

## 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 Neurophilosophie 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.<sup>30</sup> 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"<sup>31</sup>. Und zumindest darin weiß Baars sich mit konkurrierenden Theorien der Hirnforschung einig: "Es sind heute alle einheitlichen Kognitionsmodelle Theatermodelle."<sup>32</sup> So läßt sich das Bewußtsein als unter einem Scheinwerfer erleuchtete Bühne beschreiben<sup>33</sup>, das "Selbst" als der diese Bühne stabilisierender "Regisseur"<sup>34</sup>. Auf diese Weise kann es für Baars durch die Rede vom Theater – gemeint scheint vor allem die Guckkastenbühne – gelingen "die Evidenz zu verein-

fachen”<sup>35</sup> 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 Außerhalb. Es benötigt eine Einrahmung. Und erst eine solche Einrahmung ermöglicht, wie die soziologischen Schriften Goffmans hervorheben<sup>36</sup>, 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 theatrale 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”<sup>37</sup>: 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.<sup>38</sup> 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 Zweiwelten-Teilung 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”<sup>39</sup> oder nach Adorno die “Funktion” bloß der “Funktionslosigkeit”<sup>40</sup> das formvollendete Kunstwerk. Und es ist der Theaterrahmen, welcher nach Hegel die ästhetische Form vollendet, indem er sämtliche Künste multi-medial in sich zusammenfaßt.<sup>41</sup> 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 Baschers: “Es läßt sich keine Theorie der Beziehung von Theorie und Theater schreiben.”<sup>42</sup>

Dies betrifft zunächst jede Theorie der für etwas anderes einstehenden 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.<sup>43</sup> 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 Repräsentation hin zur produktiven Performativität liegt trotzdem in dieser Implosion begründet: Einer Theorie, die sich über ihr Verhältnis 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 Einteilungen nach Epochenbrüche ließe sich ein Einschnitt um 1800 festmachen – den pragmatischen Weg, indem sie des Theaters Ungründlichkeit an ihren eigenen Ursprung verlegt: Als eine *metaphor we live by*<sup>44</sup> wird die Theatralität dieses unhintergehbar 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 Abgeschiedenheiten gottähnlicher Vollendung in die Niederungen intersubjektiver Verständigung oder vorsubjektiver sozialer Prozesse begibt. Die Rede vom Theater des Wissens erscheint dann als nichts weiter denn als eine den Kombinationsleistungen der Sprache entsprungene Metapher, welche sich in der Alltäglichkeit des Umgangs miteinander bewährt hat, die aber doch gleichzeitig die produktive Kreativität des Theaterspielens voraussetzt. Das Theater des Wissens geht so über in die Pragmatik von Überzeugungskraft, Phantasie und Spiel mit den überlieferten Formen. Über das moderne, vielleicht auch das “postmoderne” Wissen entschiede somit letztendlich eine möglichst effektive “Performativität”<sup>45</sup> im Sinne einer Kraftäußerung, sei es eine Performativität der Diskurse, der Subjekte oder eine der Subjekte herstellenden Dis-

kurse.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> 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”<sup>48</sup>. Das Subjekt bleibt so im Komischen “durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch”. Hingegen zeigt die zwar Überlegenheits- oder Spottgelächter hervorrufende, 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”<sup>49</sup>. 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.<sup>50</sup>

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.<sup>51</sup> Das Miteinander im *absoluten Wissen* soll eine Zerstreuung der schlechten Komödianten überwinden.<sup>52</sup> 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”<sup>53</sup> ist, findet eine Auseinandersetzung mit der klassischen Theatermetapher statt, wie Kants Kritizismus sie an prominenter Stelle verwendet. Beim Kernwort “Vorstellung”<sup>54</sup> handelt es sich keinesfalls um einen abstrakten philosophischen Fachterminus, ebesowenig 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.”<sup>55</sup> Das Wort *Vorstellung*, das im lateinischen Kontext als *repraesentatio*<sup>56</sup> noch deutlich auf die theatrale Zweitfassung der Welt auf einer

