

Dieter Mersch

## *Kunst und Sprache*

*Hermeneutik, Dekonstruktion und  
die Ästhetik des Ereignens*

Im Folgenden soll von Kunst als dem Zwischenraum zwischen dem Symbolischen und dem Ereignis gesprochen werden. Das Zwischen birgt nicht so sehr eine Differenz – oder *différance* – als vielmehr einen Raum, ein offenes Terrain. Dabei wird es zunächst über den Umweg des Dadaismus um die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Sprache, kurz: um das Problem des Hermeneutischen in der Kunst gehen. Daran schließt sich – als Kritik der Hermeneutik – eine Auseinandersetzung mit der Dekonstruktion Jacques Derridas und dem Denken der *différance* an. Die These wird sein, dass im dekonstruktiven Denken der Status des Performativen ungeklärt bleibt – oder, um genauer zu sein: dass Performativität allein von der Differenz her gedacht wird, nicht jedoch als Akt einer Setzung, als Ereignung. Diese erfordert eine Explikation über Differenz hinaus und weist auf Begriffe wie Präsenz, Augenblick und Materialität. Von ihnen her, insbesondere dem »Ereignis der Setzung«, werden am Schluss einige Grundlinien dessen entwickelt, was eine »Ästhetik des Ereignens« genannt werden könnte. Sie versteht Kunst als eine immer wieder neu ansetzende Praxis der Wendung, der Versetzung, der Schärfung und Intensivierung von Wahrnehmung. Ausdrücklich sei ergänzt, dass es sich dabei nicht um eine Überbietung oder Überschreitung von Hermeneutik und Dekonstruktion handelt, sondern um eine Verschiebung der Fragestellung, eine Transformation der Perspektive.

I

Ausgangspunkt der Erörterungen bildet die Kunst des Dadaismus. Sie stellt eine besondere Herausforderung für die hermeneutische Ästhetik und ihre Kategorie des Sinns dar. Dabei werde ich in einigen Punkten

I

von der üblichen Lesart abweichen. Denn obzwar in Anspruch und Konsequenz eminent politisch, möchte ich die Kunst des Dadaismus weder als eine kunstimmanente noch als eine gesellschaftliche Revolte verstehen, sondern sie unter den provisorischen Titel des »Mystischen« stellen. Ich folge damit eher der Linie von Hugo Ball und Jean Arp als des Berliner Dadaismus von Richard Huelsenbeck und John Herzfelde. Um jedoch von vornherein ein Missverständnis auszuräumen, sei hinzugefügt, dass mit dem Begriff des »Mystischen« kein Verborgenes oder unergründliches »Geheimnis« angesprochen ist als vielmehr jene Konnotation, mit der Ludwig Wittgenstein den Ausdruck belegte. Unter Satz 6.522 des *Tractatus* heißt es nämlich: »Es gibt allerdings Unausprechliches. Es zeigt sich, es ist das Mystische.«<sup>1</sup> Entscheidend ist dabei nicht das Unsagbare, sondern das Sichzeigen. Es bildet ein anderes Wort für Erscheinen.<sup>2</sup> Mit Erscheinen oder dem Zum-Erscheinen-Bringen aber hat es im besonderen Maße die Kunst zu tun. Es gewinnt im Dadaismus eine eigene Note. Denn betrachtet man die dadaistischen Manifeste, so handelt es sich weniger um Proklamationen einer neuen oder anderen Kunst als vielmehr um performative Akte, die in ihrer Mischung aus »Narrenspiel« und »Gladiatorengeste«, wie Hugo Ball formulierte, die Alogik des Widerspruchs entfachten. Kennzeichen des Dadaismus ist so vor allem die Position einer Negativität oder Destruktivität. Sie steigert sich bis zum Paradoxen, weshalb Tristan Tzara, der »Dichter« des Dadaismus, schrieb: »Ich schreibe ein Manifest und will nichts, trotzdem sage ich gewisse Dinge und bin aus Prinzip gegen Manifeste, wie ich auch gegen Prinzipien bin [...]. Ich schreibe dieses Manifest, um zu zeigen, dass man mit einem einzigen frischen Sprung entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen kann; ich bin gegen die Handlung; für den fortgesetzten Widerspruch, für die Bejahung und bin weder für noch gegen und erkläre nicht [...].«<sup>3</sup> Die fortgesetzte Reihe von Aporien inszeniert den Unsinn bis zur performativen Selbstaufhebung. Der künstlerische »Sinn« von Dada wäre entsprechend die Verweigerung des Sinns. Keineswegs erschöpft er sich in einem blind-

1 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Kritische Edition, hg. von Brian McGuinness / Joachim Schulte, Frankfurt am Main 1989, 6.522.

2 Von Erscheinen im Unterschied zur Erscheinung spricht auch Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000.

3 Tristan Tzara, »Manifest Dada 1918«, in: Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hgg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, Stuttgart 1995, S. 149–155, S. 150.

wütigen Nihilismus, vielmehr gleichen Widerspruch und Paradoxie Kampfinstrumenten. Sie weisen über die Grenzen des Ästhetischen hinaus auf »eine neue künstlerische Ethik«, wie Hans Richter, der »Chronist« des Dadaismus, vermerkte.<sup>4</sup> Sie verkündet, so Jean Arp in seiner kleinen Sammlung von Texten mit dem Titel *Unsern täglichen Traum*, den »Ohne-Sinn«: »Dada ist ohne Sinn wie die Natur. Dada ist für die Natur und gegen die Kunst. Dada ist unmittelbar wie die Natur und versucht jedem Ding seinen wesentlichen Platz zu geben. Dada ist moralisch wie die Natur.«<sup>5</sup>

