

Raoul Eshelman

## DER PERFORMATISMUS ODER DAS ENDE DER POSTMODERNE. EIN VERSUCH<sup>1</sup>

Die Postmoderne stellt für das Subjekt eine mächtige, scheinbar unentrinnbare Falle dar. Das Subjekt, das über die Sinnsuche zu sich selbst zurückzufinden versucht, wird durch die Nachforschung nach der eigenen Identität unentwegt in die Irre geführt, denn jede Zeichensetzung, die Aufschluss über seinen Ursprung verspricht, ist gleichzeitig eingebunden in weitere Kontexte, deren Explikation immer weitere Zeichensetzungen erfordert. Wer zu sich selbst über den Sinn zurückkehren will, ertrinkt in einer Flut sich ausweitender Querverweise. Doch auch derjenige, der sich an die Form klammert, gerät unweigerlich wieder in den Sog der Postmoderne. Denn diese betrachtet die Form nicht als Gegenmittel zum Sinn, sondern als Spur, die zu bereits bestehenden, sinntragenden Kontexten zurückführt. Jede Sinnsetzung wird über die Formbezüge in aller Welt zerstreut; jede Formsetzung knüpft an frühere Sinnzusammenhänge an; jede Annäherung an einen Ursprung führt zurück zum fremden Zeichen. Das Subjekt kehrt unversehens dorthin zurück, wo es mit seiner Suche angefangen hat: im sich endlos ausbreitenden Feld der Postmoderne.

Der Ausweg aus der Postmoderne führt deshalb nicht über die Intensivierung der Sinnsuche, nicht über die Einführung neuer, frappierender Formen und nicht über die Rückkehr zu authentischen Zuständen, sondern über einen Mechanismus, dem die Auflösungs-, Dekonstruktions- und Überflutungsverfahren der Postmoderne nichts anhaben können. Dieser Mechanismus, der sich in den Kulturerscheinungen der letzten Jahre immer deutlicher zu erkennen gibt, lässt sich am besten mit dem Begriff der *Performanz* erfassen. Diese ist natürlich kein neues oder unbekanntes Phänomen. In Austins Sprechakttheorie (1979) bezeichnet sie eine sprachliche Handlung, die gleichzeitig das ausführt, was sie verspricht („hiermit taufe ich dieses Schiff“). Im Sinne eines künstlerischen Auftritts dient sie in der modernistischen Avantgarde dazu, die Grenze zwischen Kunst und Leben verfremdend zu überschreiten; in den Happenings und in der Performance-Art der Postmoderne macht sie den menschlichen Körper zum Be-

---

<sup>1</sup> Eine englische Übersetzung des vorliegenden Textes ist erschienen in: *Anthropoetics* V1,2 Fall 2000/2001 ([www.anthropoetics.ucla.edu/anthro.htm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/anthro.htm)).

standteil eines künstlerischen Kontextes.<sup>2</sup> Die Spezifik des Performanzbegriffs, den ich hier vorschlage, ist deshalb eine andere. Die neue Performanz dient weder der Verfremdung noch der Kontextualisierung des Subjekts, sondern dessen Erhalt: das Subjekt wird als ganzheitlicher, nicht mehr hinterfragbarer Zeichenträger für einen Rezipienten verbindlich gesetzt. Die ganzheitliche Subjektsetzung kann allerdings nur gelingen, wenn das Subjekt keine semantisch differenzierte Fläche bietet, die sich im umliegenden Kontext aufsaugen und zerstäuben lässt. Aus diesem Grund erscheint das neue Subjekt dem Rezipienten stets als *reduziert und massiv* – als simpel und gewissermaßen identisch mit den von ihm vertretenen Sachverhalten. Diese abgeschlossene, simple Ganzheit erhält eine eigentümliche, im Grunde fast nur mit theologischen Mitteln zu definierende Potenz. Denn mit ihr entsteht eine Zufluchtzone, ein geschützter, quasi sakraler Ort, an dem sich all das wieder sammelt, was Postmoderne und Poststrukturalismus endgültig aufgelöst wähten: das Telos, der Autor, der Glaube, die Liebe, das Dogma und vieles, vieles mehr.

Die ersten Entwürfe eines reduzierten, ganzheitlichen Subjekts sind bezeichnenderweise nicht von Schriftstellern oder Künstlern formuliert worden, sondern von Literaturwissenschaftlern, die sich mit antitheoretischen und minimalistischen Thesen gegen den Poststrukturalismus wandten. So plädieren Knapp und Michaels in ihrer wegweisenden Schrift *Against Theory* (Mitchell 1985, orig. 1982) für die Einheit oder „fundamentale Untrennbarkeit“ (1985, 12) der drei Kernbedingungen der Interpretation: auktoriale Intention, Textzeichen und Rezipient. Dieser Einheit gegenüber steht die „Theorie“. Theorie bedeutet laut Knapp und Michaels die Privilegierung des einen oder anderen Teilaspekts der ganzheitlichen Lektüre bei entsprechender Ausblendung der anderen (der Hermeneut greift die auktoriale Intention einseitig heraus, der Dekonstruktivist das Textzeichen, der Relativist den Leser usw.; vgl. die Diskussion in Mitchell 1985, 13-24). Laut Knapp und Michaels verfeinert oder verbessert „Theorie“ die interpretatorische Praxis nicht, sondern stellt den unzulässigen Versuch dar, einen Standpunkt außerhalb dieser einzunehmen: „[Theory] is the name for all the ways people have tried to stand outside practice in order to govern practice from without. Our thesis has been that no one can reach a position outside practice, that theorists should stop trying, and that the theoretical enterprise should therefore come to an end“ (1985, 30). Das Beharren auf der absoluten Einheit von Urheber, Zeichen und Rezipient hat indirekte, aber weitreichende Konsequenzen für die Subjektbildung. Interpretation realisiert sich nicht mehr über flüchtige, wuchernde Zeichensetzungen, die sich ihren vermeintlichen Urhebern immer mehr entziehen, sondern durch die Konkurrenz zwischen einzelnen, ganzheit-

<sup>2</sup> Zur neuerlichen Entwicklung in der russischen Performance-Art siehe Meyer 1998 und Uffelmann (o.D.).

lichen Setzungen diskreter Subjekte. Das Subjekt äußert sich in ganzheitlichen Performanzen, an die es glaubt; andere, mit ihnen konkurrierende Interpreten stellen diese Glaubensakte in Frage (vgl. Mitchell 1985, 28). Antitheoretische Subjekte sind zwar undurchsichtig (sie haben keine spezifischen Eigenschaften), sind dafür aber stets präsent; man kann auf sie anhand einer diskreten interpretatorischen Performanz stets zurückschließen.<sup>3</sup> In diesem Sinne plädiert Michaels in einer späteren Schrift (1995) dagegen, kulturelle Identität in der Vergangenheit oder in fremder Herkunft zu suchen. Kulturelle Identität lasse sich lediglich darin feststellen, wie bestimmte Leute zu einem gegebenen Zeitpunkt leben; es sei unproduktiv – und eigentlich unmöglich –, Identität außerhalb dieses empirischen Rahmens festzustellen. Sowohl „Theorie“ als auch die Ideologie des kulturellen Pluralismus funktionierten dadurch, dass sie einen Teil vom Ganzen ausgliedern und diesen zum flüchtigen, sich ständig entfernenden Anderen machen (vgl. Michaels 1995, 15-16 und 128-129).

Etwa gleichzeitig mit Knapps und Michaels' Antitheorie (wohl aber unabhängig von ihr) hat der amerikanische Romanist Eric Gans seine „generative Anthropologie“ formuliert, die ebenfalls von einem ganzheitlichen, performativ begründeten Zeichen und von einem reduzierten Subjekt ausgeht.<sup>4</sup> Verkürzt lässt sich die generative Anthropologie beschreiben als eine minimalistische Sprachursprungstheorie, die sich an die Opfertheorie von René Girard anlehnt. Wichtig bei Gans ist die Annahme einer Ursituation – einer „mimetischen Krise“, in der konkurrierende Mitglieder einer vorsprachlichen Kleingruppe zum ersten Mal ein sprachliches („ostensives“) Zeichen setzen, um einen unmittelbar gegenwärtigen Streitgegenstand zu bezeichnen. Durch das Setzen des ostensiven Urzeichens wird der Streit entschärft und aufgeschoben: die bis dahin geltende tierische Hackordnung verwandelt sich in eine spezifisch menschliche Ordnung, die nun auf semiotische Repräsentation anstatt auf physische Imitation (Mimesis) baut. Analog zu Girards „gründendem“ Urmord an einem unschuldigen Opfer erhält das Moment der ersten Zeichensetzung eine erhebliche sakrale Potenz: die Zeichengemeinschaft erfährt den semiotisch vermittelten Akt der Befriedung als etwas Heiliges. Allerdings handelt es sich dabei stets nur um einen Aufschub des ursprünglichen dinglichen Konflikts, denn das ostensive Zeichen

<sup>3</sup> Vertiefend dazu siehe Michaels' Rehabilitierung und Aneignung der Peirce'schen Subjekt-konzeption (Michaels 1977, 401): „[Peirce's] strategy [...] is to collapse the distinction between the interpreter and what he interprets.“ And: „... Pragmatism [...] locates its origin not in the empty moment before constitution or in the reified world after but in the act of constitution itself“ (402).

