



**Aus:**

Jörg Sternagel, Dieter Mersch, Lisa Stertz (Hg.)

## **Kraft der Alterität**

### Ethische und ästhetische Dimensionen des Performativen

August 2015, 254 Seiten, kart., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2355-0

Dieser Band versammelt Texte im Kontext von Sprechen und Handeln, Performativität und Medialität, die Sprache, Stimme, Gesicht, Körper und Geste in sozialen Wirklichkeiten und ästhetischer Praxis verorten sowie Effekte, Affekte und Korrelationen thematisieren: Die *ethischen Dimensionen des Performativen* entfalten sich in einem ersten Schritt entlang des Zusammenspiels von Wahrnehmen, Tun und Bedeuten, Individuum und Gemeinschaft. *Ästhetische Dimensionen des Performativen* erfassen in einem weiteren Schritt künstlerische Prozesse, die den Weg für das Ästhetische bereiten. Die Beiträge durchdenken zudem die Performativitätsdebatte der letzten Jahre und bieten Anknüpfungsmöglichkeiten für zukünftige Forschungsfelder in den Künsten und Medien.

**Jörg Sternagel** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Medientheorie und Medienwissenschaften der Universität Potsdam.

**Dieter Mersch** ist Direktor des Instituts für Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste. **Lisa Stertz** ist Performance-Künstlerin und Master-Studentin in der Europäischen Medienwissenschaft, einem Kooperationsprojekt der Universität Potsdam und der Fachhochschule Potsdam.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2355-0](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2355-0)

# Inhalt

<i>Jörg Sternagel und Dieter Mersch</i> Einleitung	7
---	---

## Performativität, Ethik, Gewalt

<i>Barbara Gronau und Alice Lagaay</i> » ... die Einladung, Widersprüchliches zu ertragen ... « Schlaglichter auf den <i>performative turn</i> in Philosophie und Theater/wissenschaft	23
---	----

<i>Lisa Stertz mit Romina Achatz und Zeynep Akbal</i> LEBEN IM PROZESS. Zwischen Performativität und Performance	35
--	----

<i>Fabian Goppelsröder</i> Ethik der Performativität	51
---	----

<i>Dieter Mersch</i> Performativität und Gewalt. Überlegungen zur ethischen Dimension des Performativen	67
---	----

## Vom Anderen her

<i>Lenore Hipper</i> Ethik des Bedeutens nach Emmanuel Levinas	95
---	----

*Anna Sabeth Kerkhoff*  
Das Be-Deuten des Anderen 119

*Michael Mayer*  
Kraft der Toten oder die Melancholie nach Freud 133

## **Ästhetik des Alteritären**

*Ulrich Richtmeyer*  
Was tun die Experten der Praxis? Zum politischen Status  
der Kunstrezeption nach Benjamin, Habermas und Seel 161

*Jörg Sternagel*  
Pathos des Schauspielers. *Dreimal* Chaplin 185

*Annika Haas*  
Hören, Berühren, Bewegen 207

*Katerina Krtilova*  
Anderes Erkennen. Zur Greifbarkeit  
und Undurchdringlichkeit medialer Praktiken 227

Autorinnen und Autoren 245

Jörg Sternagel, Dieter Mersch

## Einleitung

*Das Erste, was sich dem Menschen darbietet, wenn er sich betrachtet, ist sein Leib, das heißt ein gewisser Teil der Materie, der ihm eigen zugehört. Aber um zu verstehen, was derselbe ist, muss er ihn mit allem vergleichen, was über ihm und was ihm steht, damit er seine rechten Grenzen erkenne.*

Blaise Pascal

Am Anfang seiner *Gedanken* über die Lage des Menschen und ihrer Deutung, die inmitten anthropologischer und theologischer Gänge oszillieren, setzt der französische Mathematiker, Physiker und Philosoph Blaise Pascal (1623–1662) die *Existenz* des Menschen in den Mittelpunkt: Unbeständigkeit, Langeweile und Ruhelosigkeit bestimmen die Lage des Menschen. Seine Natur besteht in der Bewegung, die nur im Tod zu ihrem Stillstand und damit zur erträglichen Ruhe kommt: »Nichts ist dem Menschen so unerträglich, als wenn er sich in vollkommener Ruhe befindet, ohne Leidenschaften, ohne Beschäftigungen, ohne Zerstreuungen, ohne Betriebsamkeit. Dann fühlt er seine Nichtigkeit, seine Verlassenheit, seine Unzugänglichkeit, seine Abhängigkeit, seine Ohnmacht, seine Leere.«<sup>1</sup>

7

<sup>1</sup> Blaise Pascal: *Gedanken* (1669–1670), übers. v. Ulrich Kunzmann, kommentiert v. Eduard Zwierlein, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 72 (»Langeweile«, bei Zwierlein Fragment 155, in der Zählung von Lafuma Fragment 622, bei Brunschwig Fragment 131).

Pascal beschreibt die Position des Menschen als eine der Endlichkeit *aus-gesetzte*, die von der Unendlichkeit nichts wissen, sie nicht erreichen kann. Der Mensch in der Natur ist nach Pascal ein Nichts im Vergleich mit dem Unendlichen, »ein All im Vergleich mit dem Nichts«, ein »Mittelding zwischen nichts und allem, unendlich weit davon entfernt, die Extreme zu erfassen«. <sup>2</sup> Weder das Ende der Dinge noch ihre Anfänge vermag der Mensch zu erfassen, zu durchdringen, sie bleiben ihm Geheimnis, undurchdringlich, unerbittlich verborgen. <sup>3</sup> Der Mensch steht daher in der Mitte der Dinge, er kann nichts anderes als ihre Mitte wahrnehmen und bleibt verzweifelt, ohne ihren Anfang oder ihr Ende erkennen zu können.