Die letzte Bemerkung dient mir als Wünschelrute und Leitfaden meiner Interpretation. Denn der Dadaismus ist *für* die Natur und *gegen* die Kunst, weil er das Stoffliche selber ausstellt, anstatt die Form oder die Gestalt zu privilegieren. Jenseits einer klassischen Formästhetik enthüllt er als das Andere der Kunst die aus dem Reich der Zeichen exilierte Materialität. Diese »zeigt sich« als Rückstand oder Ausgeschlossenes, das nicht wieder in den Zeichenprozess reintegrierbar erscheint. Zeichen sind durch ihre Relation bestimmt; sie verweisen auf etwas, was sie nicht sind, sie re-präsentieren, stellen dar oder nehmen eine Position in einer Textur ein. Entsprechend gilt das Hauptinteresse an Zeichen ihrer Lesbarkeit, ihrer Deutung. Unterschlagen wird, dass Zeichen gleich welcher Art durch ihre Materialität ausgetragen werden, dass sie wahrnehmbar sein müssen, um lesbar zu sein. Die Materialität aber spricht nicht; sie manifestiert sich nicht auf der Ebene der Bedeutung; sie zeigt sich. Genau um dieses Sichzeigen des Sperrigen oder Widerspenstigen war es dem Dadaismus jedoch zu tun: »Der neue Künstler protestiert: er malt nicht mehr / symbolische und illusionistische Reproduktionen, / sondern er schafft unmittelbar in Stein, Holz, Eisen, Zinn Blöcke zu Lokomotivorganismen, die durch den klaren Wind des Augenblicks nach allen Seiten gedreht werden können«,<sup>6</sup> heißt es in einem Manifest Tristan Tzaras. Dieselbe Haltung inspirierte Hugo Ball und Kurt Schwitters zu Lautgedichten, die allein noch die »Blöße« der Stimme, ihr widersetzliches »Fleisch« zum Vorschein zu bringen suchten. Ihre Gegenwart tritt hervor, wenn der Sinn schweigt. Daher das Paradox, die Zerstörung der Bedeutung: Sie dient, wie die »Merzbilder« von Kurt Schwitters, dem »Sprung« in eine andere Aufmerksamkeit.

4 Hans Richter, *DADA: Kunst und Antikunst*, Köln <sup>3</sup>1973, S. 8.

5 Z. B. Hans Arp, *Unsern täglichen Traum*, Zürich 1995, S. 50; auch: Richter (wie Anm. 4), S. 28, 36.

6 Tzara (wie Anm. 3), S. 151.

In einer kleinen Wendung sei noch einen Schritt weiter gegangen. Denn am Material haftet stets ein Ungemachtes, Unverfügbares. Es enthüllt sich als Farbe, Struktur oder Oberfläche von Gestein, als Maserung des Holzes sowie Grade des Verfalls, der Fäulnis, worin sich Zeit und Vergänglichkeit abzeichnen. Sie setzen der künstlerischen Arbeit nicht nur Widerstände entgegen, sondern sie lassen sich auch nicht *erfinden*, höchstens *vorfinden*. Ihre Gewahrung erfordert deshalb Hinnahme. Ihr ist eine andere ästhetische Haltung immanent: Sie bedeutet, in jeglichem Be-Gegnenden die Einzigartigkeit eines Antlitzes zu erblicken. Am Fundstück, dem *objet trouvé*, auf das Schwitters und andere zurückgriffen, spielt darüber hinaus der Zufall mit. Seine Entdeckung, notierte Richter, bedeutete das »eigentliche Zentralerlebnis von Dada«. <sup>7</sup> Entdeckt wird auf diese Weise das »Wunder«, das *thaumaton* des »Da«, der Plötzlichkeit einer unvorhergesehenen Gegenwärtigkeit. <sup>8</sup> An ihm expliziert sich das ethische Projekt des Dadaismus. Denn der Zufall offenbart Momente einer nichtwiederholbaren Singularität. Er ist ohne Intention, kommt ohne Verabredung und stellt sich ein, unabhängig davon, ob er gewollt oder angenommen wird. So eröffnet das Prinzip des Zufalls, das sich gleichermaßen dem Prinzip des Sinns, der Bedeutung und der Deutbarkeit widersetzt, die Askese eines Nicht-Ausdrucks. Er spielt allein auf das Auftauchen des »Dass«, der Ex-sistenz selber an. Er lehrt somit der künstlerischen Praxis Anerkennung: nichts tun, außer das, was sich zeigt, »willkommen« zu heißen. Deshalb wurde der Dadaismus einer Bewegung des »Mystischen« zugerechnet und nicht dem Politischen – trotz der offensichtlichen politischen Brisanz und Rigorosität seiner Aktionen.

## 2

Damit wären wir beim Problem philosophischer Hermeneutik angelangt. Denn ersichtlich sperrt sich solche Kunst einem interpretatorischen Zugriff, der in der Ästhetik allein eine Vorschule des Verstehens erblickt: »(D)ie Ästhetik muss in der Hermeneutik aufgehen«, heißt es in Gadammers *Wahrheit und Methode*. <sup>9</sup> Dieses Diktum koinzidiert mit

<sup>7</sup> Richter (wie Anm. 4), S. 52.

S. 168 f., S. 168, <sup>8</sup> Ders., »Gegen ohne für Dada«, in: Asholt / Fähnders (wie Anm. 3), S. 168 f., S. 168, 169. ((??))

<sup>9</sup> Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 170.

der These, dass Kunst, gerade auch, weil sie im Ruf steht, mit Verwirrendem und Unverständlichem, ja sogar mit dem Undarstellbaren zu konfrontieren, die eigentliche Herausforderung für den Anspruch des hermeneutischen Verfahrens darstellt. Das gilt im besonderen Maße für die Exerzitien des Dadaismus: Sie geraten, selbst da, wo sie sich als Unsinn oder »Ohne-Sinn« gebärden, sogar, wo sie von sich behaupten, keinerlei Bedeutung zu besitzen oder jeglichen Sinn zu torpedieren, in den Kontext des Sinns, werden als Sprache, als Text entzifferbar – denn »(d)er Sinn klebt am Menschen«, wie Roland Barthes schrieb: »Selbst wenn er Unsinniges oder Außersinniges schaffen will, bringt er schließlich den Sinn des Unsinnigen oder des Außersinnigen hervor.«<sup>10</sup>

Entscheidend ist dabei der »hermeneutische Vorrang der Frage«, der freilich schon als Frage eine Sinnunterstellung macht und darum als Antwort wiederum nur Bedeutungen erzeugen kann. Hermeneutik postuliert auf diese Weise immer schon eine Vorstruktur des Verstehens, von der ausgegangen wird und die selbst noch dem Zufall, der Natur zugewiesen wird, so dass was sich zeigt, per se schon unter den Horizont des Sinns gerät. Das Manöver erweist sich insofern als zirkulär, als der hermeneutische Prozess, so Gadamer, immer schon von der »Sinnerwartung des Ganzen« ausgeht. In seinem Aufsatz »Über das Lesen von Bauten und Bildern« heißt es dazu: »Es gilt zu lesen, mit all diesen Vorgriffen und Rückgriffen [...], so dass am Ende einer solchen Leseleistung das Gebilde in all seiner artikulierten Reichhaltigkeit dennoch wieder zur vollen Einheit einer Aussage zusammenschmilzt.«<sup>11</sup> Weniger ist allerdings die Grundlosigkeit des Postulats, der darin implizierte »Vorgriff auf Vollkommenheit«, der weit über die entsprechenden Prinzipien analytischer Theorien hinausweist, von Belang als vielmehr die damit verbundene Strategie einer Einverleibung oder Eingemeindung. Denn der »hermeneutische Vorrang der Frage« und die »Erwartung des Sinnganzen« garantieren bereits die Verständlichkeit des Unverständlichen und legitimieren im Falle der Ästhetik des Dadaismus dessen Bestand als Kunst, seine Stellung im Kanon der Avantgarde. Gewiss ist damit zunächst nicht mehr als ein Ethos des Verstehens gemeint, seine immer wieder ins Spiel gebrachte Bereitschaft des Neulesens, die dem

10 Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 193.

