

BERND  
STEGEMANN

KRITIK

DES

THEATERS

THEATER DER ZEIT

BERND  
STEGEMANN

KRITIK  
DES  
THEATERS

THEATER DER ZEIT



BERND  
STEGEMANN

KRITIK  
DES  
THEATERS

THEATER DER ZEIT

Bernd Stegemann

# Kritik des Theaters

**Theater der Zeit**

*Für Nicole*

## Einleitung

Die Kritik am neoliberalen Denken ist im Zentrum der reichen Gesellschaften angekommen. Die Produktion egoistischer Subjekte durch den emotionalen Kapitalismus wird erstmalig seit den Protesten der 68er wieder bemerkt. Doch der Kapitalismus ist nicht mehr der gleiche wie vor fünfzig Jahren. Er hat rasend schnell hinzugelernt und steht heute in seinem neuen Geist monströser und unbesiegbarer da denn je. Keine Finanzkrise, keine Occupy-Bewegung und keine bildungsbürgerliche Sorge um das symbolische wie reale Kapital können ihn mehr in Frage stellen. Seine Kraft besteht darin, jede Kritik als Wachstumsimpuls vereinnahmen zu können. Doch nicht nur, dass jeder Protest sein T-Shirt bekommt, sondern auch auf einer völlig anderen Ebene hat sich die Forderung nach mehr Geld zum absoluten Maßstab der Gesellschaft gemacht. Hinter dem Rücken konkreter Lebensverhältnisse hat sich das Geld zu einem postmodernen Kapital entwickelt, das sein Ziel, sich dem regulierenden Zugriff politischer Herrschaft zu entziehen, weitestgehend erreicht hat. Die Spätmoderne hat sich somit in zwei einander diametral entgegengesetzte Richtungen entwickelt: Auf der Theorieseite der Postmoderne verflüssigen die Denkbewegungen der Dekonstruktionen alle Fundamente von Meinung, Haltung und Handlung. Auf der praktischen Seite wird genau diese Form der Derealisierung des Sozialen von der Finanzindustrie genutzt, um ihre Produkte immer raffinierter zu machen. Was den Geisteswissenschaften die Derridasche Différence ist, war der Finanzindustrie die Black-Scholes-Formel.

Doch während sich das postmoderne Lebensgefühl noch in den Überbietungsspielen des Nichtdarstellbaren, der Verweigerung der Repräsentation und der Freiheit in der Kontingenz gefällt, nutzt der postmoderne Kapitalismus die gleichen Theorien, um sein Handeln von jeder Verantwortung zu befreien. Die postmoderne Antwort auf die alte Frage nach der Entfremdung des Menschen in der Welt besteht heute in der globalen Produktion von egoistischer Subjektivität. Damit schließt sich zum ersten Mal seit dem Mittelalter wieder der Riss zwischen den Mühen des Lebens und seiner Begründungsiedeologie in einem geschlossenen Glaubenssystem. Die Gesellschaften der Spätmoderne beten das interessengeleitete Subjekt und die Mechanismen seiner Bereicherung als natürliche Ordnung der Welt an. Doch was den Vielen als Freiheit verkauft wird, ist der Höhepunkt von Entfremdung, was von den Arbeitern als Kreativität gefordert wird, ist die Folge fehlender Solidarität, und was allen stolz als Kontingenzbewusstsein oder Postfundamentalismus vorgeführt wird, führt zur Selbst-Entmachtung gegenüber den Strategien des postmodernen Kapitalismus.

Mit den Kritikformen vergangener Jahrzehnte ist dem postmodernen Kapitalismus nicht mehr beizukommen. Die Aufregung über gierige Banker, korrupte Politiker und egoistische Mitmenschen flammt inzwischen gerne auch im konservativen Lager auf und taugt als Sprengsatz im Erregungsspiel öffentlicher Aufmerksamkeit. Doch spricht die Empörung des Wutbürgers am meisten von der eigenen Gekränktheit, dass ein System, dem man doch vertraut hat, nun solche unangenehmen Eigenschaften entwickelt. Was von dieser Kritik zu halten ist, ob sie es mit der Entladung des Unbehagens bewenden lässt und sich mit kleineren Korrekturen zufrieden gibt, muss die Zukunft zeigen. Auf ihren Veränderungswillen zu vertrauen, solange sie aus der Position des Eigentümers spricht, der um seinen Besitz

bangt, wäre leichtsinnig. Denn die Kritik des Wutbürgers bleibt bisher in der Empörung über die monströse Verzerrung gefangen. Die Frage nach den immanenten Ursachen der Entfremdung im kapitalistischen Arbeitsregime wagt sie nicht zu stellen.

Seit einigen Jahren entsteht vor allem in der Soziologie ein Nachdenken über Kritik und Gesellschaft, das die Eigenschaften des neuen Kapitalismus sehr ernst nimmt. Eine Anwendung dieses neuen kritischen Bewusstseins auf die verschiedenen Bereiche der Gesellschaft steht noch am Anfang. Die Künste sind hierbei ein besonders komplexer Bereich von Gesellschaft, da sie ihrem Selbstverständnis nach eine kritische Funktion ausüben. Doch gerade dieser Glaube an die eigene Kritikfähigkeit ist im postmodernen Denken zerstört worden. Im Säurebad der Kontingenz haben sich die Haltungen zur Welt zu Zitaten, Relativierungen und Selbstreferenzen aufgelöst.

Eine Kritik des Theaters trifft heute auf eine Vielfalt theatraler Ausdrucksformen und ästhetischer Präferenzen, deren gemeinsamer Grund darin besteht, keinen gemeinsamen Grund mehr zu haben und keine Form von Gemeinschaft mehr zu akzeptieren. Eine Kritik des Theaters muss von daher mit einer Kritik der postmodernen Weltanschauung beginnen. Da diese sich als Ende aller Ideologien begreift, ist eine Ideologiekritik besonders kompliziert. Doch sobald der gut versteckte Zusammenhang von postmoderner Theoriebildung und neuem Geist des Kapitalismus erkannt ist, entpuppen sich ihre Denkformen als ideologische Herrschaftsmittel, die Interessen verschleiern und Hierarchien als Natur erscheinen lassen wollen. Die Behauptung der Postmoderne, selbst keine Ideologie zu sein, stellt die raffinierte Selbstimmunisierung dar, die dem neuen Kapitalismus seine Tarnung verschafft, um weiterhin

behaupten zu können, die effizienteste Lebensform für den natürlichen Egoismus der Menschen zu sein. Beide Ausprägungen der Postmoderne - die ästhetische und die ökonomische - schützen sich gegenseitig und schlafen damit die Fähigkeit der Gesellschaft, Kritik formulieren zu können, seit Jahrzehnten ein.

