

Performativität und Performance

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra artium im Studiengang
Kunst und kommunikative Praxis (Bildnerische Erziehung) und
Textil-Kunst, Design, Style (Textiles Gestalten)
der Universität für Angewandte Kunst Wien

Anja Braunwieser BA BA

Matrikelnummer: 0120901

BetreuerIn:

Univ.-Prof. Dr.Phil. Mag.art. Marion Elias

Wien, Mai 2017

Kurzfassung

Thema dieser Diplomarbeit sind die Performativitätsmodelle von John L. Austin und Judith Butler, in Hinblick auf Erika Fischer-Lichtes in „Ästhetik des Performativen“ formulierten Behauptung, dass sowohl für John L. Austin als auch für Judith Butler die Aufführung den „Inbegriff des Performativen“ darstelle.

Der erste Teil der Arbeit widmet sich Austins Sprechakttheorie, die anhand der Positionen von Sybille Krämer, Jaques Derrida und Shoshana Felman näherhin betrachtet wird. Während hier performative Akte als sprachliche Handlungen im Vordergrund stehen, beschäftigen in dem anschließend behandelten Performativitätsmodell Butlers, performative Akte, sofern sie kulturelle bzw. geschlechtliche Identität hervorbringen. Es erfolgt hier eine kulturtheoretische Erweiterung des Performanzbegriffs, der die Strategien des Aufführens und Inszenierens in das Blickfeld rückt. Um einer möglichen Engführung von Performativität und Performance weiter nachzugehen, wird in einem abschließenden Kapitel anhand der Positionen von Peggy Phelan und Philip Auslander die Entgegensetzung von Live-Ereignis und medialer Reproduktion problematisiert.

Abstract

Subject of this diploma thesis are the performativity models of John L. Austin and Judith Butler, discussed with regard to the assertion of Erika Fischer-Lichte that for Austin and Butler performance appears to be an epitome of performativity.

The first chapter of this thesis is about Austin's speech-act theory, considered by the means of the positions of Sybille Krämer, Jaques Derrida and Shoshana Felman. While the speech act theory deals with performative acts as linguistic actions, Butlers performativity model considers performative acts as far as they constitute cultural or gender identity. This marks a culture-theoretical extension of the concept of performance, which is related to strategies of enactment and staging. In terms of a possible interleaving between performativity and performance the last chapter discusses the distinction between live and mediatized performances on the positions of Peggy Phelan and Philip Auslander.

Inhaltsverzeichnis

Kurzfassung	2
Abstract.....	3
Inhaltsverzeichnis	4
Erika Fischer-Lichte: Zur Notwendigkeit einer Ästhetik des Performativen	6
1.1 Performativität und Aufführung	10
1.2 Fragestellungen	11
1 Performative Akte als sprachliche Handlungen.....	13
1.1 Merkmale performativer Äußerungen	14
1.1.1 Gelingensbedingungen performativer Äußerungen	15
1.2 Das Scheitern der Unterscheidung von Konstativa und Performativa	16
1.3 Zweistimmigkeit.....	17
1.3.1 Der Wahrheitsbezug des Performativen	18
1.3.2 Illokution und die ursprünglichen Performativa	20
1.4 Stimme der Skepsis	22
1.5 Rückbezug	26
1.6 Der Ausschluss des Theatralen bei Austin	28
1.7 Dekonstruktivistische Lektüre	29
1.8 Donjuanismus	33
1.9 Rückbezug	36
2 Performative Akte als körperliche Handlungen	38
2.1 Merkmale performativer Akte als körperliche Handlungen	39
2.2 Phänomenale Verkörperungsbedingungen.....	40
2.2.1 Verkörperung als Aufführung	42
2.3 Rückbezug	42
2.4 Grenzziehungen.....	44
2.5 Körperlichkeit und Intentionalität.....	44
3.5.1. Sprechen als körperliche Handlung	45
2.6 Performativität und Expressivität.....	47
2.6.1 Performativität und Zitation	48
2.7 Resignifikation als Transformation	50
2.7.1 Resignifikation und Kontext	52
2.8 Rückbezug	55
2.9 Performativität in der Kulturtheorie.....	56
2.10 Fischer-Lichtes Begriff der Aufführung.....	58

2.10.1 Unkontrollierbarkeit und Inszenierungsstrategien.....	61
3 Performativität und Medialisierung	63
3.1 Performance und Präsenz	63
3.1.1 Repräsentation und Ontologie der Performance	64
3.1.2 Schrift und Metaphysik der Präsenz	67
3.1.3 Performative critical writing	68
3.1.4 Performative pedagogy.....	69
3.2 Liveness	70
3.2.1 Liveness und Rechtsprechung.....	72
3.2.2 Authentizität und Rockmusik.....	73
3.3 Rückbezug	75
Literaturverzeichnis	79
Erklärung	81

Erika Fischer-Lichte: Zur Notwendigkeit einer Ästhetik des Performativen

Erika Fischer-Lichte¹ beginnt ihre *Ästhetik des Performativen* mit einer Beschreibung der 1975 in der Galerie Krinzinger aufgeführten Performance *Lips of Thomas* von Marina Abramović². Da Fischer-Lichte im weiteren Fortgang ihrer Argumentation auf diese Performance mehrmals Bezug nimmt, wird deren Ablauf hier in knapper Form wiedergegeben: Abramović entledigte sich ihrer Kleider, pinnte eine Fotografie von sich an die Rückwand der Galerie, umrahmte diese mit einem fünfzackigen Stern. Sie begab sich an einen Tisch, der mit einer Flasche Rotwein, einem Glas Honig, einem Kristallglas, einem Silberlöffel und einer Peitsche gedeckt war. Abramović aß langsam den Honig, leerte die Flasche Wein, zerschlug anschließend das Kristallglas mit der rechten Hand, wobei sie sich stark verletzte. Sie ging zu der Fotografie und ritzte sich davor mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in den Bauch. Danach ließ sie sich kniend vor der Fotografie nieder und geißelte sich selbst mittels der Peitsche. Anschließend legte sie sich mit gespreizten Armen auf ein Kreuz aus Eisblöcken. Oberhalb des Kreuzes war ein Heizstrahler angebracht, dessen Wärme das Kreuz zum Schmelzen bringen sollte. Ihre Absicht war es auf dem Kreuz auszuharren, bis es geschmolzen war. Nach 30 Minuten wurde die Performance von Seiten der Zuschauerinnen abgebrochen, indem sie die Künstlerin vom Kreuz hoben und aus dem Raum trugen.³

Als wesentlichen Effekt der Performance nennt Fischer-Lichte die Überforderung des Publikums, indem es mit einem Geschehen konfrontiert wurde, das nicht mit allgemein gültigen Verhaltensmustern bewältigt werden konnte. Zudem wurde es in eine Lage gebracht, deren Dimension nicht gänzlich zu kategorisieren war: „Abramović schuf in und mit ihrer Performance eine Situation, welche die Zuschauer zwischen die Normen und Regeln von Kunst und Alltags-

¹ Erika Fischer-Lichte (* 1943 in Hamburg) ist als Professorin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin tätig. Ein Schwerpunkt ihrer Forschung ist die theoretische Grundlegung einer *Ästhetik des Performativen*, die eine historisch-theoretische Klärung des Begriffs Performanz in Kunst- und Kulturwissenschaften bietet.

² Marina Abramović (* 1946 in Belgrad) gilt als eine der wichtigsten Vertreterinnen der Performancekunst

³ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, S.9 f

leben, zwischen ästhetische und ethische Postulate versetzte.“⁴

Drei zentrale Punkte hebt Fischer-Lichte in Hinblick auf *Lips of Thomas* hervor: Im Rahmen der Performance wurden Handlungen begangen, die sich an Verhaltensweisen aus anderen kulturellen Bereichen anlehnten, wie religiöse Rituale und Jahrmarktspektakel. Zweitens, die Rolle der Zuschauer erfuhr eine Transformation, indem sie sich genötigt sahen, die Performance abubrechen. Und zuletzt, der künstlerische Wert der Performance lag in dem Akt der Durchführung selbst und wies insofern keinen Werkcharakter auf.⁵ Alle drei Punkte lassen Fischer-Lichte zu folgendem Schluss kommen: „Eine solche Performance entzieht sich dem Zugriff der überlieferten ästhetischen Theorien. Sie widersetzt sich hartnäckig dem Anspruch einer hermeneutischen⁶ Ästhetik, die darauf abzielt, das Kunstwerk zu verstehen. Denn hier geht es weniger um das Verstehen der Handlungen, welche die Künstlerin vollzog, als um die Erfahrungen, die sie dabei machte und sie bei den Zuschauerinnen hervorrief.“⁷

Ebenso betrachtet Fischer-Lichte eine semiotische⁸ Ästhetik zur Rezeption der Performance als ungeeignet. Beide Ansätze ästhetischer Theorien scheitern, gemäß Fischer-Lichte, daran, dass sie einer klaren Trennung zwischen Subjekt und Objekt bedürfen, welche in *Lips of Thomas* in Frage gestellt wurde: „Die Performance schuf dergestalt eine Situation, in der zwei Relationen neu bestimmt wurden, die für eine hermeneutische, ebenso wie für eine semiotische Ästhetik grundlegend sind: erstens, die Beziehung zwischen Subjekt und Ob-

⁴ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.11

⁵ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.12-17

⁶ Hermeneutik ist die Theorie des Verstehens, die zudem die Bedingungen reflektiert unter denen dieses möglich ist. Hermeneutik als Methode liefert ein systematisiertes, praktisches Verfahren, um Texte auf reflektierte Weise verstehen und auslegen zu können, wobei die moderne Version der Hermeneutik nicht nur schriftliche Zeugnisse oder Kunstwerke zum Gegenstand hat, sondern zudem Äußerungsformen individuellen und sozialen Handelns.

⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.17

⁸ Semiotik ist die Theorie sprachlicher und anderer Zeichen und als solche ein elementarer Bestandteil der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie. Als grundlegend für die moderne Semiotik gilt die Zeichentheorie von Ferdinand de Saussure (* 1858 – † 1913). Saussure trifft dabei eine Unterscheidung zwischen Signifikat, dem Zeicheninhalt, und dem Signifikant, dem Ausdruck bzw. der Form eines Zeichens. Über die Beziehung von Signifikat und Signifikant erfolgt die Konstitution eines Zeichens.

jekt, Betrachter und Betrachtetem, Zuschauer und Darsteller, und zweitens die Beziehung zwischen Körper- bzw. Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit der Elemente, zwischen Signifikant und Signifikat.“⁹

Sowohl eine hermeneutische als auch einer semiotische Ästhetik, so Fischer-Lichte, betrachte alle Komponenten eines Kunstwerks als Zeichen. Damit werde die Materialität des Kunstwerks zwar nicht übersehen, im Gegenteil, das Material erfahre große Aufmerksamkeit, allerdings werde alles am Material Wahrnehmbare zum Zeichen erklärt und als solches gedeutet.¹⁰

Im Rückbezug auf *Lips of Thomas* hebt Fischer-Lichte hervor, dass die Zuschauerinnen durchaus imstande gewesen seien, Abramović Handlungen eine potentielle Bedeutung beizufügen, die körperlichen Reaktionen der Zuschauer allerdings, wurden durch die Wahrnehmung und nicht durch Deutungsvorgänge evoziert: „Als Abramović sich den Stern in die Haut ritzte, hielten die Zuschauer wohl kaum deshalb den Atem an oder wurde ihnen kaum deswegen übel, weil sie dies als Einschreibung staatlicher Gewalt in den Körper interpretierten, sondern weil sie das Blut fließen sahen und den Schmerz am eigenen Körper imaginierten.“¹¹ Insofern schlussfolgert Fischer-Lichte, dass hier die Körper- und Materialhaftigkeit der Handlungen ihre Zeichenhaftigkeit deutlich dominierte.

An späterer Stelle kommt Fischer-Lichte in einem umfassenderen Zusammenhang auf den letzten, der drei eingangs angeführten Punkte, den Ereignischarakter Abramović Performance, zurück. Seit den frühen sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts lässt sich sowohl in bildender Kunst, Musik, Literatur und Theater die Tendenz ausmachen, dass Künstler anstelle Werke zu schaffen, zunehmend Ereignisse hervorbringen. Damit verändern sich gleichsam die Bedingungen für Kunstproduktion und -rezeption. Es werden hierbei nicht länger Objekte geschaffen, die nach ihrer Fertigstellung unabhängig von ihren Produ-

⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.19

¹⁰ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.20

¹¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.21

zentinnen und Rezipientinnen bestehen können, sondern Ereignisse hervorgebracht, die durch die Aktionen sowohl der Künstlerinnen als auch der Zuschauerinnen bzw. Zuhörerinnen in Gang gehalten werden.^{12 13} Wie bereits angeführt verändert sich dabei auch das Verhältnis von Material- und Zeichenstatus der, im Rahmen der Performance verwendeten Objekte bzw. vollzogenen Handlungen. An diesem Punkt ihrer Argumentation hebt Fischer-Lichte allerdings einen weiteren Aspekt hervor, indem sie feststellt, dass der Materialstatus den Signifikantenstatus nicht nur dominiert, sondern sich vielmehr von ihm ablöst und ein „Eigenleben“ beansprucht.¹⁴ Die unmittelbare Wirkung der Objekte und Handlungen ergebe sich unabhängig, mitunter noch vor dem Versuch ihnen eine Bedeutung zuzuordnen. Künstlerische Aufführungen, die über solche Eigenarten verfügen, so Fischer-Lichte, eröffnen sowohl den Künstlerinnen sowie dem Publikum, die Möglichkeit „Transformationen“ zu erfahren.¹⁵

Fischer-Lichte betont dabei einmal mehr, dass die überlieferten ästhetischen Theorien zwar in mancherlei Hinsicht anwendbar bleiben, sie sich allerdings nicht eignen, der performativen Wende in den Künsten angemessen beizukommen. So begründet Fischer-Lichte in Folge: „Das entscheidende Moment jedoch, den Wechsel vom Werk und dem mit ihm gesetzten Relationen von Subjekt vs. Objekt und Material- vs. Zeichenstatus zum Ereignis, vermögen sie nicht zu erfassen. Um es in seiner besonderen Eigenart in den Blick zu nehmen, untersuchen und erläutern zu können, bedarf es einer neuen Ästhetik: einer Ästhetik des Performativen.“¹⁶