Bühne verweist, reißt nunmehr einen Bedeutungsspielraum<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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 forschreitet und der Raum unendlich in die Weite geht.<sup>59</sup> Es erfüllt damit den Anspruch des Wissenthesters auf Omnipräsenz, tut dies jedoch, ohne daß sich das Organisationsprinzip dieser Bühne letztlich fassen ließe. Diese “reine Form”<sup>60</sup> der sinnlichen Anschauung wird von Kant zum “transzendentale[n] Schema”<sup>61</sup> 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 “transzendentale Ideen”<sup>62</sup> fassen, welche laut Kant dem Denken zwar notwendig, ihm aber gleichermaßen auch notwendig nicht faßbar bleiben. Sie sind bloß zum “regulativen Gebrauch”<sup>63</sup> 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

vergänglichen 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“<sup>64</sup>. 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“<sup>65</sup>. 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“<sup>66</sup> lassen. Denn nicht sie selbst treten auf der Bühne des *Verstandes* auf, sondern bloß die Effekte, die sie auf die „Rezeptivität unserer Sinnlichkeit“<sup>67</sup> 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“<sup>68</sup>. Und damit bleibt auch die Gabe des jeweiligen *Gegenstandes* an die *Sinnlichkeit* „von der Erkenntnis des Gegenstandes an sich selbst . . . himmelweit unterschieden“<sup>69</sup>. 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.<sup>70</sup>

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”<sup>71</sup> bei Kant als ein “Bühnenspiel”<sup>72</sup> fassen, das, statt auf die Theatermetapher zurückzugreifen, selbst als “künstlerische Metaphernbildung”<sup>73</sup> 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.”<sup>74</sup> 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 theatricaler „Verstellung“<sup>75</sup> 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 hegelische 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 führt gleich Platon alles Sein auf ein höchstes Prinzip, das des Geistes zurück, die Verschmelzung der beiden platonischen Welten zu einer unterwerft 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"<sup>76</sup> gesteigert. Aber genauso wie Heidegger in einer abschließenden Verdichtung der Metaphysikgeschichte im hegel-schen System auch die Ermöglichung eines sich von der *Onto-theoegologie* ablösenden Denkens – seines eigenen – findet, so läßt sich auch in der hegel-schen 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 Selbst-präsenz des Geistes zusammenfallen. Die vollendete Durchgeis-tigung der Materie ist von einer völligen Materialisierung des Geistes nicht zu trennen. Wo ein *absolutes Wissen* sich als Verkü-digung seiner autopoietische Einheit mit sich selbst setzt und vollzieht, da spricht es auch immer als seine eigene Unterschei-dung: 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 Pramat 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 *him-melweiten 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 ver-läuft, 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.<sup>77</sup>

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 gekommen . . .<sup>78</sup>

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 hegel-schen 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 hegelischen 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”<sup>79</sup> konfrontiert Hölderlin den Ich-Erzähler mit einem Vorläufer der hegelischen 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.<sup>80</sup>

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.<sup>81</sup> 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”<sup>82</sup>. Sie bezeichnen also nicht etwas, sondern sind in ihrer Materialität selbst bloß das, was Hölderlin an anderer Stelle “Materie des Übergangs”<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup> Der Halbgott Dionysos „kommt . . . / . . . herab“<sup>85</sup> 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 ermöglichte – 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”<sup>86</sup> und nennt diese auf keinen anderen Ursprung als die Heterogenität des Ursprungs reduzierbare Struktur “différance”<sup>87</sup>, um im Unterschied zur stabilen Trennung einer Differenz das beständige Aufschubsgeschehen eines in sich Vielfältigen und Heterogenen hervorzukehren.<sup>88</sup> 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”<sup>89</sup>. 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”<sup>90</sup>. Wegen der Unfaßlichkeit dieser Überschreitung faßt Giorgio Agamben die Szene der *différance* als “das Ereignis einer Materie”<sup>91</sup>: nicht als das Ereignis des (von einem Geist unterschiedenen) Materiellen, sondern immer wieder einer Materie, die unfaßlich und damit sich selbst immer heterogen bleibt und sich nur immer wieder neu – vielleicht als Wiederholungzwang, 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 unfaßlichen 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 hegelischen 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.<sup>92</sup> 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.<sup>93</sup> 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 auftun.

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"<sup>94</sup> 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"<sup>95</sup>, bliebe nach Kant eine auch seine eigene Heterogenität durchdringende "intellektuelle Anschauung" "*allein dem Urwesen*"<sup>96</sup> 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"<sup>97</sup>: 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.<sup>98</sup> 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*, einstehen: 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 einstehen 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.<sup>99</sup> 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.