Die Kunst des Theaters ist in unterschiedlicher Weise diesen Ermattungsstrategien zum Opfer gefallen. Kontingenzbewusstsein und Misstrauen gegen die Wirkung theatralischer Mittel haben sich gegenseitig befördert und dabei immer weiter in die Selbstbeschäftigung verstrickt. Die postmodernen Ästhetiken haben die Erklärungskraft der Dialektik, die sich in der mimetischen Kraft des Schauspielens künstlerisch ausdrückt, in zwei unverbundene Denkformen zerschlagen. Aus Dialektik werden Selbstreferenzen und Paradoxien. Um diesen selbst geschnürten gordischen Knoten von Rekursion und Relativismus anders auflösen zu können, als in den Spielen des Authentischen und der Ironie, ist ein großes Maß an Ausdauer nötig. Wie kann Theater jenseits des paradoxen Automatismus der Ironie intelligent sein, und wie entsteht eine Gegenwart des Theaters jenseits der Präsenzeffekte postmoderner Ästhetik? Diese Fragen erscheinen im undialektischen Denkhorizont der Postmoderne unbeantwortbar. Diese Provokation ernst zu nehmen, begibt sich die »Kritik des Theaters« auf den Weg.

# I. Postmoderne des Theaters

»Das Wissen, das im Uebermaasse ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach aussen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen [...] und so ist die ganze moderne Bildung wesentlich innerlich: auswendig hat der Buchbinder so etwas darauf gedruckt wie: Handbuch innerlicher Bildung für äusserliche Barbaren.«

Friedrich Nietzsche *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*<sup>1</sup>

## 1. Postmoderne Ästhetik

Warum noch immer von Postmoderne sprechen? Handelt es sich dabei nicht um eine Architekturtheorie der 1970er Jahre oder um eine modische Kulturtheorie der 1980er Jahre? Getragen von einem Aufbruchsgeist und dem Wunsch nach Emanzipation aus fest gefügten Hierarchien, leisteten die Theorien der Dekonstruktion ganze Arbeit. Die Zersplitterung der Machtverhältnisse hat zurückgewirkt auf jedes einzelne Subjekt. Was einst notwendige Arbeit an der Verflüssigung der Verhältnisse war, ist nun zum Zwang für jeden geworden, sich an immer neue Verhältnisse anpassen zu müssen. Die Auflösung aller Verbindlichkeiten führte einst zu dem einheitlich uneinheitlichen Lebensgefühl der Postmoderne. Man lebte nach der Orgie, aber man lebte nicht schlecht mit dem Gefühl einer sanften Melancholie. Die Schlachten schienen geschlagen zu sein, nun konnte man ohne Auftrag seinen ständig wechselnden Launen folgen. Heute hingegen hat sich die Abgeklärtheit des postmodernen Lebensgefühls in einen permanenten Zwang zur Flexibilität der Arbeitskraft verwandelt und die vollständige Erosion einer daran möglichen Kritik herbeigeführt. Aus der postmodernen Party wurde die omnipräsente Kontrollgesellschaft. Alle leben nun als dezentrierte Menschen, immer reaktionsbereit und ohne

die falsche Sehnsucht nach einem Daseinsgrund. Die letzten Leidensmomente an der Zersplitterung der Welt oder der Fremdheit des eigenen Lebens scheinen abgeklungen zu sein. Die Kontingenz der Moderne hat ihren Schrecken verloren. Die Dinge und die Menschen stehen nun nebeneinander und niemand kann sie mehr in einer großen, alles verbindenden Geschichte erzählen. Na und?, werden die meisten denken, und man wird schwerlich jemanden finden, der noch an den Widersprüchen und Unvereinbarkeiten seiner Zeit verzweifelt. Wenn das Ganze auch nicht mehr zu verstehen ist, bieten sich darin doch so viele Lebensnischen und Sinnangebote, dass jeder nach seiner Fasson glücklich werden kann. Die Träume der Aufklärung und der Emanzipation scheinen verwirklicht. Man lebt in den zwanglosen Zwängen, ohne sie als Entfremdung zu erfahren. Man nutzt sie vielmehr als Lebensmöglichkeiten und bastelt an seinen Lebensentwürfen nach dem Motto: Alles bleibt vorläufig, und das ist auch gut so. Wir entscheiden uns ungern und denken zu unserer Beruhigung, dass das alles noch nichts bedeuten muss. Und auch diese Selbstrelativierung im Vorläufigen muss nichts bedeuten, da der Gedanke der Endlichkeit allen Lebens keinen Platz mehr hat. Würde er für einen Moment gedacht, erschiene augenblicklich alles Ambivalente wie die Vergeudung unwiederbringlicher Lebenszeit.

Die Gestalt der Gegenwart ist von der Postmoderne nachhaltig verändert worden. Jede Epoche hat ihr eigenes Konzept von Zeit. Je nachdem, wie Vergangenheit und Zukunft gedacht werden, erhält die Gegenwart eine andere Qualität. Wird die Zukunft als ein Ort verstanden, der erobert werden muss, damit es dort anders und womöglich besser zugeht als in der Gegenwart, wird diese zwangsläufig zu einer Vorbereitung für diese Zukunft. Die Gegenwart muss etwas leisten, damit die Zukunft so wird,

wie sie in der Gegenwart gedacht wird. Die gegenwärtige Zukunft bestimmt dann die zukünftige Gegenwart. Dieses Konzept wurde in der Moderne konsequent verfolgt. Doch die großen Katastrophen des 19. und 20. Jahrhunderts haben die Zukunftsseligkeit stark erschüttert. Wer die Gegenwart für eine bessere Welt opfert, erreicht diese womöglich genau darum nie.