¹² Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.29

¹³ vgl. 2.10.1

¹⁴ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.29

¹⁵ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.29

¹⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.30

1.1 Performativität und Aufführung

Zur Bestimmung des Begriffs des Performativen bezieht sich Fischer-Lichte auf die Performativitätsmodelle von John L. Austin¹⁷ und Judith Butler¹⁸. Fischer-Lichte entwirft dabei ein Performanzkonzept, das in engem Zusammenhang mit dem Begriff der Aufführung bzw. der Inszenierung steht, obwohl weder Austin noch Butler, so Fischer-Lichte selbst, sich näher mit dem Aufführungsbegriff beschäftigen. Gemäß Fischer-Lichte sei die enge Beziehung zwischen Performativität und Aufführung in einem Maße offensichtlich, dass beide Autoren sie für nicht weiter erklärungsbedürftig betrachten. So schreibt Fischer-Lichte: „Insofern die Wörter »performance« und »performative« gleichermaßen Ableitungen von vom Verbum »to perform« darstellen, erscheint dies auch einleuchtend: Performativität führt zu Aufführungen bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen [...]“¹⁹

Eine Parallele glaubt Fischer-Lichte diesbezüglich in der performativen Wende in den Künsten zu erkennen. So werden die Kunstformen, die sich von der Hervorbringung von Werken lösten und sich als Ereignisse realisierten als „Performance Art“ bzw. „Aktionskunst“ bezeichnet. Auch hier verweise demnach die Bezeichnung selbst unmissverständlich auf den Aufführungscharakter dieser Kunstrichtungen und Fischer-Lichte stellt abschließend fest: „Insofern ist es durchaus folgerichtig, dass Aufführungen sowohl Austin als auch Butler geradezu als Inbegriff des Performativen erscheinen, auch wenn sie an keiner Stelle näher auf den Aufführungsbegriff eingehen.“²⁰

¹⁷ John L. Austin (* 1911 in Lancaster – † 1960 in Oxford) war ein britischer Sprachphilosoph und Begründer der Sprechakttheorie. Er unterrichtete an den Universitäten Oxford, Harvard und Berkeley.

¹⁸ Judith Butler (* 1956 in Cleveland) ist eine US-amerikanische Philosophin und Philologin. Einer ihrer wichtigsten philosophischen Arbeiten ist das performative Modell von Geschlecht. Sie unterrichtet an der Universität Berkeley.

¹⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.41

²⁰ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.41

1.2 Fragestellungen

Fischer-Lichtes oben angeführte Behauptungen stellen die Ausgangslage für die nachfolgende Diskussion dar. Obgleich es dabei nicht Ziel sein wird, Fischer-Lichtes These von der Aufführung als „Inbegriff des Performativen“ zu widerlegen, so soll ihr doch ein Fragezeichen hintenan gestellt sein. In diesem Sinne werden die Performativitätsmodelle von Austin und Butler, in einer für die Fragestellung relevanten Form dargelegt und anhand unterschiedlicher Lesarten diskutiert. Da mit Austins Sprechakttheorie bei einer sprachphilosophischen Position eingesetzt wird, Fischer-Lichtes Konzeption des Performativen jedoch eine kulturtheoretische Erweiterung des Begriffs voraussetzt, erscheint es dabei nötig, die Rezeptionsgeschichte und damit verbundenen Umdeutungen des von Austin entworfenen Performativitätsmodells nachzuskizzieren.

In Hinblick auf Fischer-Lichtes Behauptung, dass die Aufführung für Austin und Butler den „Inbegriff des Performativen“ darstelle, ergeben sich hier mehrere Problemfelder:

Wie aus Fischer-Lichtes Begründung der Notwendigkeit einer Ästhetik des Performativen und ihrer Bezugnahme auf *Lips of Thomas* hervorgeht, stehen in ihrer Konzeption des Performativen körperliche Handlungen im Vordergrund. Austin allerdings beschränkt sich in seiner Sprechakttheorie auf performative Akte als sprachliche Handlungen. Darüber hinaus wird sich zeigen, dass Austin sprachliche Handlungen, die im Rahmen einer theatralen Aufführung vollzogen werden, aus seiner Sprechakttheorie ausschließt. In Fischer-Lichtes Rekurs auf Austins Performativitätstheorie ergeben sich dadurch argumentative Lücken, die sich anhand Butlers Konzeptionen nur bedingt einholen lassen.

Im Zentrum Butlers Performativitätsmodells stehen performative Akte, sofern sie kulturelle bzw. geschlechtliche Identität hervorbringen. Zwar schließt Butler dabei körperliche Handlungen mit ein und eröffnet die von Austin ausgeblendete theatrale Dimension auf anderem Weg neu, setzt dabei jedoch die Wiederholbarkeit performativer Akte als ein entscheidendes Moment voraus. Hinsichtlich Fischer-Lichtes Anwendung des Begriffs des Performativen im Rahmen ihrer ästhetischen Theorie, drängt sich hier die Frage nach dem Verhältnis zwi-

schen einem auf Wiederholung basierendem Konzept von Performativität und dem singulären Akt einer Performance auf.

Um einer möglichen Engführung von Performativität und Performance weiter nachzugehen, wird als letztes Themenfeld Performativität in Zusammenhang mit Medialisierung behandelt. Die hier sich ergebende Fragestellung bezieht sich auf die Abgrenzung von Live-Ereignissen mit ihren spezifischen Qualitäten gegenüber medialen Reproduktionen, wobei sich anhand der Positionen von Peggy Phelan und Philip Auslander zeigen lässt, dass in dieser Entgegensetzung zuvor behandelte Problemlagen unter einem anderen Fokus neu aufgerollt werden müssen.

1 Performative Akte als sprachliche Handlungen

In seinen 1955 unter dem Titel *How to do things with words* an der Harvard Universität gehaltenen Vorlesungen führte Austin den Begriff „performativ“ in die Sprachphilosophie ein. Abgeleitet ist der Ausdruck von dem Verb „to perform“ - „man vollzieht eine Handlung“. Im Rahmen der Sprachphilosophie bezieht sich Austin damit auf den Umstand, dass sprachliche Äußerungen nicht nur dem Zweck dienen, einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern mit ihnen gleichsam Handlungen vollzogen werden.²¹ Die „sprachphilosophische Provokation“²² performativer Äußerungen, so Uwe Wirth²³, besteht darin, dass sie keine logisch-semantischen Wahrheitsbedingungen haben. Die Bedeutung performativer Äußerungen lässt sich daher nicht in Bezug auf einen Wahrheitswert, sondern auf ihre Gelingensbedingungen bestimmen. Hinsichtlich dessen trifft eine Austin eine Unterscheidung zwischen konstativen und performativen sprachlichen Äußerungen. Konstative Beschreibungen stellen Tatsachen fest. Insofern können sie wahr oder falsch sein. Mit performativen Äußerungen hingegen werden Handlungen vollzogen. Sie schaffen somit soziale Tatsachen. Während in Bezug auf konstative Äußerungen die Prädikate wahr/falsch zur Anwendung kommen, steht hier die Unterscheidung gelingen/missglücken im Vordergrund.²⁴

In Hinblick auf die oben genannte Unterscheidung will Austin in seiner zweiten Vorlesung „ein paar Fälle untersuchen [...], in denen etwas *sagen* etwas *tun* heißt; in denen wir etwas tun, *dadurch daß* wir etwas sagen oder *indem* wir etwas sagen“.²⁵ Die Eigenart performativer Äußerungen macht Austin dabei unter Bezug auf die sogenannten „ursprünglichen Performativa“ deutlich. Eines seiner

²¹ Wirth, Uwe: *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, Hg. v. Uwe Wirth, S.10

²² Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, S.10

²³ Uwe Wirth ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Kulturwissenschaft an der Justus-Liebig Universität Giessen.

²⁴ vgl. Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, S.10 f

Beispiele ist dabei die Äußerung „Ja (ich nehme die hier anwesende XY zur Frau)“ im Verlauf einer standesamtlichen Trauung. Gemäß der oben angeführten Unterscheidung weist Austin darauf hin, dass die Prädikate wahr/falsch auf solcherart performativer Aussagen nicht anwendbar sind: „An der Oberfläche haben sie [die performativen Aussagen] das Aussehen – oder jedenfalls die grammatische Politur – von „Aussagen“; nichtsdestoweniger zeigt genaueres Hinsehen, daß sie keine Äußerungen darstellen, die „wahr“ oder „falsch“ sein können. Traditionell ist das aber das typische Merkmal von Aussagen.“²⁶

1.1 Merkmale performativer Äußerungen

Fischer-Lichte kehrt in Bezugnahme auf Austin hervor, dass performative Äußerungen durch zwei Merkmale charakterisiert werden. Zum einen, dass sie eine wirklichkeitskonstituierende Funktion haben, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen, zum anderen, dass sie selbstreferentiell sind, insofern sie das bedeuten, was sie tun.²⁷

Eine genauere Analyse dieser Selbstreferentialität performativer Äußerungen findet sich bei Wirth. Er betont, dass performative Äußerungen in zweierlei Hinsicht selbstreferentiell sind: „*Erstens* liefert das performative Verb eine Selbstbeschreibung dessen, was es tun wird; *zweitens* ist der Akt des Äußerns dieses performativen Verbs bereits Teil der Handlung, welche durch das performative Verb beschrieben wird. Die Tatsache, daß das Verb geäußert wurde, dient also der Initialisierung eines Handlungsprozesses, bei dem die geäußerte Handlungsankündigung bereits Teil des Handlungsvollzuges ist.“²⁸ Daraus ergibt sich in weiterer Folge, dass sich die Bedeutung einer performativen Äußerung aus dem wechselseitig vorausgesetzten Wissen um den Verpflichtungscharakter des Sprechens und bestimmter Gelingensbedingungen ableitet.

²⁵ Austin, John: *Zur Theorie der Sprachakte (How to do things with Words)*, Reclam, Stuttgart 2014, S.35

²⁶ Austin, *Zur Theorie der Sprachakte*, S.35

²⁷ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.32

²⁸ Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, S.11

1.1.1 Gelingensbedingungen performativer Äußerungen

Die sechs von Austin angeführten Gelingensbedingungen eines Sprechaktes lassen sich in zwei Gruppen unterteilen. Die ersten vier unter den lateinischen Buchstaben A und B angeführten Bedingungen betreffen institutionelle Rahmenbedingungen. So lautet die erste Bedingung, die gegeben sein muss, damit eine performative Äußerung „glücklich“ verläuft: „Es muss ein übliches konventionelles Verfahren mit einem bestimmten konventionalen Ergebnis geben; zu dem Verfahren gehört, dass bestimmte Personen unter bestimmten Umständen bestimmte Worte äußern.“²⁹ Hieraus wird deutlich, dass es für die Gültigkeit performativer Akte entscheidend ist, dass die Personen, die sie vollziehen, dazu autorisiert sind, und, dass die Subjekte, an denen die Sprechakte vollzogen werden, zum Verfahren zugelassen sind. Die Prozedur des Heiratens kann somit nur von einer institutionell autorisierten Person, dem Standesbeamten, vollzogen werden, ansonsten verunglückt der performative Akt.

Die letzten zwei, unter dem griechischen Buchstaben Γ angeführten, Bedingungen hingegen beziehen sich auf intentionale Rahmenbedingungen. So lautet die fünfte Regel: „Wenn, wie oft, das Verfahren für Leute gedacht ist, die bestimmte Meinungen und Gefühle haben, oder wenn es der Festlegung eines der Teilnehmers auf ein späteres Verhalten dient, dann muß, wer am Verfahren teilnimmt und sich so darauf beruft, diese Meinungen und Gefühle wirklich haben, sich so und nicht anders verhalten.“³⁰ Hier stehen also die Absicht und die ernsthafte Festlegung des Sprechers auf sein Verhalten im Vordergrund.

Bei einem Verstoß gegen die unter A und B angeführten Regeln, die die institutionellen Rahmenbedingungen für das Gelingen eines performativen Akts betreffen, kommt gemäß Austin die Handlung gar nicht zustande, wohingegen bei einem Verstoß gegen die fünfte und/oder sechste Regel, die Handlung zwar zustande kommt, jedoch einen Missbrauch des Verfahrens begangen wird. Nichtsdestotrotz ist für das Gelingen einer performativen Äußerung die Erfül-

²⁹ Austin, *Zur Theorie der Sprachakte*, S.37

³⁰ Austin, *Zur Theorie der Sprachakte*, S.37

lung aller sechs Bedingungen notwendig: „Sündigen wir gegen eine oder mehrere von diesen sechs Regeln, dann ist unsere performative Äußerung in der einen oder anderen Weise verunglückt [unhappy].“³¹

1.2 Das Scheitern der Unterscheidung von Konstativa und Performativa

Wie gezeigt wurde, geht Austin bei seiner Gegenüberstellung von performativer und konstativer Äußerung von zwei Merkmalen aus. Zum einen, dass „mit der performativen Äußerung etwas getan und nicht bloß gesagt sein solle“, und zum anderen, dass „die performative Äußerung glückt oder nicht, statt wahr oder falsch zu sein“.³² In der achten Vorlesung wirft Austin die Frage auf, ob diese Unterscheidung wirklich haltbar ist. Austin erbringt hierbei den Nachweis, dass Sprechen immer Handeln ist, dass auch Feststellungen gelingen oder missglücken können und umgekehrt, dass auch performative Äußerungen wahr oder falsch sein können. Austin lässt damit die Entgegensetzung von Konstativa und Performativa kollabieren und führt stattdessen eine triadische Unterscheidung zwischen *lokutionären*, *illokutionären* und *perlokutionären*³³ Akten ein.³⁴

Der Vollzug eines illokutionären Akts bedeutet dabei, einer Äußerung eine bestimmte Kraft zuzuweisen. Der illokutionäre Akt vollzieht eine Handlung, „indem er etwas sagt“. Der lokutionäre Akt hingegen bezieht sich auf den Umstand, „daß man etwas sagt“ und der perlokutionäre Akt betrifft die „kürzere oder längere Kette von Wirkungen“, welche der Sprechakt auf einen Rezipienten ausübt.³⁵

³¹ Austin, *Zur Theorie der Sprachakte*, S.37 f

³² Austin, *Zur Theorie der Sprachakte*, S.153

³³ locutio (lateinisch) = das Sprechen, Sprache; Lokution = Teil des Sprechakts, der aus der sprachlichen Äußerung besteht; Illokution = Teil des Sprechakts, der die Intention des Sprechers verwirklicht; Perlokution = Teil des Sprechakts, der die Wirkung auf den Hörer meint

³⁴ Austin, *Zur Theorie der Sprachakte*, S.153

³⁵ Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, S.13

Das ursprüngliche Projekt von *How to do things with words* also war es, eine Liste explizit performativer Verben zu erstellen. Der zweite Teil der Vorlesungsreihe hingegen hat die Entfaltung einer Liste der illokutionären Funktion von Äußerungen zum Ziel, in der die performativen Äußerungen als institutionelle Sprechakte nur noch eine Sonderklasse im Rahmen der allgemeinen Theorie der Illokution bilden. So besteht gemäß Sybille Krämer³⁶ das Performative in der nachfolgenden sprachphilosophischen Debatte nur in einer abgeschwächten Version weiter – als „allgemeine Bezeichnung für die pragmatische Dimension der Rede“.³⁷

1.3 Zweistimmigkeit

In *Sprache, Sprechakt, Kommunikation* geht Krämer von einem „philosophischen Impuls“ aus, der Austin zur Entdeckung der performativen Äußerungen führt und der zugleich das Scheitern einer definitiven Unterscheidbarkeit zwischen konstatierenden und performativen Äußerungen zur Folge hat, ohne, dass dieser Impuls damit geschwächt würde, sondern im Gegenteil, gerade dadurch bestätigt werde. Dieser Impuls liegt laut Krämer in der Austins skeptischer Einstellung gegenüber der Idee „von der vollständigen Rationalisierbarkeit von Sprache und Sprechen im Medium dualer Begriffsbildungen“³⁸.