In einer Bewegung vom Endlichen zum Unendlichen positioniert Pascal den Menschen in einem Zwischenraum, in dem sich Fleisch und Sinne (*le chair et les sens*), Geist (*l'esprit*) und Wille (*la volonté*) miteinander verflechten: das alltägliche menschliche Bestehen im Bereich der Phänomene geht einher mit seinen ebenso alltäglichen Versuchen über das eigene Selbstverständnis, in persönlichen Reflexionen über Wahrheiten und Glück, in der auch die Vernunft (*la raison*) plural gedacht und eher in Kontexten des Unwissens und des Scheiterns verstanden wird. <sup>4</sup>

Der Mensch als Natur- und Kulturwesen hat Grenzen, er bewegt sich in Grenzen. Sein Körper und seine Sinne helfen ihm zwar im Begreifen – *sein Leib ist das Erste, was sich ihm darbietet* – doch verhilft ihm dieses Begreifen nur zur temporären Milde und ändert an seiner Unbeständigkeit, Langeweile und Ruhelosigkeit nichts, denn die äußerste Klarheit der Natur, auch im Sinne der eigenen Herkunft und der angenommenen göttlichen Schöpfung, kann er trotzdem nicht erkennen. Vielmehr verliert er sich, auch mit seinem Geist, im eigenen Denken, in seiner Wissbegierde und Neugier, die auch in seinem naturwissenschaftlichem Vorgehen mit ihren wie auch immer gearteten Erkenntnissen nicht zu stil-

2 Ebd., S. 16: »Mensch. Mißverhältnis des Menschen«, Zwierlein 10, Lafuma 199, Brunschwig 72.

3 Die Entbergung der Dinge bleibt dem Schöpfer, bleibt *Gott*, vorbehalten, so das auch gläubige, christliche Verständnis Pascals.

4 Als Zeitgenosse von René Descartes (1596–1650) erweist sich Pascal dessen Trennung zwischen *res cogitans* und *res extensa* gegenüber kritisch: die Lage des Menschen nach Pascal bleibt eine rätselhafte, der Mensch lebt als Fragender, weswegen ihm das cartesianische »Ich denke, ich zweifle, ich bin« zu unbegründet erscheint: *wer ist »ich«?* Vgl. zum Beispiel Descartes' sechste Meditation über die Grundlagen der Philosophie: »Über das Dasein der materiellen Dinge und den substantiellen Unterschied zwischen Seele und Körper«, Hamburg: Meiner 1993, S. 64f.

len ist. Der eigene Wille bleibt unersättlich. Seine originäre, organische Quelle ist bei Pascal das Herz (*le cœur*) des Menschen, die Ursache aller Wirkungen (*les raisons du cœur et des effets*), die am eigenen, unverfügbaren Leib, in seinem irrationalen Schlagen, am pulsierenden Handgelenk, inmitten der Dinge, zum Beispiel während einer Tischgesellschaft, beobachtet werden können und leibliche Erfahrungen des Entzugs mit kausalem Vernunftdenken in Widerstreit geraten lassen, ohne dass ein Wissen daraus geschöpft werden kann, dass nicht bereits anderswo begonnen haben muss: »Das Herz hat seine Vernunftgründe, welche die Vernunft nicht kennt; man erfährt es an tausend Dingen.«<sup>5</sup>

Was ist das »Ich«? Das Selbst des Menschen ist eines, was nicht verstanden, sondern erlebt wird; es ist ein Selbst, was nicht eindeutig, sondern widersprüchlich verortet ist, was sich in doppelter Bewegung nicht genügt, weder als großes Ganzes, wie dem gesamten Leib, noch von seinen kleinen Teilen her, wie dem dazugehörigen Handgelenk, den Adern und dem Blut. Zwar ist sein Leib das Erste, das sich dem Menschen darbietet, doch muss er ihn mit anderen vergleichen, damit er seine Grenzen in Raum und Zeit erkennt.

Pascals allgemeine Kenntnis des Menschen verschiebt sich an dieser Stelle zur Erkenntnis des *anderen* Menschen:

Ein Mensch, der sich ans Fenster setzt, um die Vorübergehenden zu betrachten: Wenn ich nun dort vorbeikomme, kann ich dann sagen, er habe sich dort hingesezt, um mich zu sehen? Nein; denn er denkt nicht an mich im besonderen; doch derjenige, der eine Person ihrer Schönheit wegen liebt, hat er sie selbst lieb? Nein: Denn die Pocken, die, ohne den Menschen zu töten, die Schönheit töten, werden bewirken, daß er sie nicht mehr liebt.<sup>6</sup>

Der Philosoph verneint die Frage nach dem *Mich*, denn der sitzende, aus dem Fenster schauende Mensch denkt nicht im besonderen an den gehenden, am Fenster entlang kommenden anderen Menschen, auch wenn er zufällig von dessen Blick getroffen wird. Eher denke er an eine Person, die er liebt, ihrer Eigenschaften wegen, zu denen auch das eigene Urteil und Gedächtnis sowie die Schönheit zählen: Eigenschaften, die jedoch eingebüßt werden können, ohne das eigene Ich zu verlieren. Im Zuge dieser Meditationen fragt Pascal nach dem Ort des Ich, der, so gedacht, weder im