Die Postmoderne verzichtet aufgrund der Schrecken der Vergangenheit auf allzu große Hoffnungen für die Zukunft. Im Bewusstsein des vollständigen Scheiterns aller Zukunftskonzepte in der Vergangenheit wird die Gegenwart nun zu einem absoluten Ort. Sie ist kein Durchgangszimmer mehr für eine bessere andere Welt. Die Mühen der Ebene, die es zu durchwandern galt, um zu einem gelobten Land zu kommen, werden als gefährliche Zeitverschwendungen empfunden. Das postmoderne Konzept von Gegenwart ist folgerichtig eine Feier des Augenblicks. Der jeweilige Moment ist das einzige Leben, das dem Menschen zur Verfügung steht. Ein Aufschub von Erlebnismöglichkeiten wäre ein unverantwortlicher Umgang mit der eigenen Lebenszeit. Die Gegenwart wird so zur einzigen möglichen Zeit. Vergangenheit und Zukunft kommen in ihr gleichzeitig vor, ohne jedoch die Gegenwart zu einer vergänglichen Vor- oder Nachbereitungszeit zu entwerten. Das Gefühl der Gleichzeitigkeit und damit auch der Gleichwertigkeit zeichnet die Postmoderne aus. In der so gestärkten Gegenwart sind alle Optionen gleichermaßen contingent, sie sind also möglich, aber nicht mehr notwendig. In einer kontingenten Gegenwart verschwinden die Gespenster der Vergangenheit und die Trugbilder der Zukunft. Man lebt den Moment und verfolgt seinen Anspruch auf Erfüllung sofort. Oder wie es Heiner Müller schon 1990 formulierte: »Die Urformel der Postmoderne ist das, was Goethe als Ursünde begreift. Also zum Augenblick zu sagen: ›Verweile doch! du bist so schön.‹ [...] Was man

will, ist die ewige Gegenwart, damit Geschichte und Zukunft mit Gegenwart besetzt werden können. Das ist Dummheit oder Angst, oder beides.«<sup>2</sup>

Heute ist dieses postmoderne Konzept von Gegenwart so geläufig, dass es nicht mehr als ein spezifisches Zeiterleben bemerkt wird, sondern als die Natur von Gegenwart schlechthin erscheint. Seine Auswirkungen auf die Arbeitswelt, das Konsumverhalten, die Funktionen des Kapitals und die Ästhetik sind so tiefgreifend, dass eine Erinnerung daran, dass es sich dabei eben nicht um Natur handelt, notwendig ist.

»Postmodern« meinte ein gespanntes, von Angst und Fröhlichkeit durchsetztes Verhältnis zu einer allgemein gewordenen Nicht-Darstellung: alles was Sinn, Grund oder Wahrheit stiften konnte, blieb undarstellbar.«<sup>3</sup> Und darum, so Jean-Luc Nancys Folgerung, ist die Gemeinschaft in der Postmoderne immer eine Gemeinschaft derjenigen, die einer Gemeinschaft bedürftig sind, sie aber nicht erreichen können. Das Bedürfnis nach und die Unerreichbarkeit von Gemeinschaft haben eine Korrespondenz in der Krise der Darstellung. Wenn die Ausdifferenzierung der Lebensformen, Meinungen und des Wissens so weit vollzogen ist, dass eine wechselseitige Übersetzung unmöglich erscheint, ist ein Verhältnis nur noch als »Widerstreit«<sup>4</sup> zu denken. Wenn »jeder auf sich selbst zurückgeworfen [ist]. Und jeder weiß, daß dieses *Selbst* wenig ist«<sup>5</sup>, gibt es für Konflikte nur noch zwei Lösungsmöglichkeiten: Entweder werden die unterschiedlichen Interessen unter einen Meisterdiskurs subsumiert oder die Unvereinbarkeit ihrer Prämissen wird anerkannt. Im ersten Fall wird ein Verhältnis durch das Unrecht (tort) erzwungen. Diese Möglichkeit wird von

Lyotard abgelehnt. Im zweiten Fall wird Gerechtigkeit dadurch hergestellt, dass jeder Anspruch in seiner eigenen Welt verbleibt. Die Folge ist die Vermehrung heterogener Gerechtigkeiten, die nur indifferent nebeneinander bestehen können. »Diese Indifferenz ist ambivalent und hat nicht nur Gleichgültigkeit (Toleranz), sondern auch Terror zur Folge: Wo es keine verallgemeinerungsfähigen Maßstäbe gibt, muß der Andere oder das Inkommensurable bald als sinnlos, bald als identitätszerstörend und folglich bedrohlich erscheinen.«<sup>6</sup>

Die postmodernen Theorien nehmen selbst ein ambivalentes Verhältnis zu der von ihnen beschriebenen Vereinzelung ein. Sie beklagen einerseits die Auswirkungen der zersetzenden Kraft einer kapitalistischen Moderne, um zugleich genau dieses Projekt mit immer feineren gedanklichen Unterscheidungen ins Extrem zu treiben. Die Marxsche Dialektik, die den Kapitalismus als Fortschritt und Katastrophe zugleich denkt, wird mit dem Argument abgelehnt, dass die Aufhebung der Widersprüche in der Arbeit der Dialektik zu der Gewalt des Begriffs führt, die das Begriffene tötet. Wenn aber keine Erkenntnis mehr eine universelle Geltung beanspruchen kann, ist jeder Einzelne auf sich gestellt und jedes einzelne Ereignis steht für sich. Lyotards Folgerung ist signifikant für den Weg in die Ästhetisierung des einzelnen Ereignisses, den die Postmoderne eingeschlagen hat: »Ist nun alles erlaubt? Alle schönen Kniffe sind es.«<sup>7</sup>