11 Hans-Georg Gadamer, »Über das Lesen von Bauten und Bildern«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Band 8, Tübingen 1987, S. 337.

diese ((bezieht  
sich worauf?))

Verstehensprozess kein *Telos* zuschreibt, bestenfalls dem Zuverstehenden Respekt zollt. Doch, und daran entzündet sich die Kritik, findet diese ihre Basis einzig im Verstehen. So enthält der Anspruch des Hermeneutischen eine These über das Ästhetische selbst: Es gehorcht der Praxis des Sinns. Deshalb erscheint das Sinnlose als persistentes *Skandalon*, das es nicht weniger zu verwerfen gilt als den Skeptizismus, die Unvernunft oder die Alogik. Seit Hegel steht Kunst unter dieser Ägide. Sie leitet die Philosophie des Ästhetischen bis heute und verführt dazu, die Begriffe Wahrheit, Symbol, Verstehen und Erkenntnis ins Zentrum ihrer Betrachtungen zu rücken.

Nun könnte man die von mir vorgestellte Reinterpretation des Dadaismus gerade selber für einen Parade Fall hermeneutischer Auslegung halten. Dennoch wäre damit das ästhetische Ereignis: die Evokation der »Blöße« der Materialität, das »Dass« der Ex-sistenz und der Zu-Fall als seine Beschwörung noch nicht berührt. Interpretationen operieren auf der Ebene des Metatextes: Sie sprechen über Aktionen und deren Effekte; aber der dadaistisch aufgewiesene »Sprung«, der Umschlag in die Gewahrung der Ex-sistenz selber kann nicht durch das Verstehen allein vollzogen werden: Er muss erfahren werden. Insbesondere wird er – als Sprung – durch die Konfrontation mit der Skandalösität des Unsinnns allererst hervorgerufen, nicht jedoch durch den Text, der von ihm erzählt. Festzuhalten wäre insofern an der Differenz zwischen Verstehen und Erfahrung – oder, um es anders auszudrücken, an der Differenz zwischen Sinn und Erscheinen beziehungsweise Bedeutung und Performanz. Hermeneutik gerät dadurch an ihre Grenze. Sie bricht ebenso an Materialität wie am Performativen, am Ereignis.

Das dadaistische Paradox weist derart auf eine interne Schranke des hermeneutischen Diskurses. Aufgeworfen ist auf diese Weise eine Problematik von grundsätzlicher philosophischer Tragweite. Denn wie keine ästhetische Darstellung von ihrer Materialität, die sie austrägt, abgelöst werden kann, widersetzt sie sich umgekehrt ihrer Deutung, weil sie für jede Interpretation zugleich ein Rückständiges bleibt. Dabei nennt der Begriff der Materialität nicht die Seite des Stofflichen selber, sondern dasjenige, was mit dem Terminus des Erscheinens, des Sichzeigens verbunden werden kann. Wenn daher von Materialität die Rede ist, so in dem Sinne, wie Emmanuel Lévinas den Ausdruck in seiner frühen Schrift *Vom Sein zum Seienden* gebrauchte.<sup>12</sup> Geht man entsprechend

12 Emmanuel Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, München 1997.

von der Textualität der Kunst aus, entzündet sich daran ein widersprechendes Moment, das im hermeneutischen Repertoire umgekehrt entweder unterschlagen oder aber vereinnahmt, kolonisiert und erneut der Form des Textes zugeschrieben wird. So thematisiert Gadamer, da, wo er auf das Verhältnis von Form und Stoff zu sprechen kommt, etwa in seiner Studien »Gibt es Materie?«, diese einzig als Form.<sup>13</sup> Das gilt gleichermaßen für die Sinnlichkeit: »Wahrnehmung erfasst immer Bedeutung«, heißt es in *Wahrheit und Methode*.<sup>14</sup> Folglich gehorcht sie immer schon den Ansprüchen hermeneutischer Synthesis. Die sich dem Sinn-  
ganzen nicht fügende Materialität, die weit eher der Berührung als dem Blick oder dem Ohr zugänglich wird, die irritiert, sich aufdrängt oder die Aufmerksamkeit fesselt, kommt deshalb nur in Relation des Symbolischen ins Spiel. Wiederholt wird damit ein klassisches Ideal: Die Materialität der Kunst, ihre Präsenz und Sinnlichkeit dient ausschließlich der Unterstützung, Bestätigung oder Verstärkung des Gehalts. Ihre Spannung, die vom Dadaismus so nachhaltig aufgebotene Widerspenstigkeit, die sich diesem Ideal zu widersetzen trachtet, wäre damit immer schon gebannt. Nichts anderes bedeutet für Gadamer die Leistung der Schönheit: Sie überwindet die Differenz von Sinn und Materialität und beschenkt uns mit dem Maß vollkommener *harmonia*. Gadamers Ästhetik zehrt an diesem Geist der Klassik – und unterscheidet sich damit eklatant von der Heideggers, die weit eher der Romantik entstammt: dem Gefühl für den Riss, für das Fragile und Gefährdete des Sinns gegenüber dem Einbruch des *factum est*, der »Ungeheuerlichkeit«, »dass« etwas ist und »nicht nichts«.<sup>15</sup>

dienen ((??))

Nicht nur wird so ein stets Fremdes und Beunruhigendes festgehalten, das in die Identität der Kunst hineinragt und ihre Lesbarkeit untergräbt; vielmehr taucht im Verstehen selber der Abgrund eines Entzugs auf. Der Dadaismus sucht ihn durch die Nicht-Intentionalität des Zufalls wachzuhalten. Aufgerissen wird damit ein Nichtverstehbares *im* Verstehen. Es hängt dem Verstehbaren nicht als kontingentes Moment an, sondern gehört ihm konstitutiv zu. Um sogleich einem weiteren verbreiteten Missverständnis vorzubeugen: Nicht handelt es sich dabei um

13 Hans-Georg Gadamer, »Gibt es Materie? Eine Studie zur Begriffsbildung in Philosophie und Wissenschaft«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Band 6, Tübingen 1987, S. 201–217.

