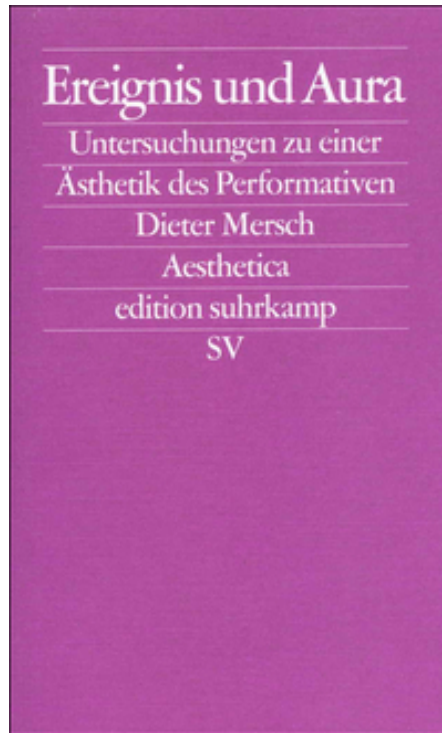


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Mersch, Dieter
Ereignis und Aura

Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 2219
978-3-518-12219-8

edition suhrkamp 2219

Aesthetica
Herausgegeben von Karl Heinz Bohrer

Die Kunst unserer Zeit entzieht sich in weiten Teilen dem Zugriff einer klassischen, d. h. werkorientierten Ästhetik, die letztlich auf der Auffassung von Kunst als Sprache und Text beruht. Dieter Mersch setzt – im Rückgriff u. a. auf Benjamin und Lévinas – diesem Paradigma eine »Ästhetik des Performativen« entgegen, die zwar auf zeitgenössische Phänomene der Kunst zugeschnitten ist, von dort aus aber den Bogen zurück zur »klassischen« Kunst schlägt, um im kritischen Dialog mit den avanciertesten Positionen der ästhetischen Theorie (Danto, Goodman) in nichts weniger als eine Theorie der Kunst der Moderne (mit den Exponenten Cage und Beuys) einzumünden.

Dieter Mersch, geb. 1951, ist mit Publikationen u. a. zu Wittgenstein, Eco, Foucault, »Art & Pop« und zur Kunst- und Zeichentheorie hervorgetreten und hat an der Universität Potsdam den Lehrstuhl für Medienwissenschaft inne.

Dieter Mersch
Ereignis und Aura

*Untersuchungen zu einer Ästhetik
des Performativen*

Suhrkamp

edition suhrkamp 2219

Erste Auflage 2002

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002

Originalausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der
Übersetzung, des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Jung Crossmedia, Lahnau

Druck: Books on Demand, Norderstedt

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12219-8

4. Auflage 2011

Inhalt

Vorwort	9
---------------	---

AURA

I. Wahrnehmung und Medialität Überlegungen zur Undarstellbarkeit

<i>Einleitung</i>	27
1. Asthetik	30
1.1 Wahrnehmung und Denken	30
1.2 Aporien	34
1.3 Bruchstellen	43
1.4 Aura und Responsivität	47
2. Medialitäten	53
2.1 Äquivokationen im Begriff	53
2.2 Materialitäten: Aporie und Reflexion	61
2.3 Technische Medien: Repräsentationalität und Digitalität	69
2.4 Phantasmen des Realen: Glanz und Elend der Simulakra	77
2.5 Grenzverläufe	84
3. Anästhesien Paradigmen zu einer Phänomenologie medialer Wahrnehmung	90
3.1 Technische Zurüstung der Wahrnehmung	90
3.2 Blendräume	98
3.3 Verlust der Aura	106

II. Die Form und die Blöße Ästhetische Erfahrungen des Unbestimmten

1. Dreifache Wurzel des Ästhetischen	115
2. Schönheit oder die »Blöße« der Form	119
3. Das Erhabene und die Präsenz als »Blöße«	131
4. Aura und das Ereignis der »Blöße«	142

PERFORMATIVITÄT UND EREIGNIS

III. Vom Werk zum Ereignis

Zur »performativen Wende« in der Kunst 157

IV. Aisthesis, Ekstasis, Askesis

Überlegungen zur Ethik ästhetischer Performanz

1. Performativität und Verbum	245
2. Archäologien des Performativen 1: Der Dadaismus	251
3. Archäologien des Performativen 2: Der Surrealismus	260
4. Schamane und Seher: Beuys	266
5. Das Nichts, die Zeit und die Fülle: Cage	278
6. Ethik des Performativen: Ereignis und Responsivität . . .	289
<i>Literatur</i>	299

»Ich bin der Überzeugung, daß unsere besten Gedanken allemal die sind, die wir nicht ganz denken können.«