<sup>4</sup> Diese Sprachkonzeption wird zuerst formuliert in *The Origin of Language*, Berkeley 1981. Daraufhin folgen: *The End of Culture*, Berkeley 1985; *Science and Faith*, Savage, Md. 1990; *Originary Thinking*, Stanford 1993; *Signs of Paradox. Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford 1997. Die hier wiedergegebene Zusammenfassung orientiert sich an *Signs of Paradox*, insbes. Kapitel 1, „Mimetic Paradox and the Event of Human Origin“, 13-35.

repräsentiert zwar den Gegenstand, kann aber im Gegensatz zu diesem nicht direkt verwertet werden. In der Repräsentation verbergen sich deshalb stets Ressentiments, die ständig drohen, wieder in Gewalt umzukippen; nur die erneute Anwendung des Zeichens kann den Ausbruch der Gewalt aufschieben. Es kommt also zu einer – durchaus bewussten – Ontologisierung und Sakralisierung der Derrida'schen *différance*. Semiose ist ironischer Aufschub, doch dieser Aufschub dient nicht dem Spiel der Spuren und sprachlicher Paradoxien, sondern einem „heiligen“ Ziel, und zwar dem Erhalt des Subjekts in der Zeichengemeinschaft. Die ostensive Zeichensetzung enthält dabei freilich immer ein Element der Paradoxie, denn das Zeichen gibt sich für etwas aus, was es nicht sein kann (ein verwertbares Ding). Das Zeichen stiftet einerseits Versöhnung, bringt andererseits aber Ressentiments, weil es Dinglichkeit lediglich repräsentiert und nicht realisiert. Diese Paradoxie hat direkte Konsequenzen für die Identitätsstiftung des Subjekts. Anstelle ständiger Selbstverfehlung im Dickicht der Zeichenspuren konstituiert sich das Subjekt nun über die im ganzheitlichen, dingbezogenen Zeichen begründete Dialektik von „love and resentment“, die sich im Kulturleben in sublimierter Form immer wieder von neuem entfaltet. In diesem Sinne hat Gans sein Interesse immer mehr von der Theoriekritik auf eine umfassendere Beschreibung der Gegenwartskultur verlagert (siehe seine im Internet ausgestellten *Chronicles of Love and Resentment*, die sich u.a. mit „post-millennial“ – also post-postmoderner – Kultur befassen). Insgesamt haben aber weder der vieldiskutierte antitheoretische Ansatz von Knapp und Michaels noch die generative Anthropologie in der akademischen Welt Amerikas eine breite Anhängerenschaft gefunden: ihre minimalistische, antitheoretische Kritik verträgt sich nicht nur schlecht mit dem Poststrukturalismus, sondern auch mit der Hermeneutik und mit der traditionellen Philologie.<sup>5</sup> Weniger radikale, aber vielleicht einflussreichere Versionen des Performatismus ließen sich wohl in dem ausfindig machen, was man den neuen Historismus zu nennen pflegt. So ist Stephen Greenblatts Behandlung des „Self-fashioning“ z.B. zweifellos eine Art transzendenz-stiftender Performanz im obigen Sinne – man denke nur an die enigmatische Einleitungszeile seiner *Shakespearean Negotiations*: „I began with the desire to speak with the dead“ (Greenblatt 1988, 1).<sup>6</sup> An dieser Stelle ist es nicht möglich, detailliert auf die Aneignung performatistischer Momente in der

<sup>5</sup> Vgl. ausführlich dazu Gans' humorige Klage in *Chronicle* 188, *Adorers of Literature Scared of Criticism*, 20. November 1999, sowie Knapps und Michaels' Polemik mit B.D. Hirsch in Mitchell 1985, 19-20.

<sup>6</sup> Frank Lettrichia (1989, 241) hat dieses meist unausgesprochene Verlangen nach Transzendenz im neuen Historismus notiert: „There is a self-subversive tug in historicist discourse – a need to ensure that there is always something left over, a need to say what historicists are prohibited from saying and which they do not ever quite say: that there is a secret recess of consciousness as yet unmanipulated, some hiding place where we do not feel ourselves to be utterly just entities who have been enabled by vast, impersonal systems.“

Literaturwissenschaft seit den 80er Jahren einzugehen. Dafür werden weiter unten zwei aktuelle Essays angesprochen, die von performatistischen Elementen zutiefst geprägt sind und zudem den Bruch mit der Postmoderne bewusst suchen: Boris Groys' *Unter Verdacht* (2000) und Jedediah Purdys *For Common Things* (2000).

Soweit ich feststellen kann, kommt in der Literatur und besonders im Kino das in der Theorie angekündigte performative Zeichenverständnis und ganzheitliche, reduzierte Subjekt erst etwa Mitte der 90er Jahren auf. In der russischen Literatur kann man die besten Beispiele bei Viktor Pelevins *Čapaev i Pustota* (deutsche Ausgabe: *Buddhas kleiner Finger*, 1999) finden, aber auch bei der populären, konventionell-realistisch schreibenden Ljudmila Ulickaja (vgl. die Novelle *Veselye pochorony* [Deutsch: *Ein fröhliches Begräbnis*, 2000] oder die Erzählung „Genele-sumočnica“ [Die Taschen-Nele, beide in Ulickaja 1998]). In der neueren deutschen Literatur fallen besonders Ingo Schulzes *Simple Stories* auf. Im Kino gehören zu den hervorragenden Beispielen Sam Mendes' *American Beauty* (1999), Jim Jarmuschs *Ghost Dog* (2000), der dänische Dogma-Film *Idioten* von Lars von Trier (1998), die tschechischen Filme *Návrat idiota* [Rückkehr des Idioten] (1998) und *Samotáři* [Einzelgänger] (2000) sowie Tom Tykwers *Lola rennt* (1998). Trotz unterschiedlicher Kulturkreise, Themen und Genretraditionen leben alle genannten Werke von der auktorial geleiteten Apotheose reduzierter, ganzheitlicher Subjekte und von der performativen Setzung objekthafter, ganzheitlicher Zeichen. Subjektbildung und Zeichensetzung werden nicht mehr als kontextunterworfen, ständig zerfallende Fehlversuche realisiert, sondern bilden abgeschlossene, performativ gesetzte Eigenkontexte, die sich der Auflösung in umherliegenden Kontexten verwehren. Um diese Subjekte herum entfalten sich Sujets, in denen es häufig um die Bemächtigung des Gesamtkontextes durch das Subjekt geht. Das performative Prinzip, das zunächst nur für das Einzelne gilt, wird in solchen Fällen auf die Ganzheit oder zumindest auf andere, nahestehende Subjekte übertragen.

Das neue, performatistische Subjektverständnis äußert sich am anschaulichsten in Filmen wie *American Beauty*, *Idioten*, *Návrat idiota* und *Samotáři*, in denen betont „dumme“ Helden im Mittelpunkt stehen. In *American Beauty* wirft sich der Held absichtlich auf den Stand eines pubertierenden Jugendlichen zurück; in *Idioten* gebärden sich die Wohngemeinschaftsmitglieder vorsätzlich wie geistig Behinderte; in *Návrat idiota* ist die Hauptfigur ein aus der Psychiatrie entlassener Simpel, dessen Einfalt durch einen lebenslangen institutionellen Aufenthalt verschärft worden ist; in *Samotáři* vergisst der ständig zugekiffte Held etliche Details seiner Lebenswelt (etwa wie die tschechische Nationalhymne klingt, dass er einmal durch Prag und nicht durch Dubrovnik fährt, dass er eine vor zwei Wochen abgereiste Freundin hat u.ä.). Diese Subjekte setzen sich selbst (oder werden gesetzt) als selbstständige Ganzheiten, an denen sämtli-

che vom sozialen Kontext ausgehende Verpflichtungen und Anforderungen abprallen. Aus dieser abgrenzenden Setzung heraus entstehen neue Freiräume, die in allen vier genannten Fällen der Erneuerung zwischenmenschlicher Beziehungen durch die Liebe dienen. Lester Burnham, der Held von *American Beauty*, fixiert sich zum Beispiel auf ein minderjähriges Objekt der Begierde, um diesem knapp vor der erfolgreichen Eroberung einen eigenständigen Subjektstatus zuzugestehen; die unscheinbare, alle Kommunenmitglieder liebende Karen in *Idioten* überwindet ihr eigenes bürgerliches Schicksal durch eine atavistische, provokative Performanz; weil er alle liebt, kann František in *Návrát idiota* inmitten einer unglücklichen Viererbeziehung als Berater, Vertrauensperson, Sündenbock und schließlich als Geliebter auftreten, der den Teufelskreis des falschen Begehrens durchbricht. In Pelevins programmatischer Kurzgeschichte mit dem bezeichnenden Titel „Ontologija detstva“ [Ontologie der Kindheit] heißt es, „Вообще жизнь взрослого человека самодостаточна и – как бы это сказать – не имеет пустот, в которые могло бы поместиться переживание, не связанное прямо с тем, что вокруг“ [Überhaupt ist das Leben eines erwachsenen Menschen selbstgenügsam und – wie soll man sagen – verfügt nicht über die Leerstellen, in denen man ein Erlebnis unterbringen könnte, das nicht direkt verbunden ist mit dem, was um einen herum ist] (meine Übersetzung nach Pelevin 1998, 222; deutsch in: Pelewin 1995, 94). „Die „Leerstellen“, die psychologischer oder ritueller Art sein können, ermöglichen eine den unmittelbaren Kontext transzendierende, bisweilen auch ganzheitliche Perspektive: die Apotheose Lester Burnhams in *American Beauty*; Čapaevs und Ankas Übergang ins Nirvana in *Čapaev i Pustota*; die Überwindung des bürgerlichen Lebens durch Karen in *Idioten*; die vollendete Aneignung und Weiterleitung der Samurai-Lehre durch den Auftragskiller in Jim Jarmuschs *Ghost Dog*.<sup>7</sup> Selbst bei Ljudmila Ulickajas realistisch erzählten Kurzgeschichten findet man diesen Sprung von fast totaler Reduktion zur kontext-transzendierenden Performanz. Das ökumenische Testament des dahinschwindenden, fast rein auf Stimme und Geist reduzierten Künstlers Alik in *Veselye pochorony* ist ein Tonband, das erst nach seinem Tod überraschend gespielt wird und seine Freunde zur spontanen, freudigen Fortsetzung ihrer Alltagshandlungen aufruft; in *Genele-sumočnica* reduziert sich nach einem Schlaganfall das Bewusstsein der jüdischen Heldin auf

<sup>7</sup> Den Typus des seine Umgebung transzendierenden Simpels findet man übrigens auch in der medialen Wirklichkeit. Ein gutes Beispiel ist der inzwischen zur Kultfigur avancierte Zlatko aus der RTL2-Sendung *Big-Brother*, die sich im Sinne der neuen Epoche als ein ganzheitlicher Rahmen zur Züchtung von Subjektivität unter Bedingungen der totalen Repräsentation verstehen lässt. Zynisch und voyeuristisch ist die Sendung dennoch, weil sie Fehlentwicklungen unter den im Container eingeschlossenen Subjekten fest einplant. Der inzwischen aus dem Container hinausgewählte Zlatko hat sich als der wahre Gewinner dieses Spiels erwiesen, weil er als echter Sempel für den gierigen, voyeuristischen Blick der Zuschauer zumindest zeitweilig und undurchdringlich blieb.

das Wort „Handtasche“, in der ein edles Vermächtnis versteckt oder nicht versteckt sein mag (dieser Vorgang soll offensichtlich die Art und Weise versinnbildlichen, wie das weltliche, von den eigenen Riten abgekommene Judentum sich erneuert).