Krämers Vorhaben ist es diesen Impuls aufzuspüren. Sie verweist dabei auf die „Zweistimmigkeit“ die in Austins Texten wahrzunehmen ist. Um diese näher zu umreißen verwendet Krämer die Bezeichnung des „kanonischen Austin“ gegenüber dem „diabolischen Austin“.³⁹

³⁶ Sybille Krämer (*1951 in Trier) ist Professorin für theoretische Philosophie an der freien Universität Berlin.

³⁷ Krämer, Sybille: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, S.136

³⁸ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.136

³⁹ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.137

Bei seinem Versuch die Erfüllungsbedingungen für das Performative zu definieren, arbeitet Austin an dem Bild von der „Logosauszeichnung“⁴⁰ der Sprache. In dieser Rolle bestimmt Krämer Austin als den „kanonischen Austin“. Indem Austin jedoch das Zusammenbrechen dieser Kriterien inszeniert, zeigt er zugleich auch die Grenzen und das Zusammenbruchspotential dieses Sprachbildes. Hinsichtlich dessen spricht Krämer von dem „diabolischen Austin“.⁴¹

In weiterer Folge bestimmt Krämer die Eigenart Austins Werks darin, dass bei Austin sowohl „die Stimme des Logos“ als auch „die Stimme der Skepsis“⁴² zu vernehmen sind.⁴³ Um die Zweistimmigkeit seiner Texte zu erfassen, erscheint es nötig „nicht nur auf das zu hören, was Austin sagt“ sondern „vielmehr auch auf das zu schauen, was Austin, indem er etwas sagt, zugleich auch tut“.⁴⁴ In Austins Werk selbst findet sich demnach eine Unterscheidung von dem, was sein Text konstatierend beschreibt und dem, was er durch die Art, wie er beschreibt, performativ auch zeigt. Hinsichtlich des Zusammenbrechens der Unterscheidung performativ/konstativ vermutet Krämer, dass dieses Scheitern von Austin regelrecht aufgeführt wird.⁴⁵ Um dem nachzugehen, wird es im Folgenden nötig sein das Verhältnis zwischen der ursprünglichen Unterscheidung performativ/konstativ und der Trias von Lokution, Illokution und Perlokution näher zu betrachten.

1.3.1 Der Wahrheitsbezug des Performativen

Wie bereits kurz dargelegt bezog sich die Unhaltbarkeit der Opposition konstativ/performativ zum einen darauf, dass die Bedingungen des Glückens und Missglückens keineswegs nur für die Performativa, sondern auch für die Konstativa gelten können, zum anderem auf den Umstand, dass selbst in Bezug auf

⁴⁰ lógos (altgriechisch) = Rede, Wort, Vernunft, Überlegung, auf Verstehen angelegte Rede; légein = (auf-/er zählen), reden, sprechen

⁴¹ vgl. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.137

⁴² sképsis (altgriechisch) = Betrachtung, Bedenken, Zweifel; sképtesthai = schauen, spähen, betrachten

⁴³ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.137

⁴⁴ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.137

⁴⁵ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.149

die ursprünglichen Performativa die Frage nach wahr oder falsch keineswegs sinnlos wird. Im Nachfolgenden wird auf weiteres Bezug genommen und näherhin betrachtet, worin der Wahrheitsbezug der Performativa besteht.

In einer geglückten performativen Äußerung kommen, so Krämer, der Weltzustand und Aussagegehalt zur Deckung. Die im performativen Akt hergestellte Übereinstimmung des Satzes mit der Wirklichkeit liegt allerdings nicht in seiner sprachlichen Form, sondern ergibt sich aus seiner Einbettung in außersprachliche institutionalisierte Praktiken. So sind die ursprünglichen Performativa vielmehr als soziale Handlungen zu betrachten, als dass sie rein sprachliche Ereignisse darstellten, wobei Krämer in diesem Zusammenhang darauf hinweist, dass Austin diese Verankerung in der Außersprachlichkeit sehr viel deutlicher hervorhebt als seine Nachfolger.⁴⁶ So stellt Austin in seiner Definition einer performativen Äußerung beispielsweise fest, dass Performativa eine Handlung vollziehen, „die man ihrerseits gewöhnlich nicht mit »etwas sagen« kennzeichnen würde“.⁴⁷

Die soziale Dimension der ursprünglichen Performativa gründet sich darin, dass zum einen die unter 2.1.1 angeführten institutionellen Gelingensbedingungen erfüllt sein müssen, wie zum Beispiel, dass der Urheber des Sprechaktes innerhalb des Gefüges sozialer Verhältnisse zum Vollzug des Sprechaktes autorisiert ist. Zum anderen muss das Publikum, an das sich die performative Äußerung richtet „in seinem gegenwärtigen und zukünftigen Verhalten eine Einstellung gegenüber der Welt einnehmen, in welcher die Welt fortan genau so betrachtet wird, daß sie übereinstimmt mit dem Gehalt der performativen Äußerung“.⁴⁸

Verdeutlicht wird hier, dass eine performative Äußerung nur als wahr erweist, wenn es in einer Kultur soziale Praktiken gibt, die diese Äußerung anerkennen

⁴⁶ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.141

⁴⁷ Austin, *Theorie der Sprechakte*, S.28

⁴⁸ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.141

und vollziehen, indem sie mit ihr konform gehen. Krämer schlussfolgert daraus, dass die Suche nach Kriterien der Abgrenzung des Performativen gegenüber dem Deskriptiven daran scheitert, dass diese Suche auf eine Konzentration auf die Sprache ausgerichtet ist.⁴⁹ In Bezugnahme darauf bestimmt Krämer ein wesentliches Merkmal zur Unterscheidung von performativ und illokutionär: „Während die illokutionäre Kraft, die in dem intersubjektiven Bindungspotential zwischen Sprecher und Hörer besteht, tatsächlich jedem Sprechakt implizit ist, und zwar allein aufgrund seiner Eigenschaft, ein sprachliches Vorkommnis zu sein, kommt die performative Kraft einem Sprechakt nur zu, sofern dieser Teil einer nichtsprachlichen, zeremoniellen, institutionellen Prozedur ist.“⁵⁰

1.3.2 Illokution und die ursprünglichen Performativa

Gemäß Austins Selbstverständnis löst der Begriff des Illokutionären den Begriff des Performativen als Schlüsselbegriff seiner Sprechakttheorie ab. Performativa und Konstativa werden zu besonderen Klassen von Illokutionen. Krämer jedoch zieht in Berufung auf die vorhergehenden Überlegungen einen anderen Schluss. Ihr zufolge beziehen sich das Performative und das Illokutionäre auf zwei verschiedenartige Phänomene und stehen demnach in keinem Ersetzungsverhältnis zueinander.⁵¹

In Bezug auf die ursprünglichen Performativa geht Krämer noch weiter: „Die ursprünglichen Performativa sind nicht nur von den Illokutionen zu unterscheiden, sondern setzen Eigenschaften, die wir im Horizont der Sprechakttheorie mit den illokutionären Aspekten verbinden, außer Kraft.“⁵² Krämer nennt dieses Phänomen nachfolgend eine „Dispensierung“⁵³ des Illokutionären⁵⁴. Was damit gemeint ist, erläutert sie anhand von drei Fragen in Bezug auf die ursprünglichen Performativa.

⁴⁹ vgl. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.141 f

⁵⁰ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.142

⁵¹ vgl. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.142

⁵² Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.142

⁵³ Dispensierung = Entbindung, Erlass, Befreiung von einer Verpflichtung

⁵⁴ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.142

Als erstes richtet Krämer ihre Aufmerksamkeit auf die Frage, zu wem gesprochen wird. Den Dialog zwischen Personen bestimmt sie dabei als die Urszene des Sprachgebrauchs. In der Wechselrede von Personen liegt die Entfaltung der bindenden Kraft eines Sprechaktes, die mit dem Begriff der Illokution gekennzeichnet wird.

In Bezug auf die ursprünglichen Performativa, so Krämer, ist eine dialogische Wechselrede jedoch schwer auszumachen, da der Adressat der performativen Rede nicht die unmittelbar Anwesenden sind, sondern das, was gemeinhin als „die Gesellschaft“ bezeichnet wird. Demnach sprechen die ursprünglichen Performativa nicht Hörer an, sondern Zu-hörer und sind insofern weniger an der dialogischen Wechselrede orientiert als „an einer Aufführung mit Aktanden und Zuschauern“⁵⁵. Es wird in den ursprünglichen Performativa nicht einfach gesprochen, sondern „im Sprechen etwas inszeniert“⁵⁶.

Die zweite Frage die es in Hinblick auf die Dispensierung des Illokutionären in den ursprünglichen Performativa zu beantworten gilt, ist die Frage, worüber gesprochen wird. In der Beantwortung dieser Frage verweist Krämer darauf, dass ursprüngliche Performativa zumeist an eine strikte Repetition gebunden sind. „Das sinnhafte Wort kommt vor nur als Wiederholungsfigur einer Lautkette.“⁵⁷ Im Rahmen der ursprünglichen Performativa ist demnach die Form der Rede von weitaus größerem Belang als ihr Inhalt. Im Vordergrund steht, wie etwas gesagt wird, und nicht, was damit gemeint wird.⁵⁸

Die dritte Frage, die Krämer zu beantworten sucht, ist die Frage nach dem Sprecher. Hier gilt es zu bedenken, dass die Sprechakttheorie das sprechende Subjekt als souveränen Akteur seiner Rede annimmt. In Bezug auf die ursprünglichen Performativa jedoch zeigt sich, dass die Kraft des Performativs nicht auf die Intentionen des sprechenden Subjekts zurückzuführen ist, das als originärer und persönlicher Ursprung der Äußerung auftritt. In Berufung auf Ju-

⁵⁵ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.143

⁵⁶ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.142 f

⁵⁷ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.143 f

⁵⁸ vgl. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.144

dith Butler und Jacques Derrida⁵⁹ führt Krämer stattdessen den Begriff der „sedimentierten Wiederholbarkeit“⁶⁰ ein, die in jeder performativen Äußerung am Werk ist und ihr Kraft verleiht.

Anhand dieser drei Fragen wurde nun gezeigt, dass sich in den ursprünglichen Performativa eine Art von Rede vollzieht, die Züge des gewöhnlichen Sprechens außer Kraft setzt. Es drängt sich hier die Frage auf, ob das, was anhand der drei Fragen in Bezug auf den rituellen Sprachgebrauch erarbeitet wurde, auch hinsichtlich unseres alltäglichen Sprachgebrauchs von Gewicht ist. Diese Überlegungen werden an dieser Stelle nicht weitergeführt. Sie werden jedoch, wie angedeutet, in Bezug auf Derrida und Butler von Belang sein.