5 Ebd., S. 34: »Herz und Geist«, Zwierlein 36, Lafuma 423, Brunschwicg 277.

6 Ebd., S. 12: »Unbeständigkeit und Komplexität des Themas«, Zwierlein 4, Lafuma 688, Brunschwicg 323.

Körper noch in der Seele liegt, aber dem Wandel der Eigenschaften unterliegt. Die Zuschreibungen des Anderen stehen im Vergleich zum Selbst, das seinerseits den Vergleich anstellt. Das Ich (*ego*) Pascals steht dem anderen Ich (*alter ego*) gegenüber.<sup>7</sup> Das Selbst ist nicht allein und wird vom Blick des Anderen getroffen, der sich ihm wiederum entzieht, seine Grenze bildet.

Die Lage des Menschen ist keine isolierte, sie ist eine mit anderen Menschen verbundene, *soziale* und *politische*, die in offenen Verhältnissen steht, welche sich über Gewohnheiten ausdifferenzieren. Die Zuschreibungen des Anderen stehen nicht einfach im Vergleich zum Selbst, das seinerseits den Vergleich anstellt. Sie sind keine privaten Vorlieben des Einzelnen oder bloße Resultate vergangener Handlungen, sie sind *verkörperte* Gewohnheiten, *Kräfte* (*les forces*), über die sich Gesellschaften in Macht- und auch Gewaltverhältnissen ausbilden und Fragen nach Gerechtigkeit aufwerfen.<sup>8</sup> In gewählter Gewahrung Pascals und selektiver Auslegung seiner *Gedanken* gerät die Existenz des Menschen in ein Blickfeld, auf dem (1) das Selbst erlernt, dass es ein Außen gibt, welches von Anderen mit gesetzt ist.<sup>9</sup> Im Erkunden und Erlernen dieses Außen, zusammen mit anderen Menschen, sieht sich das Selbst (2) jedoch aus-gesetzt und wird vom Anderen beansprucht. Der Andere tritt in seiner Singularität auf und ver-setzt das Selbst (3) ins Akkusativ: der Andere sieht mich an und trifft mich mit seinem Blick aus dem Fenster. In dynamischer Verschränkung dieser drei Perspektiven auf das Blickfeld menschlicher Existenz schließt sich, inspiriert von Pascal, die Erkenntnis an, dass der Mensch zwar mittelpunktbedürftig ist, doch nicht im Mittelpunkt *steht*: »Mein und dein. Dieser Hund gehört mir, sagten diese armen Kinder. Das ist mein Platz an der Sonne. Darin bestehen Anfang und das

7 Vgl. auch von diesem Beispiel ausgehend die Lesart Pascals im Kontext von sozial-leiblicher Existenz über Ordnungen des Körpers, des Geistes und der Liebe von Bernhard Waldenfels: *Idiome des Denkens. Deutsch-Französische Gedankengänge II*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 32–49, speziell S. 39–46.

8 Mit Henri Bergson wäre an dieser Stelle die Offenheit im Entstehen von Gesellschaften weiter zu hinterfragen. Gesellschaften nach Bergson erklären sich nicht von selbst, sondern entstehen *hinter* Manifestationen des Lebens: »Alle Ethik, ob Druck oder Aufstreben, ist biologischer Natur.« Siehe Bergson: *Die beiden Quellen der Moral und der Religion* (1932), übers. v. Eugen Lerch, Frankfurt/M.: Fischer 1992, S. 79.

9 Jean-Paul Sartre, seinerseits in Gewahrung Pascals und im Mitdenken der *Pensées*, versetzt den Anderen genau auf dieses Feld und sieht im *integrativen* Blick durchs Schlüsselloch das Ich *für den Anderen* inmitten einer Welt, die zum Anderen hin »abfließt«. Siehe Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie* (1943), übers. v. Hans Schöneberg, Traugott König, Reinbek/H.: Rowohlt <sup>13</sup>2007, S. 462–473.



Ebenbild der Usurpation der ganzen Erde.«<sup>10</sup> Alle Beschäftigungen des Menschen sind auf Besitz und Wahrheit ausgerichtet, die ihn in den Mittelpunkt stellen sollen und ihn über alles erheben wollen, doch sie misslingen ihm, so die eine hier herausgestellte Möglichkeit, bereits auf Ebenen der Beziehungen zum Anderen:<sup>11</sup>

*Der Andere setzt sich in seiner Singularität und fordert Priorität: nicht als Bild meines Denkens, sondern in leiblich situierter Differenz.* Weil der Mensch immer schon im nicht überwindbaren Unterschied zu einem Anderen steht, ist er in sich selbst nicht erfüllt, sondern begehrend. Dieses Begehren hebt sich nicht auf, sondern findet sich in der Übernahme von Verantwortung wieder, im *Geben*. Der Andere zwingt zum Vergleich des Unvergleichlichen und fordert Gerechtigkeit ein. Er steht ständig bereits da und kommt jedes Mal zuvor. Er zeigt sich gegenwärtig und unendlich zugleich, existiert konkret und unfassbar, ist *kraft* seiner Andersheit nahe und unendlich fern. Das Selbst ist vermöge der *Alterität* des Anderen nicht bei sich, sondern dem Anderen gegenüber immer schon im Rückstand. Die Egozentrik des Selbst verliert sich sukzessive in dieser Alltäglichkeit. Sie besitzt auch im Bereich der Phänomene keinen sicheren Punkt mehr und fordert eine andere Haltung (*ethos*) ein. Sichtweisen und Perspektiven verschieben sich bereits in der Wahrnehmung (*aisthesis*) zur Ver-Antwortung.<sup>12</sup>

Anschauung und Wissen entgehen daher in der (An-)Erkennung des Anderen nicht diesem ethischen Imperativ, der sich als Dimension des Performativen in Haltungen und Ver-Haltungen gibt: als »Dass«, als *Forcierung* der Alterität selbst, als *nicht negierbar*, und im Vollzug leiblich situierter Differenz zur Frage drängelnd: werden wir der Einzigartigkeit des Anderen gerecht?

