Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2004, 378 S., ISBN 3-518-12373-4, EUR 14,00

Rezensiert von:

Friedrich Weltzien

SFB 626, Freie Universität Berlin

"Marter", "Tortur", "Qual", "Schmerz", "Folter" - die Terminologie der Kasteiung, die Erika Fischer-Lichte in der einleitenden "Begründung für eine Ästhetik des Performativen" in eindringlicher Weise aufbietet, lässt mutmaßen, die Notwendigkeit dieser Ästhetik des Performativen sei aus einem enormen Leidensdruck heraus erwachsen. Dieser Eindruck revidiert sich beim Weiterlesen erfreulicherweise. Das Erleiden als ein Zustand der Passivität bleibt aber Thema, in Relation zur tatkräftigen Aktivität und der Wechselwirkung zwischen beiden. Das gesamte Buch kreist dabei um das zentrale Problem des Verhältnisses von Künstler und Betrachter, von Produzent und Konsument, von Schauspieler und Zuschauer in der Kunst der letzten 100 Jahre.

Die Autorin ist ganz gewiss keine Unbekannte in den Theaterwissenschaften, nicht nur in der Berliner Universitätslandschaft hat sie diese Disziplin in den vergangenen Jahren maßgeblich mitgestaltet und als Sprecherin des Sonderforschungsbereichs "Kulturen des Performativen" hat sie bereits zuvor zum Performanzbegriff einschlägig publiziert. Die Buchform gibt Fischer-Lichte nun aber den Raum, die Terminologie des Performativen als konzise Systematik auszubreiten. Und der Anspruch dieses Unternehmens ist kein geringer: Fischer-Lichte entwickelt die zentralen Kategorien ihrer Ästhetik des Performativen im zweiten Kapitel des Buches zwar aus einem theaterwissenschaftlichen Begriff der Aufführung, der sich in weiten Teilen den Überlegungen Max Herrmanns verpflichtet weiß. Daraus entwickelt die Autorin aber ein umfassenderes Konzept von "performative turns", die in unterschiedlichem Maße auf alle Kunstformen seit den 1960er-Jahren angewendet werden könnten.

Die Untersuchung verfolgt "einen dezidiert kunstwissenschaftlichen Ansatz" (56), so heißt es dort, und an anderer Stelle wird die Kompetenz dieser Beschreibungsmodalität noch weiter ausgesteckt: "Zusammenfassend lässt sich annehmen, dass sich in einer Ästhetik des Performativen die Bereiche Kunst, soziale Lebenswelt und Politik kaum säuberlich voneinander trennen lassen. Eine in der Aufführung fundierte Ästhetik des Performativen wird daher auch Konzepte, Kategorien und Parameter entwickeln und in die entsprechende Theoriedebatte einführen müssen, welche eben diese unsauberen Übergänge, diese dubiosen Grenzüberschreitungen und explosiven Mixturen zu erfassen vermögen." (82). Innerhalb des Buches bleibt dieser Anspruch allerdings

mehr Forderung als Programm. Die Beispiele, die Fischer-Lichte heranzieht, stammen in den meisten Fällen aus dem Bereich des Theaters und der Performance. Die umfassende Anwendung des Konzeptes findet sich anderswo [1], hier geht es um dessen Darlegung.

Darlegung, das meint insbesondere die Schärfung eines Sets von Begriffen, mit dem die Beschreibung von Situationen gelingen soll, die als performativ gelten. Die Folgenden vier Kapitel machen dies explizit. Zunächst wird im dritten Kapitel "Die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern" als eine Art körperliche Intersubjektivität entwickelt, mit der sich das spezifische Verhältnis des performativen Künstlers und einem Interagierenden, aktiven Publikums in Worte fassen lässt. Körperlichkeit gehört auch im Kapitel vier, "Zur performativen Hervorbringung von Materialität", zu den zentralen Kategorien - neben Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit.

Die Kapitel fünf und sechs widmen sich den Begriffen Emergenz und Ereignis und beide beziehen ihre Beschreibungskraft aus einem Phänomen, das sich wie ein roter Faden durch das gesamte Buch zieht: "die autopoietische feedback-Schleife". Den Begriff der Autopoiesis übernimmt Fischer-Lichte interessanterweise von den Neurologen Humberto Maturana und Francesco Varela (61) und nicht, obgleich dies in mancher Hinsicht vielleicht näher läge, vom Soziologen Niklas Luhmann. Möglicherweise lassen sich auf diese Weise die Assoziationen der "Versuchsanordnung" (61) und des Experiments besser transportieren. Wie auch immer, gemeint ist die Art der Kontingenz, des Zufalls oder der Unvorhersagbarkeit (77) in der Interaktion von Akteur und Zuschauer: "Jeder bestimmt sie mit und läßt sich zugleich von ihr bestimmen, ohne dass ein einzelner volle Verfügungsgewalt über sie hätte." (268).

Der Künstler des performative turn ist kein Genie, sondern ein "Versuchsleiter": "Über die Aufführung selbst hat er [...] keine Kontrolle." (285 f.). In diesem Zusammenhang ist auch die Emergenz - auch dieser Begriff wird hier aus einem neurologischen Diskurs entnommen - zu sehen: "Mit Emergenz meine ich unvorhersehbar und unmotiviert auftauchende Erscheinungen, die zum Teil nachträglich durchaus plausibel erscheinen" (186). Die autopoietische feedback-Schleife, die Emergenz provoziert und integriert, "ist dafür verantwortlich, daß jedesmal eine andere Aufführung hervorgebracht wird, daß in diesem Sinne jede Aufführung einmalig und unwiederholbar ist" (82).