1.4 Stimme der Skepsis

Wie in 2.3 angeführt, ist es das Anliegen Krämers die „Zweistimmigkeit“ in Austins Werk herauszuarbeiten. Bislang wurde Austin nur hinsichtlich der „Stimme des Logos“ betrachtet. Im Weiteren soll jedoch der „diabolische Austin“ Gegenstand der Auseinandersetzung sein und die „Stimme der Skepsis“ mit der Austin die Logosauszeichnung der Sprache kommentiert. Um diesen skeptischen Kommentar hervorzukehren, wendet Krämer die Unterscheidung performativ/konstativ auf Austins Texte selbst an. Dadurch sollen die beiden „Tonlagen“ die Austins Text aufweist, unterschieden werden: Zum einen das, was Austin konstatierend sagt und zum anderen das, was sein Text, durch die Weise, wie er etwas sagt, performativ, auch zeigt. Krämer geht dabei von der Hypothese aus, dass das „Was“ und das „Wie“ bei Austin ein Spannungsverhältnis bilden

⁵⁹ Jaques Derrida (* 1930 in El Bair – † 2004 in Paris) war ein französischer Philosoph, der als Hauptvertreter und Begründer der Dekonstruktion gilt. Historisch knüpft der Begriff der Dekonstruktion an die, von dem deutschen Philosophen Martin Heidegger (* 1889 in Meßkirch – † 1976 in Freiburg im Breisgau) verwendeten Begrifflichkeiten „Konstruktion“ und „Destruktion“ und an deren methodische Verschränkung an. Weitere Einflüsse finden sich im Strukturalismus und den daraus hervorgegangenen Theorien über den Gebrauch von Zeichen (vgl. Semiotik). In der Dekonstruktion werden Sprache und Texte, genauer: Zeichen, Sinn und Bedeutung, kritisch analysiert, wobei selbst diese Begriffe in Frage gestellt werden. So richtet sich die Dekonstruktion gegen die in der Hermeneutik verankerte Annahme, eines rekonstruierbaren Sinnzusammenhanges eines Textes und bemüht sich stattdessen um den Nachweis, dass Texte ihre Bedeutung selbst hinterfragen, bzw. durchkreuzen, und gerade dadurch ihren Sinn erschaffen.

und einander nicht wechselseitig bestätigen.⁶¹ Was damit gemeint sein soll, kann unter anderem anhand des „inszenatorischen Gestus des Kollabierens der Entgegensetzung performativ/ konstativ“ erläutert werden.⁶²

Krämer nennt es eine Merkwürdigkeit, dass Austin die zuerst plausibel eingeführte Unterscheidung zwischen performativ/ konstativ, scheitern lässt und stattdessen eine neue Unterscheidung einführt, hinsichtlich derer Austin ebenfalls mehrmals anmerkt, dass eine neuerliche Korrektur nötig sein wird.⁶³ Aufgrund dessen vermutet Krämer, dass sich dieses Scheitern eines dictionomischen Begriffspaares nicht zufällig ereignet, sondern System hat und, dass Austin das Scheitern von performativ/ konstativ regelrecht aufführt.⁶⁴

Aufschlussreich in Hinblick darauf sind Austins *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Nachdem er darin eine Reihe von unglücklich verlaufenden Fällen performativer Äußerungen angeführt hat, nimmt Austin direkten Bezug auf die Erwartung der Leserinnen: „Bisher sind wir unbeirrt vorwärtsmarschiert und haben gespürt, wie uns der feste Boden der Vorurteile unter den Füßen davonschlüpft, was immer recht erheiternd ist – aber was kommt dann? Bestimmt wartet der Leser schon auf den Teil, wo wir im Schlamm versinken, den Teil, wo wir alles zurücknehmen – und das kommt sicher auch noch, allerdings erst später.“⁶⁵

In Zusammenhang mit diesem Zitat verweist Krämer auf *Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages* von Shoshana Felman.⁶⁶ Die Studie rekurriert auf Derridas Kritik an Austin und wird in Kapitel 2.6 herangezogen, um eine mögliche Engführung von Performativität und Performance weiter zu erläutern.

⁶⁰ vgl. 2.7.1

⁶¹ vgl. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.146

⁶² Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.147

⁶³ zB: Austin, *Theorie der Sprechakte*, S.81

⁶⁴ vgl. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.149

⁶⁵ Austin, John L., *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Reclam, Stuttgart 1986, S.314

⁶⁶ Shoshana Felman ist eine US-amerikanische Literaturkritikerin und Professorin für Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Französisch an der Emory Universität in Atlanta.

tern. Da Felmans Hypothese von Austins „Donjuanismus“ allerdings auch in inhaltlicher Nähe zu der, von Krämer diagnostizierten Zweistimmigkeit in Austins Sprechakttheorie steht, wird sie hier verkürzt vorweggenommen.

Die Parallele, die Felman zwischen Austin und der Figur des Don Juan zu erkennen glaubt, liegt darin, dass Austin gewissermaßen verspricht eine Theorie des Performativen zu entwerfen, diese jedoch gleichzeitig performativ zurücknimmt, während die Figur des Don Juan davon gekennzeichnet ist, permanent neue Heiratsversprechen zu geben, ohne sie zu halten.⁶⁷ Krämer lässt sich auf diesen Vergleich ein und stellt dabei fest, dass Don Juan Sprache als performatives Instrument verwendet und sie dafür einsetzt, Frauen zu seinen Gunsten zu beeinflussen. Don Juan spricht als würde er seine Absichten wahrheitsgetreu wiedergeben, handle dabei jedoch, so Krämer, im Modus des Performativen, wodurch anstelle der Wahrheit sein eigenes Vergnügen in den Vordergrund rückt.^{68 69}

Im Nachfolgenden will Krämer versuchen, Austins Texte aus einer solchen performativen Perspektive zu betrachten. Der Text soll in diesem Sinne nicht lediglich als ein System von Aussagen, sondern darüber hinaus als eine Inszenierung oder Aufführung interpretiert werden. Entgegen Felmans Annahme, dass Austin das Brechen der von ihm gegebenen Versprechen inszeniert, ist es, gemäß Krämer, das Scheitern philosophischer Begriffsarbeit, das Austin vorführt.⁷⁰ So beschließt Austin seine Vorlesung *How to do things with Words*, wie folgt: „Ich habe meine allgemeine Theorie [der Sprechakte] absichtlich nicht in einen Streit mit philosophischen Problemen verwickelt (von denen einige so kompliziert sind, daß sie ihre Berühmtheit fast verdienen); fassen sie das nicht so auf, als sähe ich sie nicht. Natürlich wird das alles reichlich langweilig und trocken sein, wenn man zuhören und es verdauen muß; allerdings nicht entfernt so

⁶⁷ vgl. Felman, Shoshana, *The Schandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford University Press, Stanford, California 2002, S.41 ff

⁶⁸ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.150

⁶⁹ vgl. 1.8

⁷⁰ vgl., Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.151

langweilig, wie es auszudenken und hinzuschreiben! Richtig Spaß macht es erst, wenn wir es auf die Philosophie anwenden.“⁷¹

Laut Krämer ist der Spaß, den Austin in Aussicht stellt das Vergnügen daran, das Konzept des Scheiternlassens auf die Philosophie selbst anzuwenden. So weist Austin selbst darauf hin, dass er mit seiner Sprechakttheorie Kritik üben will an bestimmten Theoremen der Philosophie, die er als „Fetische“ bezeichnet und über die er im Anschluss an eine Klassifizierung illokutionärer Äußerungen schreibt: „Sie [die Klassen] reichen immerhin aus, um zwei Fetische fertig zu machen, die fertigzumachen ich eine heftige Neigung verspüre, nämlich (1) den wahr/falsch Fetisch und (2) den Sein/Sollen Fetisch.“⁷²

Krämer vermutet hinter Austins Bloßstellung philosophischer Positionen ein skeptisches Motiv, das die Tätigkeit des Philosophen und die mit seiner Begriffsarbeit verbundenen Ansprüche zum Problem werden lässt. So meint sie einen „mephistophelischen Impuls“ bei Austin aufspüren zu können, der die „faustischen Züge“ der Philosophie bloßstellen will.⁷³ Diese „faustischen Züge“ beziehen sich auf den latent performativen Anspruch, der in den konstatierenden Aussagen der Philosophie zu finden ist. Krämer bestimmt dabei näherhin: „Es geht um den Absolutheitsanspruch, daß begriffliche Unterscheidungen die Welt nicht nur beschreiben, sondern, daß die Welt wirklich so ist, wie die Begriffe es sagen“.⁷⁴

Es wird hier also die Idee vom Sprechen als Handeln auf die Philosophie selbst angewandt: „Der performative Anspruch, die Welt so sein zu lassen, wie die Philosophie es beschreibt, scheitert schon aus dem einfachen Grund, weil Begriffe und Beschreibungen selbst ein Teil der Welt sind. Philosophen sprechen (und schreiben), also ist ihr Sprechhandeln, wie alle Sprechakte, dem Scheitern und Verunglücken ausgesetzt. Und so zeigt sich diese Welt als eine, in der

⁷¹ Austin, *Theorie der Sprechakte*, S.28

⁷² Austin, *Theorie der Sprechakte*, S.166

⁷³ vgl. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.151

nicht nur die Performativa im Allgemeinen dem verunglücken ausgesetzt sind, sondern selbst noch die philosophische Unterscheidung zwischen dem Performativen und Nicht-Performativen mißlingen kann – wie dann Austin vorführt – faktisch auch mißlingt.⁷⁵ Hieraus begründet Krämer, dass Austins Scheiternlassen des begrifflichen Schemas von performativ/konstativ beispielhaft für das potentielle Scheitern aller Kategorisierung dient und genau das lasse Austins Texte „zur Bühne“ werden.⁷⁶

1.5 Rückbezug

Die vorhergehende Auseinandersetzung mit Sybille Krämers Überlegungen erscheint für den Fortgang der Argumentation deshalb von Belang, da Erika Fischer-Lichte gerade die Inszenierung des Scheiterns dictionomischer Begriffspaare als einen wesentlichen Aspekt für eine Ästhetik des Performativen hervorhebt. Wie anhand der eingangs behandelten Performance *Lips of Thomas* dargestellt, will Fischer-Lichte zeigen, dass es gerade die dichotomischen Begriffspaare wie Subjekt/Objekt oder Signifikant/Signifikat sind, die hier an Trennungsschärfe verlieren.^{77 78} Indem Austin sein Scheitern regelrecht aufführt, verweist er, so Fischer-Lichte, darauf, dass gerade im Performativen die Kraft liegt eine Dynamik in Gang zu setzen, die solche Begriffspaare destabilisiert.⁷⁹

Dass Austin, die Unterscheidung konstativ/performativ scheitern lässt, stellt gemäß Fischer-Lichte weder die von ihm angeführten Merkmale performativer Äußerungen von wirklichkeitskonstituierender Funktion und Selbstreferentialität, noch das Abgrenzungsmerkmal ihres möglichen Gelingens bzw. Missglückens in Frage.⁸⁰ Fischer-Lichte räumt selbst ein, dass Austin den Begriff des Performativen ausschließlich im Zusammenhang mit Sprechhandlungen verwendet.

⁷⁴ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.152

⁷⁵ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.152

⁷⁶ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.152 f

⁷⁷ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.33

⁷⁸ vgl. 1

⁷⁹ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.33

⁸⁰ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.33

Dennoch schließt sie Austins Definition des Begriffs des Performativen für eine Anwendung auf körperliche Handlungen, wie in *Lips of Thomas* vollzogen werden, keineswegs aus. Fischer-Lichte bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die beiden oben genannten Merkmale performativer Äußerungen: Abramović Handlungen „konstituierten sowohl für die Künstlerin als auch für die Zuschauer [...] eine neue, eigene Wirklichkeit“ und sie „vollzogen genau das, was sie bedeuteten“. ⁸¹ Wirklichkeitskonstituierende Funktion und Selbstreferentialität lassen sich Fischer-Lichte zufolge also auch bei körperlichen Handlungen finden. ⁸²

Ungleich schwieriger scheint die Anwendung Austins Abgrenzungskriteriums von Gelingen/Missglücken auf Abramović Performance. Fischer-Lichte erinnert daran, dass dieses an institutionelle und soziale Bedingungen geknüpft ist. ⁸³ Um zu beurteilen, ob *Lips of Thomas* nun geglückt oder gescheitert ist, müssten demnach die institutionellen Bedingungen der Aufführung betrachtet werden. Da es sich um eine künstlerische Performance handelte, die in einer Galerie stattfand, waren die Bedingungen genau jene, die die Institution Kunst setzt. Diese, so Fischer-Lichte, sind keineswegs so klar, wie bei den von Austin angeführten Beispielen wie einer Eheschließung oder Taufe. So lassen sich aus diesen Bedingungen auch keine Kriterien ableiten, anhand derer sich beurteilen ließe, ob beispielsweise der Abbruch der Performance seitens der Zuschauerinnen, für oder gegen das Gelingen der Performance spricht. ⁸⁴

Fischer-Lichte führt zudem an, dass sich die Performance nicht auf den, von der Institution Kunst gesetzten Rahmen beschränken lässt, zumal die Performance, wie eingangs festgestellt wurde, auch Züge eines Rituals bzw. Jahrmarktspektakels aufwies und damit auch dieser Rahmen und dessen Transformation zu berücksichtigen wäre. So stellt Fischer Lichte fest, dass sich die von Austin angeführten Gelingensbedingungen performativer Akte sich kaum auf

⁸¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.18

⁸² vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.34

⁸³ vgl. 1.1.1 bzw. 1.3.1

⁸⁴ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.34

eine Ästhetik des Performativen übertragen lassen, da „das Spiel mit den verschiedenen Rahmen und deren Kollision“ einen entscheidenden Faktor in der Performance Art darstellt.⁸⁵ Nichtsdestotrotz hält Fischer-Lichte Austins Performativitätsbegriff in einer Ästhetik des Performativen für produktiv anwendbar, um Aufführungen und Performances adäquat zu rezipieren, obgleich sie einräumt, dass hier eine Modifizierung des Begriffs nötig ist.⁸⁶

Was Fischer-Lichte in ihrer Argumentation bezüglich einer Rückbindung an Austin nahezu unterschlägt, ist, dass Austin in *How to do things with Words* die Anwendung seines Performativitätskonzepts auf Äußerungen, die im Rahmen einer theatralen Aufführung vollzogen werden, ausschließt und als einen „parasitären“ Gebrauch von Sprache bestimmt.⁸⁷ Unter Bezugnahme auf Eckhard Schuhmachers⁸⁸ Aufsatz *Performativität und Performance* wird dieser Ausschluss des Theatralen bei Austin im Nachfolgenden näher beleuchtet und überprüft, ob sich dennoch argumentative Wege finden lassen Fischer-Lichtes Rekurs auf Austins Performativitätsbegriff plausibel erscheinen zu lassen.

1.6 Der Ausschluss des Theatralen bei Austin

Wie auch Fischer-Lichte, bezieht sich Schumacher den Begriff des Performativen, wie er von Austin in *How to do things with words* entworfen wurde. Anders als Fischer-Lichte jedoch, betrachtet Schumacher Austins Überlegungen in Hinblick auf die Unterscheidung von Performativität und Performance. Schumacher hebt hervor, dass Austins sprechakttheoretisches Konzept der Performativität wenig oder nichts mit theatraler Performance zu tun hat.⁸⁹ Er bezieht sich dabei auf eine vielzitierte Stelle aus *How to do things with words*, in der Austin den Sprachgebrauch auf der Bühne aus systematischen Gründen ausblendet:

⁸⁵ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.35

⁸⁶ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.33 f

⁸⁷ Austin, *Theorie der Sprechakte*, S.44

⁸⁸ Eckhard Schumacher ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Literaturtheorie an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

„In einer *ganz besonderen Weise* sind performative Äußerungen hohl oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn sie jemand zu sich selbst sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre von der *Auszehrung* [*etiolation*] der Sprache. All dies schließen wir aus unserer Betrachtung aus.“⁹⁰

In Anbetracht dieser Aussage erscheint es demnach notwendig, eine Reformulierung bzw. Erweiterung des Begriffs des Performativen vorzunehmen, um Austins Performativitätskonzept für die Anwendung auf theatrale Performances fruchtbar zu machen.