Diese performativen Selbstsetzungen der Charaktere haben etwas zutiefst Sakrales an sich, denn jede gelungene Subjektsetzung impliziert einen transzendierenden, kontextüberschreitenden Opfergang, der mit einem hohen Maß an Selbstverausgabung verbunden ist. Der Simpel František in *Návrat idiota* leidet an stigmata-artigem Nasenbluten; der nackte, erschöpfte Anführer der *Idioten* liegt nach seinem „idiotischen“ Aufbäumen gegen die Stadtverwaltung in der Haltung des Christus in der *Pieta*; Lester Burnham wird wegen seiner von Colonel Fitts missverstandenen Selbstbefreiungsbotschaft hingerichtet; der Auftragskiller in *Ghost Dog* lässt sich – dem Samurai-Kodex des absoluten Gehorsams folgend – von seinem Auftraggeber umbringen. Das performative Subjekt, das einen ganzheitlichen, abgegrenzten Raum innerhalb eines diffusen Kontextes absteckt, muss in Kauf nehmen, dass sich der ganze Unmut des Kontextes gegen den „Fremdkörper“ in ihrer Mitte entlädt. Dagegen lässt sich seine performative „Botschaft“ ausbreiten, wenn sich andere Subjekte von seinem Beispiel anstecken lassen und weitere Freiräume anlegen.

Dieses vom performativen Zeichen ausgehende messianistische Moment wird ausdrücklich in *American Beauty* thematisiert, und zwar vermittelt durch die Gestalt des Ricky Fitts. Ricky scheint zunächst nur ein Voyeur zu sein, der alles filmt, was ihm vor die Kameralinse kommt. Wie sich aber herausstellt, ist das Filmen – das mediale Festhalten der Dinge – nur ein Mittel für ihn, um an ganzheitlichen Vorgängen wie Tod und Schönheit vorübergehend teilzunehmen. Als er gefragt wird, ob er jemanden persönlich gekannt hat, der inzwischen gestorben ist, antwortet er wie folgt: „[No, but] I did see this homeless woman who froze to death once. Just laying there on the sidewalk. She looked really sad“ (Bell 1999, 57). Als er gefragt wird, warum er das aufgenommen habe, sagt er: „When you see something like that, it's like God is looking right at you, just for a second. And if you're careful, you can look right back“ (1999, 57). Durch die medial geführte Beobachtung der Dinge nimmt Ricky an der göttlichen Gesamtordnung teil, er konstituiert sich in solchen Momenten als Ebenbild Gottes.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Man kann diese Haltung vergleichen mit Derridas bekannter Skepsis gegenüber Repräsentation und visueller Evidenz sowie mit Lacans Versuch in *Vier Grundbegriffen der Psychoanalyse*, das bloß mechanische Auge dem Blick des allmächtigen Anderen unterzuordnen. Theologisch betrachtet sind Lacans and Derridas Strategien gnostisch. Sie ziehen es vor, verborgenen, flüchtigen Zeichen eines doppelten Ursprungs nachzugehen und den christlichen Akt des Zeugnisses zu unterlaufen, der letzten Endes auf die Fähigkeit eines Beobachters zurückgeht, einen einzigen, exemplarischen Akt der Selbstaufopferung für sich selbst zu reproduzieren. Rickys Theologie, die nur latent christologisch ist, suggeriert, dass *jeder beliebige* Tod als Selbstaufopferung und dass *jeder* als göttlicher Vermittler fungieren könne. Inkarniert wird diese Theologie in der Person Lesters: er opfert sich für die anderen

Nicht nur der Anblick des Todes bietet Ricky diese Möglichkeit, sondern auch die performative Schönheit der Dinge: Ricky meint, das Schönste, was er je gesehen habe, sei eine weiße Plastiktüte gewesen, die sich 15 Minuten lang im Wind vor seiner Kamera drehte. Dazu sagt er: „And this bag was just dancing with me. Like a little kid, begging me to play with it. For fifteen minutes. That’s the day I realized that there was this entire life behind things, and this incredibly benevolent force that wanted me to know there was no reason to be afraid. Ever“ (1999, 60). Diese theistische Einsicht wird auch durch den gewaltsamen Tod Lesters nicht erschüttert, den Ricky nicht mit Entsetzen oder voyeuristischer Neugier, sondern mit sakraler Anteilnahme betrachtet (im Drehbuch ist die Rede von „awe“, vgl. 1999, 97). Die Dinglichkeit (inklusive der Tod) ist keine Bedrohung mehr, sondern Teil einer ganzheitlichen, wohlwollenden Ordnung, die sich in der Performanz, also in der erlebten Gleichzeitigkeit von Handlung und Bezeichnung immer wieder beobachten und beständigen lässt. So wie die Postmoderne das Böse – die ständige Grenzüberschreitung – institutionalisiert hat, so realisiert die neue Epoche das Gute – die einmalige, feste *Grenzziehung* – als grundlegendes Strukturmerkmal. Dementsprechend ist auch die Neigung performatistischer Werke zur Gottesrechtfertigung, zur Theodizee. Der Mörder von Lester Burnham, Colonel Fitts, ist nicht böse, sondern lediglich ein abgewiesener Liebender; er hat sich selbst deformiert, weil er seine eigene Veranlagung (seine Homosexualität) verleugnet hat. Er selbst besitzt lediglich eine Spur des Bösen – den mit einem Hakenkreuz versehenen Teller, den er streng unter Verschluss hält. Eine ähnliche Verharmlosung und Eingrenzung des Bösen findet sich bei Pelevin – im betonten Gegensatz zu den für Mamleev oder Sorokin typischen Darstellungen von zügel- und endlosen Grenzverletzungen. So wird etwa die Hitler-Zeit in „Oružie vozmezdija“ [Die Vergeltungswaffe] mit den folgenden Worten lapidar umschrieben: „набезобразничал некий Михель“, [„ein gewisser Michel hat sich ausgetobt“, Pelevin 1998, 308]. Die Reduktion des Nationalsozialismus auf banale Gegenstände oder schelmische Handlungen geschieht nicht aus geschichtsphilosophischem Kalkül, sondern aus der Notwendigkeit, die „gute“ performative Ordnung insgesamt aufrecht zu erhalten: das Böse, das dem missverstandenen Guten entspricht, bekommt lediglich einen kleinen, nichtigen Freiraum zugewiesen.

Die performative *Grenzziehung* kommt besonders eindringlich auf der Ebene des Sujets zur Geltung. Wie man weiß, lässt die Postmoderne keinen Zeitraum für die dauerhafte Entwicklung kausaler Zusammenhänge. Der Zeitraum entsteht und zerfällt quasi in dem Moment, in dem er sich konstituiert (exemplarisch dafür sind die Derrida’schen Modi *différance* oder Unentscheidbarkeit, die sich

---

und wird göttlich, ohne es wirklich zu wollen. Auf die Epoche bezogen kann man sagen, dass Performatismus die postmoderne Aleatorik „rettet“, indem er sie mit einer sakralen Opferfunktion verbindet.

zeitlich, räumlich und kausal nicht festlegen lassen). Dagegen ist man in der neuen, performatistischen Epoche bemüht, gerade solche Zeiträume zu schaffen, die eine Wahl oder sogar eine wiederholte Wahl aus bestimmten Möglichkeiten erlauben. Kontingenz ist nicht mehr Sache der Zeichen, sondern Sache des Subjekts: es geht darum, das Subjekt selbst unter sehr widrigen Bedingungen als Strukturelement zu erhalten. Das vordergründigste Beispiel für diese Entwicklung bietet Tom Tykwers *Lola rennt*. In dem Film bekommt die Heldin die Möglichkeit, eine verpatzte Geldübergabe dreimal durchzuspielen, bis sich Held und Heldin schließlich heil aus der Affäre ziehen. Jede der drei Handlungssequenzen erscheint als ein abgeschlossener Chronotop, der um jeweils einige Sekunden verschoben ansetzt. Jeder Chronotop korreliert formal mit jedem anderen; jeder Chronotop realisiert sich jedoch dank den geringen Zeitverschiebungen in einer jeweils völlig anderen Performanz. Mit anderen Worten: Zeit und Raum werden einander solange angepasst, bis eine ganzheitliche, subjektdienliche Lösung gefunden wird, bis Wunschvorstellung und Ausführung des Wunsches zusammenfallen. Das Handeln des Subjekts wird nicht mehr durch die aleatorischen, letzten Endes unkontrollierbaren Äquivalenzen unter den Zeichen bestimmt, sondern durch die Manipulation transzendentaler Rahmenbedingungen durch ein mit auktorialen Vollmächten ausgestattetes Subjekt. Lolas Handeln ist kein unkontrollierbares Spiel im Sinne der Postmoderne, sondern dient einem einzigen, sich selbst bestätigenden Ziel: dem Erhalt des um sein Leben laufenden Subjekts. Diese Manipulation wird nicht epistemologisch oder argumentativ begründet, sondern performativ einfach durchgeführt, sie wird dem Zuschauer als erzähltechnisches Faktum zum Glauben oder Nicht-Glauben vorgesetzt. Auf diese Weise wird Fiktion zur Religion, Glaube zur unvermeidlichen Folge einer jeden semiotischen oder weltlichen Handlung. Dies gilt übrigens auch für jede Art ökonomischer Transferleistungen. Nicht umsonst betont Gans die sakrale Funktion des Marktes und des Konsums in kapitalistischen Gesellschaften (vgl. *Chronicle* 124, *The Market Model: Three Points*, 31. Januar 1998); nicht umsonst erreicht die exemplarische jüdische Heldin in Ulickajas „Genele-sumočnica“ immer den optimalen Preis beim Umgang mit den Markthändlern (siehe Ulickaja 1998, 162-164).

Da das positiv agierende Subjekt auf jeden Fall erhalten werden soll, kommt es im Performatismus zur Herausbildung einer ausgeprägten *auktorialen Personalität* auf der Ebene der handelnden Personen. Demnach wird der Charakter ausgestattet mit der auktorialen Fähigkeit, Zeit, Raum und Kausalität zugunsten seiner eigenen Entwicklung zu manipulieren. Dass Lola dreimal losrennen darf, geht nicht allein auf den Eingriff eines anonymen impliziten Autors zurück, sondern auf eine Willensentscheidung von Lola selbst. Ein vergleichbares Moment bestimmt die Erzählstruktur von *American Beauty*. Am Anfang des Films sieht man die Totale einer Kleinstadt und hört aus dem Off eine unbeteiligte, beinahe

meditative Stimme, die sagt: „My name is Lester Burnham. This is my neighborhood. This is my street. This... is my life. I'm forty-two years old. In less than a year I'll be dead.“ Als die erste Szene des Films eingeblendet wird, hört man Lesters Stimme hinzufügen: „Of course, I don't know that yet“ (Bell 1999, 1). Lesters Gelassenheit ist begründet in der Ganzheitlichkeit des Erzählrahmens, der keinen ontologischen Unterschied zwischen implizitem Autor und Charakter kennt – und somit keinen Tod. Auf diese Weise dient selbst die Entleerung oder Vernichtung der Charakterposition auch der Stärkung des Ganzen; nach seiner Ermordung durch Colonel Fitts kehrt Lester zum auktorialen Standort zurück, von der aus er die Geschichte personal wieder einleitet. Der Erzählakt wird zur Glaubenssache, die unmöglich zum Gegenstand einer metaphysikkritischen oder dekonstruktiven Analyse gemacht werden kann. Der Film ist so eingerichtet, dass man keine andere Wahl hat, als den eigenen Unglauben zu transzendieren und die dort dargebotene Performanz zu akzeptieren. Diese Verwandlung der Rezeption in einen unfreiwillig vollzogenen Glaubensakt steht im direkten Gegensatz zum postmodernen Modus des Virtuellen, in dem der Rezipient an gar nichts glauben kann, weil sich ontologische Eckwerte wie Autor, Erzähler und Charakter in einem unübersichtlichen, zitatreichen Zeichengeflecht auflösen (beispielhaft dafür ist das Schicksal des wenig beneidenswerten Privatdetektivs in Paul Austers *New York Trilogy*).