Adorno an Benjamin

Vorwort

Die folgenden Texte sind aus zahlreichen Einzeluntersuchungen hervorgegangen, die im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Projekts »Reauratisierung in performativer Kunst« entstanden sind. Aus demselben Projekt ist etwa zeitgleich die Publikation *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis* hervorgegangen. Was diese fundamentalphilosophisch entwickelte, findet hier seine Anwendung auf Ästhetik im weitesten Sinne. Viele Motive, die dort systematisch entfaltet wurden, werden hier einerseits vorausgesetzt, andererseits weitergeführt. Beide Textsorten gehören daher, obzwar eigenständig, in den gleichen diskursiven Kontext: Kritik der Hermeneutik, der Semiotik, des französischen Strukturalismus und Poststrukturalismus sowie die Neubegründung der Ästhetik aus der *Aisthesis*, des *Sich-Zeigens*, der Materialität, der Begegnung mit Andersheit, schließlich die Verbindung von Ethik und Ästhetik aus der Umkehrung von Intentionalität zur »Responsivität«. Gedacht wird also vom Vorrang der Alterität her, als eines *Zuvorkommenden*, das sich dem Sinn, dem Verstehen gleichwie den Prozeduren der Signifikation, der Schrift und der Differenz verweigert. Für diesen elementaren Entzug steht der Begriff des »Ereignens«.

Im näheren suchen die vorliegenden Studien in die klassische Formästhetik Verschiebungen einzutragen, die mit dem Titel des »Performativen« angezeigt sind. Performativität meint zunächst Akt, Vollzug, Setzung. Setzungen gründen nicht vorrangig in Handlungen, sondern in Ereignissen. Handlungen sind durchweg intentional bestimmt; sie werden mit Zielen, Plänen und Motiven verbunden. Dagegen geschehen Ereignisse nichtintentional. Unter einer »Ästhetik des Performativen« wäre entsprechend eine Ereignisästhetik zu verstehen, die nicht so sehr im Medialen, also in den Prozessen der Inszenierung und Darstellung wurzelt, als vielmehr in Geschehnissen, die widerfahren. Widerfahrnisse wiederum begegnen von einem Anderen, einem Ungemachten oder Unverfügbaren her. Ihnen kommt die Dimension der »Aura« zu. So schließen sich *Ereignis und Aura* zusammen. Dabei bedeutet das Auratische nichts anderes als das Ereignis im Modus von Wahrnehmung, von *Aisthesis*. Damit ist nicht, wie Brecht

polemisch gegen Benjamin einwandte, ein Mystisches bezeugt, sondern die schlichte Erfahrung von *Ex-sistenz* im Wortsinne eines »Aus-sich-Haltenden« oder »Aus-sich-Herausstehenden«. Ihm eignet *Ekstasis*: Hervortreten in der Bedeutung eines Erscheinens. Beide bedeuten dasselbe: *Sich-Zeigen*. Das Ästhetische hat darin seinen Ort. Ereignisästhetik fußt also in auratischen Erfahrungen, und zwar so, daß in ihr das »Daß« (*quod*) des *Erscheinens* vorrangig berührt wird. Maßgeblich mündet sie in einer Revision von *Aisthesis* als der Anrührung durch eine Alterität, auf die es, gewährend, zu antworten gilt. Antwort setzt Aufmerksamkeit, Achtung voraus. Im Antwortcharakter entdeckt sich so zugleich ein ethisches Potential. Im Fokus des Ereignisses gehören also *Ethik und Ästhetik* zusammen. Damit bilden die Überlegungen ebenfalls einen Beitrag zu jenem verworrenen Feld, das einerseits die Ethik von einer »Ästhetik der Existenz« her zu lesen trachtet, zum anderen die Ästhetik von den Ansprüchen einer Ethik her zu entwickeln sucht, die ihr von vornherein normative Grenzen setzt. Dagegen wird hier die Verbindung ganz anders vorgenommen. Sie führt auf eine »Ethik der Responsivität«, deren Unbedingtheit das Antworten mit Ver-Antwortung verknüpft. Überall bildet freilich das Aisthetische ihre Grundlage. Alle drei Begriffe: *Aisthesis*, Alterität und Responsivität binden, wie Aura, Ereignis und *Ex-sistenz*, einen einträchtigen Knoten.