In der Figur des Erhabenen findet diese Ästhetik ihre zentrale Kategorie. Das Erhabene ist von der antiken Rhetorik als Wirkungsmittel erfunden worden und hat in der klassischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts seine dialektische Fassung erhalten. Das Erhabene ist nach Kant das, »was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt«.<sup>8</sup> Die gewaltige Natur, die in

einem Gewitter sich zeigt, wird erst, wenn sie aus einem Haus heraus betrachtet wird, das durch sein Dach und einen Blitzableiter gesichert ist, als erhabenes Schauspiel erlebbar. Ohne den Schutz der Zivilisation wäre der drohende Blitz eine Gefahr und kein ästhetisches Erlebnis. Die doppelte Reizung des Gewaltigen im Erhabenen besteht darin, die Vernunft mit dem Problem des Unendlichen, jedes menschlichen Maß Übersteigenden zu konfrontieren, während es gerade dadurch das sinnliche Vermögen des Verstandes als Schauspiel des Endlichen fasziniert. Sinne und Vernunft sind gleichermaßen überfordert und finden doch in der synthetischen Kraft des Denkens einen Halt, der die Überforderung zu einem ästhetischen Genuss und einer intellektuellen Provokation aufhebt. Indem das Erhabene ein intellektuelles und ästhetisches Vergnügen zugleich ist, transzendierte es die menschliche Existenz, indem es sie sich selbst vor Augen führt. Das Subjekt wird sich seiner Endlichkeit in dem Moment bewusst, wo es seiner Kraft gewahr wird, dem Unendlichen trotzen zu können.

In der postmodernen Reformulierung dieser dialektischen Bewegung wird die Dialektik zwischen dem Unendlichen der Vernunft und der sinnlichen Wahrnehmung zu einem nicht aufhebbaren Widerstreit. Die synthetische Kraft, die die klassische Ästhetik gerade im Erhabenen dem Subjekt zuerkannt hat, wird ihm nun abgesprochen und durch einen kühlen logischen Widerspruch ersetzt. »Wenn jedes von ihnen [Vernunft und Verstand] Absolutes bleiben soll, muß es das jeweils andere ignorieren und darf auf nichts anderes rekurren als auf sich selbst, ist also gleichsam sein eigenes Berufungsgericht.«<sup>9</sup> Der Widerstreit von Endlichem und Unendlichem ist nach dieser Reformulierung in keiner Aufhebung mehr zu denken. Dem Subjekt wird die Souveränität, im Angesicht des Schreckens Herr seiner Sinne zu bleiben, ebenso

abgesprochen wie seine synthetisierende Kraft, die widersprüchlichen Absoluta des Denkens und des Erlebens in einer subjektiven Form zu vereinen. Wenn das Denkvermögen und das Erleben als einander ausschließende Erkenntnisarten und Daseinsformen des Subjekts behauptet werden, muss das Subjekt in seiner Einheit daran zerbrechen. Seine Einbildungskraft steht im Widerstreit mit seiner Vernunft, seine sinnliche Wahrnehmung mit seinem Denkvermögen. Werden die Wahrheiten von Vernunft und Sinnen als unvereinbar entgegengesetzt, ist zwangsläufig die Darstellung von Welt und Menschen unmöglich. Eine Möglichkeit zur Darstellung des Undarstellbaren sieht Lyotard einzig in der Anwendung des aporetischen Erhabenen, einer Darstellung also, die den Charakter des Darstellens in sich selbst negiert. Damit wird die Figur des Erhabenen von einer dialektischen zu einer paradoxen. Der ästhetische Genuss des Kantschen Subjekts besteht darin, im Erleben des Unendlichen die eigene Endlichkeit als Potenz zur Freiheit zu begreifen. In der paradoxen Fassung der Postmoderne fehlt die synthetische Kraft des Subjekts und der Gegensatz des Unendlichen zur Endlichkeit der Sinne bleibt in der Darstellung selbst gefangen. Die Folgen für die postmoderne Kunst sind die bekannten paradoxen Formulierungen: Das Kunstwerk negiert seine eigene Existenz, die Darstellung negiert ihr Dargestelltes ebenso wie die Wahrnehmung, dass überhaupt etwas dargestellt werden soll.

Die Differenz zwischen dem Denkbaren und dem Wahrnehmbaren ist im Spätkapitalismus zu einem erschreckenden Abgrund aufgerissen. Die existentialistischen Versuche aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Einheit der zersplitterten Welt in der Not

des Subjekts noch denken und darstellen zu wollen, sind durch die Schrecken der Vergangenheit und die immer größere Beschleunigung der kapitalistischen Entwicklung unterspült worden. Im selben Maße, wie die Funktionen des ökonomischen Denkens und Handelns effizienter geworden sind, haben sich die Subjekte weiter aufgelöst und ihre postmodernen Beschreibungen einer komplexen Welt perfektioniert. Anpassungsbereitschaft an die Erfordernisse des Kapitals und eine affirmative Elastizität des Denkens scheinen sich gegenseitig zu verstärken. Die Widersprüche zwischen dem Vorstellbaren, das das einzelne Subjekt aus seiner alltäglichen Erfahrung und gedanklichen Arbeit kreieren kann, und den Forderungen des globalen Marktes werden nicht mehr realisiert. Das Subjekt kapituliert vor der monströsen Dimension der Widersprüche und bezieht dankbar die Position des postmodernen Subjekts: Das Ganze ist nicht mehr zu überblicken und auch nicht mehr zu denken. Von daher muss die Arbeit an der Darstellung der Widersprüche auch niemand mehr übernehmen.<sup>10</sup> Solange das Subjekt als dezentriert beschrieben wird, nicht Herr im eigenen Haus ist und nur den funktionalen Möglichkeiten der irgendwie und zufällig entstandenen Systeme gehorcht, bleibt Kritik unmöglich. Die Nutznießer dieser postmodernen Zahnlosigkeit freuen sich über diese Selbstlähmung der Menschen und verwenden die gleiche Argumentation, um jede Verantwortung an dem Verhängnis von sich zu weisen. Der Widerspruch zwischen einer ökonomischen Verantwortung, die mit abnorm hohen Gehältern bezahlt und mit gesellschaftlicher Reputation honoriert wird, und der mangelnden Bereitschaft, für diese Verantwortung im Ernstfall einzustehen, ist bemerkenswert.<sup>11</sup> Es scheint, als wäre jeder Fall, in dem Verantwortung übernommen werden müsste, so einzigartig und komplex, dass er eine Ausnahme zu dem ausgehandelten Verantwortungsbereich darstellt. Hier wird gewinnbringend von postmodernen

