96, Stuttgart 1998, 282-307.
- ¹¹⁶ Derrida hat eine solche Bewegung in seiner Frage nach der Herrschaftlichkeit der Herrschaft, die immer auch die Frage nach der Vernünftigkeit der Vernunft stellt, etwa anhand einer Lektüre von Freuds *Jenseits des Lustprinzips* hervorgehoben: Der Text, der das Prinzip der Herrschaft, ihre Herrschaftlichkeit, bestimmen will, kommt zu keinem Ende, muß immer wieder neu ansetzen und in jedem Neuansatz die Herrschaft insgesamt verlieren. Vgl. DERRIDA, Die Postkarte, 115-128.
- ¹¹⁷ Dies ist das Kehrmoment der *différance* von Herrschaft und Herrschaftslosigkeit, welche auch nie zu Gunsten der letzteren ausschlagen kann: Das reine Chaos entspricht der reinen Ordnung, wie dies Derrida an Hegel zeigt und es die luhmannsche Theorie einer Ordnung der Systeme demonstriert. Vgl. DERRIDA, Glas, 265-272. Vgl. Niklas LUHMANN, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M. 1987, 30-91, 148-190.
- ¹¹⁸ Sieglinde Grimm verweist auf Hölderlins Nähe auch zu Herders Sprachtheorie, die mit neoplatonischem Einschlag Sprache als Reflex auf sinnliche Erfahrung beschreibt. Vgl. Sieglinde GRIMM, "Vollendung im Wechsel".

Hölderlins 'Verfahrensweise des poetischen Geistes' als poetologische Antwort auf Fichtes Subjektphilosophie, Tübingen–Basel 1997, 343.

¹¹⁹ Diese Unentscheidbarkeit entspricht der Problematik des freudschen Diskurses über das Unbewußte: Genau wie Freuds Ausführungen sich als eine Konstruktion des Unbewußten lesen lassen, weisen sie doch auch immer wieder Bruchstellen auf, an welchen das Bewußte sich nicht als Durchdringung des Unbewußten, sondern vielmehr als Bewußtheit von der Unbewußtheit des Unbewußten versteht und sein Sprechen daher nicht aus einer eigenen Selbstgenügsamkeit, sondern aus der Beziehung zu einem ihm Heterogenen zieht. Durch nichts jedoch kann sich diese Suche der Analyse nach ihrer eigenen intrinsischen Grenze, welche das Bewußtsein sowohl bedingt als auch verunmöglicht, von einer Konstruktion des Unbewußten durch das Bewußtsein unterscheiden. Erst in dieser völligen Legitimationslosigkeit ist sie legitimiert. Vgl. Sigmund FREUD, Das Unbewußte, in: Gesammelte Werke 10, Frankfurt a.M. 1999, 263-303, 264-275. Vgl. Sigmund FREUD, Das Ich und das Es, in: Gesammelte Werke 13, Frankfurt a.M. 1999, 235-289, 239-255.

¹²⁰ Theresia Birkenhauer ist die Herausarbeitung der dramatischen Struktur und damit auch Abgeschlossenheit des ersten Entwurfs ebenso zu verdanken wie der Hinweis auf die Verkomplizierung der Problematik in Hölderlins weiterer Arbeit am *Empedokles*-Projekt. Vgl. BIRKENHAUER, *Legende und Dichtung*, 252-407, 491-582.

¹²¹ Nach dem Trinken aus einer Quelle soll Empedokles plötzlich "ganz in seiner alten Macht erscheinen" (E 734).

¹²² Zu einer ähnlichen Struktur stößt Freud in seiner Schrift *Hemmung, Symptom und Angst* vor: Er bestimmt die Energien des Unbewußten als ungebundene (also *aorgische*), die des Bewußten als gebundene (also *organische*) und sucht mit dieser Prämisse normale Hemmungen und krankhafte Symptombildungen zu unterscheiden. Die Energiebindungen des Bewußtseins werden dabei aber selbst durch eine Hemmung des Ungebundenen hervorgerufen, das Bewußtsein droht, sich zu einem bloßen Symptom des Unbewußten zu reduzieren, eine klare Unterscheidung zwischen Hemmung und Symptom wird zumindest problematisch. Vgl. Sigmund FREUD, *Hemmung, Symptom und Angst*, in: Gesammelte Werke 14, Frankfurt a.M. 1999, 111-205, 124-161.

¹²³ In diesem Sinne gibt sich auch Heideggers scheinbar rätselhafte Bemerkung zu lesen, in Hölderlins Vergleich von Worten mit Blumen in "Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehen" aus *Brod und Wein* handle es sich um keine Metaphorisierung von *Worten* durch *Blumen*. Indem Heidegger die metaphorische Beziehung als eine der Ersetzung faßt, welche sich über das zugrundeliegende Ersetzte organisiert, liefe ein solches Verständnis auf eine

kausale Abhängigkeitsbeziehung zwischen *Blumen* und *Worten* hinaus. Heideggers eigene Auslegung von Hölderlins Hymnen orientiert sich hingegen an der auch in Empedokles' Bergpredigt aufgestellten Vorgabe Hölderlins, nach welcher *téchne* als eine Selbsteröffnung der *physis*, *Kunst* als die unheimliche Eröffnung der unhintergehbaren *Natur* zu verstehen ist. Nach diesem Verständnis sind *Worte Blumen* und *Blumen Worte*: als uneinholbare *différance* der *physis* von sich, die das *Wort* nie ganz *Wort* und die *Blume* nie ganz *Blume* sein läßt. Bei aller Problematik von Heideggers Herangehensweise an Hölderlin bleibt seine Abwehr eines (wenn auch stark verkürzten) Metaphernbegriffs ein nicht zu unterschätzendes Verdienst, indem Heidegger nämlich diese mit einer Abwehr von Theorien der Figuration und Konstruktion insgesamt verknüpft. Dabei stößt Heidegger in kein Jenseits der Figuration oder Konstruktion vor, sondern markiert ganz im Sinne Hölderlins die Bruchstelle, an welcher das Figurative (also mit Hölderlin das Organisierende oder *Organische*) von einem Nichtfigurativen oder A-Figurativen (also mit Hölderlins Wort dem *Aorgischen*) abhängig bleibt. Vgl. Martin HEIDEGGER, *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt a.M. 1959, 206. Vgl. Martin Jörg SCHÄFER, "(A-)Figurativ. Heidegger mit Celan und Benjamin", in: BRANDSTETTER, PETERS (Hg.), *de figura*, 51-77

¹²⁴ Der kurze Abriß der Opferproblematik folgt insgesamt der ausführlichen Interpretation Birkenhauers, die als erste darauf insistiert hat, den Todessprung vom Opfermotiv zu lösen. Die gerade deswegen zentrale Stellung des Todessprungs, ohne welche die Gabe seines Wortes unmöglich bliebe, scheint in ihrer Auslegung jedoch häufig vergessen. Vgl. BIRKENHAUER, *Legende und Dichtung*, 457-478.

¹²⁵ Friedrich HÖLDERLIN, *Der Tod des Empedokles*. Aufsätze, Sämtliche Werke, Band 4.1, Stuttgart 1961, 73.

¹²⁶ Für eine gleichzeitig texteditorische wie am Motiv des *Irisbogens* orientierte Lektüre der drei Entwürfe vgl. Thorsten RIES, "Vom Ende des Empedokles", in: DVJS 2/2001, 251-187.

¹²⁷ Emil STAIGER, "Der Opfertod von Hölderlins Empedokles", in: *Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft* 13, 1963/64, 1-20, 19.

¹²⁸ Vgl. Gotthold Ephraim LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Werke* in drei Bänden, zweiter Band, Leipzig 1962, 255-520, 464-467.

¹²⁹ Vgl. Jacques DERRIDA, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997, 10-14.

¹³⁰ Zur Konstellation von Hölderlin, Fichte und Schiller in Jena vgl. Violetta L. WAIBEL, *Hölderlin und Fichte. 1794-1800*, Paderborn 2000, 122-139.

¹³¹ KANT, Kritik der praktischen Vernunft, 102.

¹³² KANT, Kritik der reinen Vernunft, 60.

¹³³ Die Struktur eines solchen Begehrens findet sich erstmals in Platons *Symposion* als das Verhältnis des Philosophen zur Idee des Wahren, Schönen und Guten beschrieben. Im 20. Jahrhundert erhält sie ihre präziseste Fassung in Lévinas' *Totalität und Unendlichkeit*. Hölderlin führt in diese Konstellation aber eine fast schon freudianische Pointe ein: Wo Platon und Lévinas das Gute bzw. Gott zum Anstifter des Begehrens machen, betont Hölderlin die Notwendigkeit der Distanz. Nur unter deren Aufrechterhaltung ist das Begehrte auch gleichzeitig das Gute und Göttliche der menschlichen Freiheit. Diese droht jedoch beständig ins Destruktive umzuschlagen, wird die Distanz zu groß oder zu klein. Und diese Gewalt wäre dann nicht eine Verleugnung der göttlichen Freiheit, wie Lévinas dies faßt, sondern immer die Gewalttätigkeit des Göttlichen, Guten und Freien selbst. Vgl. PLATON, Das Trinkgelage, Frankfurt a.M. 1985, 66-83. (202e-212a); Vgl. Emmanuel LÉVINAS, *Totalität und Unendlichkeit*. Versuch über die Exteriorität, Freiburg i.Br. 1987, 35-38.