Insbesondere wollen die Untersuchungen das weite Gebiet zwischen »Aisthetik«, »Ästhetik« und »Artistik« abstecken. Die »Aisthetik« betrifft die *Theorie der Wahrnehmung* als eine Theorie des Erscheinens,¹ die »Ästhetik« im eigentlichen Sinne die Theorie der Künste, wohingegen die »Artistik« von der Kunst als Praxis handelt. Die vorliegenden Texte umspielen deren vielfältige Relationen. Zur Aisthetik gehört dabei vor allem das Verhältnis von Wahrnehmung und Medium, die Frage nach der Medialität sinnlicher Erscheinungen und der Möglichkeit eines Hervorspringens »amedialer« Momente. Die zentralen Fragen lauten: Gibt es überhaupt Amediales in der Wahrnehmung, und wenn, was »gibt« deren Ereignen? Wie verhalten sich solche Augenblicke zu jenen Erfahrungen, die die Kunst stiftet? Erfüllt sich diese im Objekt, im Werk oder vielmehr in den Wirkungen, den Effekten artistischer Inszenierung? Und schließlich: Gehen sol-

1 Vgl. Seel, *Erscheinen*; Böhme, *Aisthesis*.

che Effekte im Darstellbaren, den herstellbaren Szenen, Installationen und Arrangements von Environments auf – oder liegt ihnen grundsätzlich ein Nichtkonstruierbares, ein Zufall oder eine Unbeherrschbarkeit zugrunde? Ist, anders gefragt, die ästhetische Erfahrung der Künste ein Produkt ihrer Medien, oder springt sie, quer zu ihnen, aus diesen heraus? Die These unseres Versuchs über *Ereignis und Aura* geht von letzterem aus. Dann wäre die »Artistik« eine Praktik des Unterschieds, die inmitten der Medien amediale Brüche oder Überschreitungen auszulösen trachtet, und entsprechend die »Ästhetik«, als Theorie und Geschichte ihrer spezifischen Techniken (*technai*), zugleich die Historie solcher Differenzsetzungen. Kunst wäre also nichts, was gemäß des ästhetischen Kanons von Hegel bis Adorno und Heidegger als Wahrheitsvollzug zu bestimmen wäre, sondern als »Spiel« oder Experiment der Ausnahme, der Erfahrbarmachung von Sprüngen und Plötzlichkeiten. Diese fallen sehr unterschiedlich aus, je nachdem, ob ihr Milieu der Raum, das Werk oder die Zeit und das Ereignis sind. Die Ästhetik des Performativen, die nicht mehr als Werkkunst zu beschreiben ist, partizipiert an letzterem. Sie beschreibt die Bemühung, auf neue Weise wieder das »Auratische« aufscheinen zu lassen.

Ersichtlich sind dies alles Fragestellungen, die rasch an den Rand des Ausdrückbaren geraten. Um ihnen dennoch eine, wenn auch inadäquate Sprache zu verleihen, wird auf die Begriffsbildung verschiedener Philosophien zurückgegriffen, vor allem auf die von Merleau-Ponty, Benjamin, Heidegger, Adorno, Barthes, Derrida und Lévinas – ohne damit schon eine Konvergenz zwischen ihnen zu behaupten. Leitfaden der verzweigten Erörterungen bildet vielmehr überall die Sache, von der angenommen wird, daß sie ebenfalls das Anliegen der genannten Philosophen darstellt, die sie freilich unterschiedlich angehen. Die »Sache« aber, die nicht eigentlich als eine »Sache« bezeichnet werden kann, ist das »Andere« des Denkens, das, was sich nicht seinen Kategorien und Zeichen fügt: das »Entgegenkommende«, das in die Wahrnehmung hineinsteht, die »Einzigartigkeit des Augenblicks«, die sprachlos macht, oder die »Differenz«, die keinen Namen duldet, vielmehr aus der Fassung bringt und entsprechend Begriff und Zugriff entmächtigt. Nirgends treten dabei die Untersuchungen in eine direkte Auseinandersetzung mit den angeführten Positionen, sondern sie ringen, wie diese, mit deren Mysterien, um sie im

gewandelten Vokabular zu erneuern oder ihre je verschiedenen Begrifflichkeiten so lange aufeinander zu beziehen, bis diese ihre verdeckten Verwandtschaften preisgeben. Wenn demnach immer wieder so heterogene Ausdrücke wie »Aura«, »Ereignis«, »Differenz« oder »Ex-sistenz« (Daß) und Alterität fallen, so nicht im Sinne der Autoren, mit denen sie assoziiert werden, sondern mit Blick auf jene Problemstellung, die ihre Bemühungen gleichermaßen leiteten, wie sie sie vergeblich zu lösen trachteten.