Argumentationsmustern gelernt: Die Festlegung eines Verantwortungsbereichs erzeugt sein eigenes Äußeres, das nicht abgedeckt ist. Und da jeder eintretende Fall nicht exakt vorherbestimmt werden kann, ist er nicht vollständig von dem zuvor bestimmten Bereich erfasst. Die Festlegung erzeugt ihre eigene Ausnahme, die nach dieser Logik immer der Ernstfall ist.<sup>12</sup>

Das Muster des Paradoxen gilt, wie am Widerstreit und dem ästhetischen Ereignis des Erhabenen gezeigt, als Kennzeichen postmodernen Denkens: Die Lektüre des Textes erweist, dass sein Sinn darin besteht, das Erkennen des Sinns aufzuschieben. Man sucht nach dem Wesen der Gemeinschaft und erkennt, dass sie aus Gemeinschaftsunfähigen, aber der Gemeinschaft Bedürftigen besteht. Man sucht die Wahrheit und stellt fest, dass sie ein Diskursphänomen ist. »Die Paradoxie ist die Orthodoxie unserer Zeit«<sup>13</sup>, schrieb schon Niklas Luhmann, und heute könnte man sagen, dass die Paradoxie das Schmiermittel der kapitalistischen Ideologie geworden ist.

Jeder Widerspruch wird nun als unlösbares Paradox dargestellt. Ein dialektisches Denken, das den Widerspruch als Bewegung begriffen hat, die zu einer Aufhebung in einer anderen Form des Widerspruchs führt, wird abgelehnt. Die Möglichkeit des gemeinsamen Bezugspunktes der antagonistischen Kräfte und die Arbeit an der Entfaltung des Gemeinsamen im Widerspruch werden in der Postmoderne vermieden. Stattdessen führt die Unauflösbarkeit des Paradoxen zum statischen Flirren eines Vexierbilds, das unendliche Kippmomente produziert. Das Hin-und-her-Springen zwischen den Polen des Paradoxen täuscht Bewegung vor und steht doch auf der Stelle. Das zweifelnde Meinen, wie man das »Paradox« auch übersetzen kann, wird zur gängigen Weltanschauung

und die ästhetischen Paradoxien zum Kennzeichen intelligenter Wahrnehmung. Man gefällt sich im Vorläufigen des Unentscheidbaren und richtet sich in der scheinbaren Lebendigkeit des Oszillierens ein.

Die Funktion des Zeichens, die in der Unterscheidung von Bezeichnendem und Bezeichnetem besteht, ist seit vielen Jahrzehnten allgemeines Bildungsgut. Die postmoderne Fassung dieser Unterscheidung führt auch hier ihre Vorliebe für paradoxe Bewegungen ein und macht die Unterscheidung selbst zur wesentlichen Funktion des Zeichens. Das Zeichen wird dekonstruiert und damit seiner bezeichnenden Funktion enthoben. Stattdessen wird die immer wieder sich ereignende Unterscheidung zwischen dem Moment des Bezeichnens und dem dabei entstehenden Bezeichneten beobachtet. Werden Sprache und Texte mit diesem postmodernen oder poststrukturalistischen Zeichenbegriff betrachtet, so scheint das Bezeichnete immer vor dem Moment seiner Erfassung zu schwinden. Der ewige Aufschub vor der Festlegung und damit die Vermeidung einer identifizierbaren Realität sind die immergleichen Folgen dieses Verfahrens. Die Vehemenz, mit der auf der Wahrheit der unendlichen Unterscheidung beharrt wird, die jede Erkennbarkeit und damit auch jede Wahrheit in den Moment nach dem Jetzt verschiebt, ist ebenso bemerkenswert wie das paradoxe Spiel der Verantwortungsvermeidung. Nicht nur der Widerspruch, der in der Wahrheitsbehauptung besteht, dass es keine Wahrheitsmöglichkeiten gibt, sondern auch der ängstliche Eifer, jeder Festlegung entkommen zu wollen, ist erstaunlich. Die Angst, die Jean-Luc Nancy der Postmoderne attestierte, scheint die Form einer Paranoia angenommen zu haben. Wer in einer unübersichtlichen Welt in seinen Handlungen und Absichten erkennbar wird, dem droht die Gefahr, Verantwortung zu übernehmen. Wer jedoch das paradoxe Spiel der Metakritik betreibt, von dem

»geht keinerlei Störung aus, die den hehren Namen ›Widerstand‹ verdienen könnte, es sei denn, man versteht darunter, daß sie jedes freie Gespräch, jeden offenen Widerstreit bereits im Keim erstickt«.<sup>14</sup>

Die Auflistung der charakteristischen Züge der Postmoderne, die Lyotard macht, ergibt ein entsprechend düsteres Bild der Epoche: »[...] zunehmende Fähigkeit, Daten zu erfassen und zu verarbeiten, das Anwachsen (das Komplexwerden, das Wuchern, die Expansion) von Performanz in Systemen [...], das Vorherrschen des Wertes der Effizienz, die totale Mobilmachung aller Arten von Energie, der Zwang, in Wettbewerb zu treten, und die Indifferenz gegenüber Legitimität.«<sup>15</sup> Die vier zentralen Probleme des Spätkapitalismus sind hier in aller Unschuld nebeneinandergestellt: die Explosion der Performanz, der Zwang zu Effizienz und Wettbewerb und der Verlust der Frage nach der Legitimität und damit nach der Gerechtigkeit. In dieser unverbundenen Aufzählung, die auch im weiteren Verlauf des Textes von Lyotard nicht bearbeitet wird, tritt das zentrale Problem in Erscheinung: die Indifferenz gegenüber Legitimität und damit die Blindheit gegenüber Zusammenhängen. Indem die postmoderne Theorie die Zusammenhänge zwischen den Charakteristika dieser Epoche ignoriert, schreibt sie selbst deren Gültigkeit fort. Indem sie die Probleme nicht in ihrem dialektischen Zusammenhang begreifen will, bleiben die Ereignisse isolierte Geschehen, die ebenso wenig miteinander zu tun haben wie die postmoderne Beschreibung mit der beschriebenen Realität.