¹³⁴ Vgl. Friedrich SCHILLER, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Zwanzigster Band, Philosophische Schriften, Erster Teil, Weimar 1962, 309-412, 394-398.

¹³⁵ Peter SZONDI, Versuch über das Tragische, Frankfurt a.M. 1969, 18.

¹³⁶ Philippe LACQUE-LABARTHE, "Die Zäsur des Spekultativen", in: Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft 22, Tübingen 1980/1981, 203-231, 224.

¹³⁷ Artaud bestimmt die Macht des Theaters in Analogie zu den Auswirkungen der Pest. Ein Überleben deren realer Bedrohung kann für Artaud zu einer vollständigen Reinigung aller Sphären des Lebens führen. Ihre Destruktionskraft wird in der Reduktion des Theaters auf einen experimentellen Raum zwar gebändigt, die reinigende Wirkung jedoch nicht ins bloß Fiktionale abgedrängt. Vielmehr erscheint ähnlich zur von Hölderlin vorgestellten die Trennung von der Unmittelbarkeit des Lebens geradezu als Intensivierung der kathartischen Wirkung. Für Hölderlin führt diese jedoch zu einer eher an Brecht gemahnenden Neugier und Wißbegierde der nunmehr Zuschauenden für das faszinierende Objekt, von welchem sie Abstand nahmen. Vgl. Antonin ARTAUD, *Das Theater und sein Double*, München 1996, 14 f., 26-34. Vgl. Berthold BRECHT, "Zur Theorie des Lehrstücks", in: *Schriften zum Theater*, Band 3, *Gesammelte Werke*, Band 17, Frankfurt a.M. 1967, 1024 f.

¹³⁸ Diese Bewertung ist seit Szondi in der Hölderlin-Forschung verbreitet und wird erst durch Birkenhauer grundsätzlich in Frage gestellt.

- ¹³⁹ Hier liefert Birkenhauer die entscheidende Analyse. Vgl. BIRKENHAUER, *Legende und Dichtung*, 491-498.
- ¹⁴⁰ Vgl. PETERS, SCHÄFER, "Selbstopfer und Repräsentation", 288-296. Eine parallele These vertritt Karin Dahlke. Vgl. K. Dahlke, "Der 'Tod des Einzelnen' im Zeichen der Zäsur", 65-69.
- ¹⁴¹ Vgl. PETERS, SCHÄFER, "Selbstopfer und Repräsentation", 294 f.. Diese These wird bezogen auf den *Grund* u.a. von Bachmaier und Söring vertreten. Vgl. Helmut BACHMAIER, Thomas HORST, Peter REISINGER, *Hölderlin – transzendente Reflexion der Poesie, Mit einer Einführung von F. MARTINI*, Stuttgart 1979, 145. Vgl. Jürgen SÖRING, *Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlin Empedokles-Projekt*, Frankfurt a.M. 1973.
- ¹⁴² LACOUÉ-LABARTHE, "Die Zäsur des Spekulativen", 223.
- ¹⁴³ Vgl. JAMME, "Ein ungelehrtes Buch". Vgl. PETERS, SCHÄFER, "Selbstopfer und Repräsentation", 296-302. Auch die folgenden Ausführungen implizieren einen notwendigen Anteil an Selbstkorrektur.
- ¹⁴⁴ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Frühe Schriften, Werke 1*, Frankfurt a.M. 1986, 322.
- ¹⁴⁵ Ebenda, 274.
- ¹⁴⁶ Ebenda, 373.
- ¹⁴⁷ Ebenda, 401.
- ¹⁴⁸ Ebenda, 304.
- ¹⁴⁹ Ebenda, 317.
- ¹⁵⁰ Ebenda, 118.
- ¹⁵¹ Ebenda, 389.
- ¹⁵² Vgl. PETERS, SCHÄFER, "Selbstopfer und Repräsentation", 300 f.
- ¹⁵³ Werner HAMACHER, *pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel, Einleitung zu: G.W.F. Hegel, "Der Geist des Christentums. Schriften 1976-1800"*, Frankfurt a.M. 1978, 7-333, 206.
- ¹⁵⁴ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'imitation des modernes. Typographies 2*, Paris 1986, 74.

- ¹⁵⁵ Vgl. ARISTOTELES, Poetik. Stuttgart 1982, 19 (Abschnitt 6), 33 (Abschnitt 9).
- ¹⁵⁶ Vgl. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Typographie, in: Sylviane AGACINSKI, Jacques DERRIDA, Sarah KOFMAN, Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, Bernard PAUTRAT, Mimesis des articulations, Paris 1975, 165-270, 230-255.
- ¹⁵⁷ René GIRARD, Das Heilige und die Gewalt, Zürich 1987, 45.
- ¹⁵⁸ Ebenda, 28.
- ¹⁵⁹ Ebenda, 18.
- ¹⁶⁰ Ebenda, 50.
- ¹⁶¹ Ebenda, 215.
- ¹⁶² Ebenda, 74.
- ¹⁶³ Ebenda, 218.
- ¹⁶⁴ Ebenda, 237.
- ¹⁶⁵ Ebenda, 74.
- ¹⁶⁶ Vgl. PLATON, Der Staat, Zürich, München 1991, 424-446. 595a-608b. Allerdings findet sich in Platons Texten auch die aristotelische Verwendung des Mimesis-Begriffs vorgeprägt. Vgl. Stephen HALLIWELL, Aristotle's Poetics, London 1986, 121. Vgl. Maria S. KARDAUN, Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffs als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung, Amsterdam 1993, 65 f.
- ¹⁶⁷ GIRARD, Das Heilige und die Gewalt, 295. Sigmund FREUD, Totem und Tabu, Gesammelte Werke 9. Frankfurt a.M. 1999, 188.
- ¹⁶⁸ GIRARD, Das Heilige und die Gewalt, 474.
- ¹⁶⁹ Ebenda, 475.
- ¹⁷⁰ Sigmund FREUD, Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, in: Gesammelte Werke 12, Frankfurt a.M. 1999, 27-157, 89. Freud benutzt den Begriff *Urszene* nicht phylogenetisch, sondern für die frühkindliche Beobachtung des elterlichen Geschlechtsverkehrs, erklärt aber umgekehrt die Phylogenese eben über die Struktur der Kleinfamilie.

- ¹⁷¹ Freud betont neben der “zeitliche[n] Verkürzung” und “inhaltliche[n] Zusammendrängung” vor allem die “Unbestimmtheit” (FREUD, Totem und Tabu) seiner Ausführungen. Diese scheint entgegen Freuds eigenen Suggestionen konstitutiv, wo sie sich eben nicht auf die wirkliche “Beseitigung des Urvaters”, sondern bloß auf deren “unvertilgbare Spuren in der Geschichte der Menschheit” (ebenda, 186) berufen kann. Solch *Unvertilgbarkeit* eines bloß Abgeleiteten korrespondiert der *Unbestimmtheit* dessen, was als ursprünglich angesehen wird.
- ¹⁷² Vgl. J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, *Urphantasie: Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*, Frankfurt a.M. 1992, 38.
- ¹⁷³ Ebenda, 35.
- ¹⁷⁴ LACOUÉ-LABARTHE, “Die Zäsur des Spekultativen”, 204.
- ¹⁷⁵ Ebenda, 214.
- ¹⁷⁶ Lacoue-Labarthe nimmt eine Rezeption des Diderot-Textes durch Hölderlin (und damit wohl auch durch Hegel) an, da das Manuskript schon vor seiner französischen Veröffentlichung 1820 in Deutschland zirkulierte. Diese Annahme erklärte, wie Hölderlin und Hegel sich gleichzeitig an einer Aristoteles und Platon sehr nahen *katharsis*-Konzeption abarbeiten können, aber Lessings Übersetzung von *Furcht und Mitleid* und deren Implikationen folgen, wo sie sich direkt auf die Theorie der *Katharsis* beziehen. Vgl. LACOUÉ-LABARTHE, *L’imitation des modernes*, 20. Vgl. HÖLDERLIN, Briefe, 426. Vgl. *PhG* 535.
- ¹⁷⁷ LACOUÉ-LABARTHE, *L’imitation des modernes*, 29.
- ¹⁷⁸ Ebenda, 33.
- ¹⁷⁹ Ebenda, 34 f.
- ¹⁸⁰ Ebenda, 35.
- ¹⁸¹ LACOUÉ-LABARTHE, “Die Zäsur des Spekultativen”, 204.
- ¹⁸² Ebenda, 204.
- ¹⁸³ Vgl. Michael SCHULTE, *Die ‘Tragödie im Sittlichen’: zur Dramentheorie Hegels*, München 1992, 33-76.
- ¹⁸⁴ Georges BATAILLE, “Hegel, Death and Sacrifice”, in: *Yale French Studies* 78 (1990), 9-28, 19.