1.7 Dekonstruktivistische Lektüre

Ebenso wie Schuhmacher bezieht sich auch Wirth auf diese Stelle in *How to do things with Words* und führt sie als die Passage an, an der sich die dekonstruktivistische Auseinandersetzung mit dem Performanzbegriff abarbeitet. So macht Derrida in seinem 1971 veröffentlichten Vortrag *Signatur Ereignis Kontext* Austins oben angeführte Ausschlussgeste zum Ansatzpunkt einer dekonstruktivistischen Lektüre. Im Verlauf der Argumentation zeigt Derrida, dass das, was Austin als Beispiel für unnatürliche, parasitäre Verwendungen von Sprechakten ausschließt, das Zitieren von performativen Äußerungen im Rahmen einer theatrale Aufführung oder in Poesie, auf die Bedingung der Möglichkeit eines jeden Zeichengebrauchs verweist.⁹¹

⁸⁹ Schuhmacher, Eckhard: *Performativität und Performance*; In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, Hg. v. Uwe Wirth, S.385

⁹⁰ Austin, *Theorie der Sprechakte*, S.43 f

⁹¹ Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.386

Derrida setzt dabei dem Begriff des parasitären Gebrauchs von Sprache den Begriff der Iterabilität⁹² entgegen, indem er die Frage aufwirft: „Denn ist es nicht das, was von Austin als Anomalie, Ausnahme, „unernst“ [...] ausgeschlossen wird, nämlich das *Zitat* (auf der Bühne, einem Gedicht oder im Selbstgespräch) die bestimmte Modifikation einer allgemeinen Zitathaftigkeit – vielmehr einer allgemeinen Iterabilität – ohne die es nicht einmal einen „gelungenen“ Performativ gäbe?“⁹³

Er koppelt hier die Funktionsweise der Sprache im allgemeinen an die Funktionsweise der Schrift⁹⁴ und folgert daraus: „Aufgrund seiner wesensmäßigen Iterierbarkeit kann man ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefasst oder gegeben ist, herausnehmen, ohne daß es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genaugenommen alle Möglichkeiten der Kommunikation verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpfropft*. Kein Kontext kann es abschließen. Noch irgendein Code, wobei der Code hier gleichzeitig die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Schrift, ihrer wesensmäßigen Iterabilität (Wiederholung, Andersheit) ist.“⁹⁵

Derrida besteht auf die „Möglichkeit des Herausnehmens und zitathaften Aufpropfens, die zur Struktur jedes gesprochenen Zeichens (*marque*) gehört.“⁹⁶ Dadurch nämlich werde jedes Zeichen als Schrift konstituiert, was Derrida darüber bestimmt, dass jedes Zeichen auch getrennt von der Intention des Sprechers und dem jeweiligen Kontext funktionieren kann. So führt er an: „Jedes Zeichen (*signe*), sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben (im geläufigen Sinn dieser Opposition), als kleine oder große Einheit, kann *zitiert* – in Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen

⁹² iter (lateinisch) = „von neuem“; abgeleitet von Sanskrit „itara“ = anders; In dem Begriff der Iterabilität verbindet Derrida den Begriff der Wiederholung mit dem der „Andersheit“

⁹³ Derrida, Jaques: *Signatur Ereignis Kontext*, In: *Limited Inc.*, Passagen Verlag, Wien 2001, Hg. v. Peter Engelmann, S.39

⁹⁴ vgl. 3.1.2

⁹⁵ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.27 f

⁹⁶ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.32

Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen.“⁹⁷ Bei Derrida wird somit die Möglichkeit des Zitierens konstitutiv für das Funktionieren jedes Zeichens. So wirft er die rhetorische Frage auf: „Was wäre ein Zeichen (*marque*), das nicht zitiert werden könnte?“⁹⁸

Die „allgemeine Zitathaftigkeit“ oder die „allgemeine Iterabilität“ werden in Derridas Argumentation als notwendige Voraussetzung einer performativen Äußerung erkennbar.⁹⁹ Zur Untermauerung dieser Aussage bringt er unter Rückbezug auf Austin die Frage auf: „Könnte eine performative Aussage gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine „codierte“ oder iterierbare Aussage wiederholen würde, mit anderen Worten wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster *konform* identifizierbar wäre, wenn sie also nicht in gewisser Weise als „Zitat“ identifiziert werden könnte?“¹⁰⁰

Gemäß Schuhmacher wird hier der performative Akt als iterierbare Äußerung mit der Ereignishaftigkeit (in der Aktualität des Sprechakts), der Wiederholung (eines Musters) und der Differenz (in der Wiederholung) verschränkt.¹⁰¹ Dies wiederum ermöglicht es Derrida Intention auf eine Weise zu argumentieren, die sich entgegen Austins „unernsten Sprachgebrauch“ anführen lässt: „Wenn diese Iterationsstruktur gegeben ist, wird die Intention, die die Äußerung beseelt, niemals sich selbst und ihrem Inhalt durch und durch präsent sein. Die Iteration, die sie *a priori*¹⁰² strukturiert bringt eine wesentliche Dehiszenz¹⁰³ und einen wesentlichen Bruch in sie hinein.“¹⁰⁴

⁹⁷ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.32

⁹⁸ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.32

⁹⁹ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.39

¹⁰⁰ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.40

¹⁰¹ Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.386

¹⁰² *a priori* (lateinisch) = vom Früheren her; von der Erfahrung oder Wahrnehmung unabhängig; aus der Vernunft durch logisches Schließen gewonnen

¹⁰³ Dehiszenz (biologischer Terminus) = ein Aufgehen oder Auseinanderweichen von zusammengehörigen Gewebestrukturen

¹⁰⁴ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.40

Das „Unernst“ könne demnach von der gewöhnlichen Sprache nicht mehr ausgeschlossen werden, wie eben dies von Austin vorgenommen wurde. Der performative Akt wird hier durch die „Abwesenheit der Intention in der Aktualität der Äußerung“¹⁰⁵ bestimmt, wobei Schumacher bemerkt, dass diese Lesart implizit auch an Austins Überlegungen angelegt ist. So wirft Austin in seiner ersten Vorlesung selbst die Frage nach der Ernsthaftigkeit einer performativen Äußerung auf und kommt nicht umhin, sie an die Frage nach der Intention zu koppeln, wobei er hier auf die Gefahr des Kurzschlusses verweist, dass „die Worte (bloß) als äußeres, sichtbares Zeichen eines inneren geistigen Aktes fungierten.“¹⁰⁶ Von solcherart „märchenhaften inneren Akten“¹⁰⁷ distanziert sich Austin. Doch durch Austins Fokussierung auf die Absicht des Sprechers¹⁰⁸, die den Ausschluss des Unernstes überhaupt ermöglicht, und durch sein Beharren auf „die bewusste Anwesenheit der Intention des sprechenden Subjektes“ wird gemäß Derrida „die performative Kommunikation wieder Kommunikation eines intentionalen Sinns“.¹⁰⁹

Anhand Derridas Argumentation glaubt Schuhmacher deutlich gemacht, dass Austins Ausschluss des Zitierens, der auch den Ausschluss des Theatralen impliziert, aus der Perspektive der Sprechakttheorie haltlos ist. Zudem erlaube Derridas Dekonstruktion des Performativen nicht nur eine Lesart der Sprechakttheorie, die theatrale und literarische Texte mit einschließt, sondern Derrida bahne damit gleichsam eine Engführung von Performativität und Performance an.¹¹⁰

¹⁰⁵ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.40

¹⁰⁶ Austin, *Theorie der Sprechakte*, S.32

¹⁰⁷ Austin, *Theorie der Sprechakte*, S.32

¹⁰⁸ vgl. 2.1.1

¹⁰⁹ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.34

¹¹⁰ Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.387

1.8 Donjuanismus

Shoshana Felman greift in ihrer Studie *Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages* die Überlegungen Derridas auf und bezieht sie auf theatrale Konstellationen. Die hier geführten Überlegungen stehen in großer inhaltlicher Nähe zu Sybille Krämers Argumentation bezüglich des, von Austin inszenierten Scheiterns des Begriffspaars performativ/konstativ. So wurde in 2.3 bereits auf die Studie Felmans verwiesen.

Das Anliegen Felmans ist es vorzuführen, dass man nicht nur Don Juan aus der Perspektive der Sprechakttheorie neu lesen kann, sondern, dass auch eine Lektüre Austins aus der Sicht von Don Juan aufschlussreich ist. Gemäß Schumacher ist Felmans Ansatz nicht als eine Weiterführung von Derridas Austin-Lektüre zu begreifen ist, sondern vielmehr als eine Kritik an Derridas Lesart von Austin.¹¹¹ Auch Derrida habe, so Felman, Austin vor allem in Hinblick darauf gelesen, was Austin sagt und damit übergangen was Austin in seiner Sprechakttheorie mit Worten tut.¹¹² Felmans Interesse hingegen gilt eben dieser, von Derrida übergangenen performativen Dimension der Sprechakttheorie.

In den Fokus gerät diese Dimension, indem Felman Austin und Don Juan insofern vergleicht, dass sie beide das Vergnügen gegenüber der Wahrheit aufwerten, ebenso die Kraft gegenüber der Bedeutung und damit einem performativen Sprachverständnis gegenüber einem konstativen den Vorzug geben. So schreibt Felman: „[...] like Don Juan, Austin too introduces into thinking about language the dimension of pleasure, quite distinct from that of knowledge; a dimension that is already implicit, moreover, in the success/failure criterion of linguistic performance – success or failure that Austin labels significantly, „felicity“ or „infelicity“ of action.“^{113 114}

¹¹¹ Schumacher, *Performativität und Performance*, S.388

¹¹² Felman, *The Schandal of the Speaking Body*, 61 ff

¹¹³ Felman, *The Schandal of the Speaking Body*, S.41 f

¹¹⁴ „Wie Don Juan, erweitert Austin das Denken über Sprache um die Dimension des Vergnügens, die sich von der des Wissens unterscheidet; eine Dimension, die implizit auch in dem Kriterium des Gelingens/Scheiterns als Abgrenzungsmerkmal performativer Akte enthalten ist

Eine weitere bereits angeführte Parallele, die Felman hervorkehrt, ist, dass sowohl Don Juan als auch Austin eine Vielzahl von Versprechen geben. Bei ersterem handelt es sich um den performativen Akt von Heiratsversprechen, die stets gebrochen werden, Austin hingegen verspricht eine konstative Theorie der Sprechakte, die er zugleich performativ unterminiert. Beide sprechen als würden sie Aussagen machen, die ihre Intentionen repräsentieren, indem sie sprechen, handeln sie ihnen jedoch zuwider. In einem konstativen Verständnis wird dies übersehen, man müsste ihr Sprechen als ein Medium von Information auffassen, das wahre Aussagen über ihre Absichten trifft. Gemäß diesem Zugang, so Schuhmacher, werde auch Austins konstativer Ausschluss des Unernten und Parasitären im Text von einer performativen Ebene aus konterkariert, denn Unentscheidbarkeit und Mehrdeutigkeit werden so zu tragenden Momenten seiner Theorie.¹¹⁵

Des Weiteren richtet Felman die Aufmerksamkeit darauf, dass Austin in *How to do things with Words* sein eigenes argumentatives Stolpern offen problematisiert und regelrecht vorführt. Während Krämer das inszenierte Scheitern dualer Begriffsbildungen bei Austin hervorkehrt und es einem skeptischen Impuls zuschreibt, bestimmt Felman dieses Scheitern als ein wesentliches Merkmal des Performativen selbst: „Now for Austin, the capacity for failure is situated not outside but *inside* the performative, both as speech act and as theoretical instrument. Infelicity, or failure, is not for Austin an *accident* of the performative, it is inherent in it, essential to it.“^{116 117}

Indem Austin die Unhaltbarkeit der Unterscheidung konstativ/performativ vorführt, denke er auf einer theoretischen Ebene Performance und Performativität auf eine Weise zusammen, die gerade dieses Scheitern der Theorie als Argu-

- Gelingen oder Scheitern, was Austin als »glücklich« oder »unglücklich« verlaufenden Sprechakt beschreibt.“

¹¹⁵ Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.389

¹¹⁶ Felman, *The Schandal of the Speaking Body*, S.45

¹¹⁷ „Für Austin liegt die Möglichkeit des Scheiterns nicht außerhalb, sondern innerhalb des Performativen, sei es nun als Sprechakt oder als theoretisches Instrument begriffen. Missglücken oder Scheitern stellen für Austin keinen *Unfall* des Performativen da, sie sind dem Performativen inhärent, kommen ihm wesentlich zu.“

ment dafür erkennbar werden lässt, was die Theorie über das Performative behauptet: „Austin [...] is conscious in his turn of the fact, that the very performance of the performative consists precisely in performing the loss of footing: it is the performance of the *loss of the ground*.“^{118 119}

Felman entwickelt daraus eine Lesart der Sprechakttheorie, die sowohl für das Verhältnis von Intentionalität und Sprechakt als auch für das Verhältnis von Körperlichkeit und Sprechen Konsequenzen nach sich zieht.¹²⁰ So weitet Felman den von ihr gezogenen Vergleich zwischen Austin und Don Juan und deren Versprechen zu einer allgemeineren Problematik aus, die letztlich in Fragen nach dem Verhältnis zwischen Sprechakt und Körperlichkeit mündet: „The act, an enigmatic and problematic production of the speaking body, destroys from its inception the metaphysical dichotomy between the domain of the »mental« and the domain of the »physical«, breaks down the opposition between body and spirit, between matter and language.“^{121 122} Der Sprechakt wird in Felmans Konzeption also zu einem „rätselhaften Produkt“, das die fehlende Übereinstimmung und doch Untrennbarkeit von Körper und Sprache vorführt und damit die metaphysische¹²³ Dichotomie von Körper und Geist in Frage stellt. Das oben angeführte Scheitern als Charakteristikum performative Akte wird hier in einem weiteren Zusammenhang als der „Skandal des Performativen“ bestimmt, von dem Felman abschließend schreibt: „The scandal consists in the fact that the act cannot *know what it is doing*.“^{124 125}

¹¹⁸ Felman, *The Scandal of the Speaking Body*, S.44

¹¹⁹ „Austin [...] ist sich in seiner Wendung der Tatsache bewusst, dass die eigentliche performative Kraft des Performativen gerade darin besteht, einen Einsturz vorzuführen: Es ist das Vorführen eines Bodenverlustes.“

¹²⁰ Felman, *The Scandal of the Speaking Body*, S.41 ff

¹²¹ Felman, *The Scandal of the Speaking Body*, S.65

¹²² „Der Akt, ein rätselhaftes und problematisches Produkt des sprechenden Körpers, zerstört von Anfang an die metaphysische Dichotomie zwischen dem »Geistigen« und dem »Physischen«, es bringt die Gegenüberstellung von Körper und Geist, von Materie und Sprache zum Einsturz.“

¹²³ Metaphysik = altgriechisch: *metá*, „danach“, „hinter“; *physis* „Natur“; Die Metaphysik behandelt in ihrer klassischen Form die zentralen Probleme der theoretischen Philosophie, nämlich die Beschreibung der Fundamente, Voraussetzungen, Ursachen oder „ersten Begründungen“, der allgemeinsten Strukturen, Gesetzmäßigkeiten und Prinzipien sowie Sinn und Zweck allen Seins.