Performanz, Wettbewerb, Effizienz und die fehlende Frage nach der Gerechtigkeit sind die Parameter des Spätkapitalismus, deren Wesen nur in ihrem wechselseitigen Verhältnis erkannt werden kann. Für eine solche Perspektive muss jedoch die Möglichkeit eines

Zusammenhangs zumindest für denkbar gehalten werden. Doch genau dieser Weg wird von jedem einzelnen postmodernen Subjekt abgelehnt. Die postmoderne Beschreibung der Gesellschaft wiederholt deren Kontingenz, reproduziert sie als Grund für ihr Funktionieren und arbeitet dabei an der Abwehr von Kritik. Das Problem wird zur Lösung erklärt und für die Folgen wird keine Haftung übernommen: In der Gesellschaft will es nur noch schwer gelingen, Interessen und Verantwortung zu erkennen, also wird diese Absicht für unzeitgemäß erklärt. Das dialektische Verhältnis zwischen dem Anschein einer sinnlichen Gewissheit - alles ist so komplex und unerklärlich - und ihrer theoretischen Beschreibung - die selbstreferenzielle Geschlossenheit der Systeme führt zu einem Evolutionsschub ihrer Ausdifferenzierung und damit ihrer funktionalen Leistung - wird in dem Lebensgefühl der »Postmoderne« von der Theorie der »Postmoderne« unkritisch affiniert und in seiner Entfremdung geleugnet. Die Unverständlichkeiten bleiben dadurch unverständlich, die Beobachtung richtet sich stattdessen auf das Mikroereignis, das nur als Ausnahme ohne Regel beachtet wird. Das Weltbild der Postmoderne bestätigt damit das Gefühl eines zersprungenen Lebens als einzige mögliche und darum wahre Erkenntnis. Wer darunter leidet und die Kontingenz als Entfremdung begreifen will, gilt als unzeitgemäß. Die postmoderne Theorie selbst stellt sich als überhistorisches Arrangement von sozialen Techniken, Diskursen und Dispositiven dar. »Irgendwie« ist die Moderne in einem Übersprung zu einer neuen, nicht mehr erklärbaren und damit auch nicht mehr kritisierbaren Postmoderne geworden. Diese Entwicklung kann ebenso wenig verstehbar dargestellt werden wie die Seinsweise der neuen Zeit. Denn »die postmoderne Theorie verabscheut lineare Geschichten, vor allem solche, in denen sie selbst nur als Episode erscheint«.<sup>16</sup> Nach gut vierzig Jahren, in

denen die »Zeit der großen Erklärungen vorbei« ist, und ein »schwaches Denken erforderlich ist, welches rhizomatischen Texturen der Realität gerecht wird«, ist eine Erzählung über unser Leben entstanden, »die uns nicht aufweckt, sondern die es uns ermöglicht, weiterzuträumen«.<sup>17</sup>

Heute scheint es so, als habe die postmoderne Beschreibung der Gesellschaft genau die Aspekte in ihr entwickelt, die der Beschleunigung des Kapitalismus am besten entsprechen: Ein widerständiges Subjekt soll sich vorrangig als dezentriertes Diskursphänomen selbst dekonstruieren. Die Bindungslosigkeit der Menschen ist ein Freiheitseffekt ihrer Individualität und die Ungleichheit der Lebensbedingungen die notwendige Folge eines Handelns, das sich als performatives Spiel begreifen soll. Der Kapitalismus soll naturhaft wirken und als beste Regierungsform für den Egoismus der Menschen erscheinen. Es soll keinen Autor mehr geben, der sie zu verantworten hat. Der Aufbau der postmodernen Theorie selbst soll schließlich nicht als erkennbare Weltanschauung erscheinen und damit kritisierbar werden, sondern als eine sich selbst fortschreibende Theorie. Die dafür gewählten Mittel sind Selbstreferenzen und Paradoxien, die als gelungener Fortschritt gegenüber der Dialektik gefeiert werden und diese vollständig ablösen. Die postmodernen Theorien können nun darauf verzichten, die Widersprüche auf ihre Ursachen und Veränderungsmöglichkeiten hin zu untersuchen, um stattdessen »in der Beweglichkeit und den Randzonen der kapitalistischen Ordnung, im Hedonismus und in der Pluralität des Marktes oder der bunten Medienvielfalt [...] eine Freiheit und Erfüllung«<sup>18</sup> zu finden.

Die große Erzählung ist verloren gegangen, so betet heute jedes Kind. Jedoch: »Im Gegensatz zu dem allerdings, was

manche postmodernen Ansätze gerne hätten, ist die imperiale Maschine weit davon entfernt, ›große Erzählungen‹ auszulöschen, sie produziert und reproduziert sie vielmehr (und insbesondere ideologische ›große Erzählungen‹), um ihre eigene Macht zu legitimieren und zu zelebrieren. In diesem Zusammenfallen von Produktion und Sprache, in der sprachlichen Produktion der Realität und in der Sprache der Selbstrechtfertigung sehen wir ein zentrales Moment, um die Wirkungsweise, die Mechanismen der Anerkennung und Legitimation von imperialem Recht zu verstehen.«<sup>19</sup>

## 2. Performative Wende

Die Grenzen des Semiotischen und Sinnlichen sind unbestimmt: Was ein Satz sagt und was ein Satz tut, was eine Bewegung meint und wie eine Bewegung aussieht, was eine Stimme ausdrückt und wie sie klingt, stehen in einem schwer bestimmbaren Verhältnis zueinander. Ein Satz kann ein Gefühl beschreiben und damit eine Handlungsaufforderung kommunizieren. Seine Aussage ist: Mir ist kalt. Seine Handlung ist hingegen: Bitte schließ das Fenster. Die Geste des Zeigens kann auf eine schöne Aussicht verweisen, doch ebenso kann der Betrachter die Anmut dieser Geste als das viel größere Wunder bestaunen. Das Gegenüber kann im Gespräch durch den Klang der Stimme so gebannt werden, dass es dem Sinn der Worte nicht mehr zu folgen vermag. Jede Information beruht auf einer Unterscheidung, die einen Unterschied macht. Und ein unhintergebarer Teil dieses Unterscheidungsvermögens ist das Medium, in dem diese Unterschiede gemacht werden. Ein geflüsterter Befehl ist eine andere Art der Anweisung als ein gebrüllter Befehl. Die Bitte des Bettlers ist anders als die des Chefs. Das Theater spielt als Kunst des Sehens und Hörens seit jeher mit den Grenzen des Sinnlichen und Sinnhaften. Und das

Theater wusste schon immer, dass die Aufmerksamkeit leichter durch ein sinnliches Ereignis als durch eine sinnvolle Aussage geweckt wird. Ein lauter Schrei, eine große Bewegung, ein buntes Kleid lassen die Blicke zu diesem Punkt wandern, ohne dass man genau sagen könnte, was einen hier erwartet.