- ¹⁸⁵ Ebenda, 20.
- ¹⁸⁶ Ebenda, 19.
- ¹⁸⁷ Ebenda, 21.
- ¹⁸⁸ Vgl. Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie, in: Kritische Studienausgabe, Band 1, München-Berlin-New York 1988, 9-156, 28-34.
- ¹⁸⁹ BATAILLE, "Hegel, Death and Sacrifice", 24.
- ¹⁹⁰ Vgl. NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie, 35.
- ¹⁹¹ LACOUÉ-LABARTHE, "Die Zäsur des Spekulativen", 204.
- ¹⁹² LACOUÉ-LABARTHE, Typographie, 247.
- ¹⁹³ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Berlin 1870, 492.
- ¹⁹⁴ DERRIDA, Glas, 188.
- ¹⁹⁵ Vgl. Helmar SCHRAMM, Karneval des Denkens: Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1996, 249 f.
- ¹⁹⁶ Der oben angedeuteten Zusammenhang zwischen einer Theatralik der *Phänomenologie* und der *Urszene* im psychoanalytischen Sinn kann im folgenden Text immer bloß am Rande aufgenommen werden. Judith Butler hat die Richtung markiert, in die eine präzisere Ausarbeitung zu weisen hätte: "We might consider the various stages of progress in the *Phenomenology* as successive forms of the phantasmatic, that is successive ways in which the subject becomes dissimulated in and as the scene of its action." (Judith BUTLER, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford 1997, 204)
- ¹⁹⁷ Vgl. Jean HYPOLITE, Genèse et structure de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, Paris 1946, 16 f., 42 f.
- ¹⁹⁸ Ebenda, 558. Vgl. auch ebenda, 170.
- ¹⁹⁹ Eine Zusammenstellung diesbezüglicher Interpretationen der *Phänomenologie* findet sich bei Kenley R. DOVE, "Hegel's Phenomenological Method", in: Jon STEWART (Hg.), *The Phenomenology of Spirit Reader, Critical and Interpretive Essays*, New York 1998, 52-75. Unter den neueren wäre Allen Speight zu nennen, der allerdings Theatralik auf Hegels Auseinandersetzung mit der Komödie reduzieren möchte. Vgl. Allen SPEIGHT, *Hegel, Literature and the Problem of Agency*, Cambridge 2001.

²⁰⁰ DOVE, "Hegel's Phenomenological Method", 60.

²⁰¹ Vgl. Johann Wolfgang von GOETHE, Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Band 7: Romane und Novellen 2, München 1999. Für die Entstehungsgeschichte vgl. Erich TRUNZ, "Nachwort", in: ebenda, 689-711, insbesondere 689-697.

²⁰² Vgl. DERRIDA, Glas, 244-251 und insbes. 264 f.

²⁰³ Vgl. DERRIDA, Randgänge der Philosophie, 129: "Das *Wir*, das in der *Phänomenologie des Geistes* das natürliche und das philosophische Bewußtsein untereinander artikuliert, sichert dem feststehenden und zentralen Seienden, für das jene zirkuläre Wiederaneignung sich produziert, die Nähe zu sich. Das *Wir* ist die Einheit des Absoluten Wissens und der Anthropologie, Gottes und des Menschen, der Onto-theo-teleologie und des Humanismus." Bezüglich des Ineinander von "Vorstellung" und "Denken" ist dieser Interpretation zuzustimmen. Die Rede von der Einheit des "absoluten Wissens" soll jedoch unten im Fließtext relativiert werden, wie auch Derrida selbst sich im Laufe seiner Auseinandersetzung mit Hegel von einer solchen, heideggerianisch gefärbten Interpretation lösen wird.

²⁰⁴ Mit dieser gleichzeitigen Aufrufung und Verwindung des Theaters steht Hegel in seiner Zeit keinesfalls alleine da. Explizit findet sich das Bild von der Überwindung der Bühne bei Schlegel: "Da dies die Zuschauer hörten, brachen sie in Tränen aus und sprangen auf die Bühne, . . . und so verschwand die allegorische Komödie." (Friedrich SCHLEGEL, Lucinde. Ein Roman von Friedrich Schlegel, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 5, Dichtungen, München u.a. 1962, 1-92, 29). Die bei Hegel in diesem Zusammenhang zu beobachtende Verzeitlichung der Bühne zu einer sich selbst überwindenden "Vorstellung" ist bei Novalis vorformuliert: "Die Szenen verwandelten sich unaufhörlich und flossen endlich in eine große geheimnisvolle Vorstellung zusammen." (NOVALIS, Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman, in: Schriften I, Das dichterische Werk, Darmstadt 1960, 181-369, 299). Der Bezug zur Figur der "Fabel", zur Narration also, wird von Novalis jedoch in dieser Auflösung nie ausgesetzt. Sowohl Schlegels als auch Novalis' Text sind als Materialien in die *Phänomenologie* eingearbeitet. Vgl. Daniel P. JAMROS, "'The Appearing God' in Hegel's Phenomenology of Spirit", in: STEWART (Hg.), The Phenomenology of Spirit Reader, 334-347.

²⁰⁵ Allein in der Abschottung des Einzelnen von der Welt ist – so sehr Hegel Solipsismus und autistische Moralität in seiner Sozialphilosophie auch verdammen mag – die theatrale Grundstruktur angelegt, in der ein Subjekt der Welt gegenübersteht, ohne primär mit Heideggers Worten "in der Welt", das heißt von dieser durchstimmt und affiziert zu sein. (Vgl. Martin HEIDEGGER, Sein

und Zeit, Tübingen 1986, 52-63) Für eine Kritik an Hegels monadischer Sozialphilosophie aus der Perspektive seiner frühen Liebesphilosophie vgl. Jean-Luc NANCY, "The Jurisdiction of the Hegelian Monarch", in: *The Birth to Presence*, Stanford 1993, 110-142. Für eine generelle Kritik des monadischen Denkens in Verbindung mit einer Kritik an einer 'Theatralisierung' der Welt vgl. Michel SERRES, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a.M. 1998, 117-135.

²⁰⁶ Martin HEIDEGGER, Hegel. Gesamtausgabe, Band 68, Frankfurt a.M. 1993, 10. Vgl. auch insgesamt: HEIDEGGER, Hegels "Phänomenologie des Geistes"; Martin HEIDEGGER, "Die Zeit des Weltbildes", in: Holzwege, Frankfurt a.M. 1972, 75-113. Heideggers Betonung des Theatralen wird von Wellbery skizziert in: David E. WELLBERY, "Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation", in: Christiaan L. HART NIBBRIG (Hg.), Was heißt "Darstellen"?, Frankfurt a.M. 1994, 175-204, 176 f. Mit Derrida ist allerdings anzumerken, daß es sich hier nicht bloß um eine starke, sondern auch um eine äußerst klassische, das heißt auch eingeschränkte Hegel-Auslegung auf Seiten Heideggers handelt (Vgl. DERRIDA, "Sending: On Representation", 120 f.). Einige alternative Formulierungen sollen im Laufe des Arguments im Fließtext entwickelt werden. Derrida selbst versucht in Überschreitung Heideggers, diejenigen Bruchstellen in der Hegelschen Logik herauszuarbeiten, die sich der theatralen Logik der Repräsentation und der Aneignung entziehen (Vgl. DERRIDA, Glas). Wellbery parallelisiert Heideggers Aufrufung des Theatralen mit einem ähnlichen Vokabular bei Barthes. Dieser Engführung ist jedoch nicht zu folgen, da sich die barthesche Verweise auf das Theatrale an der von Deleuze konstatierten "Dramatisierungsmethode" Nietzsches orientieren. Die Barthesche "Szene" ist in diesem Sinne immer die Agonalität zweier widerstreitender Bedeutungssysteme, die um Überlegenheit kämpfen. Vgl. Gilles DELEUZE, Nietzsche und die Philosophie, Frankfurt a.M. 1985, 86-88. Vgl. Roland BARTHES, S/Z, Frankfurt a.M. 1972, 154: "[M]an wirft sich Codes an den Kopf, und diese Code-Prügelei ist die 'Szene'".

²⁰⁷ Das schlechthin Unbeständige der Natur wird – so sehr Hegel die Natur auch abwerten bzw. ignorieren mag – zur notwendigen Bedingung des Geistes, weswegen hier bei aller Nähe zu Rousseau vom natürlichen Supplement und nicht vom "gefährlichen Supplement" die Rede sein soll. (Vgl. Jacques DERRIDA, Grammatologie, Frankfurt a.M. 1983, 244 ff.) Diese natürliche Logik verlangte, wollte man ihr bis ins Detail folgen, eine eng verzahnte Lektüre von Geschichtsphilosophie und Phänomenologie, da es sich bei der *Phänomenologie* bloß um ein mit der gelungenen Durchstaltung des Materiellen in der Geschichtsphilosophie mögliches Konstrukt handelt.

²⁰⁸ Die Unterscheidung zwischen Reflexion und Faszination ist vor allem auch im Sinne von Blanchots Kritik an Heideggers Betonung der Bilderlosigkeit des

Todes zu verstehen. Vgl. Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris 1955, 341-355.

²⁰⁹ Nancy kommentiert das letzte Wort der *Phänomenologie* folgendermaßen: “Le maître des mondes, l’Être suprême, a créé des esprits à son image, mais n’a pas trouvé de semblable, mais seulement l’infinité.” (Jean-Luc NANCY, *Hegel. L’inquiétude du négatif*, Paris 1997, 144). Nancys radikale Hegelauslegung weist große Nähe zu Adornos negativer Dialektik auf. Adorno meint, sich mit dieser gerade von Hegel abzusetzen. Die “Näherung” des Hegelschen Geistes an sich selbst sei eben bloß eine “Spiegelung” (Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M. 1966, 399), welche nicht vorausgesetzt werden dürfe. Nancy betont gegen Adorno, die einzige Voraussetzung des *absoluten Wissens* sei die absolute Voraussetzungslosigkeit, die sich in sich selbst verabgründe. Hegel selbst wird so zum ersten *negativen Dialektiker*. Vgl. NANCY, *Hegel*, 16. Vgl. ADORNO, *Negative Dialektik*, 397-400.