## Theorie und Praxis des Performativen

Im Durchdringen des ethischen Imperativs, der sich als Dimension des Performativen in Haltungen und Ver-Haltungen gibt, vereint eine *theoría* des Performativen in einem *ersten* Schritt

11

<sup>10</sup> Pacal, S. 68: »Eine Ordnung der Begierde und Gewalt«, Zwierlein 143, Lafuma 64, Brunschwicg 295.

<sup>11</sup> Emmanuel Levinas stellt seinem Denken des Anderen diese Gedanken Pascals voran und verläßt zusammen mit ihm den begehrten »Platz an der Sonne«, um einen *nicht-integrativen* Blick auf den Anderen zu werfen. Vgl. Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* (1974), übers. v. Thomas Wiemer, Freiburg/B.: Karl Alber<sup>3</sup>2011, S. 8f.

<sup>12</sup> Vgl. Christoph Wulf, Dietmar Kamper, Hans Ulrich Gumbrecht: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Ethik der Ästhetik*, Berlin: Akademie Verlag 1994, S. VII–XI.

das *Betrachten* von Zusammenhängen zwischen Sprechen und Handeln mit der *Tätigkeit des Betrachtens* dieser Zusammenhänge und fragt damit nach der *prâxis* des Performativen: (I) Wie konstituieren Sprache und Interaktion soziale und kulturelle Wirklichkeiten?, (II) Wie entstehen konkrete Handlungssituationen?, (III) Wie können Wahrnehmen, Tun und Bedeuten aufeinander bezogen werden?<sup>13</sup> Der Begriff des *performare* erweist sich bei näherer Betrachtung, im Antworten auf Fragen wie diese als ein in der Sprachwissenschaft über die Kultur-, Literatur-, Theater-, Tanz-Film- und Medienwissenschaft bis zur Philosophie weit ausdifferenzierter und kann zunächst, je nach Perspektive, mit (1) *einem Ausführen* von Sprechakten erfaßt, aber auch mit (2) einem *Aufführen* von theatralen oder rituellen Handlungen, einem (3) materialen *Verkörpern* von Botschaften im Vollzug des Schreibens oder (4) einem *Entstehen* von Imaginationen im Prozess des Lesens übersetzt werden.<sup>14</sup> Als verbindendes Anliegen der so verschiedenen Auffassungen erscheint das Interesse an den Bedingungen für kulturelle und soziale Zusammenhänge, die im Zuge von Ereignissen und Praktiken entstehen.<sup>15</sup> Die Arbeit mit dem Begriff des Performativen verlagert damit unsere Aufmerksamkeit und Tätigkeit gleichsam *in* die Welt, auf das Erlebnis eines Geschehens, das nicht einfach gegeben ist, sich nicht durch bloße Fakten oder Zahlen erschließen lässt, sondern in einem dynamischen Prozess in Raum und Zeit erfahren wird, in Dimensionen, die sich mit Aktivität, Machen und Herstellen beschreiben lassen: Wir reden nicht nur über die Welt, sondern tun, indem wir sprechen, etwas innerhalb der Welt. Wir sind nicht einfach auf der Welt, jeder allein für sich, als autonomes Subjekt, sondern existieren zusammen mit Ande-

12

<sup>13</sup> Noch zeitlich vor den oben behandelten Gedanken Pascals aus der Aufklärung des 17. Jahrhunderts sind hier Gedankengänge aus der Antike von Interesse. Aristoteles' Begriff der *theoria* als Schau beispielweise, als Betrachtung, *contemplatio*, die zum *ethos*, zur Haltung gehört und *nicht* praktischem Handeln, *prâxis*, entgegengesetzt ist, wohingegen dieses Handeln vom herstellenden Handeln, *poiesis*, unterschieden wird. Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik* (ca. 322 v. Chr.), übers. v. Eugen Rolfes, Hamburg: Meiner <sup>4</sup>1985, S. 134f.

<sup>14</sup> Über die »performativen Äußerungen« John L. Austins nähert sich Uwe Wirth in der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Band *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* auf diese Weise dem Begriff an, der, wie alle Begriffe, weitere folgen lässt. Vgl. Wirth: »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 9–60, hier: S. 9.

<sup>15</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript <sup>2</sup>2013, S. 37–44 (»Theorien des Performativen«).

ren, mit anderen Menschen. Wir agieren und reagieren mit unserer Sprache, unserer Stimme, unserem Gesicht, unserem Körper, unseren Gesten.