14 Ders. (wie Anm. 9), S. 22.

15 Martin Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, S. 86; sowie ders., »Grundfragen der Philosophie«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Band 45, Frankfurt am Main 1984, S. 2.

die These eines Vorrangs des Nichtverstehens vor dem Verstehen – eine These, die gelegentlich Derrida zugeschrieben wird, die aber ganz unsinnig wäre und insoweit einen Popanz darstellt, als sie niemand vertritt. Verstehen vom Nichtverstehen zu scheiden bedeutet, eine externe Demarkationslinie zu ziehen und zwei unterschiedliche Regionen gegeneinander auszuzeichnen. Stattdessen handelt es sich um eine immanente Duplizität: Was wir verstehen, birgt zugleich den Schatten einer Unverständlichkeit, der durch die Tatsache der Ex-sistenz – das Ereignis dessen, Dass geschieht gegenüber dem Was geschieht, wie Lyotard gesagt hat<sup>16</sup> – angezeigt ist. Es gibt also keine einfache Entscheidbarkeit zwischen dem Verstehen und dem Nichtverstehen, sondern eine Verschränkung, eine Dialektik. Sie bedeutet, dass wir nicht über unsere Verständnisse verfügen.

Es ist dies eine Auffassung, die wiederum in ganz anderer Hinsicht Heidegger in Bezug auf das Wahrheitsgeschehen exponiert hat – Wahrheit im Sinne von *aletheia*, das Ereignis der Sinneröffnung. Weil es sich dabei um ein zeitliches, das heißt endliches Geschehen handelt, gehören »Eröffnung« und »Verdeckung« zusammen. Mehr noch: Im *Kunstwerk*-Aufsatz wird, klarer noch als in *Sein und Zeit*, dieses Spiel von Entbergung und Verbergung in einen weiteren Entzug gebracht: den Entzug des Spiels selber. Nicht nur ist jeder Wahrheitsvollzug in die Zeitigung der Zeit gestellt, so dass der ur-sprünglichen Entdecktheit von Sinn zugleich eine ebenso »ur-sprüngliche« Verdecktheit eignet, sondern die Zeit selbst, die das wechselnde Spiel »gibt«, entzieht sich ihrem Geschehnis. Anders ausgedrückt: Die Zeit bleibt rätselhaft; sie lässt sich nicht verstehen; sie bildet für Heidegger ein »Nichts« – Nichts im Sinne jenes Abgrundes, der nicht nur »nichtet« und damit relativiert, sondern der ebenso sehr »schenkt«, wie es im späten Vortrag *Zeit und Sein* heißt,<sup>17</sup> das heißt die »Gabe« des Seins selbst ist: das Gebende, dessen anderes Wort für Heidegger seit den Beiträgen zur Philosophie das »Ereignis« ist. Und von diesem lässt sich eben nicht mehr sagen, als dass es »schenkt«, »gibt« oder »er-eignet«. Das bedeutet für das Hermeneutische: Es untersteht dem Ereignis, das als solches, wollte man es durch die Sprache bezeichnen, reine Tautologie oder Negativität bleibt, das

16 Vgl. Jean-François Lyotard, »Der Augenblick, Newman«, in: ders., *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 7–23; sowie ders., »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur* 424 (1984), S. 151–164, bes. S. 152.

17 Vgl. Martin Heidegger, *Zeit und Sein*, Tübingen 1969.

aber – der Sprache je schon zuvorkommend – die Positivität des Entspringens selber darstellt. Anders ausgedrückt: Den Vorrang beim Nichts, dem Entzug der Zeit anzusetzen heißt, Sein – beziehungsweise Sinn von Sein – als Ereignen zu fassen. Und es ist dieser Gedanke, auf den Gadamer zwar selber aufmerksam gemacht hat, dessen Spur sich aber in *Wahrheit und Methode* wieder verliert, weil er einzig in Bezug auf das formale Geschehen eines Andersverstehens vorkommt. Denn genannt ist damit ein Gedanke, der weit über Gadammers Grundlegung der Hermeneutik hinausreicht, an den Rand der Sprache, die Randständigkeit der philosophischen Rede, die zu einem anderen Sagen, einem ebenso metaphorischen wie metonymischen oder aporetischen Diskurs zwingt.

## 3

Ich bin damit bei der Dekonstruktion angelangt. Denn den von Gadamer liegen gelassenen Faden hat – allerdings in anderer Weise – Derrida wieder aufgenommen und im Zeichen einer semiologischen Differenz reformuliert. Der Ausdruck »semiologische Differenz« deutet schon an, dass Derrida auf der Linie Saussures und Heideggers ausgelegt wird, nämlich als eine strukturalistische – oder grammatologische – Reinterpretation dessen Ereignisdenkens. Von Saussure erbt Derrida dabei den Gedanken der Sprache als Form, erweitert zum Modell der Schrift, der genuinen Skripturalität des Zeichens, sowie die Prinzipien der Wiederholung und Differenz; von Heidegger die ontologische Differenz sowie den Vorrang der Zeitlichkeit. Versucht wird – und das macht die besondere philosophische Brisanz der Fragestellung aus –, das Ereignen von Signifikanz neu zu denken oder vielmehr: die Spur des Ereignens ebenso nachzuzeichnen wie sie als Ereignis offen zu halten. Weil Derrida dabei stets auf der Ebene der Zeichen und ihrer Strukturalität bleibt, muss er das Ereignen, das der Signifikanz zuvorkommt, wiederum im Rahmen und Medium von Signifikanz denken. Daher der paradoxe Stil, die verschlungene Terminologie, die nicht selten dichterischen Sentenzen.

Ihnen liegt eine Zeichentheorie zu Grunde, die terminologisch zwischen *signe* – dem traditionellen Zeichenbegriff – und *marque* im Sinne des immer schon graphischen oder skripturalen Zeichens unterscheidet. Dessen Prinzip ist nicht Referenz, sondern Wiederholbarkeit. Die Bedeutung der Wiederholbarkeit für die Definition des Zeichens ist eben-

so von Peirce wie von Wittgenstein bemerkt, aber unterschiedlich gewichtet worden: bei Peirce als »Replika« im Sinne exakter Kopien, bei Wittgenstein durch den Regelbegriff. Derrida – wie auch Saussure – knüpft sie jenseits aller Normativität und Konventionalität an die Praxis einer fortwährenden Zirkulation. Behauptet ist damit eine Anfangslosigkeit, wie sie im ähnlichen Sinne für Hegels *Wissenschaft der Logik* gilt. Vorausgesetzt wird allerdings eine ursprüngliche Temporalisation, denn das Zeichen konstituiert sich wesentlich im »Zurückkommen-auf«, das seine Identität ebenso sichert wie prekär werden lässt, weil es ständig Gefahr läuft, durch die Zeit verschoben, umgestürzt oder ausgelöscht zu werden.