Bei aller Nähe zu Heidegger, Benjamin oder Derrida, Lévinas und anderen betreten dabei die Überlegungen einen eigenen, unabhängigen Raum. Er umzirkelt die schwer austarierbaren Beziehungen zwischen Wahrnehmung und Medium, Diskurs und *Aisthesis* oder Kunst, Performanz und Ereignis. Die Kritik gilt bevorzugt der Dekonstruktion, deren Denken der *différance* überall das unausdrückliche Zentrum der Untersuchungen ausmacht und der diese – neben Heideggers Ereignisphilosophie und Lévinas' Ethik der Alterität – ebensoviel verdanken, wie sie sich von ihr abzusetzen suchen. Zwar teilen sie Derridas Differenzgedanken, nicht aber den Vorrang der Schrift, wie ihn die *Grammatologie* postuliert, weil sie statt dessen um den Vorrang der Wahrnehmung und die Phänomenalität des Daß (*quod*), der *Ex-sistenz* selbst ringen, die jeder Bezeichnung und Unterscheidung, jeder Markierung oder Spur schon »zuvorkommt«. Sie drängen insofern auf eine Restitution der Begriffe »Präsenz«, »Singularität« und »Augenblick«, ohne damit schon eine zweifelhafte Authentizität aufrufen zu wollen. Denn handelt es sich bei Derrida ausdrücklich um ein Denken der Nichtpräsenz, der »Nachträglichkeit« und »Supplementarität«, so geht es unseren Anstrengungen gerade um eine Rettung des Präsentischen im Modus von *Aisthesis* – freilich einer, die noch des *Kairos*, des »Nichts« als Ort sowohl eines Entzugs als auch der Fülle bedarf.

Dafür stehen die immer wieder beschworenen Begriffe der »Aura« und des »Ereignisses« ein, aber auch »Materialität« oder »Performativität« und »Setzung«. Sie kontrastieren einem Denken, das sie ausschließlich im Modus von Negativität einzuholen vermag, eben weil es allein auf deren Markierung oder »Schneidung« setzt. Zwar verwendet auch Derrida die Ausdrücke »Materialität« und »Performativität«, doch meinen sie hier anderes. Denn wenn Derrida von »Materialität« spricht, so im Sinne einer Oberfläche, die sich als »Spur« im Bezeichneten nachzeichnet

oder als mediale Textur mitschreibt (*graphie*). Sie tritt einzig hervor vermöge ihrer Markierung, die freilich in dem, »was« sie selbst »ist«, entzogen bleibt. Es handelt sich also um einen »Rest« oder »Rückstand«, der inmitten der Signifikanzen ein Unbestimmtes oder Nichteinholbares anzeigt. So kann von ihm lediglich auf eine indirekte Weise gesprochen werden. Dagegen setzen unsere Überlegungen bei der sinnlichen Präsenz des »Rückständigen« selbst an, das heißt bei seiner Erscheinung, seiner *Existenz*. Es geht der Struktur vorweg. Das bedeutet im Näheren: Materialitäten »zeigen sich« nicht nur als Form – *sie zeigen sich vor allem der Wahrnehmung*. Sie »gibt es« nicht allein als Textur – *sie erscheinen*. Ihr Erscheinen »gibt sich« der *Aisthesis*. Ihnen entspricht ein Aisthetisches: darin liegt die Differenz zu den »Materialitäten der Kommunikation«. ² Folglich enthüllt sie sich nicht als ein Negatives, sondern umgekehrt als Fülle, als Positivität, auch wenn diese erst durch eine Negativität hindurch exponiert werden kann – denn die Wahrnehmung (*Aisthesis*) konfrontiert uns mit dem »Daß« (*quod*) der Erscheinungen. So offenbart sich ihr, was im Bereich der Zeichen, der Schrift und der »Spur« bestenfalls als Entzug darzustellen ist.

Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff des »Performativen«. Im Register der Dekonstruktion beschreibt er die Praktiken der Dekontextuierung und Rekontextuierung von Marken (*marques*) und damit die Singularität in Wiederholungen, soweit Zeichen stets an ihre »Iterabilität« gebunden sind. ³ Hingegen wird er in unserem Kontext in jene Akte oder Vollzüge zurückgestellt, die als »Akte« immer schon »Setzungen« enthalten, die mit Materialitäten und Präsenzen verbunden sind, die wiederum »Existenzen« statuieren. Ihre Performativität verleiht ihnen das Gewicht einer unumstößlichen Anwesenheit. Es ist dieses Gewicht, die Kraft der Gegenwart, von der erneut ihre Wahrnehmung kündigt – im Gegensatz zu ihrer »Skriptur«. Anstatt also von Schrift und Spur oder von Wiederholung und Differenz zu sprechen, geht es den vorliegenden Studien überall um das, was »an-geht«, was im buchstäblichen Sinne »an-fällt« und seine Irreversibilität behauptet und die Texturen der Signifikanz verwirrt. Aufmerksam gemacht wird auf diese Weise auf jene »Intensitäten« (Lyotard), die

² Vgl. Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.), Kommunikation.