## Ethische und ästhetische Dimensionen des Performativen

Es entfalten sich in einem *zweiten* Schritt über die *theoría* und die *prâxis* des Performativen sowohl ethische als auch ästhetische Dimensionen des Performativen, die Sprechen und Handeln, Sein und Alterität, Performativität und Medialität zusammenführen, die Sprache, Stimme, Gesicht, Körper und Geste in sozialen Wirklichkeiten und ästhetischer Praxis verorten, die Effekte und Korrelationen sichtbar und greifbar machen: (I) Wie wird die Welt beschrieben, wie ist sie?, (II) Wie begründet sich unser Sein im Anerkannt-Sein?, (III) Können Wörter zu Taten werden, wie verorten wir Sprache, Stimme, Gesicht, Körper und Geste, welche performativen Effekte generieren sie? Diese Dimensionen des Performativen lassen sich jedoch nicht nur *einseitig* durchdenken und diskutieren, auf der Seite der Aktivität, des Machens, des Sprechens, des Herstellens und auch des Gelingens, vielmehr gehört zu ihnen auch eine andere Seite, eine *Kehrseite*, die gleichsam in Erscheinung treten und wechselseitig begriffen werden kann: die der Passivität, des Nichttuns, des Schweigens, des Unterlassens und des Scheiterns.<sup>16</sup> Die Anteile der *Kehrseiten* am Zustandekommen sozialer Wirklichkeiten und in Formen künstlerischer Prozesse können demnach mit einem *Nichttun*, mit Handlungsnegationen und mit einem *Zurückhalten und Zurückgehalten-Werden*, mit Handlungsrestriktionen beschrieben werden und provozieren damit Fragen nach kulturellen, politischen und ästhetischen Handlungsformen, die bestimmten Ökonomien folgen. Mit anderen Worten, es geht darum, das Zusammenspiel von Individuum und Gemeinschaft, Techniken und Möglichkeiten, Macht und Gegenmacht zu diskutieren, und damit dezidiert auch künstlerische Grenzziehungen mit zu durchdenken, Grenzziehungen, die den Weg für das Ästhetische erst bereiten und damit den Weg zur Reflexion überhaupt ermöglichen.

13

<sup>16</sup> Vgl. zu diesen »Kehrseiten« die Arbeiten von Barbara Gronau und Alice Lagaay, insbesondere die Einleitungen in ihren beiden Anthologien *Performanzen des Nichttuns*, Wien: Passagen 2008, S. 11–19 und *Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld: transcript 2010, S. 7–13, sowie ihren Beitrag in diesem Band.

## Herangehensweisen und Reflexionen

Der vorliegende Band versammelt ausgewählte Arbeiten zur Theorie und Praxis des Performativen, die sich auf exemplarische Weise Fragen der Ethik des Performativen, der künstlerischen Verantwortung, der Dimension des Alteritären und seiner spezifischen *dynamis* zuwenden. Sie reflektieren auf diese Kraft in Bezug auf die unterschiedlichsten Künste, der Literatur ebenso wie der Musik oder der Performance, wie sie gleichzeitig die Erfahrung des Getroffenseins vom Anderen und seines ›An-Spruchs‹ im Kontext von Sprechen und Handeln, der Gabe der Zeichen und ihrer Stellvertretung bis zum Begriff der Medialität entblättern. Sie thematisieren Sprache, Stimme, Gesicht, Körper und Geste in ästhetischen Praktiken und sozialen Wirklichkeiten, wobei sich die *ethischen Dimensionen des Performativen* entlang des Zusammenspiels von Wahrnehmen, Tun und Bedeuten entfalten und die ästhetischen und *aisthetischen Dimensionen des Performativen* im Rahmen künstlerischer Prozesse den Weg ihrer *Erfahrbarkeit* allererst ebnen. Die Beiträge durchdenken innerhalb dieser Sinnverflechtungen auch die Performativitätsdebatten der letzten Jahre und versuchen, Anknüpfungsmöglichkeiten für zukünftige Forschungsfelder, gleichsam ihr Auspreizen in noch offene und ungedachte Bereiche, anzudeuten.

So beginnen *Barbara Gronau* und *Alice Lagaay* das erste Kapitel »Performativität, Ethik, Gewalt« mit einer Rückschau auf die Theoriesgeschichte des Begriffs und seiner besonderen Karriere in Theaterwissenschaften und Philosophie seit nunmehr 20 Jahren, um dabei Aspekte der Okkasionalität, des Zufälligen, aber auch der Bedeutung des Passiven und des Unterlassens herauszuarbeiten. Beide verbindet ein besonderes Interesse an ›negativen‹ Zügen des Performativen wie der Zurückhaltung, dem Bartleby'schen *I prefer not to*, oder auch Momenten einer Diskretion, eines Schweigens, denen mitunter eine eigene Kraft zukommt. Jeder kennt in Gesprächen die trüben Augenblicke einer Stille, in denen mehr zum Vorschein kommen kann als im zuvor Gesagten, jener schwer erträglichen Stille, die zum erneuten Reden zwingt. Oder die Macht des Zögerns, die eine vielleicht vorschnelle Reaktion forciert, wie auch die Indifferenzen des Zauderns, denen Josef Vogl einen eigenen Essay gewidmet hat. Ähnliches gilt für den vielbesprochenen ›Zauber des Anfangs‹, des Übergangs von einem Noch-Nicht in ein Werden, worin alle Möglichkeiten noch offen stehen. Ihnen eignet, gerade weil noch keine eigentliche Handlung vollzogen ist, weil sie sich noch im Schwebezustand von Latenzen aufhalten, eine ganz eigene Wirksamkeit, die ebenfalls für eine ethische Reflexion auf das Performative, Wirklichkeitssetzende relevant erscheint.