¹²⁴ Felman, *The Scandal of the Speaking Body*, S.67

¹²⁵ „Der Skandal besteht darin, dass der Akt nicht wissen kann, was er tut.“

1.9 Rückbezug

Was eine Engführung von Performativität und Performance zu durchkreuzen schien, war Austins Ausschluss des Theatralen aus seiner Sprechakttheorie. Nun hat sich gezeigt, dass dieser Ausschluss in mehrfacher Hinsicht nicht haltbar ist. Lässt man sich auf die Annahme einer konstativen und einer performativen Dimension Austins Sprechakttheorie ein, so lässt sich auf konstativer Ebene Derrida gegen Austin anführen. Derrida entlarvt dabei allgemeine Iterabilität und Zitathaftigkeit als notwendige Voraussetzungen performativer Akte, die es ihm gleichsam ermöglichen eine Abwesenheit der Intention im Vollzug des Sprechaktes zu argumentieren. Da die Annahme dieser Intentionalität es Austin überhaupt erst ermöglicht den „unernsten Gebrauch“ von Sprache auszuschließen, erscheint diese Ausschlussgeste in Derridas Rezeption nicht haltbar.

Folgt man Felmans Argumentation, die die performative Ebene Austins Sprechakttheorie hervorkehrt, scheint der Ausschluss des Theatralen ebenso wenig haltbar und auch hier bietet die von Austin vorausgesetzte Intentionalität die Angriffsfläche. Von der Feststellung ausgehend, dass Austin, sein Versprechen eine Theorie der Sprechakte zu entwerfen, zugleich unterminiert, stellt sich somit die Frage nach seiner eigenen Intention, bzw. inwiefern er nicht selbst den „unernsten Gebrauch“ der Sprache betreibt, den er ausklammern möchte und die Möglichkeit dieser Mehrdeutigkeiten nicht Teil seiner Sprechakttheorie sind.

Ebenso wie Krämer stellt Felman fest, dass Austin das Scheitern seiner Theorie regelrecht aufführt. Für Krämer bezieht sich dieses Scheitern auf die Möglichkeit von Kategorisierung, bei Felman hingegen wird das Scheitern zu einem wesentlichen Merkmal des Performativen. Dieses begründet sich auf dem untrennbaren und doch ungleich gelagerten Verhältnis von Körperlichkeit und Sprache, das in jedem Sprechakt zum Tragen kommt.

Innerhalb der hier geführten Argumentation, ist damit gleichzeitig eine wichtige Station erreicht. Obgleich bereits in Fischer-Lichtes Lesart von Austin über die gemeinsamen Merkmale der wirklichkeitskonstituierenden Funktion und Selbst-

streferentialität eine Erweiterung der Sprechakte auf körperliche Handlungen erfolgte, bleibt nämlich zu betonen, dass alle anderen bislang dargestellten Positionen sich auf performative Äußerungen als sprachliche Handlungen beziehen. Felmans Argumentation rückt nun erstmals die Körperlichkeit in das Blickfeld, wobei sie diese in Zusammenhang mit Intentionalität problematisiert, eine Konstellation, die so auch als zentrales Thema in Butlers Performativitätskonzept auftreten wird.¹²⁶

Um dieses zu skizzieren wird, anders als bei der Darlegung Austins Sprechakttheorie, Fischer-Lichtes Rezeption von Butler vorweggenommen, um dieser in einem weiteren Schritt die Lesart Schuhmachers entgegenzusetzen, bzw. um sie um Krämers Überlegungen zu erweitern. Anzumerken bleibt dabei, dass sich Fischer-Lichte in ihrer Darstellung von Butlers Performativitätskonzept auf deren Aufsatz *Performative Akte und Geschlechtskonstitution – Phänomenologie und feministische Theorie* (1988) bezieht, während Schuhmacher und Krämer *Das Unbehagen der Geschlechter – Gender Studies* (1990), *Körper von Gewicht – Gender Studies* (1993) und *Hass spricht – Zur Politik des Performativen* (2006) heranziehen.

¹²⁶ vgl. 2.5

2 Performative Akte als körperliche Handlungen

Fischer-Lichte führt an, dass der Begriff des Performativen in der Sprachphilosophie zunehmend an Prominenz verlor, jedoch in den neunziger Jahren in der Kulturtheorie bzw. Kulturphilosophie neuerlich an Bedeutung gewann. Zuvor herrschte in diesen Disziplinen ein Verständnis von „Kultur als Text“, in diesem Sinne wurden sowohl einzelne kulturelle Phänomene als auch ganze Kulturen als „strukturierter Zusammenhang von Zeichen“ begriffen, denen entsprechende Bedeutungen zuzuordnen sind.¹²⁷ Insofern wurden auch die Versuche der Beschreibung und Deutung von Kulturen als „Lektüren“ verstanden, deren Aufgabe darin lag, Texte zu dechiffrieren, zu deuten und auf mögliche Subtexte hin zu untersuchen.¹²⁸

In den neunziger Jahren erfuhr die Forschungsperspektive der Kulturwissenschaften jedoch einen Wechsel. Es waren die „performativen Züge von Kultur“, die dabei zunehmend in den Fokus gerieten.¹²⁹ Gemeint sind hier kulturelle Handlungen und Ereignisse, deren Wirklichkeitscharakter unter dem Verständnis „Kultur als Text“ nicht zu erfassen ist. Damit erfuhr die Metapher von „Kultur als Performance“ ihren Aufschwung. Gleichzeitig ergab sich dadurch die Notwendigkeit den Begriff des Performativen dahingehend zu rekonzeptualisieren, dass er auch auf körperliche Handlungen zur Anwendung gebracht werden konnte.¹³⁰

Einen entscheidenden Beitrag leistete hier Butler mit ihrem Aufsatz *Performative Akte und Geschlechtskonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*, in dem sie den Begriff des Performativen in Kulturphilosophie einführte.¹³¹ Der Aufsatz soll den Nachweis führen, dass Identität bzw. Geschlechtsidentität

¹²⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.36

¹²⁸ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.36

¹²⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.36

¹³⁰ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.36

¹³¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.36

nicht ontologisch¹³² oder biologisch gegeben ist, sondern das Ergebnis spezifischer kultureller Konstitutionsleistungen darstellt. So legt Butler gleich am Beginn ihres Aufsatzes fest: „In diesem Sinn ist die Geschlechterzugehörigkeit keineswegs die stabile Identität eines Handlungsortes, von dem dann verschiedene Akte ausgehen; vielmehr ist sie eine Identität, die stets zerbrechlich in der Zeit konstituiert ist – eine Identität, die durch eine *stilisierte Wiederholung von Akten* zustande kommt.“¹³³

Wesentlich für Fischer-Lichte erscheint hier, der Umstand, dass Butler den Begriff des Performativen nicht nur auf Sprechakte, sondern auch auf körperliche Handlungen anwendet.

2.1 Merkmale performativer Akte als körperliche Handlungen

Butler bestimmt performative Akte näherhin als „dramatisch“ und „nicht-referentiell“.¹³⁴ „Nicht-referentiell“ meint in diesem Zusammenhang, dass die performativen Akte sich nicht auf ein vorgelagertes Inneres, eine Substanz oder ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken. Eine solcherart vorgelagerte stabile Identität wird von Butler bestritten. Es sind stattdessen gerade die performativen Akte, die Identität erst hervorbringen.¹³⁵ In diesem Zusammenhang kehrt Fischer-Lichte einen Gegensatz hervor, der einen zentralen Punkt in ihrer Ästhetik des Performativen markiert: „Expressivität stellt in diesem Sinne einen diametralen Gegensatz zu Performativität dar.“¹³⁶ Dieser Gegensatz wird in 2.6 in Zusammenhang mit Intentionalität und Zitation näher betrachtet.

Der zweite Begriff mit dem Butler performative Akte bestimmt lautet „dramatisch“: „Mit »dramatisch« meine ich nur, dass der Körper nicht bloß Materie ist,

¹³² Ontologie = altgriechisch: ón „seiend“; lógos „Lehre“; Ontologie bzw. auch „allgemeine Metaphysik“ ist eine Disziplin der theoretischen Philosophie, die sich mit der Einteilung des Seienden, wie zB. einer grundlegenden Systematik grundlegender Typen von Entitäten, und mit den Grundstrukturen von Wirklichkeit und Möglichkeit beschäftigt.

¹³³ Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechtskonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, Hg. v. Uwe Wirth, S.301 f

¹³⁴ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.305

¹³⁵ vgl. Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.306

sondern ein fortgesetztes und unaufhörliches *Materialisieren* von Möglichkeiten. Man ist nicht einfach ein Körper, sondern man macht seinen Körper in einem ganz zentralen Sinn, ja man macht ihn anders als seine Zeitgenossen und auch anders als seine verkörperlichten Vorgänger und Nachfolger.“¹³⁷ In weiterer Folge bedeutet dies, dass der Körper in seiner je besonderen Materialität das Ergebnis einer Wiederholung bestimmter Gesten und Bewegungen ist. Diese Handlungen bringen den Körper als einen individuell, geschlechtlich, ethnisch, kulturell bestimmten hervor und so schlussfolgert Fischer-Lichte: „Identität – als körperliche und soziale Wirklichkeit – wird also stets durch performative Akte konstituiert.“¹³⁸

Gemäß Fischer-Lichte entsprechen Butlers Bestimmungen von „performativ“ damit durchaus denen von Austin angeführten – wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell.¹³⁹ Da bei Butler allerdings eine Verlagerung des Fokus von Sprechakten auf körperliche Handlungen vollzogen wird, ergibt sich in Folge dieser Begriffbestimmung ein wesentlicher Unterschied. Während Austin als Abgrenzungskriterium performativer Äußerungen deren mögliches Gelingen/Missgelingen und funktionale Gelingensbedingungen anführt, fragt Butler mit ihrer Bestimmung von „dramatisch“ als „*Materialisieren* von Möglichkeiten“ nach phänomenalen¹⁴⁰ Verkörperungsbedingungen.¹⁴¹

2.2 Phänomenale Verkörperungsbedingungen

Mit ihrer Formulierung vom „fortgesetzten und unaufhörlichen *Materialisieren* von Möglichkeiten“ bezieht sich Butler auf Merleau-Ponty¹⁴² und Simone de

¹³⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.37

¹³⁷ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.305

¹³⁸ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.37

¹³⁹ vgl. 1.1

¹⁴⁰ phainómenon (altgriechisch) = Sichtbares, Erscheinung; Phänomenologie ist eine philosophische Strömung, deren Vertreter die unmittelbar gegebenen Erscheinungen, Phänomene, als Ursprung der Erkenntnisgewinnung ansehen.

¹⁴¹ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.38

¹⁴² Merleau-Ponty (* 1908 in Rochefort-sur-Mer – † 1961 in Paris) war Philosoph und Vertreter der Phänomenologie.

Beauvoir¹⁴³. Beide würden den Körper „als aktiven Prozeß der Verkörperung bestimmter kultureller und geschichtlicher Möglichkeiten [...]“¹⁴⁴ ansehen. Den Begriff der Verkörperung, bestimmt Butler an späterer Stelle genauer: „Tun, dramatisieren, reproduzieren – das scheinen elementare Strukturen der Verkörperung zu sein“.¹⁴⁵

Butler führt an, dass Merleau-Ponty den Körper zum einen als eine „historische Idee“ begreift und zum anderen als „eine Menge von Möglichkeiten, die kontinuierlich zu verwirklichen sind“.¹⁴⁶ „Historische Idee“ meint dabei, dass der Körper seine Bedeutung „durch einen konkreten und geschichtlich vermittelten Ausdruck in der Welt gewinnt“.¹⁴⁷ Dass der Körper „eine Menge von Möglichkeiten“ ist, bedeutet laut Butler wiederum zweierlei: Erstens, dass er nicht durch irgendeine Art inneren Wesens vorherbestimmt ist. Und Zweitens, dass der konkrete Ausdruck des Körpers in der Welt als „Aufnahme und Besonderung einer Menge geschichtlicher Möglichkeiten“ zu verstehen ist. Das Individuum kann dabei nicht völlig frei wählen, welche Möglichkeiten es verkörpern will, ist gleichzeitig aber auch in seinen Möglichkeiten nicht völlig determiniert. So kann eine Gesellschaft die Verkörperung bestimmter Möglichkeiten als Konventionen zwar durchsetzen, indem sie Abweichungen mit Sanktionen bestraft, sie kann diese Abweichungen jedoch nicht generell verhindern.¹⁴⁸ Um dieses Spannungsverhältnis näher zu umreißen, knüpft Butler an des Konzept der Aufführung an: „Die Auffassung des Körpers als einer Art Dramatisierung oder Inszenierung von Möglichkeiten ist hilfreich, wenn man verstehen will, wie eine kulturelle Konvention verkörpert und inszeniert wird.“¹⁴⁹

¹⁴³ Simone de Beauvoir (* 1908 in Paris – † 1986 in Paris) war Schriftstellerin, Philosophin und politische Aktivistin. Ihr 1949 erschienenes Buch *Das andere Geschlecht* gilt als eines der wichtigsten theoretischen Werke des Feminismus.