Sogar František, der Held des insgesamt konventionell inszenierten Filmes *Návrat idiota*, verfügt über einen auffälligen, auktorialen Zug: er besitzt die wunderliche Fähigkeit, in bereits abgefahrene Züge einzusteigen bzw. aus denselben auszusteigen. Diese Fähigkeit, die vor dem ansonsten mimetischen Hintergrund des übrigen Films stark auffällt und irritiert, ist handlungsentscheidend: sie dient am Anfang dazu, die ältere Schwester kennenzulernen und am Ende dazu, zu der jüngeren, den Idioten liebenden Schwester zurückzukehren. Erneut handelt es sich um die artistische Bloßlegung und gleichzeitige Aufhebung der Kontingenz zugunsten des Subjekts. Diese Außer-Kraft-Setzung der „bloßen“ Mimesis hängt nicht vom freien Spiel der herrenlosen Zeichen untereinander ab, sondern dient gezielt dem Wohlergehen des Subjekts in seiner personalen Einkleidung. Die auktoriale Personalität lässt sich sogar bei einer Schriftstellerin wie Ulickaja finden, die sich konsequent an die realistischen Normen des 19. Jahrhunderts hält. Indem er ein sozusagen dialogisches Tonband nach seinem Tod abspielen lässt, tritt Alik (in *Veselye pochorony*) seinen Freunden und Verwandten buchstäblich als *deus ex machina* gegenüber, der an sie aus dem Jenseits mit seiner ganzen Autorität appelliert.

Die auktoriale Personalität liefert auch die Pointe im Dogma-Film *Idioten*, der ansonsten (dem „Dogma-95“-Schwur folgend) auf alle äußerlichen auktorialen Manipulationen verzichtet. Karen, die es in den Gruppenperformanzen nicht über sich bringt, „auf Gaga“ zu machen, erweist sich als die einzige, die es

wagt, das „Gaga-Machen“ in die eigene häusliche Wirklichkeit zu übertragen: das Sabbern beim Kaffee-Kränzchen der steifen, gefühlskalten bürgerlichen Familie ist nicht bloß eine nach außen gerichtete Provokation, sondern lässt Karen als dinggleich erscheinen mit ihrem vor zwei Wochen verstorbenen Säugling. Auf diese Weise realisiert allein sie die Sendungsbotschaft des herrischen, egozentrischen Anführers der Idioten (des Anführers, der gegenüber seinem eigenen bürgerlichen Verwandten bezeichnenderweise selbst nicht den Idioten markiert). Dogmatische Auktorialität muss sich also immer erst in der spontanen personalen Ausführung beweisen (so auch z.B., als die neurussischen Gangster in *Čapaev i Pustota* unwillkürlich eine buddhistische Erleuchtung erleben). Dass man das Prinzip der personalen Auktorialität übrigens auch auf den realweltlichen Autor übertragen kann, zeigt das von Lars von Trier und Thomas Vinterberg formulierte „Dogma 95“. Das selbstauferlegte auktoriale Diktat, dass man beim Filmen etwa nur natürliches Licht oder vorgefundene Geräusche und Requisiten benutzen darf, steckt einen semantisch nicht markierten medialen Rahmen ab, der durch Einschränkung befreit. Das Resultat ist nicht Zwanghaftigkeit, sondern die ganzheitliche Verbindung von auktorialer Strenge und persönlicher Spontaneität:

[...] you can practise the technique – the Dogma technique or the idiot technique – from now to kingdom come without anything coming out of it unless you have a profound, passionate desire and need to do so. Karen discovers that she needs the technique and therefore it changes her life. Idiocy is like hypnosis or ejaculation: if you want it, you can't have it – and if you don't want it, you can.<sup>9</sup>

Die erfolgreiche Ausführung der Performanz hängt nicht vom Autor ab, sondern vom zwanglosen Wollen eines auktorial eingerahmten personalen Subjekts. Die programmatische, geradezu alttestamentarische Nichtnennung des Regisseurs im Vorspann von Dogma-Filmen zollt diesem Prinzip Tribut: Göttlichkeit äußert sich weder im auktorialen Diktat noch im personalen Wollen noch im reinen Ritus, sondern im glücklichen Zusammenrücken aller drei Bedingungen auf einmal.<sup>10</sup> Trotz unterschiedlicher religiöser Quellen (Theismus in *American Beauty*, Buddhismus bei Pelevin, Judentum bei Ulickaja, Kult in *Idioten*) teilen performatistische Autoren eine identische kulturo-theologische Perspektive: Göttlichkeit ist überall da, wo Ganzheiten von Individuen geschaffen werden.

<sup>9</sup> Aus dem Internet-Interview „The Man Who Would Give Up Control“ mit Peter Ovig Knudsen (siehe Bibliographie).

<sup>10</sup> Der Rahmen muss mit anderen Worten genau „passen“. In dieser Hinsicht ist der Name der Familie Fitts in *American Beauty* wohl auch nicht zufällig gewählt: der nicht passende Rahmen im Falle des Colonels (im Sinne des Verbs „to fit“) führt zu einem unkontrollierten, gewalttätigen Wutausbruch (a fit).

Wie auktoriale Personalität mit architektonischen Mitteln realisiert werden kann, demonstriert übrigens der neulich renovierte Reichstag in Berlin. Während postmoderne Architektur räumliche Koordinaten zuungunsten der Subjektorientierung als austauschbar erscheinen lässt, bietet die Glaskuppel des Reichstags einen transparenten, merkmallösen Rahmen, der den Besucher die eigene Apotheose durch den spiralförmigen Gang in die Spitze räumlich erleben lässt: am Ende des Aufstiegs „thront“ der von lauter Himmel umgebene Besucher über den unten tagenden Machthabern der Republik.

In medialer Hinsicht zielt die performative Grenzziehung und Reduktion weder einseitig auf die wahrheitsgetreue Reproduktion des Realen noch auch auf die mühe- und endlose Vermehrung der Zeichen im Virtuellen. Vielmehr handelt es sich um die paradoxe Vereinigung beider Momente in einer filmischen Einrahmung, die von einem mit personalen und materiellen „Fehlern“ behafteten Autor inszeniert wird. Diese Paradoxie wird in Lars von Triers *Idioten* auf den verschiedensten Ebenen inszeniert. Während das „Dogma-95“ die technischen Möglichkeiten der Kameraführung, des Tons und der Beleuchtung in *Idioten* stark einschränkt, ist die Montagetechnik vergleichsweise dynamisch und professionell – also ohne die unerträglichen Längen und monotonen Kamera-Einstellungen, die die Abwesenheit eines gestaltenden Regisseurs bzw. das Fehlen einer auktorial durchdachten Dramaturgie suggerieren. Dafür hat man bestimmte, leicht zu entfernende Fehler absichtlich stehen lassen: mal das Hin-und-Herfokussieren bei schwachen Lichtverhältnissen, mal die Mitaufnahme eines schlecht postierten zweiten Kameramanns. Dieses durchaus gewollte Nebeneinander von Professionalität und Dilettantismus lässt das Medium Film als eine vom dafür verantwortlichen auktorialen Subjekt eingesetzte Realie erscheinen, und nicht als einen virtuellen, vom Zeichenstrom geleiteten, sich verselbstständigenden Vorgang à la Baudrillard oder McLuhan. Das Medium ist nicht mehr die Botschaft, sondern der Bote: es ist die Verlängerung eines paradoxen, auf die Dinglichkeit und Fehlbarkeit seiner Mittel verweisenden auktorialen Subjekts.

Architektonisch realisiert wird diese Rückkoppelung der Botschaft an einen menschlichen Träger übrigens wiederum sehr anschaulich an den Wänden des neuen Berliner Reichstags, wo Sir Norman Foster die – zum Teil obszönen – Graffiti russischer Soldaten einfach hat stehen lassen. Die von realen Subjekten in einer Fremdsprache hingekritzelt, banalen Botschaften vermitteln im Rahmen des renovierten Gebäudes keinen Sinn mehr, sondern verkörpern den gewaltsamen Einbruch der von menschlichen Subjekten getragenen Geschichte in den massiven, statischen Raum der deutschen Staatsmacht.<sup>11</sup> Die Graffiti am

<sup>11</sup> Es handelt sich im übrigen um das, was Gans „ostensive“ Zeichen nennt, also einfache Zeichen, die auf einen unmittelbar gegenwärtigen Gegenstand oder Tatbestand hinweisen (Feuer!, Mann über Bord!). Im Falle des Reichstags sind viele der Kritzeleien eine ostensive

Reichstag sind keine Zitate, sie sind *real*; ihre Wirkung ist nicht nostalgisch und simulatorisch im Sinne der Postmoderne, sondern führt die Materialität, Subjektivität und Gebrochenheit des Geschichtlichen in einem ganzheitlichen, absichtlich gesetzten Rahmen vor. Gerade diese performative, auktoriale Einrahmung von geschichtlichen Aussagen ermöglicht ihre Erneuerung und verhindert, dass alles nur noch zum Zitat verkommt. Andererseits aber vollzieht der Performatismus keine Rückkehr zur Authentizität. Wirksam werden die ursprünglichen Zeichen erst in der medialen Einrahmung, die notwendigerweise immer eine künstliche ist.<sup>12</sup>

