

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.