Dieser Gesichtspunkt unterscheidet den Ansatz wesentlich von anderen. Er bedingt eine Indifferenz zwischen Iteration und Alteration.<sup>18</sup> Der Punkt verdient einen Augenblick weitere Aufmerksamkeit. Denn der Prozess der Signifikanz wird erstens nicht aus der Bezugnahme auf anderes erklärt, sondern Zeichen beziehungsweise Marken verweisen allein auf andere Zeichen oder Marken; zweitens ist deren Performanz nicht durch Gebrauchsweisen oder Gepflogenheiten bestimmt, sondern, insofern Zeichen auf Zeichen verweisen, durch den Vollzug von Erinnerung. Dann ist – und hier schließt sich die »strukturelle Semio-logie« wie die »Grammatologie« an Grundsätze der Psychoanalyse an – jede Wiederholung zugleich eine Wieder-Holung, eine Zurückholung oder Zitation eines anderswo Abgelegten; die Setzung eines Zeichens also seine Fortsetzung in der Anfangslosigkeit. Aus ihr folgt der Vorrang der Differenz, denn, so Derrida in *Die Schrift und die Differenz*, »durch die Wiederholung« wird das Zeichen in seinem »ersten Mal« geteilt;<sup>19</sup> es trägt das Siegel einer »ursprünglichen Spaltung«, oder, wie es Derrida mit seinem unnachahmlichen Sinn für kabbalistische Zahlenmystik ausdrückt, das Zeichen »ist« nicht *eins*, vielmehr Eins, die bereits eine in sich gefaltete Zwei ist, mithin »Zwei ohne eins. Eins immer [...] davon abgezogen«:<sup>20</sup> »Von Anfang an gab es einen doppelten Ursprung und noch dazu seine Wiederholung. Drei ist die erste Zahl der Wiederholung.«<sup>21</sup> Man könnte dieser Auffassung ihre logische Unstimmigkeit vorhalten, insofern der Begriff der Identität dem der Wiederholung

18 Vgl. Jacques Derrida, »Signatur Ereignis Kontext«, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1999, S. 333.

19 Ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1972, S. 373.

20 Ders., *Dissemination*, Wien 1995, S. 309.

21 Ders. (wie Anm. 19), S. 450.

logisch vorausgeht; doch ergibt sich hier die wesentliche Unentscheidbarkeit, dass die Formulierung der logischen Vorgängigkeit der Identität schon des Begriffs des Zeichens, also auch der Wiederholbarkeit bedarf. Es ist dies genau der Schluss, den Derrida zieht: Die Struktur des Symbolischen wird durch eine genuine Differenzialität erzeugt. Sie nimmt nicht den Rang eines Konstituens, eines transzendentalen Prinzips ein, sondern bezeichnet den Ort des Ereignens selbst, das heißt die Zeit in der Schrift. Man könnte sagen: Derrida trägt die Konsequenzen der Saussureschen Linguistik aus und denkt das darin liegen gebliebene Problem der Zeitlichkeit zu Ende. Die *différance* – als Agens und Movens der Differenz; sie wird im Gespräch mit Julia Kristeva genauer als »generative Bewegung innerhalb des Spiels der Differenzen« beschrieben<sup>22</sup> – markiert die Stelle ihres Klaffens. So wird der strukturelle Zeichenbegriff um die Heideggersche Figur der ontologischen Differenz ergänzt, freilich übersetzt ins »Semiologische«: die *différance* als semiologisches Differenzprinzip.

Bestritten wird damit nicht – auch dies wird gewöhnlich missverstanden –, dass es Sinn gibt; bestritten wird vielmehr allein die Geltung eines »transzendentalen Signifikats«, das heißt einer letzthinnigen Gültigkeit, einer abschließenden Wahrheit oder einer definitiven Erfülltheit der Interpretation – eine Position, die durchaus auf der Linie jenes »Ereignens« bei Heidegger liegt, dem auch Gadamer durch die unablässige Revision des Sinns durch die Zeit Rechnung trägt. Der Unterschied zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion besteht vielmehr darin, dass Derrida der »Autorität der Tradition« die Autorität verweigert und an die Stelle des Gadamerschen »Andersverstehens« oder »Anderslesens« die Figur einer permanenten Subversion oder Revolte durch die dekonstruktive »Ver-Setzung« und »Ent-Stellung« der Zeichen rückt. Das heißt zugleich, das Ereignen der *différance* wird nicht in Richtung der Heideggerschen *aletheia* gedacht, sondern als permanentes metonymisches Spiel, wobei vor allem die Kontingenz der Verschiebung betont wird – ohne dass damit freilich schon der dadaistische Zu-Fall ins Spiel käme. Vielmehr handelt es sich um eine figurative Ästhetik, deren Möglichkeit durch eine immanente Rhetorizität der Struktur gedeckt wird.

Gleichwohl, und darauf kommt es in der weiteren Argumentation an, ergibt sich auf diese Weise eine wesentliche Zweideutigkeit, die das

22 Ders., »Semiologie und Grammatologie«, in: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart 1990, S. 140–164, S. 151 f.

Projekt der Dekonstruktion in ihrem Innern destabilisiert. Denn die *différance* beschreibt einerseits eine Bewegung, die den einmal statuierten Sinn fortlaufend wieder untergräbt, ihm seinen Halt verwehrt. Sie markiert im Geschehen von Signifikanz das Moment seiner Unverfügbarkeit. Andererseits verdankt sie ihre Performativität einer Arbeit des Rhetorischen, die den Sinn durch Erzeugung immer neuer Effekte gleichsam zum Tanzen bringt, die allerdings, und darin besteht das Problem, einen Zwiespalt zwischen Ereignis und Performativität hervorbringt. Denn dem Verfahren der Dekonstruktion genügt ja nicht schon der bloße Gebrauch, die Wiederholung und Zitation der Zeichen; vielmehr begreift es sich als Praktik, die durch systematische Relektüren strategische Interventionen vornimmt, welche die Effekte der »Dislozierung«, wie Derrida formuliert, beschleunigt. Es sind diese bewussten Eingriffe, die die Performanz der Dekonstruktion fraglich werden lassen, weil sie als Manöver oder Strategeme – wie die bellizistische Sprache unterstreicht – immer einer *intentio*, einer Wahl oder Forcierung gehorchen. Anders ausgedrückt: Wenn die dekonstruktive Lektüre die Texte befragt, um deren Ungesagtes zum Vorschein zu bringen, dann ergibt sich die Frage nach dem Ort, nach der Bedingung der Kreativität der Dekonstruktion selber.