Das paradoxe Verhältnis zwischen dem Medium als Träger von „wahren“ dinglichen Begebenheiten und als einem auktorial manipulierten, virtuellen Rahmen äußert sich in *Idioten* am pointiertesten in der Darstellung der Sexualität. Dort wird der sexuelle Akt zunächst als nicht falsifizierbare physische Performanz realisiert: gezeigt werden nämlich sowohl Erektionen als auch Vaginalpenetration. Diese nicht vertauschbaren dinglichen Vorgänge, deren filmische Darstellung die Intimsphäre von Schauspielern, Charakteren und Zuschauern normalerweise gleichermaßen verletzt, wirken jedoch im Kontext des Films keineswegs degradierend, entsubjektivierend oder kalt. Dies ist offensichtlich nur deshalb möglich, weil sich in der subjektiv undifferenzierten, gesichtslosen Sexualität des „Rudel-Bumsens“ ein einheitliches Aktionsfeld bildet, in dem gehobene, subjektfixierte narrative Gestaltung und primitive, objektfixierte Lüsternheit adäquat zusammenfallen. Die inszenierte Idiotie, die den Unterschied zwischen Objekt und Subjekt vorübergehend nivelliert, schafft einen abgegrenzten Freiraum, in dem nichts Menschliches fremd wirkt. Dieser auf das Physische reduzierte, gesichtslose Freiraum selbst ist aber nicht Ziel, sondern Mittel zur performativen Neugestaltung der Subjektivität des Individuums über den Freiraum hinaus. In einer direkt darauffolgenden Szene, in der Sex zwischen zwei Individuen gezeigt wird, verhält sich die Kamera wieder konventionell und keusch: sie wendet sich „rechtzeitig“ vom Geschlechtsakt ab und gesteht Charakteren, Schauspielern und Zuschauern wieder die eigene Privatsphäre zu. Der messianistische Performatismus von Lars von Trier (und übrigens auch von Pe-

---

Selbstbenennung, die zugleich eine geschichtliche Performanz darstellt: „ich heiße x und bin (als russischer Soldat im Machtzentrum Hitlers) hier!“.

<sup>12</sup> Diese „Einrahmung“ darf nicht im Sinne von Derridas Rahmen oder Parergon verstanden werden. Die Einrahmung dient der Inbezugsetzung eines niederen Zustandes zu einem höheren (Stilisierung der Transzendenz); das Parergon ist eine letzten Endes ortlose Linie (sie ist sowohl „drinnen“ als auch „draußen“), die auf das endlose Problem der Bedingtheit hinweist und kaum ein performatives Ergebnis nach sich zieht (außer vielleicht weiterer Reflexion über die Bedingtheit selbst). Begrifflich relevanter als das Parergon scheint mir in diesem Zusammenhang Gregory Batesons „frame“ (Bateson 1972) zu sein, in dem nicht nur der paradoxe Charakter des Rahmens hervorgehoben wird, sondern auch dessen Bezug zu Erkenntnismechanismen, die vor dem sprachlichen Zeichen wirken. Nützlich in diesem Zusammenhang wäre zweifellos auch die vom amerikanischen Soziologen Goffman (1974) entwickelte „Rahmenanalyse“ [frame analysis], die z.T. auf Bateson zurückgeht.

levin) läuft häufig über solche dramaturgischen Wendepunkte ab, die un-freiwillig-freiwillig aufgenommen und weitergelebt werden sollen. Überhaupt ermuntert der Performatismus zur Selbsttherapie, zur Überwindung von unüber-sichtlichen, erdrückenden Kontexten durch wiederholte Selbstsetzung (*Lola rennt*, Pelevins Streben nach dem Nirvana, Michaels' Kritik an der pluralisti-schen Zerstreuung des Selbst).

Der Performatismus hat auch eine politische Dimension. In seinem viel be-achteten Essay *For Common Things* plädiert der junge Amerikaner Jedediah Purdy (2000, orig. 1999) gegen die postmoderne Haltung der ironischen Indif-ferenz und für die Engagiertheit des Individuums im postideologischen Zeitalter. Wie sich aber für etwas einsetzen, was sich ideologisch nicht mehr eindeutig er-fassen lässt? Purdy veranschaulicht dieses Dilemma anhand zweier scheinbar völlig verschiedene Beispiele: anhand der ruinösen Kohleförderung über Tage („strip mining“) in seinem Heimatstaat West Virginia und anhand der Wende zur Demokratie in Polen, Tschechien und Ungarn. Der zerstörerische Kohle-abbau in West Virginia lässt sich – so Purdy sinngemäß – nicht allein durch die Setzung eines gesetzlichen Rahmens (eine „Kohlesteuer“) von oben und nicht allein durch individuellen Widerstand von unten bekämpfen, sondern durch das Zusammenspiel von beidem – ein Zusammenspiel, das performatistisch-zirkulär ausfällt und dessen Alpha und Omega das ernsthafte, unironische, „aufmerk-same“ Subjekt ist:

[...] Reform through law is only effective if it joins with lives that realize some of the principles that law declares and tries to enforce. If we do not become the sort of people – more reflective in our demands, more modest in our needs, more attentive in our actions – who could inhabit a responsible economy, such an economy will not come to us by law or government. Because it will not come without law and government, changing ourselves is all the more important. We are the beginning as well as the end of a decent economy's possibility, because we are the sole site of responsibility. Responsibility begins in attentiveness, because only that can help us to discern the conditions of hope. (2000, 159-160)

Dagegen ist die Wende zur Demokratie in Osteuropa für Purdy ein Akt der bereits vollzogenen politischen Transzendenz, ein Sieg demokratisch-revolutionärer Ideale, die von aufrechten, mutigen Dissidenten wie Adam Michnik oder Václav Havel nicht nur nach außen vertreten, sondern auch gelebt wurden (vgl. 113 ff.). Diese erfolgreichen politischen Performanzen in Osteuropa haben allerdings eine paradoxe Folge. Der heroische Sieg der demokratischen Ideale macht den Weg frei gerade für die Wiedereinführung eines freien, aber mit banalen Dingen beschäftigten Privatbereichs, der immer wieder in politische Trägheit und soziale Indifferenz zurückzufallen droht. Selbst heroische, selbst-aufopferungsvolle politische Performanzen der oben genannten Art liefern für

Purdy nie eine absolute ideologische Legitimierung: vielmehr schaffen sie einen Rahmen, in dem man die Möglichkeit hat, sich immer wieder für „common things“ („gemeinsame“ und zugleich „banale“ Dinge) zu engagieren (vgl. 2000, 127-128). Dieses Wirken im Bereich des Individuell-Banalen, um dieses zugleich im Sinne gemeinsamer (aber nie ideologisch verbindlicher) Ziele vorübergehend zu überwinden, bildet ein realpolitisches Pendant zur fiktional dargestellten Setzung und Überwindung eines Rahmens durch ein naives oder einfältiges individuelles Subjekt. „Realistischer“ Performatismus (Purdy, Gans, Ulickaja usw.) bestätigt diesen Mechanismus, lässt ihn aber immer wieder in die Ironie oder Paradoxie zurückfallen; „phantastischer“ Performatismus (Pelevin) suggeriert die Möglichkeit der totalen Transzendenz.

Schließlich ist die einheitsstiftende Intention des Performatismus eng verbunden mit der *Rückkehr des Penis und der Gebärmutter* als positiv gestaltende Elemente. Entgegen der poststrukturalistischen Annahme, dass der Penis/Phallus nur durch Knebelung, Verdrängung und Penetrierung des Weiblichen wirkt, schafft der performatistische Penis positive, geschlechtsübergreifende Einheit durch die mehr oder weniger freiwillige Selbstaufopferung.<sup>13</sup> Die zentrierende, aufmerksamkeitsheischende Verschmelzung von Körperlichkeit und Zeichenhaftigkeit im Akt der Aufopferung hinterlässt eine Leerstelle, die nicht selten von weiblichen Figuren ausgefüllt wird. Man könnte sagen: die phallische Ordnung nichtet sich selbst (fernöstliche Tradition – Čapaev in *Čapaev i Pustota*,<sup>14</sup> Ghost Dog im gleichnamigen Film), übt sich in Enthaltensamkeit (christliche Tradition – Lester vor Angela in *American Beauty*) oder hinterlässt einen lebensbejahenden Verhaltenskodex oder ein Vermächtnis (jüdische Tradition – Aliks Tonband in Ulickajas *Veselye pochorony*). Dazu gesellt sich sogar ein kultisches Moment: in Lars von Triers *Idioten* erscheint der erigierte Penis eines gesichtslosen „Idioten“ in einer öffentlichen Dusche als Kultobjekt, von der eher nervöse Heiterkeit als Bedrohung ausgeht. Angesichts dieser aktiven Zur-Schau-Stellung und Zurücknahme des männlichen Glieds (keine Kastration!) bekommen die weiblichen Figuren Gelegenheit sich phallisch – also aktiv und einheitsstiftend – zu verhalten. Die daraus resultierenden geschlechtlichen Mischkon-

<sup>13</sup> Die feministische, poststrukturalistische Vorstellung des Gender als subjektloser (vorzugsweise nicht-heterosexueller, nicht-phallischer) Performanz wird vor allem von Judith Butler programmatisch zum Ausdruck gebracht: „gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed“ (1990, 25). Im Unterschied dazu versucht der Performatismus einen Rahmen zu finden, der zwischen eher festgelegten biologischen Gegebenheiten wie Genitalausstattung und der schweigerischen Vielfalt der psychosozialen Gender-Attribute vermittelt. Obwohl Subjektivität im Performatismus nicht vorbestimmt ist – es gibt immer ein Zusammenspiel zwischen Subjekt und Kontext –, besteht das Ziel dieses Zusammenspiels in der Setzung eines identitätsstiftenden Raums innerhalb des Kontextes und nicht darin, sich vom flüssigen Kontext möglichst mitreißen und auflösen zu lassen.