²¹⁰ DERRIDA, *Falschgeld*, 37.

²¹¹ Die Lesart des gedoppelten *Wir* orientiert sich an der Lektüre Doves, welche jedoch den Standpunkt des *absoluten Wissens* auszuschließen sucht, indem sie das Verhältnis von *Wir* und *Ich* auf das Verhältnis von Subjektivität und Inter-subjektivität verkürzt. Vgl. DOVE, “Hegel’s Phenomenological Method”, 69.

²¹² Paul DE MAN, “Hypogramm und Inschrift”, in: Anselm HAVERKAMP (Hg.), *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a.M. 1998, 375-413, 399. In einem ähnlichen Sinne konstatiert Hamacher: “*Dies* von Hegel Geschriebene wäre also das Unaussprechliche, Unwahre und Unvernünftige schlechthin. Und das Unwahre wäre sogar das System der absoluten Wahrheit insgesamt, sofern es als ein Dieses sich darstellt.” (HAMACHER, *pleroma*, 245). Weitergeführt findet sich die Lektüre de Mans zum einen bei Timothy BAHTI, “The Indifferent Reader. The Performance of Hegel’s Introduction to the Phenomenology”, in: *Diacritics* 11 (1981), 68-82; zum anderen bei Vgl. Andrzej WARMINSKI, “Reading for Example ‘Sense Certainty’ in Hegel’s Phenomenology of Spirit”, in: *Diacritics* 11 (1981), 83-96.

²¹³ In diesem Sinne ist auch dem prominenten Strang der von Klaus Heinrich geäußerten Hegel-Kritik, in der Philosophie Hegels werde die Ambiguität des nicht in der platonischen Zweiweltenteilung Aufgehenden ausgeschlossen, entgegengetreten. *Hegels Philosophie* kündigt von wenig anderem als von dieser Ambiguität. Vgl. Klaus HEINRICH, *tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik*, Frankfurt a.M. 1981, zum Beispiel 180-190.

²¹⁴ Vgl. NANCY, *Hegel*, 51 f.: “En un sens, le langage est la manifestation: il pose la chose hors de soi. Il manifeste la manifestation. . . . la manifestation et

sa vérité et sa limite. La langue de la philosophie est la langue même parlée en son infinité, c'est-à-dire aussi bien à chaque instant, à chaque mot, à chaque signification, mine hors de soi, insignifiante au plus-que-signifiante, interrompue et tendue vers sa propre négativité – vers la 'vitalité' du 'soi'. Non pas la langue parlant sur soi, mais pénétrant en soi."

²¹⁵ HAMACHER, pleroma, 17.

²¹⁶ Vgl. DOVE, "Hegel's Phenomenological Method", 62-65.

²¹⁷ Vgl. HYPOLITE, Genèse et structure, 42-53, insbesondere 50: "Nous retrouvons dans l'ensemble de la *Phénoménologie* tout l'itinéraire de jeunesse de Hegel, mais repensé et organisé. ... de même on pourrait dire de la *Phénoménologie* de Hegel – son voyage de découverte – qu'il nous présente son propre itinéraire philosophique pour que nous trouvions en lui, ou plutôt pour que ses contemporains trouvent en lui, un chemin qui ne soit pas seulement le sien, mais qui ait, dans la particularité de son histoire, une signification universelle."

²¹⁸ NANCY, Hegel, 17.

²¹⁹ Ebenda, 16. In diesem Sinne macht Nancy das unmittelbare Bewußtsein zum Manifestationsmoment des "absoluten Wissens": "The pure element of thought is not thought, is not cognition. It is simply receiving immediate knowledge of what is immediately. This knowledge is not knowledge – nor science, nor theory, nor intelligence – it is itself the reception of what is, of what is offered. We must be receptive to it, and change nothing of it as it is offered." (Jean-Luc NANCY, "Exergues", in: *The Birth to Presence*, Stanford 1993, 179-283, 283)

²²⁰ Vgl. insbesondere den Antihegelianismus in DELEUZE, Nietzsche und die Philosophie, 161-209.

²²¹ Vgl. Philippe LACQUE-LABARTHE, "The Fable", in: *The Subject of Philosophy*, Minneapolis 1993, 1-13, 8 f. Vgl. Jean-Luc NANCY, "Dei Paralysis Progressiva", in: *The Birth to Presence*, Stanford 1993, 58-57.

²²² Mit dem Vorwurf, Hegel sei Exponent einer rein linearen und damit "vulgären" Zeitauffassung, verfehlt Heidegger somit die Pointe Hegels und übersieht damit auch Parallelen oder zumindest Berührungspunkte zu seiner eigenen Konzeption von Zeitlichkeit. Vgl. HEIDEGGER, Sein und Zeit, 428-436. So übersieht Heidegger, daß Hegel keineswegs eine rein objektivierende "Vorstellung" vom "Sein" der Welt hat, sondern die "Vorstellung" immer für ihre eigene Durchbrechung steht. Gleichfalls zu extrem vertritt Nancy die Gegenauffassung, Hegels Denken habe den Bereich der "Vorstellung" verlassen und sei reine Darstellung seiner selbst im oben mit Nancy beschriebenen Sinne:

“Le savoir sera donc, non pas une représentation (*Vorstellung*: position d’objet devant un sujet-de-savoir et pour lui, conforme sa ‘vision des choses’, c’est-à-dire sa pauvre limitation), mais une présentation (*Darstellung*: ‘position-là’, mise en place et en scène, exposition, surgissement de être-sujet en tant que tel) . . . Non pas la présence donnée, mais le don de la présence, tel est l’enjeu.” (NANCY, Hegel, 18.) Nancy übersieht den permanenten Rückbezug auf die “Vorstellung” des Bewußtseins, weil er Hegels Denken aus der begrifflichen Perspektive der *Logik* beschreibt.

²²³ Vgl. Jean-Luc NANCY, “Entstehung zur Präsenz”, in: HART NIBBRIG (Hg.), Was heißt “Darstellen”?, 102-106. Um diese Komponente der Entstehung ist sicherlich Heideggers Hegellektüre zu ergänzen. Heidegger sieht im Gestaltmotiv, welches er über die etymologische Verbindung zum Griechischen mit der Kraft zur Versammlung als solcher verbindet, zum einen das dominante Motiv der gesamten Metaphysikgeschichte, zum anderen ein Verbleiben Hegels in einem Zeitlichkeit instrumentalisierenden Denken reiner Präsenz. Vgl. Martin HEIDEGGER, *Wegmarken*, Frankfurt a.M. 1978, 232.

²²⁴ Slavoj ZIZEK, *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*, Wien 1992, 173.

²²⁵ Zizek sieht in Hegels absolutem Wissen die lacansche Subjektkonstitution präfiguriert. Dementsprechend blendet sein Lektüreinteresse das Verhältnis von *Ich* und *Wir* aus, definiert aber die Selbstfindung des *absoluten Wissens* als eben die unstillstellbar hysterische Konversionsbewegung, als welche das Verhältnis von *Wir* und *Ich* gekennzeichnet wurde: “*The status of the subject as such is ultimately hysterical.*” (Slavoj ZIZEK, *The Indivisible Remainder. An Essay on Schelling and Related Matter*, London-New York 1996, 161)

²²⁶ Werner HAMACHER, “Affirmativ, Streik”, in: HART NIBBRIG (Hg.), Was heißt “Darstellen”?, 340-371, 364.

²²⁷ Ebenda, 363.

²²⁸ HAMACHER, “(The End of Art with the Mask)”, 110.

²²⁹ HAMACHER, “Affirmativ, Streik”, 360.

²³⁰ In einer Umkehrung des hamacherschen Motivs hat Lacoue-Labarthe bei z.B. Nietzsche, Heidegger und Mallarmé – allesamt von Derrida als Gewährsleute der *différance* benannt – den Entzug der ‘Gestalt’ durch die Schriftszene betont und von einer Gestaltenschrift, einer “Typographie”, gesprochen. Lacoue-Labarthe macht ein von der Gestalt organisiertes Denken für die katastrophal endenden politischen Projekte der Neuzeit verantwortlich und fordert von den philosophischen Anstrengungen nach Hegel eine Destruktion des Gestalt-

motivs: "Was aussteht, ist die Zerstörung des Begriffs der Gestalt." (Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *musica ficta* (Figuren Wagners), Stuttgart 1997, 196) Hingegen pointiert Hamacher in Anschluß an de Man die Gleichzeitigkeit von Figuration und Entstaltung, die sich weder trennen noch im Sinne Hegels in der Gestalt aufheben lassen. Diese Metafigur wird aber im Motiv des 'Afformativs' schon entscheidend verschoben, was wiederum in den im Fließtext folgenden Ausführungen pointiert werden soll. Vgl. LACOUÉ-LABARTHE, *Typographie*. Vgl. LACOUÉ-LABARTHE, *musica ficta*, 89-197.