¹⁴⁴ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.303

¹⁴⁵ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.305

¹⁴⁶ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.304

¹⁴⁷ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.304

¹⁴⁸ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.312

¹⁴⁹ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.311

2.2.1 Verkörperung als Aufführung

Butler zieht einen Vergleich zwischen Verkörperungsbedingungen und den Bedingungen einer Theateraufführung. Folgende Aspekte hebt sie dabei hervor: Akte, in denen Geschlechtszugehörigkeit hervorgebracht wird, sind nicht die eines Einzelnen. Es handelt sich dabei wie bei einer Theateraufführung um eine „gemeinsame Erfahrung“ und um „kollektive Handlungen“¹⁵⁰ Des Weiteren hat die Handlung immer schon begonnen, bevor der Akteur die Bühne betritt. „Die Handlung, die man ausführt, der Akt, den man performiert, ist in gewissem Sinn ein Akt, der schon eingesetzt hat, bevor man auf dem Schauplatz erschienen ist.“¹⁵¹ In der Wiederholung von Handlungen vollzieht der Akteur eine Neuaufführung eines Repertoires von Bedeutungen, die bereits gesellschaftlich eingeführt sind. Der Akteur erscheint hier weder als passiver Körper, dem kulturelle Codes eingeschrieben werden, noch lässt sich von einem Selbst sprechen, das den kulturellen Konventionen vorausgeht: „Gewiß *vollziehe* ich meine Geschlechtszugehörigkeit individuell und mit meinen eigenen Nuancen, aber, *daß* ich dies tue und zwar *in Übereinstimmung mit* bestimmten Sanktionen und Vorschriften, ist ganz klar keine bloß individuelle Angelegenheit. [...] Die Geschlechtszugehörigkeit ist daher ein Akt, der schon geprobt wurde, etwa, wie ein Rollentext auch ohne die bestimmten Schauspieler weiter existiert, die ihn umsetzen, obgleich er zu jeder neuen Aktualisierung als Realität individuelle Schauspieler braucht.“¹⁵² Die Konstitution von Identität durch Verkörperung wird hier also mit der Inszenierung eines vorgegebenen Textes verglichen. Ein Text kann auf unterschiedliche Arten inszeniert werden. Im Rahmen der textuellen Vorgaben ist der Schauspieler frei, seine Rolle neu zu realisieren.

2.3 Rückbezug

Fischer-Lichte beurteilt die Vorstellung vom Körper als Verkörperung historisch-kultureller Möglichkeiten als produktiv anwendbar zur Erfassung von Akten, wie sie in Performances seit den sechziger Jahren, vollzogen werden. Sie bezieht

¹⁵⁰ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.311

¹⁵¹ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.312

¹⁵² Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.312

sich an dieser Stelle auf die eingangs beschriebene Performance *Lips of Thomas* von Marina Abramović. Fischer-Lichte weist dabei auf drei wesentliche Abweichungen hin, die bei der Anwendung Butlers Argumentation auf die Performance zu bedenken sind.

Zum einen verkörpert Abramović in ihren Selbstverletzungspraktiken zwar historische Möglichkeiten, wie sich in Bezugnahme auf Geißelungen von Nonnen im Mittelalter zeigen lässt, allerdings stellen diese Möglichkeiten zum Zeitpunkt der Performance keine aktuellen Möglichkeiten dar. Zudem habe Abramović performative Akte und historische Muster nicht in dem Sinne reinszeniert, dass sie sie einfach wiederholt hätte. Sie änderte sie in entscheidender Weise ab. Drittens handelt es sich hier nicht um die Wiederholung von performativen Akten, wie sie im Zentrum Butlers Interesses stehen. Butler bezieht sich kaum auf ästhetische Vorgänge im engeren Sinn, sondern auf alltägliches Handeln. So räumt Fischer-Lichte ein, dass für Prozesse der Verkörperung wie sie in Performances, Aktionen und Theateraufführungen vollzogen wurden, weitere Bestimmungen notwendig sind.¹⁵³

Indem Butler die Verkörperungsbedingungen als Aufführungsbedingungen erläutert, rückt sie, so Fischer-Lichte, jedoch eine interessante Parallele zwischen ihrer und Austins Theorie in den Blick. Die Parallele sieht Fischer-Lichte in Bezug auf den Aufführungsbegriff: „Beide begreifen den Vollzug performativer Akte als ritualisierte öffentliche Aufführung.“¹⁵⁴ Insofern beurteilt Fischer-Lichte es als durchaus folgerichtig, dass Aufführungen bei Austin als auch bei Butler geradezu als Inbegriff des Performativen gelten und schlussfolgert, dass eine Ästhetik des Performativen im Aufführungsbegriff zu fundieren sei.¹⁵⁵ In Bezug auf Austins Performativitätsbegriff hat sich diese eingangs angeführte These als nur bedingt haltbar erwiesen und so soll im Nachfolgenden Butlers Konzeption hinsichtlich einer möglichen Engführung von Performativität und Performance ebenso kritisch diskutiert werden.

¹⁵³ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.40

¹⁵⁴ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.41

¹⁵⁵ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.41

2.4 Grenzziehungen

Schumacher bezieht sich wie Fischer-Lichte auf Butlers Bestimmungen performativer Akte im Sinne körperlicher Handlungen als „dramatisch“ und „nicht-referentiell“. Er führt diese von Butler behauptete Doppelbedeutung des Performativen jedoch gegen eine Verschränkung von Performativität und Performance an. Gemäß Schumacher verweist diese zweifache Bestimmung auf zwei sich gegenüber stehende Modelle.¹⁵⁶

Zum einen handelt es sich um ein Konzept von Performance, das sich auf Theaterpraktiken, oder im weiteren Sinn, auf Performancekunst bezieht. Hier steht der Akt der Darstellung, der Moment der Aufführung und die Präsenz der Akteure im Vordergrund.

Zum anderen geht es um ein Konzept der Performativität, das sich über Reformulierungen auf die sprechakttheoretischen Überlegungen von Austin und dem von ihm geprägten Begriffspaar konstativ/performativ bezieht. Weder das Verhältnis der beiden Begriffe von Performance und Performativität und der Modelle, auf die sie jeweils verweisen, noch die Grenze, die sie voneinander trennt, sind, so Schumacher, einfach zu bestimmen.¹⁵⁷ In der Absicht eine solche Grenzziehung dennoch zu unternehmen, erscheint es nötig, das ambivalente Verhältnis zwischen Körperlichkeit und Intentionalität, wie es in der Auseinandersetzung mit Felman bereits problematisiert wurde, unter Bezugnahme auf Butler weitergehend zu diskutieren.

2.5 Körperlichkeit und Intentionalität

In *Hass spricht* greift Butler die in 1.6 angeführte Darstellung Felmans des Verhältnisses von Körperlichkeit und Intentionalität auf und bestimmt dabei den „unwissenden Körper“ als „die Grenze der Intentionalität des Sprechaktes“.¹⁵⁸ „Der Sprechakt sagt immer mehr oder sagt es in anderer Weise, als er sagen will“¹⁵⁹, so Butler im Anschluss. Schumacher bemerkt in diesem Zusammen-

¹⁵⁶ vgl. Schumacher, *Performativität und Performance*, S.383 f

¹⁵⁷ vgl. Schumacher, *Performativität und Performance*, S.383

¹⁵⁸ Butler, *Hass spricht*, S.23

¹⁵⁹ Butler, Judith: *Hass spricht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006

hang, dass Butler damit nicht allein auf Felman Bezug nimmt, sondern hier gleichsam eine Wiederaufnahme der von Butler in *Körper von Gewicht* einleitend aufgeworfenen Frage erfolgt: „Besteht eine Möglichkeit, die Frage nach der Materialität des Körpers mit der Performativität der sozialen Geschlechtsidentität zu verknüpfen?“¹⁶⁰

Zur Beantwortung dieser Frage ist bereits in *Körper von Gewicht* die Gegenüberstellung von Körperlichkeit und Intentionalität als wichtige Problemstellung angelegt, die im nächstfolgenden Kapitel dargelegt wird. Innerhalb der bisherigen Argumentation bleibt zudem anzumerken, dass Butler dabei auf Derridas Problematisierung des Verhältnisses von Sprechakt und Intentionalität¹⁶¹ rekurriert. Butlers Perspektive rückt dabei allerdings Sprechen als körperliche Handlung in den Vordergrund.

3.5.1. Sprechen als körperliche Handlung

In *Sprache, Sprechakt, Kommunikation* behandelt Krämer Butlers Konzept der Körperlichkeit näher und stellt dabei fest, wovon sich Butlers Konzeption von Körperlichkeit distanziert. So nimmt Butler in *Körper von Gewicht* Abstand davon, den Sprechakt als souveränes „gottähnliches Handlungsvermögen“ eines Sprechers anzunehmen.¹⁶² „Die göttliche performative Äußerung, die das, was sie benennt, entstehen lässt und erschöpfend konstituiert“¹⁶³, stelle gemäß Krämer für Butler das „verschwiegene Modell“ der Sprechakttheorie dar, wobei dies insbesondere für solche Versionen der Sprechakttheorie gilt, die die performative Kraft von Äußerungen zurückführen auf die Absichten von Sprechern.¹⁶⁴

Unter Berufung auf Krämer lassen sich zwei Punkte feststellen, anhand derer Butler sich von der Vorstellung von einer „göttlichen performativen Äußerung“ distanziert. Zum einen ist das der Hinweis darauf, dass es beim Menschen kei-

¹⁶⁰ Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997

¹⁶¹ vgl.

¹⁶² Butler, *Körper von Gewicht*, S.28

¹⁶³ Butler, *Körper von Gewicht*, S.28

ne „automatisch garantierte Deckungsgleichheit gibt zwischen unseren Absichten und dem, was wir sagen, sowie dem, was geschieht, indem wir etwas sagen“.¹⁶⁵

Und als zweiter Punkt, der daran unmittelbar anschließt, ist der Umstand zu nennen, dass der Mensch einen Körper hat, der sich auch im Sprechen zur Geltung bringt, beziehungsweise, wie Butler selbst formuliert, dass „*das Sprechen selbst eine körperliche Handlung ist*“.¹⁶⁶

Butler bezieht sich in diesem Zusammenhang auf das, in 1.6. bereits angeführte Zitat von Felman: „The scandal consists in the fact that the act cannot *know what it is doing*“.^{167 168} Gemäß Butler behauptet Felman damit, dass „der Sprechakt als Handlung eines sprechenden Körpers immer in bestimmtem Maße unwissend gegenüber dem ist, was er ausführt“.¹⁶⁹ Diese Unwissenheit resultiert daraus, dass die Handlungen des Körpers nie völlig bewusst gesteuert und bestimmt sind. So schreibt Butler: „Der Körper ist gleichsam der blinde Fleck des Sprechens: das, was über das Gesagte hinaus, jedoch gleichzeitig in ihm und durch es agiert“.¹⁷⁰

Bestimmt man den Sprechakt als körperliche Handlung, verdoppelt er sich im Moment des Sprechens: Zum einen, wird etwas gesagt, zum anderen wird es auf eine Weise gesagt, die der Körper ausführt, der hier als „Instrument“ der Äußerung agiert.¹⁷¹ In Hinblick auf diese Körperlichkeit des Sprechens, so Krämer, werde deutlich, dass sich der intentional vollständig beherrschbare Sprechakt als „Phantasma“ erweist.¹⁷²

¹⁶⁴ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.247

¹⁶⁵ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.247 f

¹⁶⁶ Butler, *Hass spricht*, S.22

¹⁶⁷ Felman, *The Schandal of the Speaking Body*, S.67

¹⁶⁸ „Der Skandal besteht darin, dass der Akt nicht wissen kann, was er tut.“

¹⁶⁹ Butler, *Hass spricht*, S.23

¹⁷⁰ Butler, *Hass spricht*, S.23

¹⁷¹ vgl. Butler, *Hass spricht*, S.24

¹⁷² Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.248

Krämer widmet sich im Anschluss der Frage, inwiefern bei Butler eine Umdeutung des Performativen stattfindet. Sie bezieht sich dabei auf Butlers Rezeption der derridaschen Kritik an Austin und deren Anwendung des Konzepts der Iterabilität auf performative Akte als körperliche Handlungen. Da im Rahmen der hier geführten Argumentation zudem der Versuch einer Grenzziehung zwischen Performativität und Performance unternommen werden soll, wird hier nun Butlers Konzept der Körperlichkeit im Sinne dieses Vorhabens untersucht, wobei es sich allerdings als nötig erweisen wird, an späterer Stelle auf Krämers Überlegungen zurückzukommen.