<sup>14</sup> Die freie, aber glückliche deutsche Übersetzung des Originaltitels „Čapaev und die Leere“ als *Buddhas kleiner Finger* betont sozusagen die phallische, ostensive Gegenseite zur „Leere“, die im Russischen ebenfalls grammatisch weiblich ist.

stellationen lassen sich indes nicht auf ein eindeutiges Muster reduzieren; zudem werden sie oft ironisiert. In *American Beauty* und *Ghost Dog* greifen Frauen am Ende zur phallischen Waffe mit unterschiedlichen Resultaten. Im Falle von Carolyn in *American Beauty* ist das Ergebnis lächerlich, im Falle des Mädchens in *Ghost Dog*, das mit der entladenen Pistole des gerade zuvor getöteten Ghost Dog ergebnislos auf dessen Auftraggeber und Mörder schießt, wird die Aufhebung der von Ghost Dog ausgehenden Gewalt suggeriert (aber auch das Misslingen der nichtenden Performanz durch das Kind, das inzwischen neuer Träger der Samurai-Lehre ist). In *Idioten* ist es nicht der kultische Anführer, der sich selbst durch das „Gaga-Machen“ transzendiert, sondern die schüchterne und sanftmütige Karen. Nicht minder wichtig sind die Gebärmutter und ihre symbolisch-funktionalen Stellvertreter. In *Lola rennt* steht die geldschwängere Tasche im Mittelpunkt des Geschehens; in Ulickajas „Genele-Sumočnica“ dient eine Handtasche als Geheimnisträger und Vermittler; in Ulickajas „Bron'ka“ (Ulickaja 1998) wird das wiederholte, skandalöse Gebären (beim beharrlichen Verschweigen des Vaternamens!) zum Mittel der weiblichen Individuation und Emanzipation.<sup>15</sup>

Die Möglichkeiten des Primär-Geschlechtlichen sind aber damit nicht erschöpft. In Houellebecqs anti-postmodernem Roman *Elementarteilchen* und in der tschechischen Komödie *Samotáři* werden völlig neue Geschlechterkonstellationen entworfen: in *Elementarteilchen* wird ein neues, vernunftbegabtes Geschlecht zusammengeklont (das im übrigen bevorzugt weibliche Merkmale aufweist), in *Samotáři* glaubt die Charakterin Vesna, es gebe Außerirdische, die sieben verschiedener Geschlechter bedürften, um den Beischlaf zustande zu bringen (dies entspricht der Anzahl der eng miteinander verflochteten Helden im Film). Insgesamt neigen die genannten Werke zu Performanzen, die sich beide Geschlechter aufeinander zubewegen lassen; der im neuen Paradigma herrschende „genetische Monismus“ (Becker 2001) stiftet Versöhnung statt Entzweiung.

In einer performatistischen Welt spielen die symbolische Ordnung der Sprache und die für ablenkende Wortspiele sorgende Kette der Signifikanten keine allzu große Rolle mehr. Das Zeichen bzw. die Sprache wirkt als ein massives Instrument im Dienste des Subjekts; bestimmend für das performatistische Werk ist die ganzheitliche, pragmatische Wucht der Aussage und nicht die von den Signifikanten ausgehenden sprachlichen Entgleisungen. Wie Knapp und Michaels mit ihrem magisch in den Sand geschriebenen Gedicht eindrucksvoll vorführen, sind auch hochkomplexe Signifikantenkombinationen keine Sprache, wenn kein Subjekt dahinter steht (vgl. Mitchell 1985, 15-16); umgekehrt zeigen das Gurren der „Idioten“ im gleichnamigen Film und Gans' Theorie des Osten-

<sup>15</sup> Zur performatistischen Taschen-Symbolik bei Ulickaja siehe Becker 2001.

siven, dass auch die allereinfachsten Lautfolgen als Sprache überaus wirksam sind. Wie die russischen Graffiti am Reichstag und die einträgliche Kommunikation zwischen dem nur Englisch sprechenden Ghost Dog und dem nur Französisch sprechenden Eisverkäufer in *Ghost Dog* zeigen, ist performative Sprache nicht auf Bedeutung angewiesen, um zu funktionieren: entscheidend ist der Rahmen, der Adressat und Adressant auferlegt worden ist (oder dem sich Adressat und Adressant unterwerfen) und der deren Differenzen überbrückt.

Im Performatismus vollzieht sich keine glatt verlaufende Überwindung der Postmoderne. Wie jede neue Entwicklung, bedient er sich in mancher Hinsicht noch bei der vorausgegangenen Epoche, während er an anderen, entscheidenden Stellen scharf mit dieser bricht. Die Hauptbruchstelle des Epochenwechsels zeigt sich in diesem Fall in der Herausbildung eines ganzheitlichen, abgeschlossenen Subjekts bzw. Zeichens, das in der zwischen Subjekt und Objekt (bzw. zwischen Zeichenträger und Bedeutung) schwankenden Semiotik der Postmoderne keinen Platz haben kann. Dass die Erschaffung eines solchen Subjekts oder Zeichens zuweilen unter Anwendung klassischer Verfahren der Postmoderne geschieht, ist gewissermaßen unvermeidlich; noch ist die neue Epoche angewiesen auf die Instrumente der alten. Kritiker des Performatismus werden zweifellos einwenden, Werke wie *Čapaev i Pustota* oder *Lola rennt* seien postmodern, weil sie mit virtuellen Realitäten operieren. Man darf allerdings nicht übersehen, dass die Funktion der virtuellen Realität nun eine völlig andere geworden ist: von der Intention her dient sie Zielen – dem Nichten des Subjekts im Sinne des Nirvana, dem bedingungslosen Erhalt des liebenden Subjekts, die die Postmoderne als banale Glaubenssätze abtut. Blendet man das ärgerliche Bestehen dieser Werke auf fiktional realisierte Transzendenz aus, so besteht kein Hindernis mehr, sie als postmodern endlos missverstehen zu können.

In der neuen Epoche ist das Ausmaß der Abkoppelung von der Postmoderne tatsächlich sehr unterschiedlich – und wird manchmal letzten Endes nicht ganz vollzogen. Dies geschieht vor allem dort, wo es dem betreffenden Autor nicht völlig gelingt, sich von der endlosen Metaphysikkritik bzw. vom trostlosen Menschenbild der Postmoderne zu lösen.<sup>16</sup>

Ein essayistisches Beispiel für den fließenden Übergang zwischen Postmoderne und Performatismus liefert Boris Groys in seinem vor kurzem erschienenen Buch *Unter Verdacht* (Groys 2000). Groys, so könnte man sagen, „entdeckt“ das ganzheitliche Zeichen, die Ontologie und die Performanz wieder, denkt diese aber noch im Sinne der pessimistischen Metaphysik der Postmoder-

<sup>16</sup> Dies gilt in Russland m.E. insbesondere für Vladimir Sorokins „unschuldige“ Darstellung des in der Postmoderne ohnehin allgegenwärtigen Bösen (siehe dazu insbes. Smirnov 1999, 361-369) und für die Künstlergruppe der Medizinischen Hermeneutik, die unendliche Metareflexion als „Therapie“ für eine Epoche anbietet, die an der Fülle der bereits vorliegenden metareflexiven Handlungen schon längst zu ersticken droht. In beiden Fällen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, es werde der Teufel mit dem Beelzebub angetrieben.

ne als bösartig und bedrohlich. Hauptgegenstand seiner Abhandlung ist die Art und Weise, wie ästhetischer Wert in der (post-)modernen Medienkultur entsteht. Laut Groys wird ästhetischer Wert durch die Aufnahme eines Gegenstandes in das Archiv bestimmt, also in einen Rahmen, der die ästhetische Werthaftigkeit des betreffenden Kunstgegenstandes garantiert. Die Aufnahmebedingungen des Archivs seien allerdings weder inhaltlich noch stofflich zu definieren, sonst könnten sie nach Belieben vorhergesagt und reproduziert werden (das Aufstellen eines Pissoirs in einem Museum lässt sich beispielsweise nicht mit der Vorliebe des Archivs für Badezimmermöbel bzw. Porzellan begründen). Ebenfalls seien die Aufnahmebedingungen nicht semiotisch, denn sie könnten nicht – wie dies der Poststrukturalismus etwa annimmt – durch einen Strom frei kursierender Zeichen bestimmt werden. Vielmehr liegt für Groys der Schlüssel zur Aufnahme ins Archiv in der verborgenen, unmittelbaren, nicht vorhersagbaren Beziehung zwischen Zeichen und medialem Zeichenträger – kurzum in einer von einem Subjekt gesteuerten Performanz, die dafür sorgt, dass Zeichen und medialer Zeichenträger eine einheitlich erscheinende, verbindliche Beziehung gegenüber einem Rezipienten eingehen. Folglich könne das für die ästhetische Wirkung des Gegenstandes entscheidende Moment nur ein ontologisches (bzw. dingbezogenes) sein. Diesen Tatbestand will Groys selbst freilich nicht ontologisch, sondern phänomenologisch erklären. Konstant am Erscheinungsbild des materiellen Zeichenträgers sei also nicht irgendein spezifischer, noch zu enthüllender Wesenszug, sondern unser Verdacht, dass „irgend jemand“ die Dinge hinter den Kulissen des Archivs manipuliert. Dieser „ontologische Verdacht“, der sich notwendigerweise immer gegen ein fremdes, manipulierendes Subjekt richtet, wird, wie Groys argumentiert, nicht von der Metaphysikkritik des Dekonstruktivismus erfasst, der in der Kultur lediglich ein unendliches Meer von Zeichen wahrnimmt, in dem man sich angenehm und sicher wiege wie in einem mediterranen Meer (vgl. 2000, 37). Viel geradliniger und überzeugender ist für Groys deshalb die Subjektvorstellung der heutigen Popkultur (verkörpert vor allem in Filmen wie *Terminator*, *Alien* oder *Independence Day*): das fremde Subjekt erscheint nämlich dort als unbarmherziger Killer, der jeden umlegt, der ihm über den Weg läuft (2000, 75). Zudem kann der Eintritt in das Archiv über das erlangt werden, was Groys „den Effekt der Aufrichtigkeit“ nennt. Dieser ist im Grunde genommen nichts anderes als eine paradoxe Intervention: der liberale Politiker erscheint als besonders aufrichtig, wenn er konservative Positionen vertritt, der konservative Politiker aufrichtig, wenn er liberale Thesen verbreitet (2000, 72); auch wer die eigene Bosheit als Maske offen zur Schau trägt, gilt als aufrichtig, weil solches Verhalten nicht nur paradoxal sei, sondern auch unsere Vorstellung von der Bosheit des fremden Subjekts bestätige (2000, 78-79). Der

einziges Schutz gegen das fremde, bösertige Subjekt bestehe darin, selbst bösertig, also „aufrichtig“ aufzutreten (2000, 79).<sup>17</sup>