³ Vgl. Derrida, Randgänge, S. 325 ff.

zu denken »geben« und erst nachträglich zur »Spur« oder zum »Graphem« werden. Die Verhältnisse von »Vorträglichkeit« und »Nachträglichkeit«, die die gesamten Unternehmungen der Dekonstruktion leiten, werden so auf den Kopf gestellt: Wo diese von »Supplementarität« redet, wird hier von einem »Zuvorkommenden« gesprochen, das zwar nicht bezeichnet oder »als etwas« festgehalten und ausgewiesen werden kann, das jedoch die Zeichen und folglich auch das Symbolische und mit ihm seine »Zeichnungen« terminiert. Der entscheidende Kritikpunkt an Derrida besteht dann im Beharren auf der Evidenz der Wahrnehmung (*Aisthesis*), die derartige Momente aufweist und plausibel macht und deren Möglichkeit dieser, getreu dem Diktum von der »ursprünglichen Verspätung«, in Abrede stellt – denn die »Gegenwart ist niemals gegenwärtig. Die Möglichkeit – oder das Vermögen – der Gegenwart ist nur ihre eigene Grenze, ihre innere Falte, ihre Unmöglichkeit – oder ihr Unvermögen.«⁴

Insbesondere haben wir es bei Derrida, wie ich an anderer Stelle ausführlich darzulegen versucht habe,⁵ mit einer Radikalisierung der Saussureschen Zeichentheorie zu tun. Sie reformuliert die »ontologische Differenz« Heideggers im grammatologischen Repertoire. Die Dekonstruktion beerbt damit den Rahmen strukturaler Semiologie, um noch das darin Ausbleibende, das »Ereignis der Differenz« zu denken. Der Neologismus *différance* bezeichnet den Ort (*Chora*) dieses Ereignens im Terrain der Schrift. Sie »geschieht« dabei als fortwährende Versetzung und Verschiebung (Metonymie) ihrer »Marken« (*marques*). Und dies gilt zu gewissem Grade auch noch für das Denken der Alterität, dem sich Derrida von Lévinas her seit *Falschgeld: Zeit geben* zunehmend geöffnet hat. Denn die »Gabe« als die reine Singularität, die jede Annahme oder Rück-Gabe untersagt, bleibt gleichermaßen auf der Ebene der *différance*, die sie sozusagen ins Ethische fortsetzt. Hingegen argumentiert Lévinas, wenn er die Erfahrung der Exteriorität aus der Gewahrung des »Antlitzes« bezieht, strikt phänomenologisch, das heißt wiederum von der Wahrnehmung her. Ja, es ist sogar die »auratische« Präsenz der Nacktheit oder »Blöße« dieses Antlitzes, die für Lévinas die Alterität *auftauchen* läßt. Er formuliert daher nicht eigentlich – wie die Ethik der Gabe – eine

4 Derrida, *Dissemination*, S. 340.

5 Mersch, *Was sich zeigt*, S. 357ff.

»Ethik der Differenz«, sondern eine »Ethik der Alterität«, die den Begriff positiv umwendet: Herkommen von einem Anderen, das sich ebenso gegen Erkenntnis und Verstehen sperrt, wie es umgekehrt den Augen-Blick einer Fülle benennt, der das Denken gleichwie die Zeichen in Bann zieht und »wach« hält: »Diese Weise des Anderen, um meine Anerkennung nachzusuchen und dennoch zugleich das *Inkognito* zu wahren, die Zuflucht zum einverständlichen oder komplizenhaften Augenzwinkern zu verschmähen, diese Weise in Erscheinung zu treten, ohne zu erscheinen, nennen wir [...] *Enigma*, Rätsel. [...] das Rätsel ist die Transzendenz selbst, die Nähe des Anderen als eines Anderen.«⁶ Dem entspricht allerdings noch eine Theorie der Wahrnehmung, die diese nicht von der Seite der Intentionalität oder der Identifikation von etwas »als« etwas her entfaltet, sondern im Wortsinne von der *Aisthesis* aus, der Empfänglichkeit oder »Aufnahme«, daß (*quod*) ist. Nichts anderes bedeutet »Aufmerksamkeit«: Aufmerken, wiederum nicht auf »etwas«, sondern *daß geschieht*. Deshalb geht es auch nicht darum, die Alterität »als« Alterität auszuzeichnen oder anzuerkennen, sondern ihr *Zuvorkommen* zuzugestehen – darum, daß sie gewissermaßen schon da ist, *bevor* sie angenommen und bezeichnet oder auch beschämt und zurückgewiesen werden konnte.

Zwischen Derrida und Lévinas wiederholt sich so dieselbe Kluft zwischen Dekonstruktion und Phänomenologie, auf die ebenfalls unsere Untersuchungen abzielen. Buchstäblich findet an ihr das »apriorische Perfekt« seine Aussetzung. Entsprechend wird, jenseits von Nachträglichkeit im Modus »ekstatischer« Alterität, auf die sich nicht zu entschlagende Vorgängigkeit des *existere* verweisen: Ex-sistenz, dessen Ex- ebenso wie das Ek- der Ekstasis ein Unverfügbares anspricht, das nicht durch das Denken erzwungen wird, sondern es – gleichwie die Wahrnehmung – erzwingt. Gleichermaßen bleibt es undarstellbar, wie es die Prozesse der Auslegung oder des Bezeichnens und Unterscheidens terminiert. Es erscheint so der Skandierung durch die Schrift allererst »aufgetragen«. Kunst bezieht daraus ihre vorzüglichste Quelle. Gewiß ließe sich davon in einer nämlichen Volte sagen, es sei jenes »Außerhalb« der Zeichen oder des Symbolischen, das damit erst recht hervorgehoben und markiert, also allemal Skrip-