Die Kulturwissenschaften arbeiten mit wechselnden Methoden an der Reformulierung des Verhältnisses, das sich zwischen der sinnlichen Wahrnehmung und dem sinnhaften Verstehen im Subjekt ereignet. Nach einer Phase, in der das Erkenntnisinteresse vorrangig auf dem hermeneutischen Verstehen lag, die Welt also als Text verstanden und gelesen werden sollte, kam es seit den 1990er Jahren zu einer performativen Wende.<sup>20</sup> Die Blickrichtung verlagerte sich hierdurch weg von dem semantischen Gehalt der Ereignisse und hin zu ihrer sinnlichen Aufführung. Drei Quellen stehen am Anfang dieser methodischen Neuorientierung: die Sprechakttheorie von John L. Austin, die Dekonstruktionen des Poststrukturalismus und die Kunstform der Performance. Aus diesen drei verschiedenen Bedeutungsschichten des Performativen hat sich in den letzten Jahren eine »rhizomatische Struktur des Konzepts«<sup>21</sup> von Performativität gebildet, die nicht mehr auf einen Begriff zu bringen ist. Die Bedeutung des Performativen schillert dabei zwischen mindestens drei Sinnebenen: Zum einen handelt es sich um einen Begriff aus dem Theater, mit dem der Vorgang der Aufführung gemeint ist. Zugleich ist es eine Beobachtungsweise, durch die ein Ereignis unter der Perspektive seiner performativen Hervorbringung beobachtet wird. Hierbei rückt das Verhältnis zwischen der Wirkung und ihrer materiellen Erscheinung, dem semantischen Gehalt und dem Sinnlichen in den Fokus der Aufmerksamkeit. Schließlich wird mit der Performativität dasjenige an einem Vorgang beschrieben, das die

Bedingung seiner eigenen Existenz verändert: Wer viele Äpfel billig kaufen will, erhöht ihren Preis. Wer lange laut schreit, wird heiser.

Die kulturwissenschaftliche Verwendung des Begriffs der Performativität hat ihn zu einem Begriffscluster aus produktionsästhetischen und rezeptionsästhetischen Kategorien gemacht. Die Wirklichkeitserzeugung durch performative Sprechakte, die Beobachtung von Handlungen als Inszenierung und die Anwendung der Theorien der Dekonstruktion treten hier in ein kompliziertes Verhältnis zueinander. Als wäre dieser Begriffskomplex nicht schon verwirrend genug, fehlt hierbei noch die ökonomische Sinnebene der »Performance«, mit der die Leistung und die Leistungsdarstellung bezeichnet wird. Auf diese verblüffende Doppeldeutigkeit wird der Durchgang durch die produktions- und rezeptionsästhetischen Eigenarten des Performativen zurückkommen, um die ideologischen Implikationen einer Inflation des Performativen zu beleuchten.

In den drei historischen Quellen der performativen Methode sind die Verquickungen noch voneinander unterschieden, so dass jeweils ein bestimmter Aspekt der Verschränkung von Wahrnehmungs- und Wirkungsweise hervortritt. Die performativen Sprechakte lassen nach Austins Theorie die Realität entstehen, die sie selbst beschreiben.<sup>22</sup> »Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau« ist der wohl berühmteste solcher realitätsstiftenden Sprechakte. Damit wird eine Unterscheidung in konstative und performative Sprechakte eingeführt. Im konstativen Sprechakt wird etwas beschrieben, im performativen Sprechakt wird durch den Akt des Sprechens eine Veränderung in der Realität hervorgerufen. Dass beide Formen des Sprechaktes nicht grundsätzlich voneinander

zu trennen sind, ist evident. Ebenso gleitend sind die Übergänge der drei Komponenten, die in feinen Abstufungen im Sprechen enthalten sind und das Sprechen zum Handeln machen: Jeder Sprechakt vollzieht den Akt des Sprechens (lokutionärer Akt), er behauptet etwas und will damit eine soziale Beziehung zwischen Sprechendem und Hörendem erzeugen (illokutionärer Akt) und drittens schließlich will der Sprechakt eine Wirkung im Anderen hervorbringen (perlokutionärer Akt), die über den momentanen Sprechakt hinausgeht. Die Kraft des performativen Sprechakts liegt darin, eine neue Realität dadurch entstehen zu lassen, dass durch das Sprechen eine Beziehung zwischen den am Gespräch Beteiligten entsteht, die andere Bereiche der Realität betrifft als die unmittelbare Gegenwart der Sprechenden. Das Funktionieren des performativen Sprechakts setzt ein gemeinsames Realitätsverständnis voraus, das durch den Akt des Sprechens aktiviert wird: Meinungen werden gebildet, Wahrheiten vermittelt, Versprechen gegeben, Absichten geglaubt und Beweise geprüft. Der performative Anteil des Sprechens rekurreert dabei auf ein gemeinsames Verständnis von Macht, Vertrauen, Wahrheit, Realität etc. Wer etwa die Sprache nicht versteht, das Versprechen der Ehe nicht kennt oder nicht anerkennt, für den entsteht keine neue Realität. Ohne ein Wissen um die soziale Verfassung kann der Sprechakt weder performativ funktionieren noch könnte er als ein solcher beobachtet werden. Die realitätserzeugende Kraft des performativen Sprechaktes ist keine *creatio ex nihilo*, sondern die Vergegenwärtigung latenter Bindungen. Der performative Sprechakt gehört insofern in die Wirkungsweisen der Re-Präsentation, da er nur in einem gemeinsamen Sinn-Horizont seine realitätsstiftende Funktion ausüben kann. In ihm wird ein latentes Wissen reaktiviert und zur aktuellen Gegenwart gemacht.