²³¹ Einen ersten Hinweis auf das 'Szenische' in der Begierde gibt die materialistische Hegel-Auslegung Kojèves: "[S]ie [die Begierde. M.S.] existiert nicht in positiver Weise in der natürlichen, das heißt räumlichen Gegenwart. Sie ist vielmehr so etwas wie eine Lücke oder ein 'Loch' im Raum: ein Leeres, ein Nichts. (Und in diesem 'Loch' siedelt sich sozusagen die rein zeitliche Zukunft im Schoße der räumlichen Gegenwart an.)" (KOJÈVE, Hegel, 124)

²³² Die Schließung der Spekulation ist nur vollkommen, insofern ihr Schluß in die Zukunft offen bleibt. Das gilt insbesondere für die objektive Sphäre des Geistes, die Sozialität. Hier sein Gillian Rose gegen Adornos, Heideggers und Derridas Interpretation gefolgt. Um die Einheit von Theorie und Sittlichkeit in *Hegels Philosophie* aufzuzeigen, schlägt sie eine Relektüre der Logik vor. Wo Zizek gleichermaßen wie Rose die Irreduzibilität des *absoluten Wissens* auf die Dialektik von Geist und Materie betont, da fehlt ihm gerade die hegelsche Perspektive auf das Soziale. Vgl. ROSE, *Mourning Becomes the Law*, 71-76. Vgl. ROSE, Hegel: *Contra Sociology*, 185-214.

²³³ Die Unendlichkeit dieser Bewegung ist durchaus zur frühromantischen Poetologie parallel zu lesen. Vgl. Winfried MENNINGHAUS, *Unendliche Verdoppelung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a.M. 1987.

²³⁴ Vgl. HAMACHER, "(The End of Art with the Mask)", 128 f.

²³⁵ Vgl. ebenda, 125.

²³⁶ Ohne besonders handfeste textliche Grundlage liest Zizek in Anschluß an Lacan einen entsprechenden Bruch in der *Phänomenologie* innerhalb der Phrenologie: Diese kommt nach Hegel zu dem Urteil, "daß *das Sein des Geistes ein Knochen ist*" (*PhG* 260). Diese vollkommene Verdinglichung erst bewirkt, das "die beobachtende Vernunft . . . sich selbst verlassen und sich überschlagen muß." (*PhG* 257) Diese erste Vorform der begrifflichen Bewegung, welche sich selbst auch als ihr absolut anderes begreift, interpretiert Zizek als erschreckendes Zurückweichen, welches vor der unfäßlichen Andersartigkeit flieht und nur als diese Flucht tätig ist. Wo Zizek die Hegelsche Phrenologie-Interpre-

tation auf das jeweil einzelne Subjekt reduzieren mag, da ist seine an Lacan angelehnte Grundkonzeption sicherlich gerechtfertigt. Vgl. ZIZEK, Der erhabenste aller Hysteriker, 107-110. Vgl. Slavoj ZIZEK, Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology, Durham 1993, 35: “[C]onsciousness has a foreboding of the speculative truth of phrenology, but is *unable to endure it and therefore runs away from it to activity*.”

²³⁷ Walter Friedrich OTTO, Dionysos. Mythos und Kultur, Frankfurt a.M. 1933, 82. In diesem Sinne träfe *Hegels Philosophie* eher die antike Gottheit als Nietzsches direkte Beschreibungen in der *Geburt der Tragödie*, welche die direkte Wirkung des Dionysos als temporären Rausch faßt. Vgl. NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie, 31-34. Vgl. Karl KERÉNYI, Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens, Stuttgart 1994, 8-15.

²³⁸ Gilles DELEUZE, Spinoza. Praktische Philosophie, Berlin 1988, 38.

²³⁹ Zizek nennt dies die “retroaktive Performativität”, durch die sich das hegelsche *Subjekt* konstituiert. Vgl. ZIZEK, Der erhabenste aller Hysteriker, 33 ff.

²⁴⁰ Für die Hegelkritik vgl. DELEUZE, Nietzsche und die Philosophie, 170-185, 200-209. Für Derridas Gegenargumente (die Deleuze nicht explizit beim Namen nennen) vgl. DERRIDA, Die Schrift und die Differenz, 373 f, 396.

²⁴¹ ROSE, Hegel: Contra Sociology, S.159.

²⁴² Vgl. NANCY, Hegel, 29: “L’assurance de la pensée est inséparable de son inquiétude – et son inquiétude, comme l’ivresse, est à la fois une angoisse et une exaltation, le risque et l’élan du rapport.” Entschieden zu widersprechen ist in diesem Sinne Heideggers Interpretation. Zwar betont auch Heidegger die Wichtigkeit des beständigen Neuanfangs für Hegel, “weil für ihn Werden eben Anfangen ist” (HEIDEGGER, Hegel, 12), sieht in der Bewegung des *absoluten Wissens* auf sich selbst zu aber eine in “die Fraglosigkeit selbst” (ebenda, 38) mündende “Gesichtskreisvorgabe” (ebenda, 39). Der riskante Anstoß des “absoluten Wissens” bleibt so nach Heidegger bloß dasjenige, “*woran* sich das Denken hält, worin es sich im Voraus aufgefangen hat” (ebenda, 57). Die von Deleuze zum Gegenspieler erhobene Zarathustra-Figur kennt dies hegelsche Risiko nicht. Ihre “Freigebigkeit” versteinert nach Derrida “in Trauer darüber, unbetrauerbar zu sein und an nichts Mangel zu haben” (DERRIDA, Falschgeld, 207).

²⁴³ Vgl. George Armstrong KELLY, “Bemerkungen zu Hegels ‘Herrschaft und Knechtschaft’”, in: Hans Friedrich Fulda, Dieter Henrich (Hg.), Materialien zu Hegels ‘Phänomenologie des Geistes’, Frankfurt a.M. 1973, 189-216.

- ²⁴⁴ NANCY, Hegel, 31. Dies verweist auf eine generelle Schwierigkeit bei der Analyse der *Phänomenologie des Geistes*: Sowohl ein anthropologisierender Ansatz in Nachfolge Kojèves als auch eine begriffliche Analyse aus Perspektive der *Logik* bleiben für sich genauso notwendig wie unbefriedigend. Man vergleiche zum Beispiel die Analyse der "Freiheit des Selbstbewußtseins" als historischer Konstellation bei Butler (BUTLER, *The Psychic Life of Power*, 31-62) mit Scheiers begrifflicher Analyse (SCHEIER, *Architektonik des erscheinenden Wissens*, 132-155). Diese äußerst präzisen Analysen scheinen sich gegenseitig auszuschließen, wie doch gleichzeitig erst eine Parallelektüre das Ineinanderspielen von Allgemeinem und Besonderem erschließt.
- ²⁴⁵ Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris 1980, 79.
- ²⁴⁶ Vgl. insgesamt, Otto PÖGGELER, *Hegels Kritik der Romantik*, München 1999.
- ²⁴⁷ Für die Nähe zu Schlegels Komödientheorie wie zu seinem Ironiebegriff vgl. HAMACHER, "(The End of Art with the Mask)", 123 f.
- ²⁴⁸ Paul DE MAN, "Die Rhetorik der Zeitlichkeit", in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a.M. 1993, 83-130, 113.
- ²⁴⁹ Ebenda, 114.
- ²⁵⁰ Ebenda, 116.
- ²⁵¹ Vgl. ebenda, 109.
- ²⁵² Vgl. ebenda, 111: "Wenn aber der Begriff der 'Überlegenheit' auch noch dann verwendet wird, wenn das Ich nicht in der Beziehung zu anderen Subjekten steht, sondern zu einem Ich, das kein selbständiges Subjekt ist, dann ist die sogenannte Überlegenheit nur noch Zeichen der Distanz, die für alle Reflexionsakte konstitutiv ist. Überlegenheit und Unterlegenheit sind dann nur noch räumliche Metaphern, die darauf hindeuten, daß eine Gebrochenheit des Subjekts bzw. eine Pluralität von Ebenen innerhalb eines Subjekts vorliegt, das sich selbst erkennt mittels einer zunehmenden Ausdifferenzierung dessen, was es nicht ist."
- ²⁵³ Eine solche permanente Vernichtung und Errichtung von Repräsentation und Bühne weist Parallelen auf zu der von Nietzsche inspirierten antihegelianischen Bewegung, welche Derrida bei Artaud findet: Vgl. DERRIDA, *Die Schrift und die Differenz*, 372-379.

²⁵⁴ Derrida hat diese Insistenz des scheinbar nicht vom *absoluten Wissen* Subsumierbaren anhand Hegels Antigone-Analyse und anhand seiner Lektüre der Lichtreligion beschrieben. Vgl. DERRIDA, Glas, 182-187, 271 f.

²⁵⁵ Jean-Luc NANCY, Die undarstellbare Gemeinschaft, Stuttgart 1988, 17.

²⁵⁶ DERRIDA, Falschgeld, 135.

²⁵⁷ DERRIDA, Grammatologie, 9.