Die Autopoiesis, die Emergenz (die etymologisch den Notfall mit sich führt), die Unvorhersagbarkeit und Unwiederholbarkeit markieren den Kern der Ästhetik des Performativen und führen im Effekt zu dem, was im Abschlusskapitel des Buches beschworen wird: die Reauratisierung, die Dramatisierung (351), die Verwandlung (81, 341), "Die Wiederverzauberung der Welt" (315). An dieser Stelle schwimmt dann gelegentlich auch die Trennung von Analyse und Gegenstand, von Methode und Motiv. Wenn Fischer-Lichte schreibt, "eine Ästhetik des Performativen zielt auf die Kunst der Grenzüberschreitung" (356), dann

scheint es so, als läge es im Sinne der Autorin, dass gleichzeitig das historische Phänomen der performativen Wende und das vorliegende Buch gemeint sein können.

Darin zeigt sich nun eine Qualität dieser Schrift, die unter streng historischen Gesichtspunkten als Schwäche erscheinen mag: es werden zwar gelegentlich knappe Hinweise etwa auf den Vietnamkrieg, die zurückliegenden Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus oder die Parallelen zur aufkeimenden Bürgerrechtsbewegung gegeben - eine geschichtliche Begründung, weshalb es zu einer "performativen Wende der ausgehenden sechziger/frühen siebziger Jahre" (317) just zu diesem Zeitpunkt kam, bleibt der Band schuldig.

Besonders deutlich zeigt sich dieser Zug am Konzept des performative turn, der sowohl im Singular als auch im Plural angeführt wird. Eigentlich, so hat man das Gefühl, meint Fischer-Lichte damit die sich wandelnde Theaterlandschaft der 1960er-Jahre. Hier ist der Ausgangspunkt ihrer Untersuchung zu lokalisieren, manifest geworden am "24. Oktober 1975" (9), dem Tag, an dem Marina Abramovi• in Innsbruck ihre Performance "Lips of Thomas" uraufführte. Wenn sie den Plural wählt, meint Fischer-Lichte darüber hinaus "eine erste performative Wende in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts" (45), die sich zum Jahrhundertwechsel um 1900 zugetragen habe, sowie einer performativen Kultur, wie wir sie seit den 90er-Jahren und "an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert" (341) vorfinden.

Besonders die erste performative Wende des 20. Jahrhunderts bleibt aber eigentümlich unscharf: setzt sie 1889 mit William Robertson Smiths ethnologischer Aufwertung des Rituals ein? Oder doch erst mit Max Reinhardts Konzessionen an das japanische Kabuki-Theater um 1910 (48), oder mit Max Herrmanns Schriften, die bis 1930 entstanden? Oder ist die Ursache gar in Nietzsches Tragödienschrift von 1872 zu suchen? Und wenn im *fin de siecle* eine performative Wende stattgefunden hat, warum sie dann nicht hier - wie auch für die 60er-Jahre - interdisziplinär begründen: von Konrad Fiedlers dynamischem Kunstverständnis bis zu Wilhelm Worringers Begriff der Einfühlung und Paul Valéry's Einlassungen böte sich hinreichend Material für eine Untermauerung einer solchen These.

Vielleicht wäre es überzeugender gewesen, das zeigt sich zumindest in den historischen Exkursen der Abhandlung, nicht von turns zu sprechen, von einschneidenden und terminierbaren Paradigmenwechseln, sondern von einer Sukzession, die - um nur ein Beispiel zu nennen - die differenzierten Vor- und Rückschritte im Zusammenhang mit den faschistischen Regimen und den folgenden Gegenreaktionen besser erklären könnte, als es die Rede von der Wende kann.

Dieser Punkt macht aber auf eine Eigenschaft der Untersuchung aufmerksam, die, so will es scheinen, in der Intention der Autorin lag: Es geht nicht um die Ausarbeitung einer historischen Theorie; die Systematik

des Buches zielt vielmehr auf die Formulierung eines begrifflichen Instrumentariums. Der Ehrgeiz der "Ästhetik des Performativen" ist nicht darauf gerichtet, eine erschöpfende Analyse des kulturellen Schaffens der vergangenen 100 Jahre zu liefern.

Die Leistung besteht darin, ein Werkzeug zur Verfügung zu stellen, das sich an die Seite hergebrachter Methodik stellt: "Eine Ästhetik des Performativen richtet sich [...] auf solche Kunstprozesse, denen die Begriffe 'Werk', 'Produktion' und 'Rezeption' noch nie adäquat waren." (315). Wem nun beispielsweise das Verhältnis von "Qual", "Gewalt" und der autopoietischen feedback-Schleife noch nicht hinreichend ausgeleuchtet erscheint, der darf sich nach der Lektüre von Fischer-Lichtes Buch aufgefordert und in der Lage fühlen, dies näher zu untersuchen. Es ist dieser Aufforderungscharakter, das Inspirierende und Anstachelnde, das von dieser Schrift ausgeht, was es zu einer packenden Lektüre macht: ein Werkzeug ist ein gutes Werkzeug, wenn es Lust darauf macht, es auch einzusetzen.

Anmerkung:

[1] Beispielsweise in Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2002.

Redaktionelle Betreuung: Lars Blunck

Empfohlene Zitierweise:

Friedrich Weltzien: Rezension von: *Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2004, in: **sehепunkte** 5 (2005), Nr. 9 [09.09.2005], URL: <<http://www.sehepunkte.historicum.net/2005/09/7256.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

Diese Rezension erscheint auch in KUNSTFORM.

issn 1618-6168