Vergleicht man in dieser Hinsicht Derrida mit Heidegger, hat man es mit zwei völlig verschiedenen Ereignisbegriffen zu tun. Heidegger bestimmt das Ereignis als Ur-Sprung, der sich zeigend verbirgt. Er geschieht jenseits aller *technē*, aller Kunst, auch aller Rhetorik. Vielmehr fällt das Ereignis zu, »springt an« und erzeugt den Menschen als Antwortenden, freilich so, dass die Antwort immer als »Ent-Sprechung«, als das Finden und Entdecken des rechten Wortes verstanden wird. Mit hin entsteht eine in sich verschränkte Figur, die ihren Ausgang beim ungreifbar Sichereignenden nimmt, um den Menschen allererst in ein Verhältnis zu sich zu bringen. Diese Figur lässt sich beschreiben als ein gegenseitiges »Brauchen«, freilich nicht so, dass es sich, wie bei Hegel, aus dem Denken alleine schöpfte, das in der Dialektik bereits Anfang *und* Ende umfasste; vielmehr vermag das Denken, wie es in Heideggers Dialog über Gelassenheit heißt, »für sich über die Wahrheit nichts«, sondern beginnt, »vom Anderen seiner selbst«. <sup>23</sup> Von vornherein nimmt so das Verhältnis von Denken und Sein die Struktur einer »Passibilität«, einer Entgegennahme oder Empfänglichkeit an, deren Ausgang wo-

welche ... beschleunigt.  
(beschleunigen – worauf bezieht sich welche?)

technē ((griech. Akzent??  
technē))

23 Vgl. Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen <sup>6</sup>1979, S. 63, 51 passim.

anders als beim Denken anfängt, um durch es aufgenommen und in seiner Bedeutung, seinem Sinn allererst »entborgten« zu werden. Dann wäre das Ereignis, um diesen Schellingschen Ausdruck zu gebrauchen, das »Zuvorkommende« – mit allen Konnotationen des Ausdrucks »Zuvorkommenheit«.

Eben dieses Ur-Sprungs-Denken, das seinen »Sprung« von einem »Woanders« entgegennimmt, das seinen Primat in einem »Unvordenklichen« findet, das nicht Marke, Zeichen, Spur oder Schrift sein kann, sondern erst werden muss, streicht Derrida zu Gunsten des Spiels aus – jedenfalls der Derrida der *Grammatologie*, der *Schrift und der Differenz* oder der *Randgänge der Philosophie*. Der Übergang von der ontologischen Differenz Heideggers zur semiologischen *différance* Derridas gelingt darum nur zum Preis eines Changierens zwischen Ereignis, Ur-Sprung und Spiel – wobei es nicht darum geht, Heidegger gegen Derrida auszuspielen, sondern deutlich zu machen, dass im Projekt der Dekonstruktion in diesem Sinne der Status des Performativen ungeklärt bleibt. Und das gilt umso mehr für jene Philosophin, die den Begriff des Performativen im besonderen Maße virulent gemacht hat: Judith Butler. Denn bei der Geschlechterdekonstruktion handelt es sich stets um direkte politische Interventionen, die als Akte der Störung, der Untergrabung wie auch der Transformation immer zugleich Akte der Verfügung darstellen, das heißt Souveränitätsphantasmen aufrufen – Souveränität nicht verstanden als Subjektivität, sondern als Kraft, als Machtsetzung.

## 4

Damit taucht das Thema des Performativen auf. Seine Virulenz bezieht es aus dem angeschnittenen Problem, der ungelösten Zweideutigkeit. Dabei geht es nicht um deren Auflösung; es handelt sich auch nicht um eine Überwindung von Hermeneutik und Dekonstruktion, sondern um einen »anderen Ansatz«. Beiden kommt ihr eigener Rang, ihr eigener Ort zu. Wir verstehen Sprache, Kunstwerke und Handlungen – und wir bewegen uns in Strukturen und deplatzen die Zeichen. So weit bleiben beide gültig, behaupten jeweils ihre eigene Legitimität. Doch geht es zugleich um die »Rettung« des Liegengelassenen, des Verdrängten. Diese Rettung sucht jene Vorentscheidung rückgängig zu machen, die mit beiden, Hermeneutik wie Dekonstruktion, gleichermaßen gegeben ist, nämlich die Bestimmung von Kunst als Sprache – Sprache im

weitesten Sinne von Text, Textualität oder Diskurs und Schrift. Das Präjudiz führt im Falle der Dekonstruktion auf die Auszeichnung des »Parergonalen«, die allein die diskursive Rahmung von Kunst in den Blick nimmt, mithin Ästhetik als eine Metaästhetik schreibt, als die dekonstruktive Lektüre von Diskursen über Kunst, die auf ihre Weise weiterhin am Vorrang der *theoria* partizipieren.

Ihnen inhäriert indes ein prekäres Verhältnis zur Wahrnehmung, zur *Aisthesis*. Das lässt sich in Bezug auf das Beispiel des Dadaismus unschwer präzisieren. Zwar scheint die strukturelle Semiologie als Grundlage der Dekonstruktion im Gegensatz zur Hermeneutik das Eigenrecht der Materialität wieder einzuführen, insofern sie den Sinn, wie Deleuze es ausgedrückt hat, zu Gunsten reiner Oberflächeneffekte der Struktur und ihrer Signifikanten austreicht; jedoch bedeutet hier »Materialität« eine immer schon geschnittene, eingeteilte und strukturierte Materialität, das heißt zuletzt wieder Form. Geleugnet wird entsprechend ihr Ereignen als Zu-Fall. Wenn daher anvisiert wurde, mit einer »Ästhetik des Ereignens« neu ansetzen zu wollen, so trifft dies genau diesen Punkt: Rückgang in der Betrachtung des Ästhetischen, der Kunst auf jene Momente, die nicht Sprache, nicht Text, nicht Diskurs sind. Und solche Momente wären in dem zu finden, was die dadaistische Kunst als Sichzeigen, als die Askese des »Dass«, der Ex-sistenz selbst zu exponieren versucht hat.