²⁵⁸ Historisch sind – insbesondere seit den Ausführungen Friedrich Kittlers und Albrecht Koschorke – Derridas Ausführungen zum Medium Schrift in der Epoche Rousseaus, der auch *Hegels Philosophie* angehört, kaum zu halten. Derridas Psychoanalyse der Schrift legt, wie Koschorke pointiert, wenig anderes offen als präzise dasjenige, als was Aufklärung und Empfindsamkeit die Schrift begriffen haben: als Differenz erzeugend und Unmittelbarkeit zerstörend. Das von Derrida im Namen dieser Differenz angegriffene Unmittelbarkeitsphantasma wird um 1800 aber erst mithilfe des restrukturierten Schriftmediums hergestellt, das nicht bloß vereinzelt, sondern auch Raum, Physis, Exteriorität, Schein, Abwesenheit und Zeit überwinden und so in seiner Differenzfunktion aktiv vergessen werden kann: “Es bleibt also nicht beim ‘Tod des Buchstabens’, ihm folgt die ‘Auferstehung des Geistes’, und zwar nicht bloß in der Form metaphorischer Uneigentlichkeit, sondern als ein durchaus erlebbares und insofern realitätsträchtiges Phantasma.” (KOSCHORKE, Körperströme und Schriftverkehr, 196) Das ändert jedoch wenig an der Relevanz von Derridas Analyse dort, wo seine Bestimmung der Schrift diese nicht als Medium historisch verortet, sondern Medialität als solche dekonstruiert. Derridas Rede von der *Schrift vor dem Buchstaben* nämlich verweist auf jene Heterogenität des Materiellen, die nicht in Medialität aufgehen kann. Um solch Heterogenität geht es auch *Hegels Philosophie*. Sie steht damit quer zur Produktion jener Unmittelbarkeitsphantasmen, die nach Kittler und Koschorke aus dem Schriftmedium um 1800 hervorgehen: “*Unter den Bedingungen der Schrift sind Körper grundsätzlich ‘wiederkehrende Körper’. Die Schrift ist das Gitter, das sie verschwinden und wiederkehren läßt, die Gelenkstelle zwischen dem Realen und Imaginären. . . . Von dieser medial zurückerstatteten Welt aus ist aber die semiotische Annihilierung, die zu ihr führt, nicht mehr erfahrbar. Das Imaginäre läßt seine eigene Bedingung nicht denken. Es verleugnet die Verschiebung, aus der es entsteht, und setzt sich als Ursprung, Fülle, Differenzlosigkeit ein.*” (ebenda, 321) Vgl. ebenda, 196-262, 341. Vgl. KITTLER, Aufschreibesysteme 1800/1900.

²⁵⁹ Jacques DERRIDA, Dissemination, Wien 1995, 63.

²⁶⁰ Ebenda, 9.

²⁶¹ SERRES, Die fünf Sinne, 116

²⁶² NANCY, Die undarstellbare Gemeinschaft, 139.

²⁶³ DERRIDA, Dissemination, 263.

²⁶⁴ Auch die Wiedereinsetzung des Taktilen endet, sofern sie sprachlich proklamiert wird, meist im Theater: Vgl. etwa die Destruktion des platonischen Höhlenschattenspiels durch Serres, welche ihrerseits den "Qualm" figuralisieren und zur Hauptperson auf der Bühne der Erzählung machen muß: "[N]iemand sieht tanzende Schatten in einer Höhle, wenn ein Feuer darin brennt. Der Qualm beißt in die Augen, er füllt den Raum; er nimmt Ihnen den Atem. Sie müssen sich hinlegen, blind. Man kann nur tastend nach dem Ausgang suchen; zur Orientierung bleibt nur der Tastsinn." (SERRES, Die fünf Sinne, 11 f.)

²⁶⁵ Vgl. NANCY, Hegel, 99-112.

²⁶⁶ Vgl. Paul DE MAN, "Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik", in: Die Ideologie des Ästhetischen, 39-58.

²⁶⁷ Diese Ununterscheidbarkeit von Symbol und Allegorie führt Hegel in die Nähe der literaturästhetischen Diskussion seiner Zeit. Die Temporalisierung des Symbols ergibt sich in dieser Debatte aus dessen Begründungsproblematik. Vgl. Ulrich WERGIN, "Vom Symbol zur Allegorie?", in: Victor MILLET (Hg.), Norm und Transgression in der deutschen Sprache und Literatur, Kolloquium in Santiago de Compostella, 4.-7. Oktober 1995, München 1996, 75-125.

²⁶⁸ Eine solche holzschnittartige Übertragung der Probleme von Metapher, Symbol und Allegorie auf die *Phänomenologie des Geistes* wäre mit Hegels eigener Abwertung der Sprachfiguren im Rahmen seiner Beschreibung der symbolischen als der primitivsten Kunstform zu konfrontieren. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13, Frankfurt a.M. 1986, 393-407, 516-539.

²⁶⁹ Gilles DELEUZE, Proust und die Zeichen, Berlin 1993, 69. An dieser Schrift von Deleuze, die gleichzeitig das Werk Prousts hypostasiert wie dem eigenen Projekt eingliedert, ließen sich exemplarisch diverse Berührungspunkte zu *Hegels Philosophie* aufzeigen.

²⁷⁰ Vgl. die Übereinstimmung der Hegelschen Kritik am Skeptizismus mit seiner Kritik am romantischen Ironiebegriff. Beide affirmieren nach Hegel eine leere Subjektivität durch Vernichtung der sie umgebenden Welt. Vgl. *PhG*, 69-77, 159-163. Vgl. HEGEL, Vorlesungen über die Ästhetik I, 93-99.

- ²⁷¹ Um diese Pointierung wäre auch Blanchot zu ergänzen, wenn er schreibt: "Pourquoi le scepticisme, même réfuté, est-il invincible? Lévinas se le demande. Hegel le savait, qui en fit un moment privilégié du système. C'était seulement le faire servir." (BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, 122).
- ²⁷² DELEUZE, Proust und die Zeichen, 110.
- ²⁷³ SERRES, Die fünf Sinne, 118.
- ²⁷⁴ Ebenda, 207.
- ²⁷⁵ Das Thema der Eifersucht hat auch Derrida in seiner Lektüre des *absoluten Wissens* aufgenommen. Er betont allerdings, daß sie bei Hegel nur als Selbst-eifersucht zu verstehen ist und als solche Eifersucht eine Affizierung von außen, wie sie sich sowohl im jüdischen Gott als auch in Kants Philosophie findet, auszuschließen sucht. Im Gegenzug ließe sich die ironische Herrschaft des Wissens jedoch auch als die blanke Affizierung von außen – durch die Heterogenität der Szene – lesen. Vgl. DERRIDA, Glas, 238-241 f., 264 f.
- ²⁷⁶ Maurice BLANCHOT, *The Step not beyond*, Albany 1992, 22.
- ²⁷⁷ BLANCHOT, *L'espace littéraire*, 31.
- ²⁷⁸ SCHILLER, Über die ästhetische Erziehung, 382.
- ²⁷⁹ Friedrich SCHELLING, "Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (Rede zum Namenstag des Königs)", in: Schellings Werke, Dritter Ergänzungsband, *Zur Philosophie der Kunst*, München 1959, 388-429, 405.
- ²⁸⁰ Die Beschreibung dieser Kehrseite der Negativität als exkrementelle Gestaltlosigkeit entstellt ihrerseits den Text Blanchots und gliedert ihn der vorliegenden Argumentation ein. Vgl. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, 35-52.
- ²⁸¹ BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, 116, 176.
- ²⁸² DERRIDA, Falschgeld, 52. Für das Verhältnis von Atopik und Kreisbewegung vgl. ebenda, 49-54. Derrida hat diese Logik zuallererst an Hegel entwickelt. Vgl. DERRIDA, Glas, 271 f.
- ²⁸³ BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, 76.
- ²⁸⁴ Ebenda, 161.
- ²⁸⁵ Ebenda, 176.
- ²⁸⁶ Ebenda, 178.

- ²⁸⁷ Vgl. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, "Theatrum Analyticum. Bemerkungen über Freud und die Repräsentation", in: *Frag-mente* 41, Kassel 1993, 27-51.
- ²⁸⁸ Somit gibt es nach Nancy nie eine Kunst oder eine Metakunst, die sich über die anderen Künste privilegieren ließe, sondern eine intrinsische Vielfältigkeit der Kunst selbst. Vgl. Jean-Luc NANCY, *Die Musen*, Stuttgart 1999, 11-62.
- ²⁸⁹ Ebenda, 144.
- ²⁹⁰ Vgl. DERRIDA, *Grammatologie*, 522-530.
- ²⁹¹ Derrida wird diesen Gedanken später für das ökonomisch-ethische Problem der Gabe, welches auf das theatrale Problem der Simulation hinausläuft, durchspielen in DERRIDA, *Falschgeld*, 122-136.
- ²⁹² LACOUÉ-LABARTHE, *musica ficta*, 140.
- ²⁹³ Auch Žižek betrachtet mit Lacan Hegels Anspruch auf "absolutes Wissen" als ironische Teilnahme am Reigen des "geistigen Tierreichs". Dieser Anspruch striche sich selbst wegen seiner notwendigen Partikularität aus, bestätigte so aber die Emanzipation des Subjekts: "Hegel weiß also, daß man immer zu viel oder zu wenig sagt, kurz *etwas anderes* als das, was man sagen *wollte*. Diese Unvereinbarkeit ist die treibende Kraft der dialektischen Bewegung, sie ist es, die jeden Satz subvertiert." (ŽIZEK, *Der erhabenste aller Hysteriker*, 22).
- ²⁹⁴ KANT, *Kritik der praktischen Vernunft*, 300.
- ²⁹⁵ Transkribiert in Jacques LACAN, *Das Seminar*, Buch 2 (1954-55). *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Weinheim-Berlin 1991, 95.
- ²⁹⁶ In diesem Sinne sieht Gillian Rose in der Rechtsphilosophie gleichermaßen eine nichtaffirmative Beschreibung von Hegels Gegenwart wie den Imperativ eines an diese Gegenwart gerichteten Sollens. Vgl. ROSE, *Hegel: Contra Sociology*. 59-91.
- ²⁹⁷ HÖLDERLIN, *Entwürfe zur Poetik*, 175, Z. 239 f.
- ²⁹⁸ Ebenda, 175, Z. 246.
- ²⁹⁹ Ebenda, 176, Z. 249 f.
- ³⁰⁰ Ebenda, 174, Z. 60.
- ³⁰¹ Ebenda, 174, Z. 69-71.