Gerade das Herausschälen von Kontingenzen und Momenten der Negativität ist ebenfalls für die Kunst wichtig. Die Künstlerin *Lisa Stertz* berichtet im Gespräch mit *Romina Achatz* und *Zeynep Akbal* über solche Erfahrungen in der Konfrontation mit ihrem Publikum. Ihre Performances mit extrem verlangsamten Bewegungen bis zur Auslöschung der Erkennbarkeit dessen, worum es sich eigentlich handelt – erfordere eine Distanznahme vom Zuschauer, die ebenso unangenehm ist, wie sie allererst eine Beziehung eröffnet, die von vielen Betrachterinnen wiederum als ausgesprochen entlastend und meditativ beschrieben worden sei. Tatsächlich handelt es sich um eine abgründige Beziehung, die von mehrfachen Paradoxien zerschnitten wird, denn die Verlangsamung der Bewegungen erfordert mit Bezug auf die eigene leibliche Erfahrung eine Konzentration und Intimität, die nur dann gelingen kann, wenn sich zusammen mit den Anwesenden ein Raum der Geborgenheit einstellt. In ihm sieht Stertz eine eigene soziale Form der Begegnung, die auf eine besondere Weise eine Ethik des Zuschauens evoziere.

Inwiefern dem Terminus des Performativen überhaupt eine ethische Neutralität innewohnt, geht *Fabian Goppelsröder* in seinen Ausführungen zur »Ethik der Performativität« nach. Vehement weist er darauf hin, dass in den verschiedenen Entwürfen einer Theorie des Performativen in den letzten beiden Jahrzehnten dessen wirklichkeitskonstitutive Kraft und Konstruktivität überbetont wurden, während die stets mitschwingenden ethischen Aspekte angesichts von Kraft und Wirkmächtigkeit unterbetont blieben. Der Beitrag zeigt, dass diese Vernachlässigung des Ethischen bereits zur Gründungsfigur des Performativen bei Austin gehört, insofern dessen einseitige Option für eine pragmatische Bedeutungstheorie die moralische Frage nach ›gut‹ und ›böse‹ oder nach normativen Kriterien der Richtigkeit, Angemessenheit oder Unangemessenheit erfolgreich zu verdrängen half. Erst Judith Butler habe das Performative erfolgreich in den Bereich des Politischen wieder zurückholen können. Entgegen jeder moralischen Indifferenz versucht entsprechend Goppelsröder einerseits entlang des Topos des »Zeigens« bei Wittgenstein sowie dessen »Vortrag über Ethik« und andererseits anhand von Kleists berühmten Text »Über das Marionettentheater« mit der vermeintlichen ethischen Neutralität des Performativen zu brechen. Vielmehr sei der Raum des Performativen genuin ethisch besetzt, eine Ethizität, die allerdings den Fragen der Normativität und moralischen Bewertung vorgelagert bleibe, weil sie in erster Linie einer »Arbeit am Selbst« gelte und der Begegnung mit Welt im Sinne ihrer Widerfahrung angehöre.

Dass diese Ethizität unausweichlich erscheint, demonstriert wiederum der Beitrag von *Dieter Mersch*, der dem Verhältnis zwischen Performativität und Gewalt nachgeht. Die These besteht dabei darin, dass Gewalt ein Grundzug des Menschlichen darstellt, dass es folglich im Praktischen keine gewaltfreie Zone gibt, ja dass die Gewaltförmigkeit jedes Setzungscharakters gleichsam eine Tragödie im Sozialen markiert, weil sie noch die moralische Tat selbst betrifft. Die Konstitution dessen, was er die »performative Szene« nennt, die immer schon auf der Bühne des Politischen und Gesellschaftlichen stattfindet, bleibt damit von Beginn an prekär, doch bedeute dies eben nicht, in Haltungen der Negation, der Reserve oder Askese zu verfallen, sondern sich gerade der Notwendigkeit des Ethischen in jedem Vollzug eingedenk zu bleiben und zu stellen, ohne bereits eine Antwort, eine normative Sanktionierung oder ein Verbot parat zu haben.

Der zweite Teil des Buches, betitelt mit »Vom Anderen her«, widmet sich stattdessen – stark beeinflusst von der Levinas'schen Philosophie der Alterität – den ›pathischen‹ Dimensionen einer gleichsam ›ur-sprünglichen‹ Besessenheit oder Heimsuchung durch den Anderen/die Anderen. Sie weist auf den primordialen Status des Ethischen – einer Ethik, im Sinne von Levinas, als *prima philosophia*. So untersucht *Lenore Hipper* zunächst die Zeichentheorie von Levinas, wie er sie am Begriff der ›Stellvertretung‹ entwickelt hat. Jenseits der klassischen Theorie der Repräsentation, der Substitution oder Stellvertretung von etwas durch etwas anderes, welche das ›Als‹ als Funktion des Sinns allererst hervorbringt, verschiebt Levinas die Relation der Stellvertretung, indem er das linguistische Partikel ›von‹ durch ›für‹ ersetzt. Die Stellvertretung *für* etwas erschöpft sich dann aber nicht mehr in ihrer Zeichenfunktion, der Ersetzung, sondern bedeutet im wesentlichen Sinne ein »Einstehen-für«, dem zugleich immer schon eine ethische Gabe inhärent ist. Levinas kommt so zu einer ethischen Bedeutungstheorie, der von vornherein, wie Hipper demonstriert, ein responsives Element innewohnt, ein Antworten-auf, das das Worauf des Antwortens noch nicht kennt und damit das Zeichen, als Zeichen-Geben, chronisch offen hält – eine Offenheit, die sich wiederum von den differenztheoretischen Öffnungen, wie sie sich bei Lyotard und Derrida finden, unterscheidet.