Groys, auch wenn er zynisch und ironisch im Sinne von Purdy erscheint, denkt zweifellos bereits performatistisch. Das geheimnisvolle, vom fremden Subjekt manipulierte Gelingen eines medialen Gegenstands in das Archiv ist in der Tat eine ganzheitliche Performanz, die Subjekt, dingliches Zeichen und Rezipient erfolgreich miteinander vereint. Groys löst sich jedoch nicht vom negativen Subjektverständnis der Postmoderne, das dem nach Ganzheit strebenden Subjekt narzisstische (Lacan), reaktionäre (Foucault) oder generell grenzüberschreitende bzw. böse Tendenzen (Baudrillard) unterstellt, und er löst sich nicht von der postmodernen Erkenntnistheorie, die in jeder Berücksichtigung des Gegenständlichen metaphysischen Betrug wittert. Dagegen meine ich, dass in der neuen Epoche nicht das „böse“ Prinzip der fortwährenden, ziellosen Grenzüberschreitung dominant ist, sondern die *Grenzziehung*. Diese geschieht wiederum mit dem Ziel, einen quasi-sakralen Rahmen zu bilden, in dem ein bestehender Zustand unter günstigen Bedingungen transzendiert werden kann. Groys erfasst diese Situation eigentlich richtig, wenn er schreibt, „das Phänomen der Aufrichtigkeit entsteht [...] als Kombination aus kontextuell definierter Innovation und Reduktion“ (2000, 73). Diese Reduktion und Innovation kommen im Performatismus allerdings weitaus radikaler zur Geltung, als sich Groys dies vorstellt. Das performatistische Subjekt ist nämlich unter optimalen Bedingungen derart reduziert, dass es aufgrund seiner massiven „Dummheit“ keine Gefahr für andere darstellt.<sup>18</sup> In ähnlicher Weise entzieht es sich aufgrund seiner nicht hinterfragbaren Einfältigkeit jeglichem Verdacht auf Effekthascherei (selbst bei der simulierten Idiotie in *Idioten* kommt niemand dahinter: nicht Authentizität ist das Kriterium, sondern das Gelingen der Performanz gegenüber dem Beobachter). Im Gegensatz zu Groys würde ich auch meinen, dass nicht das Böse die Befindlichkeit der neuen Epoche bestimmt – auch wenn das Böse als Restphänomen durchaus noch präsent und aktiv ist, sondern die Liebe, denn die Liebe

<sup>17</sup> Diese aufrichtige Bösertigkeit ließe sich in der ausklingenden Postmoderne wohl an vielen Stellen nachweisen. Wenn z.B. der russische Performance-Künstler Brener Zuschauer beißt und ein Originalbild von Malevič mutwillig beschädigt (vgl. die Darstellungen in Uffelmann [o.D.] und Meyer 1998), suggerieren diese Handlungen aus performatistischer Sicht den irigen Versuch, durch boshafte Strategien der Gewaltanwendung bzw. Sachbeschädigung zur Dinghaftigkeit und Verantwortung in der Kunst zurückkehren zu wollen (Brener stellt sich stets den zuständigen Behörden bzw. lässt sich absichtlich verhaften). Der Performatismus teilt Breners Ziel einer dinglich bezogenen, aufopferungsvollen Kunst, setzt sie aber in der Regel mit positiven, einrahmenden Mitteln durch (vgl. die Argumentation weiter unten).

<sup>18</sup> Dieser Aspekt des Performatismus kann – wie bei allen anderen Versuchen, Transzendenz zu erzielen – ironisiert werden. So lässt sich in *Idioten* die üppige Blondine von zwei Männern in der Badeanstalt absichtlich anmachen, damit diese von ihrem „Ehemann“ – einem grunzenden, watschelnden Scheinbehinderten – vertrieben werden können. Es ist nicht die physische Bedrohung, die die Männer vertreibt, sondern der Schock, der entsteht, wenn man mit einem Idioten um ein Objekt der Begierde konkurriert.

als optimale Bedingung der Innovation ermöglicht, dass jedes beliebige Subjekt geliebt werden kann – d.h. jeder kann mit einem anderen, fremden zusammen in einen ganzheitlichen Rahmen aufgenommen werden. Diese sakralisierende, metaphysischem Optimismus verpflichtete Perspektive bedeutet die endgültige Überwindung der Postmoderne und nicht deren Fortsetzung mit anderen Mitteln.

Eine vergleichbare, wenngleich noch stark im postmodernen Menschenbild und in der postmodernen Schreibweise verankerte Perspektive liefert Michel Houellebecq in seinem bitterbösen Gesellschaftsroman *Elementarteilchen* (1999). Dem inzwischen immer offensichtlicher werdenden Dualismus der Postmoderne Rechnung tragend, entwirft Houellebecq zwei auf unterschiedliche Weise völlig liebesunfähige Helden: der eine ist rein vom Geschlechtstrieb gesteuert, der andere vom Geist. Über 345 Seiten hinweg liefert Houellebecq Szenen der psychischen Kälte und Rohheit, mechanistischen Kopulierens und unvorstellbarer Brutalität, die die innere Leere und Gleichgültigkeit seiner Helden eindrucksvoll belegen; erst auf den letzten zehn Seiten wird vor diesem trostlosen Hintergrund die utopische Vorstellung eines genetisch verwandelten, friedlichen und selbstlosen neuen Geschlechts in den Raum gestellt. Houellebecqs Werk ist insofern performatistisch, als es das postmoderne Menschenbild fiktional transzendiert. Dafür aber bleibt er noch weitgehend der pessimistischen Metaphysik der Postmoderne verpflichtet, deren einziger Fixpunkt der Tod und dessen unappetitliche Ableger sind (an einer Stelle heißt es: „[...] letztlich bricht einem das Leben doch das Herz. [...] Und dann lacht niemand mehr. Was bleibt, ist nur noch Einsamkeit, Kälte und Schweigen. Was bleibt, ist nur der Tod“, 328). Es handelt sich bei Houellebecq im wesentlichen um einen sich vor sich selbst ekelnden Postmodernisten, der sich die Selbsterlösung nur durch den genetischen Umbau des alten, bösen, männlichen Subjekts vorstellen kann; der Autor selbst hat aber offensichtlich Probleme, aus dem neuen, geklonten Geschlecht heraus ein eigenständiges Sujet zu entwickeln.

Das Problem der Abgrenzung zur Postmoderne – in diesem Fall zum russischen Konzeptualismus – wird übrigens ausdrücklich von Pelevin in der Geschichte „Vstroennyj napominate!“ [Das eingebaute Warnsignal] (1998, 381–384) thematisiert. Die Geschichte handelt von der fiktiven Kunstrichtung des „Vibrationalismus“, der „davon ausgeht, dass wir in einer oszillierenden Welt leben und selbst eine Ansammlung von Schwingungen darstellen.“<sup>19</sup> Der Konzeptualist, so Pelevins „Vibrationalist“, unterliegt dem Fehler, das Konzept festzulegen: „die reine Fixierung der Ideen wirft uns unweigerlich zurück in das bereits viel begangene Gelände des Konzeptualismus.“<sup>20</sup> Der Vibrationalismus,

<sup>19</sup> „Это направление в искусстве, исходящее из того, что мы живем в колеблющемся мире и сами являемся совокупностью колебаний“ (1998, 381).

<sup>20</sup> „Чистая фиксация идей неминуемо отбросит нас на исхоженный пустырь концептуализма“ (1998, 381).

der die Dynamik der Schwingungen künstlerisch aufrechterhält und auf sich selbst zurückbiegt, führe dagegen dazu, dass sich seine Grenzen „als verschwommen und quasi nicht existent erweisen. Deshalb besteht die Aufgabe des vibrationalistischen Künstlers darin, zwischen der Szylla des Konzeptualismus und der Charybdis des ex-post-facto-Theoretisierens hindurch zu springen“.<sup>21</sup> Pelevins Kritik des Konzeptualismus ist offensichtlich ungerecht. Der Konzeptualismus ist nicht statisch, sondern oszilliert zwischen Kontexten (oder zwischen Subjekt und Kontext) genauso wie der Vibrationalismus. Ist aber der „Vibrationalismus“ deshalb identisch mit dem Konzeptualismus? Wichtig im „Vibrationalismus“ wie auch anderswo in Pelevins Schaffen ist, dass sich das Subjekt zur Einheit von Subjekt und Objekt, von Ding und Zeichen performativ zurückschraubt: nur so wird eine tödliche, weil nicht mehr transzendenzfähige Oszillation vermieden. Die erfolgreiche Aufhebung dieser zweigeteilten Zustände lässt sich verschiedentlich realisieren. Man kann sie in der mystischen Performanz selbst erleben, mit paradoxen buddhistischen Fachtermini umschreiben oder in der – allgemein zugänglichen – Fiktionalität mit einer gewissen Selbstironie darstellen (in diesem Fall funktioniert der Vibrationalismus nicht, weil der Künstler seine eigenen Anweisungen nicht beachtet).<sup>22</sup> Weil eben das Misslingen der auf die Transzendenz zielenden Performanz eine erhebliche Rolle im Sujetaufbau bei Pelevin spielt, wird dieser oft missverständlich mit den ironischen, die Dysfunktionalität fest einkalkulierenden Verfahren der Postmoderne verwechselt, die denen Pelevins zwar formal ähneln, jedoch keine ganzheitliche, transzendierende Perspektive keimen oder gar in der Fiktion vorübergehend einrichten. Der krönende Abschluss der Postmoderne wird sich jedenfalls wohl kaum darin äußern, dass sie gerade jene Sachverhalte – das Subjekt, den Glauben, die Transzendenz, die Präsenz usw. – inthronisiert, die sie bislang immer gnadenlos auseinandergejagt hat.

\* \* \*

#### Zum Schluss fünf Grundzüge des Performatismus:

- <sup>21</sup> „Что границы вибрационализма оказываются размытыми и как бы несуществующими. Поэтому задача художника-вибрационалиста – проскочить между Сциллой концептуализма и Харибдой теоретизирования постфактум“ (1998, 381).
- <sup>22</sup> Es wäre ein schwerwiegender Fehler, wenn man Performatismus mit Postmoderne gleichsetzen würde, weil dieser noch Ironie aufweist. Ironie entsteht im Performatismus zwangsläufig dann, wenn transzendente Ideale unvollständig realisiert werden; das Bewusstsein für diese Unvollständigkeit ist notwendigerweise ein ironisches (der vermeintlich stramme Antironiker Purdy vermerkt dies ausdrücklich in *For Common Things*, 2000, 212-214). Die grundsätzlich ironische Befindlichkeit allen menschlichen Handelns wird auch von Gans bestätigt, der in Paradox und Ironie eine unvermeidliche und notwendige Folge einer jeden Semiose sieht (man verfügt zwar über das Zeichen, nicht aber vollständig über das Ding, worauf es hinweist, vgl. Gans 1997, Chapter 3, „The Necessity of Paradox“, 37 ff.). Im Performatismus liegt die Ausrichtung auf der Transzendierung der Ironie; in der Postmoderne auf deren endloser Erzeugung.