³⁰² Ebenda, 175, Z. 90 f.

³⁰³ Ebenda, 174, Z. 11-13.

³⁰⁴ Ebenda, 176, Z. 191.

³⁰⁵ Ebenda, 317, Z. 759.

³⁰⁶ Ebenda, 317, Z. 789.

³⁰⁷ Diese Differenzierung entspricht vielleicht derjenigen, die Lacan am Ende des Seminar 11 zwischen einer menschenmöglichen, an Kant orientierten Erfahrung des Mängelwesens Mensch trifft und dem göttlichen Bewußtsein eines vielfältigen, alles verzehrenden Begehrens, das Lacan zwar mit der Philosophie Spinozas identifiziert, welches sich aber mit einer Lektüre der *Phänomenologie* unter dem Gesichtspunkt szenischer Dionysik auch in *Hegels Philosophie* wiederfinden läßt. Vgl. Jacques LACAN, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch 11, Weinheim-Berlin 1987.

³⁰⁸ Eine solche Einteilung wird von Herder vorgenommen und dürfte, wie Ulrich Gaier ausführt, nicht ohne Einfluß auf Hölderlin gewesen sein. In den von Hölderlin ebenfalls rezipierten Texten Hemsterhuis' tritt mit dem Begehrungsvermögen ein viertes Prinzip hinzu, das sich aber von den ersten beiden nicht deutlich abgrenzen läßt. Eine Herleitung der drei Vermögen nach Hölderlin aus dieser Anthropologie muß daher unscharf bleiben, wie ein Vergleich der Interpretationen Binders und Gaiers belegen kann. Vgl. Ulrich GAIER, "... ein Empfindungssystem, der ganze Mensch": Grundlagen von Hölderlins poetologischer Anthropologie im 18. Jahrhundert, in: Hans-Jürgen SCHINGS (Hg.), Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992, Stuttgart-Weimar 1994, 724-746, 724. Vgl. Wolfgang BINDER, Hölderlin und Sophokles, Tübingen 1992, 85. Vgl. Gerhard KURZ, "Poetische Logik", in: JAMME, PÖGGELER (Hg.), Jenseits des Idealismus, 83-101, 93.

³⁰⁹ "[D]as Wort Vorstellungsvermögen faßt in seiner engeren Bestimmung *Sinnlichkeit*, *Verstand* und *Vernunft* zusammen" (Karl Leonhard REINHOLD, Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens, Prag-Jena 1789, 212). In diesem Sinne kann die *Vorstellung* dann jedoch unter keines der beiden (bzw. nach der bei Kant nicht immer strikt durchgehaltenen Trennung von Verstand und Vernunft drei) Prinzipien subsumiert werden: "Das Wort *Vorstellungsvermögen* . . . bedeutet folglich weder Sinnlichkeit, noch Verstand, noch Vernunft." (ebenda, 216) Hölderlin wird in seiner Jenenser Zeit mit Reinholds Philosophie konfrontiert worden sein. Die Hinweise darauf sind aber spärlich und bislang bloß von Violetta Waibel beachtet worden.

Manfred Frank sind die Verweise zum Bezug zwischen Hölderlins Philosophieren und dem Kreis um Reinhold zu verdanken. Vgl. Ulrich GAIER, Valérie LAWITSCHKA, Wolfgang RAPP, Violetta WAIBEL, Hölderlin Texturen 2. Tübingen 1995, 77-80. Vgl. FRANK, >Unendliche Annäherung<, zum Beispiel 36 ff.

³¹⁰ Wie Gaier, Binder und Kurz identifiziert auch Jochen Schmidt das Vorstellungsvermögen mit der Einbildungskraft, weist aber gleichzeitig auf dessen übergreifenden Charakter hin. Vgl. Jochen SCHMIDT, Kommentar zu: Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Band 2, Frankfurt a.M. 1992. 1490.

³¹¹ Zur Differenz von *techné* und *mechané* bei Hölderlin vgl. Reiner NÄGELE, "Mechanê. Einmaliges in der technischen Reproduzierbarkeit", in: Marianne SCHULLER, Elisabeth STROWICK (Hg.), Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung, Freiburg i. Br. 2001, 43-57, 46-49.

³¹² Die *Anmerkungen* gehen hier direkt aus Hölderlins früheren poetologischen Arbeiten hervor, die sich insbesondere bei Gaier und Ryan kommentiert finden. Vgl. GAIER, Hölderlin. Vgl. Lawrence John RYAN, Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart 1960.

³¹³ KANT, Kritik der Urteilskraft, 249.

³¹⁴ So Gert Hofmann: "In Kants Idee praktischer Spontaneität erscheint also das dionysisch mythische Paradigma der Dichtung Hölderlins vorbereitet . . . : Diesem Entsetzen der Freiheit standzuhalten, ist im Sinne der *Poiesis* Hölderlins die dionysische Herausforderung an die menschliche Natur; das Scheitern droht jederzeit: die schöpferische Ekstase des Sich-Entsetzens verfällt nur allzu leicht in die destruktive Raserei des Wahnsinns." (HOFMANN, Dionysos Archemythos, 31)

³¹⁵ Für Hölderlins Verhältnis zur französischen Revolution vgl. Gerhard KURZ, Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin, Stuttgart 1975, 126-156.

³¹⁶ Friedrich NIETZSCHE, Der Anti-Christ, in: Kritische Studienausgabe, Band 6, München-Berlin-New York 1988, 165-254, 177.

³¹⁷ Jean-Luc NANCY, Kalkül des Dichters. Nach Hölderlins Maß, Stuttgart 1997, 13.

³¹⁸ Ebenda, 14.

³¹⁹ Seit Schellings abschätzendem Kommentar wird die Sprache der *Anmerkungen* gerne dem angeblich hier beginnenden Wahnsinn Hölderlins zugerechnet. Erst spät findet daher Beachtung, wie genau die Sätze Hölderlins der eigenen *poetischen Logik* gemäß ausgeführt sind. Vgl. zum Beispiel Monika KASPER, „Das Gesetz von allen der König“ – Hölderlins Anmerkungen zum Oedipus und zur Antigonä, Würzburg 2000.

³²⁰ Die Verdichtung eines Plurals in einen Singular findet sich auch im Text der *Anmerkungen* häufiger. Hier das wohl prominenteste Beispiel, das „Gott“ und „Mensch“, „Naturmacht“ und Innerlichkeit ineinanderfallen läßt: „Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird“ (S 257).

³²¹ Hölderlins Ansatz steht daher quer zu zwei von Bernhard Dotzler um 1800 ausgemachten Tendenzen: Zum einen sieht Dotzler etwa bei Kant, Goethe und Hegel den „Traum von einer kombinatorischen Wisskunst durch seine Denunziation als – Traum“ (Bernhard J. DOTZLER, *Papiermaschinen. Versuch über Communication & Control in Literatur und Technik*, Berlin 1996, 203) aus den Paradigmen des Wissens verbannt, während Hölderlin ihn in Anlehnung an die Tradition der Regelpoetik durchaus fortträumt. Zum anderen gehen Eigenschaften jener auf die spätere Computerisierung vorausdeutenden Kombinatorik nach Dotzler auf weite Teile der Literatur über, die sich mit dem neu „epochemachenden Gewinn der ‘self-regulating, self-acting power’“ (ebenda, 549) erfindet: „So gut wie überall stellt die um 1800 neue Literatur diese ihre neue Beschaffenheit unter Beweis. . . . Die Poesie kommt aber nicht nur zu sich, sie gewinnt mit ihrer Potenzierung oder rekursiven Selbstermächtigung zugleich die Funktion und Macht der – ersten – Universalmaschine.“ (ebenda, 565 f.) Die Philosophie Hegels – weniger *Hegels Philosophie* – mag sich in diese Tradition einschreiben, in Hölderlins *poetischer Logik* hingegen dient die Kombinatorik einzig zum Überschreiten solcher Selbstregulation.

³²² HÖLDERLIN, Briefe, 300.

³²³ Vgl. Johann Gottfried HERDER, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: *Werke in zehn Bänden*, Band 6, Frankfurt a.M. 1989, 263-535.

³²⁴ Vgl. DERRIDA, *Randgänge der Philosophie*, 230-240.

³²⁵ HÖLDERLIN, Briefe, 432.