*Anna Sabeth Kerkhoff* wiederum versucht mit Hilfe der Phänomenologie von Levinas eine neue Deutung von Ingeborg Bachmanns »Malina«, wobei sie die Literatur von vornherein als eine Kunstform des feststellbaren Sinns versteht. Das gilt besonders für die Sprache Bachmanns, die weder etwas Bestimmtes sagen will noch zu zeigen versucht, sondern in einem wesentlichen Maße

›berührt‹ – oder besser: anrührt. Die geheimnisvolle Figur Malinas wirkt dabei wie ein *alter ego*, eine Rätselgestalt, die die Erzählerin von Anfang an spaltet oder aufteilt, wie Julia Kristevas Fremder, der wir selbst sind. Sie bildet aber keine Abschattung des Begehrens, keine Projektionsfläche eines verdrängten Anderen, wie man psychoanalytisch interpretieren könnte, sondern eher das Signum einer Nichteinholbarkeit unserer selbst, einer genuinen Uner-schöpflichkeit oder Unverständlichkeit, die die Identität des Ich von vornherein Lügen straft. Kerkhoff geht aber noch weiter, denn Malina verkörpere weniger unsere eigene Fremdheit, als vielmehr eine Höhlung, die immer schon den Anderen meint, in sich aufgenommen und eingeleibt hat.

Eine solche Einleibung diskutiert *Michael Mayer* anhand der Trauer, des Schmerzes und der Melancholie, die scheinbar von einem nicht zu ersetzenden oder zumindest nicht zu lösenden Verlust erzählt. Dezidiert setzt sich Mayer mit Freuds Melancholietheorie auseinander, die die libidinösen Bindungen und deren *Kathexis* betrifft, die sich erst verflüchtigen, wo die Spur des Anderen verblasst und durch etwas anderes ersetzt wird. Doch bewahrt darin die Melancholie ihr Pathologisches, weil sie laufend etwas wiederzubeleben und fortzusetzen sucht, was nicht zu halten ist, sodass sie einer Illusion, einem Traumbild nachhängt, das ihren Realitätssinn, auf den Freud so nachhaltig Wert legte, verstellt. Demgegenüber besteht Mayer auf einer anderen Interpretation der Melancholie, die ihn zurückführt auf die Dürer'sche »Melencolia I« als Gewahrung der eigenen Endlichkeit, aus der sie ihre besondere schöpferische Kraft bezieht. Doch bezieht sich deren Klage nicht auf den eigenen Tod, sondern der beständigen Bezeugung der anderen Toten, die man überlebt, und deren Vorbeigang und Gedächtnis uns in einen seltsamen Zwischenzustand hält. Es ist, so die These Mayers, nicht die Kraft der Liebe und ihre Besetzung, die uns in die Krise der eigenen Existenz stürzt, sondern es ist die Kraft der Toten und ihre permanente *Krisis*, dem Umschlag oder der Wendung, die ebenso sehr unser Leben heimsucht und zerteilt, wie sie uns wach hält für jene Erinnerung, die unserem Dasein allererst einen Sinn erteilt.

Der dritte Teil des Buches, überschrieben mit »Ästhetik des Alteritären«, eröffnet mit einem Aufsatz von *Ulrich Richtmeyer* über die Frage nach der Differenz zwischen ästhetischer Erfahrung und Kunsterfahrung und ihrem Niederschlag in einer Experten-kultur von Kunsttheoretikern. Es sind die Ansätze von Jürgen Habermas und Martin Seel, mit denen sich Richtmeyer kritisch auseinander zu setzen sucht, weil sie im Grunde notorisch am Primat der Expertenkultur festhalten und das ästhetische Urteil

in »theoretisch angemessenen Rezeptionen« fundieren, wofür die Verfahren der Kunstkritik ein Vorbild bieten. Demgegenüber argumentiert Richtmeyer mit Walter Benjamins Aufhebung jeder Experten-Laien-Differenz, wenn dieser im *Kunstverkaufsatz* den Film als politische Kunst gegen die auratische der Tradition ausspielt. Betont wird so ein emanzipatorischer Effekt der Laienkultur, wie er frühestens im Massenspektakel des Kinos, spätestens aber mit der Pop-Art durchgeschlagen sei, denn auch der triviale Gebrauch von Kunst könne ein angemessener sein: Nichts entscheidet vorderhand, wie Angemessenheit von Nichtangemessenheit zu trennen sei oder wie eine elitistische ›Literacy‹ gegenüber kollektivem Konsum ausgespielt werden könne.