6 Lévinas, *Spur des Anderen*, S. 246, 254.

tur ist, doch hat man auf diese Weise die Schrift schon in den Primat gesetzt. Denn die Bewegung folgt selbst noch der Figur »diagonaler Selbstanwendung«, deren Berechtigung insofern fraglich bleibt, als sie das Herzleitende bereits zur Voraussetzung macht und sich somit in eine *petitio principii* verwickelt. Statt dessen geht es, zumal in den Praxen der Künste, um eine »Wendung des Bezugs«, die freilich nicht begründet, wohl aber *vollzogen* werden kann. Die gesamten Anstrengungen der vorliegenden Überlegungen sind solcher Umwendung gewidmet.

Im Ganzen betreten diese damit den Zwischenraum zwischen Semiologie und Phänomenologie. Beide werden auf eine Negativität verweisen, der der Wechsel von der Leere zur Fülle bereits immanent ist. Das bedeutet, jenem »Nichts« den Vorrang erteilen, der »Sein« allererst als »Ereignen« denken läßt. Dabei schreiten die Untersuchungen von der Wahrnehmung (*Aisthesis*), die im Begriff der Aura fundiert wird, zur »performativen Wende« der Künste fort, die jenseits aller »Zertrümmerung der Aura« durch die Avantgarde noch einmal im Gewand des »Ereignens« Elemente auratischer Erfahrung restituieren. Der Konnex zwischen *Ereignis und Aura* wird so zunächst vom Auratischen her geschlossen, um ihn anschließend auf Augenblicke ästhetischen Ereignens anzuwenden. Entsprechend gliedert sich die Abhandlung in zwei Teile, deren erster der »Asthetik« und deren zweiter der »Artistik« angehört. Erst beide zusammen enthalten das, was man eine »Ästhetik des Performativen« nennen könnte. Sie wird insgesamt entlang von vier Einzelsträngen entwickelt, die aufeinander aufbauen und einen Stufengang bilden, der den genannten Kreis abstecken soll. Obgleich den einzelnen Arbeiten jeweils Selbständigkeit zukommt, beziehen sie sich doch insoweit aufeinander, als sie die gestellte Aufgabe aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten, die die liegengelassenen Fäden immer wieder aufnehmen und in andere Richtungen weiterspinnen. Notwendig ergeben sich so Überschneidungen. Gleichwohl sind die Beiträge als Stationen einer kontinuierlichen Reise konzipiert: Schritte, die vom Aisthetischen zur Kunst, vom Verhältnis zwischen Medium und Wahrnehmung zum ästhetischen Ereignis, zur Setzung und zuletzt zum Ethischen führen. Sie nehmen ihren Ausgang beim »Sprung« der Wahrnehmung, der buchstäblich aus ihrer Mediation herauspringt, um schließlich in eine Geschichte der Kunst von der Avantgarde bis zur Gegenwart und deren ethischer

Konsequenz zu münden, die sich nicht auf Theorien beruft, sondern auf die Objekte und Ereignisse selbst. Überall verstehen sich dabei die Texte als Beiträge zur philosophischen Ästhetik, zur Wahrnehmungs- und Kunsttheorie ebenso wie zur Debatte um das Problem des Undarstellbaren, der Gewahrung des Plötzlichen, des Anderen sowie der schwer zu fassenden Beziehung zwischen Ethik und Ästhetik, die im Modus des Performativen eine neue Brisanz gewinnt.