- ³²⁶ Johann Wolfgang von GOETHE, Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil, in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Band 13: Naturwissenschaftliche Schriften 1, München 1999, 314-536, 324.
- ³²⁷ HÖLDERLIN, Briefe, 426.
- ³²⁸ Vgl. Gunter MARTENS, Friedrich Hölderlin, Hamburg 1996, 51 f.
- ³²⁹ HÖLDERLIN, Briefe, 425 f.
- ³³⁰ Ebenda, 426.
- ³³¹ Vgl. BINDER, Hölderlin und Sophokles, 88.
- ³³² Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Métaphrasis, suivi de, Le theatre de Hölderlin, Paris 1998, 38.
- ³³³ Vgl. auch Sabine AHLRICHS, Hölderlins "Oedipus der Tyrann" und "Antigona" als Szenarien menschlichen Selbstverständnisses, Darmstadt 1995, 104.
- ³³⁴ In diesem Sinne bietet Girards spätere Lesart des Ödipus-Mythos nichts als eine Radikalisierung Hölderlins, indem sie auch die Tiresias-Figur in den Strudel des *Rede gegen Rede* miteinbezieht. Vgl. GIRARD, Das Heilige und die Gewalt, 104-133.
- ³³⁵ Hölderlins eigene dramenimmanente Ausführungen scheinen diese Lesart zu fokussieren. Vgl. S 253.
- ³³⁶ Die unterschiedene Ähnlichkeit zwischen der dionysischen Szene des *absoluten Wissens* und der Heterogenität des *reinen Worts* findet sich bei den Theoretikern des 20. Jahrhunderts vielleicht in Nähe und Entfernung des heideggerischen *Seins zum Tode* zu Lacans Interpretation des freudschen Todestriebes wieder. Wo Heidegger das Denken in Substanzen an deren Vergänglichkeit erinnert und so auf die Zukunft öffnet, da insistiert für Lacan im Todestrieb schmerzhaft ein weder in Sinnhaftigkeit noch in Zeitlichkeit auflösbares Moment. Die Zeit, die für Heidegger als endliche jegliche Substanz auflöst, wird im lacanschen Todestrieb von einer ihr nicht zugänglichen Materialität determiniert. Solche Determinante bleibt ihrerseits zwar nicht von der Endlichkeit ausgenommen, wie *Hegels Philosophie* dies in großer Nähe zum *Sein zum Tode* auszuführen sucht: Scheinbare Konstanten werden als Effekte szenischer Dionysik gefaßt. Diese Endlichkeit widerfährt der Materialität des Todestriebes allerdings zu einem unkalkulierbaren Moment. Deswegen kann sie für die Zeit ihrer Insistenz auch einen Schutzmechanismus gegen die Dionysik der Endlichkeit bilden, wie Hölderlin dies mit dem *reinen Wort* ausführt. Vgl. HEIDEGGER, Sein

und Zeit, 252-267. Vgl. Jacques LACAN, Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch 7, Weinheim-Berlin 1996, 248-262.

³³⁷ Hölderlins Ödipus-Interpretation ist hier trotz ihrer wohl auf eine korumpierte Vorlage zurückgehenden Eigenwilligkeit durchaus genau, wie Binder betont. Der von Kreon überbrachte Spruch erwähnt tatsächlich den Namen des Laios nicht und muß daher auch nicht auf diesen Mord hin gelesen werden. Mehrdeutig bleibt jedoch die Art der Anmaßung. So sieht Lacoue-Labarthe sie mit Rekurs auf den *Anmerkungen*-Text schon in der Identifikation mit dem Heiligen begründet. Ahlrichs Interpretation der Übersetzung bestimmt den Sündenfall hingegen darin, daß Ödipus den Spruch zunächst manipuliert, um seine eigene, auf Charisma gegründete Herrschaft nicht durch das Orakel zu gefährden, sich aber im Zuge dieser Lüge auf die Kraft des Apoll beruft und dafür die Strafe der Götter erhält. Vgl. BINDER, Hölderlin und Sophokles, 28, 93, vgl. AHLRICHS, Hölderlins "Oedipus der Tyrann" und "Antigönä", 90 f., vgl. LACOEUE-LABARTHE, *Métaphrasis*, 17-25.

³³⁸ Die Verwendung der Lichtmetapher im Motiv der Blendung wird auf besonders stringente Weise bei Helmut Hühn analysiert und mit den *Anmerkungen* in Verbindung gebracht. Vgl. Helmut HÜHN, *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*, Stuttgart-Weimar 1997, 227-232.

³³⁹ Vgl. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, 69-96.

³⁴⁰ LACOEUE-LABARTHE, *Métaphrasis*, 65.

³⁴¹ Lacoue-Labarthe hat für Hölderlins Definition des Tragischen als einer beständigen Trennung der Vereinigung die treffende Rede von der "Zäsur des Spekulativen" gefunden und gegen *Hegels Philosophie* gewendet. Diese Zäsurierung läßt sich aber bloß solange von der hegelschen Form des *absoluten Wissens* abgrenzen, wie dieses mit Heidegger als eine Bemächtigung und nicht als ein Ausschreiben des Dionysischen gelesen wird. Vgl. LACOEUE-LABARTHE, "Die Zäsur des Spekulativen", 225-231.

³⁴² Vgl. Giorgio AGAMBEN, *Bartleby oder die Kontingenz*, gefolgt von, *Die absolute Immanenz*, Berlin 1998, 9-14. Hölderlin schreibt *eúnoun* statt des "*eis noun*" des Originals und bezieht sich dabei anscheinend auf eine fehlerhafte zeitgenössische Textüberlieferung, wie sie sich z.B. auch bei Hamann zitiert findet (Vgl. SCHMIDT, *Kommentar*, 1390 f.). Dies fällt aber kaum ins Gewicht: Die Differenz zwischen einer *Wohlgesonnenheit* des Schreibrohrs wie bei Hölderlin und einem Eintauchen des Schreibrohrs in den *Sinn* wie im Original ist aber für die hölderlinsche Konzeption bloß minimale Differenz des Sinns von sich selbst: Denn Sinn als *différance* von *Natur* und *Kunst* ist als solcher bereits ein wohlgesinntes Eintauchen.

- ³⁴³ Für eine Verortung Hölderlins zwischen Kant, Fichte und Reinhold, vgl. WAIBEL, Hölderlin und Fichte, 201-231.
- ³⁴⁴ Karl Leonhard REINHOLD, Über das Fundament des philosophischen Wissens. Über die Möglichkeit der Philosophie als strenge Wissenschaft, Hamburg 1998, 74.
- ³⁴⁵ REINHOLD, Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens, 223.
- ³⁴⁶ Ebenda, 224.
- ³⁴⁷ Ebenda, 301.
- ³⁴⁸ Ebenda, 302.
- ³⁴⁹ Ebenda, 309.
- ³⁵⁰ Am pointiertesten faßt Martin Bondeli diese Struktur zusammen: "Für Reinhold ist die intellektuelle Anschauung das Vorstellungsvermögen." (Martin BONDELI, Das Anfangsproblem bei Karl Leonhard Reinhold. Eine systematische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchung zur Philosophie Reinholds in der Zeit von 1789 bis 1803, Frankfurt a.M. 1995, 142)
- ³⁵¹ "Aller Stoff in was immer für einer Vorstellung muß durch ein *Afficiertwerden* der Empfänglichkeit *gegeben* sein, also auch der subjektive Stoff, der in den reinen Vorstellungen der Formen der Receptivität und Spontaneität enthalten ist. Die hierzu erforderliche Handlung des Afficiers kann hier unmöglich durch etwas außer dem Gemüthe geschehen, sondern ist lediglich dadurch denkbar, daß die Spontaneität auf ihre eigene Receptivität jenen Formen gemäß wirkt, und dadurch dasjenige, was vorher bloße *Form* in bloßen Vorstellungsvermögen vor aller wirklichen Vorstellung bestimmt war, in einer wirklichen besonderen Vorstellung als *Stoff* bestimmt." (REINHOLD, Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens, 300)
- ³⁵² In Fichtes Ausführungen zur *intellektuellen Anschauung* finden sich jedoch durchaus auch Bruchstellen zu dem, was später als die Lehre Fichtes der Kritik durch *Hegels Philosophie* verfällt. Die Fichtekritiken Hölderlins oder auch Novallis' scheinen hier zumindest schon angelegt, ohne an prominenter Stelle Eingang in Fichtes Systematik zu finden. Eine Rekonstruktion von Fichtes Ausführungen zur *intellektuellen Anschauung* ist Jürgen Stolzenberg zu verdanken. Vgl. Jürgen STOLZENBERG, Fichtes Begriff der intellektuellen Anschauung. Die Entwicklung in den Wissenschaftslehren von 1793/94-1801/02, Stuttgart 1986.

- ³⁵³ “[I]n der gesamten Sinnenwelt kömmt zum Beispiel kein Gegenstand vor, und kann keiner vorkommen, auf den die Vorstellung der Ersten Ursache, oder des unendlichen Dings passte. In allen Erfahrungen, die uns von unserem *Gemüthe* möglich sind, können immer nur Vorstellungen, kann nie das *Vorstellende* selbst vorkommen, immer nur Wirkungen des vorstellenden Subjekts, nie das Subjekt selbst, das wir nur als ein unbekanntes Etwas zu denken, keineswegs aber als eine bestimmte Substanz selbst durch den inneren Sinn anzuschauen vermögen.” (REINHOLD, Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens, 161 f.)
- ³⁵⁴ Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, 486.
- ³⁵⁵ Bernhard Böschenstein kommentiert diese verdoppelte Rolle des Halbgotts folgendermaßen: “Es ist, als ob Dionysos’ eigener Wahnsinn, seine Aufhebung der gesetzten Form der Gottesehrung sich jetzt in Lykurgos äußerte, wodurch Dionysos selber in einer kategorischen Umkehr zum Hüter des Schicksals werden muß.” (BÖSCHENSTEIN, “Frucht des Gewitters”, 66.)
- ³⁵⁶ Vgl. Michel FOUCAULT, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a.M. 1996, 68-71. Vgl. Michel FOUCAULT, “Réponse à Derrida”, in: *Dits et écrits 1954-1988*, Band 1, 1954-1975, Paris 2001, 1149-1163. Vgl. DERRIDA, *Die Schrift und die Differenz*, 53-101. Vgl. DERRIDA, *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!*, 59-127.
- ³⁵⁷ Vgl. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, 267-270. In Heideggers Nachfolge durchzieht dieses Motiv mit und gegen Heidegger so unterschiedliche Ansätze wie die von Adorno, Derrida, Lévinas, Deleuze und Guattari oder Agamben.