In Bezug auf das Kino und die Schauspielkunst verweist *Jörg Sternagel* auf einen anderen Aspekt ästhetischer Alterität. Weniger in der Absicht einer Diskurskritik exemplifiziert er anhand eines dreimaligen Auftritts von Chaplin, dem Mimen oder Schauspieler einmal in einer privaten Szene mit Adorno, zum zweiten in einer filmischen Szene aus *City Lights* und drittens einer theoretischen Szene, die wiederum einer Auseinandersetzung Adornos mit Kierkegaard entstammt, dass sich die Praxis des Schauspiels, auch im Film, nicht in der Verkörperung einer Figur erschöpft, vielmehr bedeute Mimesis in erster Linie ›Antworten‹. Es gehe folglich nicht um Nachahmung, sondern um das Moment des Pathischen, das sich im letzten Sinne unserer Kontrolle entziehe, wie es im selben Maße unsere Möglichkeiten transzendiere. Die Kunst des Schauspielers/der Schauspielerin, die man fälschlich in Ansehung der Filmgeschichte auf den ›Star‹ reduziert hat, trete mithin aus einem stets prekären wie fragilen Zwischenbereich hervor, worin sich die Fähigkeit zum Spiel, sein Können, einem beständigen Changieren zwischen Widerfahrung und Ermöglichung verdankt, durch den die Figuration allererst entsteht. So lässt die Schauspielerin nicht etwas geschehen, vielmehr geschieht ihr etwas, drängen sich ihr gleichermaßen mimetische wie nichtmimetische Momente auf, droht sie unablässig abzustürzen: Nicht nur erweise sie sich als Akteurin, wie Sternagel schreibt, sondern gleichzeitig auch als Patient.

Wie diese Doppelfigur, die Beabsichtigung wie ihre Entwendung, das Handeln wie dessen Versagen oder besser: sein Umschlag in seine eigene Andersheit zu einer Inspirationsquelle von Kunst werden kann, zeigt die Künstlerin *Annika Haas* am Beispiel eines selbst entworfenen Percussionsinstruments. Ausgestattet mit einem Soundsystem verstärkt es unterschiedliche Formen der Berührung, des Trommelns, Tastens, Reißens, sodass nicht mehr zur Gänze beherrschbare Klänge entstehen. Buchstäblich handelt es sich also



um ein Instrument zur Entdeckung: Man wird, während der Aufführung, von den Klängen, die es erzeugt, ebenso überrascht wie man – in der ursprünglichen Bedeutung von Resonanz – auf sie reagieren, ihnen antworten muss: Berührung und Hören beginnen, wie die Dialektik des Berührtwerdens, sich miteinander zu verschränken.

Mit einer erneuten theoriekritischen Wendung schließen die Beiträge des Bandes, diesmal allerdings als Auseinandersetzung mit einem stereotypen Topos der jüngeren Medientheorie, der um die sogenannte »Kehre« zur »Kulturtechnik« kreist. Der Beitrag von *Katerina Krtilova* zielt dabei auf die genuine »Undurchdringlichkeit der menschlichen Praxis«. Insbesondere macht sie auf die unscharf gezogenen Grenzen zwischen Praxis und Operativität, Rekursion und Reflexion oder Digitalität und Differenzialität aufmerksam. Tatsächlich beruht die deutsche Medientheorie nach Kittler auf deren Engführung, die, wie Krtilova demonstriert, einem hartnäckigen Präjudiz für flache Funktionen, Oberflächen und eine vorentschiedene Technizität unterliegt, was auch für Begriffe wie »Kultur-« und »Körpertechniken« zutrifft. Stattdessen hebt Krtilova mit Husserl auf die Paradoxien einer Theoriearbeit ab, die einerseits ihre Begriffe konkreten Technologien entnimmt, um sie andererseits für die Untersuchung der Technizität des Technischen wieder in Geltung zu bringen. Aufgrund dieser Paradoxalität beharrt darum Krtilova konsequent auf der Opazität der Gegenstände, insbesondere der Undurchdringlichkeit dessen, was Praxis heißt. Das bedeutet aber, dass zuletzt die theoretischen Begriffe, mit denen wir Medien oder das Mediale als Universalie kultureller Prozesse zu beschreiben suchen, stets noch ihre eigene Alterität einbehalten – wie umgekehrt ihr Alteritäres unablässig Anlass bietet, sie immer wieder neu zu denken.

*Jörg Sternagel und Dieter Mersch,  
Potsdam und Zürich im Frühjahr 2015*

## Literatur

- ARISTOTELES: *Nikomachische Ethik* (ca. 322 v. Chr.), übers. v. Eugen Rolfes, Hamburg: Meiner <sup>4</sup>1985.
- BERGSON, Henri: *Die beiden Quellen der Moral und der Religion* (1932), übers. v. Eugen Lerch, Frankfurt/M.: Fischer 1992.
- DESCARTES, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie* (1641), durchgesehen v. Hans Günter Zekl, Hamburg: Meiner 1993.

- FISCHER-LICHTE, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript <sup>2</sup>2013.
- GRONAU, Barbara, Alice LAGAAY: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Performanzen des Nichttuns*, Wien: Passagen 2008, S. 11–19.
- »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld: transcript 2010, S. 7–13.
- LEVINAS, Emmanuel: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* (1974), übers. v. Thomas Wiemer, Freiburg/B.: Karl Alber <sup>3</sup>2011.
- PASCAL, Blaise: *Gedanken* (1669–1670), übers. v. Ulrich Kunzmann, komm. v. Eduard Zwierlein, Berlin: Suhrkamp 2012.
- *Gedanken über die Religion und einige andere Gegenstände* (1669–1670), übers. v. Karl Adolf Blech, Berlin: Holzinger <sup>2</sup>2013.
- SARTRE, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie* (1943), übers. v. Hans Schöneberg, Traugott König, Reinbek/H.: Rowohlt <sup>13</sup>2007.
- WALDENFELS, Bernhard: *Idiome des Denkens. Deutsch-Französische Gedankengänge II*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
- WIRTH, Uwe: »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 9–60.
- WULF, Christoph, Dietmar KAMPER, Hans Ulrich GUMBRECHT: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Ethik der Ästhetik*, Berlin: Akademie Verlag 1994, S. VII–XI.