Insonderheit versucht der *erste Teil* eine Grundlegung der Ästhetik aus der *Aisthesis*. Ihr Zentrum bildet der *Aura*-Begriff, wie er von Benjamin her bezogen, aber völlig neu ausgelegt wird. Die Referenzen der Deutung finden sich in Heideggers Ereignisdenken, Lévinas' Philosophie der Alterität und Lyotards Revision der Kategorie des Erhabenen. Im näheren beinhaltet dabei der *erste Beitrag Wahrnehmung und Medialität. Überlegungen zur Undarstellbarkeit* ein Ringen um die Grundlagen einer Wahrnehmungstheorie (Aisthetik), wie sie gleichermaßen der Ästhetik und Artistik zugrunde liegt. Die Erörterungen dienen sowohl der Entwicklung eines Verständnisses von Aura über Benjamin hinaus als auch einer Medienkritik, die die etablierten Medientheorien gegen den Strich bürsten, um die Bedeutung der Künste im Zeitalter »technischer Mediatisierbarkeit« neu auszuloten. Der Text argumentiert in Konstellationen – sie bestimmen seine Form. Von unterschiedlichen Seiten her suchen sie sich der Beziehung zwischen Wahrnehmung, Medium und Kunst anzunähern, und zwar so, daß sie ähnliche Themen immer wieder von neuem und von veränderten Gesichtswinkeln aus angehen. Zwischen den einzelnen Momenten bildet sich ein Kreis, der von »Augen-Blicken« amedialer Gewahrung ausgeht, um in deren Restitution durch die Kunst zu münden. Die Klammer bildet eine besondere Medientheorie. Sie faßt Medien als »materielle Dispositive« mit dem Doppelaspekt von Materialität und Konstituens. Medien eröffnen, ermöglichen; sie strukturieren, ordnen und erweisen sich darin als höchst produktiv – doch finden sie im Materiellen ihre Grenze, an der sie zugleich umbrechen und ihr Ungenügen offenlegen. Das ist zugleich der Gedanke, an dem unsere Medienkritik ansetzt. Denn das chronische Ungenügen der Medien forciert das, was man, als ihr Monströses, die »Wut der Überschreibung« nennen könnte. Gleichzeitig gestattet die Grenze der Materialität der Medien ihre Reflexion *als* Medien, indem sie ihnen gegenüber

Distanz erlaubt. Kunst beutet diese Grenze aus, um in immer neuen Experimenten, die sich als Strategien einer »Reauratisierung« lesen lassen, eben das zu enthüllen und erfahrbar zu machen, was der Forcierung des Mediums entgeht. Die Experimente haben statt in Ereignissen, die sich dem Medienparadigma *nicht* fügen. Kunst fällt insofern die besondere Rolle eines Widerstandes zu, wodurch elementare Sensibilitäten und Bezüge zurückgewonnen werden können.

Daran schließt sich die *zweite* Untersuchung *Die Form und die Blöße. Ästhetische Erfahrungen des Unbestimmten* als Reflexionen über Schönheit und Erhabenheit an, die das Thema der Aura vertieft. Sie entfaltet den Reigen klassischer Fragen, die die Ästhetik seit Edmund Burke, Kant, Schelling und Hegel dominierten, vom Phänomen des Auratischen her, um zwischen den drei Begriffen – das Schöne, das Erhabene und die Aura – eine charakteristische Verwandtschaft aufzudecken. Sowohl das Schöne als auch das Sublime, dieses im Modus der Form, jenes in Momenten der Formlosigkeit, werden als genuin auratische Erfahrungen interpretiert. Verwiesen wird dabei auf basale begriffliche Paradoxa, die die semantischen Bestimmungen leiten, freilich so, das die Gewahrung des Schönen und des Erhabenen letztlich im »Anspruch« der Aura wurzelt. Die Lektüre gestattet auf diese Weise, die klassische Ästhetik als eine »Aisthetik« der Aura zu rekonstruieren. Verbunden ist damit abermals ein Hinweis auf die Mängel der Dekonstruktion. Denn die Dekonstruktion verbleibt ausschließlich im Hof der *Theoria*. Sie geht einzig von Texten aus. Folglich spricht sie von den Diskursen, nicht von den Erfahrungen. Sie kann darum als eine Metatextur beschrieben werden: Wo sie Ästhetisches behandelt, spricht sie von ästhetischen Theorien, und wo sie die Kunst zum Thema macht, handelt sie von den Theorien über Kunst. Entsprechend hat sie für das Schöne oder Erhabene keinen Sinn, vielmehr lediglich für die Voraussetzungen, die Kant macht, wenn er deren Begriffsarchitektur entfaltet, sowenig, wie sie die Werke selbst gewahrt, sondern allenfalls jene Wahrheitsansprüche, die Hegel oder Heidegger ihnen zuschreiben.

Demgegenüber gilt es, an der spezifischen Differenz zwischen Theorie und ästhetischer Erfahrung oder Diskurs und *Aisthesis* festzuhalten. Das wird vor allem für den *zweiten Teil* relevant, der das Thema der *Performativität* im eigentlichen Sinne behandelt