1. Kein endloses Zitieren mehr und keine Authentizität, sondern Einrahmung des bereits Vorliegenden, um dieses zu transzendieren oder radikal zu erneuern; Einsatz von Ritual, Dogma oder ähnlichen einschränkenden Rahmen, um bestehende Zustände zu transformieren oder transzendieren; Rückkehr der Geschichte durch die Einrahmung des Subjekts (z.B. Greenblatts Geschichte des Self-fashioning, Michaels' Neopragmatismus). In der Narrativik: Rückkehr des Auktorialen bzw. Einrichtung eines verbindlichen auktorialen Rahmens. Mit Hilfe des Rahmens wird die Transzendenz in verschiedener Weise stilisiert: vertikal (Übergang zu einer höheren Ebene); horizontal (Ausweichen auf einen anderen Rahmen); holistisch (erfolgreiches Anpassen des Subjektes an den Rahmen oder umgekehrt).

2. Anstelle einer Ordnung flottierender, instabiler Beziehungen unter Zeichenteilen wird der ganzheitliche Subjekt-Zeichen-Ding-Bezug zur Grundlage aller Kommunikation und allen gesellschaftlichen Umgangs; das Setzen eines Zeichens stellt einen (unwillkürlichen) Glaubensakt statt eines semiotischen oder semantischen Fehlschlags dar. Das Subjekt wirkt massiv, opak und abgeschlossen; es kann dumm, naiv, benommen, einfältig, aufrichtig und heroisch sein, aber nicht endlos zynisch, ironisch oder gespalten.

3. Wechsel vom Modus des unendlichen zeitlichen Aufschubs (*différance*, Prozesshaftigkeit) zur einmaligen oder endlichen Zusammenführung von Gegensätzlichem in der Gegenwart (paradoxe Performanz, Gans' *Ostensive*).

4. Übergang vom metaphysischen Pessimismus zum metaphysischen Optimismus; metaphysischer Fixpunkt ist nicht mehr der Tod und dessen Stellvertreter (Leere, Kenosis, Absenz, Dysfunktionalität), sondern psychologisch erlebte oder fiktional konstruierte Zustände der Transzendenz (Wiederauferstehung, Übergang ins Nirvana, Liebe, Katharsis, Erfüllung, Vergöttlichung usw.).

5. Wiederkehr und Rehabilitierung des Penis als aktiven, einheitsstiftenden Agenten der Performanz; gleichzeitige Ironisierung oder Zurücknahme dessen Begehrens oder Machtanspruchs zugunsten des Weiblichen; das Phallische als positive Rahmenbedingung des Weiblichen und umgekehrt (das Männliche gibt sich vaginal oder leer; das Weibliche verhält sich phallisch, also aktiv und zielgerichtet). Weiterhin: Wiederkehr und Rehabilitierung der Gebärmutter; das Gebären (ob physisch oder metaphorisch) als aktive, zielgerichtete Tat. Im allgemeinen eine Tendenz zur Entsexualisierung; die Liebe bzw. die vereinheitlichende oder versöhnliche Qualität des Begehrens (ob männlich, weiblich, hetero- oder homosexuell) ist wichtiger als das spielerische Ausleben des eigenen Andersseins.

Und schließlich ein Beispiel aus Ingo Schulzes *Simple Storys* (1998), in dem die massive Undurchsichtigkeit der „simplen“ Personen besonders wirksam zum Tragen kommt:

„Mir ist im Kino mal was passiert“ [sagte Edgar]. „Wir kamen zu spät, gab

nur noch erste Reihe. Wir sind im Dunkeln rein. Das ging los in Vogelperspektive, ein Flug über den Urwald. Ich schloß die Augen, damit mir nicht schwindlig wird. Dann hörte ich rechts neben mir ein tiefes Glucksen, ein wunderschönes Lachen. [...] Und immer an Stellen, die irgendwie besonders waren, wo sonst keiner lachte. Sie hatte die Beine übereinandergeschlagen und wippte mit dem rechten Fuß. Manchmal sah ich ihre Wade und den Knöchel. Ich habe zu ihr geschickt und auf das Glucksen gehört. Und dieser wippende Fuß, wie eine Einladung. Ich berührte ihren Ellbogen mit meinem, sie merkte es nicht mal. Ich dachte, ich müßte nur den Arm um sie legen, und sie würde sich an mich lehnen, als wäre das ganz selbstverständlich, als müßte es so sein. Und gleichzeitig wollte ich ihre Wade streicheln. Ich mußte mich beherrschen, wirklich beherrschen, wir saßen so eng beieinander. ‚Mein Gott, ist die schön!‘ dachte ich immer wieder. Nach jedem Gluckser wollte ich sie küssen.“

„Und – hast du?“

„Ich bekam nicht heraus, wer neben ihr saß. Ein Mann – ja, aber ob er zu ihr gehörte, war unklar.“ [...]

„Sie war nicht allein?“ fragte Jenny [...].

„Nein,“ sagte Edgar. „Sie war nicht allein. Sie war mit einer ganzen Gruppe da.“ Er machte eine Pause.

„Was denn?“

Edgar schüttelte den Kopf. „Ich hätte es nicht sehen können. Sie war debil, die ganze Gruppe war debil.“

„Oh, Scheiße“, sagte Jenny.

„Ich hatte mich in eine Idiotin verliebt.“

„Gibts ja nich.“

„Ja“, sagte er. „Das schlimmste war, ich wollt sie trotzdem.“

„Was?“

„Ich hatte mich verliebt, es war schon passiert.“ [...]

(Schulze 1998, 257-258)

Kulturhistorisch befinden wir uns in der Situation Edgars: wir spüren die Nähe einer Epoche, die wir nur anhand der äußeren Konturen kennen und in der wir zunächst nur das Einfache oder Einfältige zu erkennen vermögen.

Hauptsache aber, wir sind in sie verliebt.

## Literatur

Austin, J.L. 1979. *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*.

Bateson, G. 1972. *Steps to an Ecology of Mind*, New York.

Becker, A. 2001. "Die Welt in der Tasche. Genetischer Monismus bei Ljudmila Ulickaja". Vortrag JFSL-Arbeitstreffen, Freiburg, 4.3.2001.

Bell, A. 1999. *American Beauty. The Shooting Script*, New York.

Butler, J. 1990. *Gender Trouble*, New York/London.

- Gans, E. *Chronicles of Love and Resentment*  
Webadresse: [www.humnet.ucla.edu/humnet/anthropoetics/views](http://www.humnet.ucla.edu/humnet/anthropoetics/views)
- Gans, E. 1997. *Signs of Paradox. Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford.
- Goffman, E. 1974. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York.
- Groys, B. 2000. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München.
- Greenblatt, S. 1988. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley.
- Houellebecq, M. 1999. *Elementarteilchen*, Köln.
- Lentricchia, Fr. 1989. „Foucault's Legacy: A New Historicism?“, Veese, A. (ed.), *The New Historicism*, New York/London, 231-242.
- Meyer, H. 1998. „Performans kak nasilie“, *Chudožestvennyj žurnal/Moscow Art Magazine*, 19/20, 22-25.
- Michaels, W.B. 1977. „The Interpreter's Self: Peirce on the Cartesian „Subject““, *Georgia Review*, 31, 383-402.
- Michaels, W.B. 1995. *Our America: Nativism, Modernism and Pluralism*, Chapel Hill.
- Mitchell, W.J.T. 1985. *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago.
- Pelewin, W. 1995. *Die Entstehung der Arten und andere Erzählungen*, Leipzig.
- Pelevin, V. 1996. *Čapaev i Pustota*, Moskau (dtsh: *Buddhas kleiner Finger*, Berlin 1999).
- Pelevin, V. 1998. *Želtaja strela*, Moskau.
- Purdy, J. 2000. *For Common Things. Irony, Trust, and Commitment in America Today*, New York.
- Schulze, I. 1998. *Simple Storys*, Berlin.
- Smirnov, I.P. 1999. *Homo homini philosophem...* St. Petersburg.
- Uffelman, D. (unveröffentlichtes Manuskript). „Eto svoevolie faktografično“ – Brener, Kulik und Gewalt als Kunst“. Erscheint voraussichtlich in: S. Hänsgen (Hrsg.), Sammelband zum Symposium „Sam-iz-dat/Selbst-ausgabe“ im November 1998 im Weserburg Museum Bremen.
- Ul'ickaja, L. 1998. *Veselye pochorony*, Moskau (deutsch: *Ein fröhliches Begräbnis*, Berlin 1998).
- Von Trier, Lars „The Man Who Would Give Up Control“. Internet-Interview mit Peter Ovig Knudsen. Webadresse: [www.dogme95.dk/the\\_idiots/interview/interview.htm](http://www.dogme95.dk/the_idiots/interview/interview.htm)

**Filmographie**

- American Beauty*. Amerika/England 1999. Regie: Sam Mendes; Drehbuch Alan Ball; Kamera: Conrad L. Hall; Schnitt: Tariq Anwar and Chris Greenbury; Musik: Thomas Newman. Mit: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari, Peter Gallagher, Allison Janney, Scott Bakula, Sam Robards, Chris Cooper.
- Idioten*. Dänemark 1998. Drehbuch und Regie: Lars von Trier; Musik: Design Per Streit; Schnitt: Molly Malene Stengaard. Mit: Bodil Jørgensen, Jens Albinus, Anne Louise Hassing, Troels Lyby, Nikolaj Lie Kaas u.a.
- Lola rennt*. Deutschland 1999. Regie und Drehbuch: Tom Tykwer; Kamera: Frank Friebe; Schnitt: Matthilde Bonnefoy; Musik: Tom Tykwer, Johnny Klimek and Reinhold Heil. Mit: Franka Potente, Moritz Bleibtreu, Herbert Knaup, Nina Petri, Armin Rohde u.a.
- Návrat idiota*. Tschechische Republik 1999. Drehbuch und Regie: Saša Gedeon; Kamera: Štěpán Kučera; Schnitt: Petr Turyna; Musik: Vladimír Godár. Mit: Pavel Liška, Anna Geislerová, Tatiana Vilhelmová, Jiří Langmeier u.a.
- Ghost Dog*. America 2000. Drehbuch und Regie: Jim Jarmusch; Kamera: Robby Muller; Schnitt: Jay Rabinowitz; Musik: RZA. Mit: Forest Whitaker (Ghost Dog), John Tormey (Louie), Camille Winbush (Pearline), Cliff Gorman (Sonny Valerio), Frank Minucci (Big Angie), Isaac de Bankole (Raymond), Victor Argo (Vinny) and Damon Whitaker (Young Ghost Dog).
- Samotáři*. Tschechische Republik 2000. Regie: David Ondříček; Drehbuch: Petr Zelenka; Kamera: Richard Řeřicha; Musik: Jan P. Muchow. Mit: Jitka Schneiderová, Saša Rašilov, Labina Mitevská, Ivan Trojan u.a.