Allerdings wären zuvor noch einige Abgrenzungen vorzunehmen. Denn der Ausdruck »Performativität« weist Konjunkturen auf, die die Sicht auf das, was eine »Ästhetik des Ereignens« genannt werden kann und im Begriff des Performativen fundiert werden muss, wieder verstellen.<sup>24</sup> Das gilt besonders für die Sprachphilosophie – ohne im Mindesten deren Rechtmäßigkeit bestreiten zu wollen. Aber innerhalb der Sprachphilosophie gehört der Terminus des Performativen zur Bedeutungstheorie; er nimmt dort den Platz des Frege-Husserlschen Modus-Problems ein, das auf der Ebene des Praktischen, des Aktes neu diskutiert wird. Damit wird jedoch das Gewicht wiederum auf den Sinn und seine Konstitution verlagert, das heißt das Performative ausschließlich in dessen Fokus gestellt. Es wird folglich seiner eigenständigen Dimen-

24 Von einer »Ästhetik des Performativen« spricht Fischer-Lichte; vgl. etwa Erika Fischer-Lichte, »Für eine Ästhetik des Performativen«, in: Jörg Huber (Hg.), *Kultur - Analysen*, Zürich 2001 (= Interventionen 10), S. 21–43. Sie bildet die Grundlage dessen, was hier als »Ästhetik des Ereignens« exponiert wird.

sion beraubt. So wird das verdeckt, was meines Erachtens genuin zum Performativen dazugehört: die Faktizität des Praktischen, die Singularität von Vollzügen. Demgegenüber wäre ein Begriff von Performativität geltend zu machen, der ihn nicht primär vom Intentionalen oder Textuellen, auch nicht von Zitat und Wiederholung her entziffert. Im Zentrum steht vielmehr der Begriff der »Setzung« – »Setzung« wiederum nicht im Sinne der Philosophie Fichtes und des Deutschen Idealismus, sondern im Sinne einmaliger Statuierung. Zum Vollzug einer Handlung, eines Aktes oder auch einer Kunstaktion gehört vor allem dies: Etwas taucht auf, wird in die Welt gesetzt, erhält eine Stellung, einen Ort. Praktiken bezeichnen nicht nur etwas Symbolisches, sie müssen auch materialiter »aufgeführt« werden. Sie gewinnen dadurch ihre Aktualität, aber auch ihre Einzigartigkeit, ihre unverwechselbare Präsenz. Handlungen werden gesetzt; sie vollziehen sich, ohne dass schon vorentschieden wäre, was jeweils gesetzt ist, was sich vollzieht. Am Performativen zu betonen wäre folglich das Ereignis der Setzung, die Tatsache, dass geschieht.<sup>25</sup> Zwar inhäriert dem Begriff, dass Handlungen oder Praxen intentional verzogen werden mögen, gleichwohl kommt ihnen qua Setzung ein Ereignischarakter zu. Der Ausdruck unterstreicht mithin das »Dass« (*quod*), nicht das »Was« oder »Wie« (*quid*) des Vollzugs. Dem Dass im Sinne des Faktums der Existenz selbst, des Aus-sich-Herausstehenden oder Ekstatischen kommt dabei ein Überschuss, ein Surplus zu. Es bekundet das Moment der Differenz zwischen Intentionalität und Performativität qua Setzung, qua Ereignis.

verzogen ((?))

Die Differenz markiert insbesondere ein Entgehendes oder Unverfügbares, das den Konnex zwischen Performanz und Bedeutung lockert, das bezeugt, dass wir unsere Handlungen und ihre Setzungen nicht in der Hand haben, dass etwas am Handeln singular bleibt. Zugleich ist damit ein Aspekt von Unwiederholbarkeit und Nichtmarkierbarkeit betont. Er deutet auf einen Riss zwischen intentionalem Akt und performativer Setzung. Der Riss beinhaltet, dass wir als Akteure unserer Praxen durch das Ereignis ihrer Setzung zugleich entmächtigt werden. Mithin kann das Performative auch nicht in einer Norm, einer Regel oder einer wie immer bestimmten Konventionalität aufgehen; es untersteht vielmehr einer Anomie. Das bedeutet für die Dekonstruktion: Die

25 Vgl. dazu vorbereitend Dieter Mersch, »Das Ereignis der Setzung«, in: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Matthias Warstat (Hgg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen / Basel 2002, S. 41–56.

Verschiebung der Marken, die »Ver-Setzung« und Entgrenzung der Dichotomien, die Sprengung von Grenzen und Demarkationen birgt ein Entgleiten. Buchstäblich werden sie von der Anomie des Performativen, seiner Singularität und Ablösung vom Grund zerschnitten. Darin enthüllt sich ihre ethische Brisanz. Denn nicht jede Auflösung von Dichotomien erweist sich als produktiv, nicht jede Dislozierung eröffnet neue Räume, nicht jede Grenzüberschreitung bietet schon einen Fortschritt. Eine Schwelle betreten, eine Trennung verflüssigen, heißt eine Irreversibilität einschließen, die bereits mit dem Augenblick des »Dass« der Setzung gegeben ist – und keine Grenzziehung vermag sie nachträglich aufzuhalten. Das bedeutet auch: Vom performativen Standpunkt, dem Gesichtspunkt des Ereignens, sind wir je schon ins Ethische gestellt. Wir sind so unbedingt ins Ethische gestellt, dass es schlechterdings keinen Freiraum, keine Ausnahme, keine Unterbrechung, keinen Ausbruch und keine Flucht gibt.

Versucht sei in aller Kürze, das Gesagte auf die Ästhetik zu übertragen. Denn unter einer »Ästhetik des Ereignens« wie einer »Ästhetik des Performativen« seien ästhetische oder künstlerische Praktiken gefasst, die die Momente der Gesetztheit, des Dass geschieht, der Singularität, der Materialität und Unumkehrbarkeit eigens ausstellen und hervorheben. Ihnen eignet der Modus eines Sichzeigens. In diesem Sinne lässt sich die künstlerische Geste des Dadaismus unter den Begriff einer performativen Kunst subsumieren. Am Material wird das Sperrige und Unfügliche, seine Nichtbeherrschbarkeit sichtbar: die Klebestellen, die das Gewaltsame seiner Verfung zeigen, die Erosionen der Zeit wie das vergilbte Papier auf Schwitters »Merzbildern«, die einmal nicht so aussahen. Vor allem aber die Entdeckung des Zu-Falls, wie Hans Richter ihn beschreibt, verweist auf ein der Macht Sichverweigerndes: das unverfügbar »Ge-Gebene«, gleichsam die »Gabe« der Ex-sistenz. »Es handelte sich darum«, wie er schreibt, »die ursprüngliche Magie des Kunstwerkes wiederherzustellen und zu jener ursprünglichen Unmittelbarkeit zurückzufinden, die uns auf dem Wege über die Klassik der Lessing, Winckelmann und Goethe verloren gegangen war. Indem wir das Unbewusste, das im Zufall enthalten ist, direkt anriefen, suchten wir dem Kunstwerk Teile des Numinosen zurückzugeben, dessen Ausdruck Kunst seit Urzeiten gewesen ist [...]«.«<sup>26</sup>