Die performative Methode der Kulturwissenschaften hat dieser Anteil von Realitätsverweisen im Sprechakt weniger interessiert als die Verquickung von Aufführung und Wirkung. Die Theorien des Poststrukturalismus haben die Realitätsbehauptung des Sprechens und die re-präsentative Funktion der Sprache konsequent dekonstruiert. Unter dieser Perspektive erscheinen alle Ereignisse in der Welt als Ergebnisse performativer Setzungen, die sich sehr viel grundsätzlicher ohne Grund ereignen, als es die Theorie von Austin darstellt. Der Anteil der performativen Hervorbringung betrifft nun nicht mehr nur die Aktivierung von latenten sozialen Strukturen und implizitem Wissen, sondern den Vorgang der Sozialität selbst: Das soziale Geschlecht ist nicht identisch mit dem biologischen, sondern wird durch gesellschaftliche Konventionen erst dazu gemacht. Es ist das Resultat einer Aufführung, die durch eine freie Entscheidung auch anders aussehen kann und in dessen Konsequenz sich auch das biologische Geschlecht als Konstruktion erweist. Die soziale und psychische Identität ist eine Folge von Zuschreibungen, und die Sprache, mittels der die Selbst- oder Fremdbeschreibung geschieht, ist auch nur eine Konvention, deren Zeichengebrauch dekonstruiert werden kann. Die Dekonstruktion schreitet Schicht um Schicht tiefer in die Fundamente der Zeichen und ihrer Bedeutung und Bedeutungsproduktion vor. An ihrem Ende steht sie vor der Erkenntnis, die zum Signum der Postmoderne wird, dass alle Ereignisse kontingent sind und ihre Bedeutung und ihren Sinn nur durch sich selbst hervorbringen. Aus diesem Postfundamentalismus folgt zweierlei: Einerseits führt er zu einer Ästhetisierung aller Verhältnisse und andererseits setzt er gesellschaftliche Machtstrukturen kontingent. Aus beiden Tendenzen resultiert eine Zersplitterung der Wahrnehmung, die je nach Weltanschauung als Freiheitsgewinn durch Komplexitätssteigerung oder als beschleunigte

Entfremdung durch die Verschleierung gesellschaftlicher Widersprüche erfahren wird.

Hier wird schon sichtbar, dass das Begriffscluster der Performativität in die Weltanschauung der Postmoderne passt und an ihrer Fortschreibung arbeitet. Durch die Betonung des Mediums, in dem Beobachtungen von Welt möglich sind, tritt die subjektive Konstruktionsleistung in den Vordergrund. Die Künste, die das Denken des Sinnlichen schon immer verwendet haben, werden durch die performative Wende immer weiter auf diese Funktion reduziert. Der Modus der Kunstwahrnehmung, in dem das Wahrnehmen selbst bewusst und mit seinen Möglichkeiten gespielt wird, wird zur allgemeingültigen Weltwahrnehmung erhoben. Jede Wahrnehmung ist nun immer zuerst eine Selbstwahrnehmung. Der Vorgang der Rezeption wird durch die Betonung des Performativen zur Grundlage von Erkenntnis und Realität. Doch anders als im dialektischen Denken wird das sinnliche Erleben im Modus der Selbstreferenz als individuell einzigartig und nicht als Erkenntnisgrund für die Analyse der Verhältnisse begriffen. Die Wahrnehmung tritt nun auch jenseits ihrer künstlerischen Formung in eine Verdopplung ihrer selbst ein. Statt dass sie etwas außer ihr Vorgängiges mit Hilfe der Wahrnehmung zu erkennen versucht, tritt sie sich selbst entgegen. Der Hörende erlebt sich als ein Hörender und der Fühlende als ein Fühlender. Diese Selbstfeier des Sinnlichen als Ereignis im Bewusstsein wird von der performativen Theorie als ästhetisches Ereignis zustimmend reformuliert und darin zum einzigen zeitgemäßen Ausdruck von Kunst gemacht.

Die Künste der Postmoderne präferieren genau wie die postmodernen Weltanschauungen diese performativen Ästhetiken, um die Selbstreferenzen in der Wahrnehmung zu evozieren. Das selbstreferentielle Denken der Sinne hat

in der bildenden Kunst mit der Kunstform der »Performance« seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eine theatrale Form bekommen. In den Theorien des Performativen spielt die Performance von daher eine prägende Rolle: Sie ist nicht nur der künstlerische Ausdruck, den es wissenschaftlich zu erforschen gilt, sondern sie ist zugleich die Verkörperung derjenigen Wirkungsweise, die für die Analyse von Kunst und Gesellschaft verwendet werden soll.

Die selbstreferenzielle Verschränkung des Performativen findet in der Performance als eigener Kunstform seinen postmodernen Ausdruck. Die Funktionsweise des performativen Sprechaktes, der den Sachverhalt, den er formuliert, durch seine Formulierung erst herstellt, wird von ihrer re-präsentativen Funktion entkoppelt. Es wird allein der selbstreferenzielle Mechanismus, in dem das Aussprechen schon die Realität des Ereignisses selbst ist, übernommen. Der Performer wird hierdurch zu einem Künstler, der im Vollzug seiner Tätigkeit Kunstwerk und Künstler zugleich wird. Hierbei entfällt der mimetische Anteil der Nachahmung ebenso wie der repräsentative des performativen Sprechakts, da der performative Akt nichts mehr bedeuten will außerhalb der Erzeugung des Kunstwerkes Performance. Würde man das Beispiel der Eheschließung in einen solchen Sprechakt der Performance übersetzen, so würde er lauten: Hiermit erkläre ich alles zum Teil der Performance. Und genau diese midasartige Inklusion stellt eine geschlossene künstlerische Realität her, die kein Außen und damit keinen darstellerischen Anteil mehr kennt. Durch diese Selbstreferenz des Performers und seiner Performanz in der Performance entsteht die eigenwillige Aura einer in sich gekehrten und sich jeder Deutung verweigernden Präsenz.