und der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und »Ereignis« nachgeht. Er entwickelt im ganzen Bausteine einer »Ästhetik des Performativen«. Den Ausgangspunkt der Studien des *dritten* Teils, *Vom Werk zum Ereignis. Zur »performativen Wende« in der Kunst*, bilden Überlegungen zum Zusammenhang von (bildender) Kunst, Raum, Zeit, Performance und Gedächtnis. Es handelt sich um eine Kunsttheorie, die zwei disparate Linien miteinander verschränkt: Erstens die These einer »Wende« in der Kunst der Moderne seit den 60er Jahren, die zugleich eine Wende von der selbstreferentiellen Avantgarde zur »Performativität« der Postavantgarde anzeigt. Letztere orientiert sich, statt eine »Meta-kunst« zu sein, an der Erzielung von Wirkungen, an Interventionen und *Events*. Ist diese These vornehmlich kunsthistorischer Art, geht es zweitens um die philosophische Analyse dessen, was eine »performative Artistik« genannt werden kann. Sie wird aus dem Begriff des *Ereignens* begründet. Insbesondere ist, anstelle von »Ereignis«, die Rede vom »Ereignen« im Sinne eines *Verbums*. Es handelt sich also nicht um ein bestimmtes Ereignis, nicht einmal um ein Bestimmbares, ein Geschehen im Modus des »Was« (*quid*), sondern allein um Augenblicke des Auftauchens selbst, um das Entspringende, das noch kein »Als« oder »Was« bei sich trägt und im selben Moment wieder verlöscht. Es bleibt somit allein verwiesen auf ein »Daß« (*quod*). Die Differenz trennt die Ästhetik des Performativen entschieden von jeder Werkästhetik. Spätestens seit Hegel fußt die Kunsttheorie auf der Kategorie des Werks, verstanden aus der *Poiesis*, der Herstellung und entsprechend der Form, der Gestaltung und damit der Originalität, der Imagination und dem Genie als Quelle. Dieses Ensemble von Begriffen bildet insbesondere jenes Bedingungsgefüge, das als »Dispositiv« der klassischen Kunst verstanden werden kann und das gleichermaßen das Repertoire der klassischen Ästhetik als deren Theorie umreißt. Performative Kunst tritt aus diesem Gefüge heraus. Sie stürzt die Gültigkeit der Kategorien um und etabliert eine alternative Ästhetik, wie sie vor allem für Happening und Fluxus, die zeitgenössische Performance-Art, den Event, aber auch die Konzept- und zeitlich terminierte Installationskunst gilt. Dabei beruht die Eigenart der hier entwickelten Gedanken und Ideen darin, sich quer zu den üblichen Lesarten zu positionieren und anstelle von einer Ästhetik als Theorie der Kunst umgekehrt von einer Artistik als deren Praxis aus zu argumentieren. Statt

also, wie der Philosoph, sich *vor* die Bilder und damit auch *vor* die Kunst zu stellen und ihr seine Begriffe zu oktroyieren, sprechen die Überlegungen von der Selbstentfaltung der künstlerischen Objekte, Prozesse und Aktionen her. Dann werden nicht Urteile und Überzeugungen zu Argumenten, sondern die Ereignisse selbst und die Erfahrungen, die sie stiften.

Der Bogen, der auf diese Weise gespannt wird, reicht von der Geburt der Avantgarde über die Archäologie des Performativen in *Dadaismus* und *Action Painting* bis zur gegenwärtigen Projekt- und Performancekunst sowie der Frage nach ihrer Stellung zu Erinnerung und Geschichtlichkeit. Gleichzeitig implizieren solche Künste eine eigene *Ethik*. Anders als die Werkästhetik, die Kunst allein aus dem vollendeten Monument versteht und deren höchster Ausdruck vielleicht in der Selbstgenügsamkeit des *l'art pour l'art* lag, situiert sich performative Kunst von vornherein im Praktischen, mithin auch im Ethischen. Zwar eignet auch jedem Bild im Prinzip eine ethische Frage über die Zulässigkeit des Dargestellten, doch liegt sie allein im Rahmen von Anschauung; jetzt gewinnt sie eine andere Brisanz, weil es fortan nicht länger Rezipienten oder Zuschauer gibt, sondern nur mehr *Beteiligte – Komplizen* eines Geschehens, in das alle verwickelt sind und das folglich gemeinsam »ver-antwortet« werden muß. An diesen Umstand knüpft schließlich der *vierte* und letzte Beitrag, *Aisthesis, Ekstasis, Askesis. Überlegungen zur Ethik ästhetischer Performanz*, an: Er widmet sich ganz dem sich neu stellenden Problem einer »Ethik der Ästhetik« am Beispiel der Kunstpraktiken von Josef Beuys und John Cage. Beide verstanden Kunst als eine ganzheitliche Lebensaufgabe, die *entweder* jede Handlung oder Alltagssituation als Teil einer »großen« Übung der persönlichen und gesellschaftlichen Evolution auffaßt *oder* als ein nicht minder umfassendes Projekt der Sensibilisierung oder Wendung von Aufmerksamkeit. Entsprechend trennte Beuys nicht zwischen dem Ästhetischen und dem Politischen, sondern begriff die Kunst als unmittelbaren Eingriff in den sozialen Raum, während Cage sich jeder Wahl und Intervention und folglich auch der Ordnung und Hierarchie einer Verbesserung, einer menschlichen Progression widersetzte. Beide Alternativen stecken das Terrain einer Ethik performativer Ästhetik zwischen *actio* und »Gelassenheit« ab. Letztere probt mit Bezug auf die »Gabe« des Zu-Falls den »Sprung« zu einer *Ethik des Antwortens*, die Responsivität und