26 Richter (wie Anm. 4), S. 59.

Numinosität bedeutet hier allerdings nicht die Anrufung eines Mysteriums, sondern die Betonung und Wiederkehr von Präsenz. Die Ästhetik des Ereignens beinhaltet in diesem Sinne – gegen Hermeneutik und Dekonstruktion – die Wiederkehr des Präsentischen; Präsenz nicht verstanden als Ort einer Zeugenschaft, einer Authentizität oder Wahrheit, sondern als Augenblick, als Kairos, als »Schock der Gegenwart«, wie es Daniel Charles formuliert hat.<sup>27</sup> Er findet vorzugsweise statt auf der Ebene der Wahrnehmung, der Gewahrung eines Anderen, Erschütternden, Überraschenden. Besonders ergeht er in der Berührung, dem gleichzeitigen Berührtwerden. Der Begriff der Präsenz gewinnt so eine ekstatische Kontur. Exponiert wird – freilich mit verschobener Bedeutung –, was Heidegger mehrfach, vor allem aber im Ursprung des Kunstwerkes in einer dunklen Passage als das *factum est* des Werkes herausgestrichen hat,<sup>28</sup> jenen »Stoß ins Un-geheure«,<sup>29</sup> der in Ähnliches aussetzt, was wiederum Wittgenstein der Besonderheit des Ästhetischen überhaupt zuschrieb: Betrachtung eines Gegenstandes *sub specie aeternitatis*, worin er zugleich den »Zusammenhang zwischen Kunst und Ethik« erblickte.<sup>30</sup> Vorausgesetzt ist darin eine Umkehrung der Aufmerksamkeit: Achtung auf das und Achtung dessen, was sonst unbemerkt bleibt: Dass ist und nicht Nichts. Man könnte deshalb pointieren, was Heidegger im *factum est* und dem Stoß, den es auslöst, reflektiert, ist die Tatsache, die Kunst, sofern sie »ist« und »erscheint«, stets mitausstellt: die Performativität ihrer Setzung.

((ab: »der in Ähnliches ...« unklar))

Unter einer performativen Kunst kann dann in Sonderheit eine Praxis verstanden werden, die solche Momente herausarbeitet, festhält und explizit macht. Das meint zugleich: Die Vollzüge, die Weisen der Ausstellung und Vorführung, die im Spiel eingesetzten und befindlichen Materialien, ihre Nichtwiederholbarkeit und temporale Struktur usw. werden selber zu ästhetischen Mitteln. Das heißt auch: Performative Kunst befindet sich eigentlich nicht auf der Ebene von »Etwas«; sie hat kein Ziel, kein bestimmbares Resultat, sie lässt sich auch nicht auf eine Summe von Mitteln oder Eigenschaften reduzieren; sie geschieht vielmehr im Bereich der »Wirksamkeit« einer Erfahrung. In diesem Sinne

27 Vgl. Daniel Charles, *Zeitspielräume: Performance, Musik, Ästhetik*, Berlin 1984, S. 64 ff.

28 Heidegger (wie Anm. 14), S. 73.

29 Ebd., S. 77.

30 Ludwig Wittgenstein, »Tagebücher 1914–16«, in: *Schriften I*, Frankfurt am Main 1960, S. 176 (7. 10. 16).

lässt sich im Zuge der Zuspitzung und »Krise« der avantgardistischen Bewegungen von einer »performativen Wende« innerhalb der Kunst der letzten fünfzig Jahre sprechen<sup>31</sup> – eine Wende, die die Abkehr vom Werk, der Darstellung und die Hinwendung zur Situation, zur Szene, zum Ereignis einschließt. Der Dadaismus hat daran seinen besonderen Anteil. Verbunden ist damit eine alternative Bestimmung des Ästhetischen, die Negation seiner überlieferten »Ontologien«. Der Übergang impliziert gleichzeitig eine Passage im Denken, einen kompletten Wechsel nicht nur des ästhetischen Stils, sondern des Bezugs selber, und zwar sowohl des theoretischen als auch des praktischen. Diesem Wechsel ist daher eine Verwandlung des Ethos immanent. Er bedeutet, von den Prozessen und ihren Wirkungen her zu denken, und zwar sowohl von der Einmaligkeit ihrer Setzung her, als auch von dem, was auf der Grenzlinie zwischen *techné* und Amedialität, zwischen Inszenierung, Intentionalität und Ereignis spielt. Über die Kunst der Avantgarde hinaus, die sich im hohen Maße als eine Metakunst beschreiben lässt, als eine Kunst, die im Medium von Kunst diese selbst und ihre Bedingungen thematisch machte, findet performative Kunst ihr besonderes Reflexionsfeld in der Exposition und Herausstellung des Widerständigen, Unberechenbaren und Unverfügbaren, vor allem der Zeit, ihrer Undokumentierbarkeit, der Nichtdarstellbarkeit des Augenblicks.

Das bedeutet nicht, dass sie auf Zeichen, das Semiotische oder avancierte Techniken der Mediatisierung verzichtet. Doch erstaunt oder fesselt an Kunst nicht so sehr das Raffinement ihrer Szenarien – das hieße, ihre Kraft allein dem Technischen, dem Dekor der Konstruktionen zuzuschreiben, welche wiederum diskursive oder textuelle Funktionen darstellen. Vielmehr fasziniert an Kunst vor allem das Aufscheinen des Anderen, jene sich immer wieder neu auftuenden Abgründe der Existenz. Und entscheidend dafür sind – wie im Falle des dadaistischen Zu-Falls – Prozesse der Transition, die die Wahrnehmung kippen lassen und für »Sprünge« in der Aufmerksamkeit sorgen. Niemals kann es daher auf dem Gebiet des Ästhetischen als einer Theorie der Kunst allein um die Identifizierung ausgefeilter Praktiken, Techniken oder der ins

31 Von einer solchen »performativen Wende« spricht Fischer-Lichte sowohl in Bezug auf die Kunst der sechziger Jahre als auch auf die Theorie der letzten Dekade; vgl. Erika Fischer-Lichte, »Vom ›Text‹ zur ›Performance‹: Der ›performative Turn‹ in den Kulturwissenschaften«, in: *Kunst ohne Werk / Ästhetik ohne Absicht: Kunstforum International* 152, S. 61–63. Vgl. ebenfalls Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002, S. 157 ff.

Spiel gelangenden Medien gehen, sondern immer zugleich um deren Brechungen, um die dadurch freigesetzten ästhetischen Erfahrungen. Und deshalb hatte sich, um abschließend einen anderen Zeugen zu berufen, Arnold Schönberg geweigert, seine Arbeiten nur auf das Technische der Reihenbildung reduziert sehen zu lassen. Nicht die »Erkenntnis, wie es gemacht ist«, sei wesentlich, wie er schrieb, sondern »was es ist«: »Ich habe das dem Wiesengrund schon wiederholt begreiflich zu machen versucht, und auch dem Berg und dem Webern. Aber sie glauben mir nicht.«<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Zit. nach: »Bilder und Zeiten«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (14. Juli 2001), IV.