2.6 Performativität und Expressivität

Gemäß Schumacher markiert Butler mit der Gegenüberstellung von Körperlichkeit und Intentionalität eine Differenz zwischen Performance und Performativität. Diese Differenz sei, so Schumacher, in der Rezeption von Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter* verloren gegangen. Das von Butler in Anschluss an Austin und Derrida entworfene Konzept von Performativität wäre dabei in den vielen Lesarten mit „körperlicher Expressivität“ gleichgesetzt worden.¹⁷³

In *Körper von Gewicht* nimmt Butler darauf selbst Bezug und macht deutlich, dass das in *Das Unbehagen der Geschlechter* dargelegte Programm gerade darauf nicht hinaus will: „Die Dinge wurden noch mehr verschlimmert, wenn nicht noch weiter entrückt, durch die Fragen, die mit dem Begriff der Performativität von sozialer Geschlechtsidentität aufkamen, der in *Das Unbehagen der Geschlechter* eingeführt wurde. Denn wenn ich argumentierte, daß die Geschlechtsidentitäten performativ sind, konnte das heißen, ich stellte mir das so vor, daß jemand morgens erwache, den Schrank [closet] oder einen etwas offeneren Raum an eine Geschlechtsidentität eigener Wahl hin durchsehe und die Einkleidung abends wieder an ihren Platz zurücklege.“¹⁷⁴ Butler wendet sich damit dezidiert gegen die Vorstellung, es gehe ihr um die „Einkleidung“ eines

¹⁷³ vgl. Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.391

¹⁷⁴ Butler, *Körper von Gewicht*, S.14

„absichtsvoll und instrumentell vorhergehenden Subjektes, das *über* seine soziale Geschlechtsidentität entscheidet“.¹⁷⁵

Gleichsam wendet sich Butler auch gegen ein Gleichsetzen von Performativität mit Performance: „[...] die darstellerische Realisierung [performance] als begrenzter „Akt“ unterscheidet sich von der Performativität insofern, als letztere in einer ständigen Wiederholung von Normen besteht, welche dem Ausführenden vorhergehen, ihn einschränken und über ihn hinausgehen, und insofern kann sie nicht als die Erfindung des „Willens“ oder der „Wahl“ des Ausführenden aufgefasst werden; [...] Die Verkürzung von Performativität auf Performance wäre ein Fehler.“¹⁷⁶

Anhand dessen stellt Schumacher fest, dass Butler weder den Akt der Performance noch das Theatralische aus dem Rahmen des Performativen ausschließt, behauptet dabei jedoch, ganz anders als Fischer-Lichte, dass gerade, weil Butler den Begriff des Performativen durch die Doppelbedeutung von „dramatisch“ und „nicht-referentiell“ kennzeichnet, sie auf Differenzierungen besteht.¹⁷⁷

2.6.1 Performativität und Zitation

Schumacher betont, dass Butler ebenso, wie sie Performativität und Expressivität unterscheidet, auch das „darstellerische Realisieren geschlechtlicher Normen“ nicht gleichsetzt mit dem Begriff der Selbstentfaltung.¹⁷⁸ Die Notwendigkeit einer Unterscheidung ergibt sich dabei aus den Verfahren der Zitation und Resignifikation.¹⁷⁹ So schreibt Butler in *Körper von Gewicht*: „Der Begriff der geschlechtlichen Performativität verlangt nochmals überdacht zu werden nach den Bestimmungen einer Norm, die eine bestimmte »Zitierung« erzwingt, damit ein

¹⁷⁵ Butler, *Körper von Gewicht*, S.14

¹⁷⁶ Butler, *Körper von Gewicht*, S.21

¹⁷⁷ vgl. Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.391

¹⁷⁸ Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.392

¹⁷⁹ Resignifikation = Wieder- bzw. Neuzuordnung von Bedeutung

lebenstüchtiges Subjekt erzeugt wird. Und genau in Bezug auf eine solche zwingende Zitatförmigkeit muß auch die Theatralität der sozialen Geschlechtsidentität erklärt werden. Theatralität darf nicht mit Selbstentfaltung oder Selbstschöpfung in eins gesetzt werden.“¹⁸⁰

Butler koppelt somit die Theatralität als ein wichtiges Moment ihrer Gender performance an das Zitieren einer Norm, wodurch sich ihr Konzept der Performativität nicht auf einen singulären Akt der Performance beschränken lässt, sondern vielmehr auf dessen Wiederholung aufbaut. In diesem Zusammenhang lässt sich auf das in 2.1 angeführte Zitat aus *Performative Akte und Geschlechtskonstitution* verweisen, das sich in beinahe gleichem Wortlaut auch in *Das Unbehagen der Geschlechter* finden lässt: „Wir dürfen Geschlechtsidentität nicht als feste Identität oder als *locus* der Tätigkeit der Tätigkeit konstruieren, aus dem die verschiedenen Akte hervorgehen. Vielmehr ist sie eine Identität, die durch die *stilisierte Wiederholung von Akten* in der Zeit konstituiert bzw. im Außenraum instituiert wird.“¹⁸¹

Zitation und Wiederholbarkeit haben sich als zentrale Begriffe Butlers Konzept der Performativität herausgestellt. Wie bereits vorweggenommen knüpft sie dabei an die von Derrida gegen Austin angeführte Iterabilität und Zitathaftigkeit sprachlicher Äußerungen an, weitet die Anwendung dieser Begriffe jedoch auf körperliche Handlungen aus: „Der Derridasche Begriff der Wiederholbarkeit, [...] impliziert auch, daß jede Handlung selbst eine Rezitation ist, das Zitieren einer vorgängigen Kette von Handlungen, die in einer gegenwärtigen Handlung enthalten sind und die jeder „gegenwärtigen“ Handlung andauernd ihre Gegenwartigkeit entziehen.“¹⁸²

Demnach ist die Konventionalität des Performativen als ein geschichtliches Phänomen zu verstehen. Ein Sprechen bekommt nur Handlungsmacht als Teil einer Kette sich wiederholender Sprechhandlungen. So schreibt Butler: „Die rituelle Dimension der Konvention beinhaltet, daß der Augenblick der Äußerung

¹⁸⁰ Butler, *Körper von Gewicht*, S.319

¹⁸¹ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S.206

¹⁸² Butler, *Körper von Gewicht*, S.337

durch frühere und sogar zukünftige Augenblicke geprägt ist, die er zugleich verdeckt.“¹⁸³

In Bezugnahme darauf räumt Krämer ein, dass sich anhand der Zitathaftigkeit des Sprechaktes und der daraus folgenden Zeitstruktur nicht klären lässt, wie mit bestehenden Konventionen gebrochen werden kann: „Wenn Performativität mit der Logik der Iterierbarkeit erklärt wird und seine Kraft sich der Geschichtlichkeit von Konventionen verdankt, dann kann das Performative zwar zeigen, wie Macht in Diskursen wirksam wird, aber nicht, wie Macht durch Diskurse gebrochen und verändert werden kann.“¹⁸⁴ So wirft Butler selbst die Frage auf: „Ist also eine Wiederholung denkbar, die den Sprechakt von den ihn stützenden Konventionen ablösen kann[...]?“¹⁸⁵ Zur Beantwortung dieser Frage ist es nötig Butlers Begriff der Resignifikation näher zu betrachten.

Während bisher versucht wurde, das Verhältnis von Performativität und Zitation darzulegen und es einer Verkürzung von Performativität auf den singulären Akt der Performance entgegenzusetzen, wird im Nachfolgenden Butlers Begriff der Resignifikation behandelt. Die Fragestellung wird dabei sein, inwiefern Butlers Konzeption der Performativen nicht nur die Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Strukturen erklärt, sondern auch deren Veränderbarkeit und welche Rolle dem Aufführungscharakter performativer Äußerungen dabei zukommt.

2.7 Resignifikation als Transformation

Krämer erinnert daran, dass es schon bei Derrida die „Pointe der Iterabilität“ ist, „ein Anderswerden des Wiederholten“ einzuschließen.¹⁸⁶ Dieser Gedanke erhält gemäß Krämer bei Butler eine neue Wendung. Die Möglichkeit der Transformation von Wiederholungsverfahren besteht bei Butler dann, wenn die Reprodu-

¹⁸³ Butler, *Hass spricht*, S.47

¹⁸⁴ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.252

¹⁸⁵ Butler, *Hass spricht*, S.38

¹⁸⁶ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.253

tion als eine Inszenierung des Reproduzierten auftritt und das Wiederholen somit eine Aufführung des Wiederholten darstellt. Hier steht die theatrale Dimension des Handelns im Vordergrund: „In diesem Aufführungscharakter unseres Handelns ist angelegt, daß Reproduktion eine Art von Produktion sein kann und darin die Chance liegt, das Wiederholte zu transformieren wenn nicht gar neu und anders zu schaffen.“^{187 188}

In Butlers Konzeption steht somit die Iterierbarkeit der Resignifikation als Transformation keineswegs gegenüber. Zitieren wird bei Butler zum Rezitieren, Signifikation zur Resignifikation und Kontextualisierung zur Rekontextualisierung. Gerade darin wird gemäß Krämer das Potential des Widerstandes erkennbar: „Wenn alles Handeln als menschliches Tun zugleich ein Zeichenhandeln ist, dann ist diese Handlungsfähigkeit nicht einfach die Fähigkeit zum Hervorbringen und Interpretieren von Zeichen, sondern zum Transformieren und Uminterpretieren überkommener und übernommener Zeichen. [...] Denn gerade weil Signifikation als Resignifikation begriffen werden muß, kann die Zwangsläufigkeit, mit der Worte – gewisse Bedingungen vorausgesetzt – auch zu Taten werden, aufgehalten und unterbrochen werden.“¹⁸⁹

In Bezug auf *hate speech*¹⁹⁰ bedeutet das, dass der Mechanismus des Performativen, der dazu führt, dass Worte Gewalt ausüben, sich außer Kraft setzen lässt. Diese Möglichkeit des Außerkraftsetzens sieht Krämer als etwas, das in der Funktionsweise des Diskursiven immer schon angelegt ist. Indem Zeichen anders verwendet werden, wie es zum Beispiel in der Metapher der Fall ist, indem sie verfremdet, parodiert oder ihrem Kontext enthoben werden, kann ihnen eine neue illokutionäre Rolle zukommen.¹⁹¹ Dem Verhältnis zwischen Zeichen und den ihn zugeordneten Kontexten, bzw. der Möglichkeit sie derer zu entbin-

¹⁸⁷ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.253

¹⁸⁸ Krämer bezieht sich dabei auf den in 3.2.1 dargelegten Vergleich zwischen der Konstitution von Geschlechtsidentität mit einer Theateraufführung.

¹⁸⁹ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.254

¹⁹⁰ *hate speech* = sprachliche Ausdrucksweisen von Hass mit dem Ziel der Herabsetzung und Verunglimpfung bestimmter Personen oder Personengruppen. Vor allem in den USA wird der Begriff *hate speech* in juristischen, politischen und soziologischen Diskursen verwendet.

¹⁹¹ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.254

den und neu zu besetzen, kommt dabei eine entscheidende Rolle zu. Da Butlers Argumentation in diesem Zusammenhang auch bislang übergangene Aspekte an Derridas Kritik an Austin behandelt, wird sie nachfolgend in knapper Form dargelegt.

2.7.1 Resignifikation und Kontext

Butler verdeutlicht das Konzept der Rekontextualisierung in Bezugnahme auf Derridas Auseinandersetzung mit Austin. Laut Austin, so Butler, bezieht die illokutionäre performative Äußerung ihre Kraft aus dem Rekurs auf bestehende Konventionen. Diese Konventionen sind wesentlich am Gelingen einer performativen Äußerung beteiligt und für Austin „scheinen Konventionen stabil zu sein, und diese Stabilität spiegelt sich in einem stabilen gesellschaftlichen Kontext wider, in dem diese Konventionen im Lauf der Zeit sedimentiert¹⁹² wurden.“

193

Für Derrida hingegen leitet sich die Kraft einer performativen Äußerung aus ihrer Dekontextualisierung ab. Die Dekontextualisierung markiert dabei den Bruch einer performativen Äußerung mit einem früheren Kontext und ihre Fähigkeit, neue Kontexte an sich zu ziehen. Eine performative Äußerung, sofern sie konventionell ist, muss daher wiederholt werden um zu funktionieren und ist dabei an keinen bestimmten Kontext gebunden, sondern kann stets in neuen Kontexten auftreten.¹⁹⁴ Gemäß Butler resultiert daraus die „Unabschließbarkeit“ des Kontextes, was im Wesentlichen bedeutet, „daß jede Begrenzung, die man an ihm vornehmen kann, selbst einer neuen Kontextualisierung ausgesetzt ist und daß Kontexte in keiner einheitlichen Form vorliegen“.¹⁹⁵ Nichtsdestotrotz, so Butler, kann weiterhin versucht werden den Kontext zu begrenzen, obwohl eine „jede solche Begrenzung einer potentiell unendlichen Revision ausgesetzt ist.“¹⁹⁶

¹⁹² sedimentieren = von lateinisch sedimentum „Bodensatz“; „sich ablagern“, „sich setzen“

¹⁹³ Butler, *Hass spricht*, S.228

¹⁹⁴ vgl. 1.7

¹⁹⁵ Butler, *Hass spricht*, S.230

¹⁹⁶ Butler, *Hass spricht*, S.230

Butler verweist darauf, dass Derrida die Kraft der performativen Äußerung als Strukturmerkmal jedes Zeichens identifiziert, das mit seinen früheren Kontexten brechen muss um seine Iterierbarkeit als Zeichen zu erhalten: „Die Kraft der performativen Äußerung leitet sich [daher] nicht aus einem früheren Gebrauch ab, sondern entsteht gerade aus dem Bruch mit jedem früheren Gebrauch.“¹⁹⁷ Derrida trennt somit die strukturelle Ebene der Sprache von ihrer semantischen. Gemäß Butler beschreibt Derrida dabei ein autonomes strukturelles Verfahren, das keine „gesellschaftlichen Rückstände“ birgt.¹⁹⁸ Seine Aussage, dass eine performative Äußerung „an sich nur eine wiederholende oder zitathafte Struktur haben kann“¹⁹⁹ betrachtet Butler als klare Gegenposition zu Austins Erklärung der Wiederholbarkeit als eine Funktion der Sprache, die auf gesellschaftlichen Konventionen beruht. Bei Derrida hingegen hat Iterierbarkeit einen strukturellen Status, der von gesellschaftlichen Faktoren unabhängig ist.²⁰⁰

Dieser Gedanke wird anhand Derridas Begriff der Dissemination verdeutlicht, den er folgendermaßen einführt: „der semantische Horizont, der üblicherweise der Auffassung die Auffassung von Kommunikation beherrscht, wird überschritten oder gesprengt durch die Intervention der Schrift, das heißt einer *Dissemination*, die sich nicht auf eine Polysemie reduziert. Die Schrift liest sich, sie gibt »in letzter Instanz« keinen Anlaß zu einer hermeneutischen Entzifferung, einer Entschlüsselung eines Sinns oder einer Wahrheit“.²⁰¹ Dissemination lässt sich in diesem Sinne, so Butler, nicht auf die Fähigkeit beschränken, „multiple Bedeutungen zu transportieren“ und ist als „Markierung“ eher auf einer strukturellen als auf einer semantischen Ebene zu verorten.²⁰²

Im Rückbezug auf Derridas Konzept der Iterierbarkeit bedeutet dies: „Wenn Iterierbarkeit das Strukturmerkmal jeder Markierung ist, dann gibt es keine Markierung ohne die spezifische Iterierbarkeit; wenn also eine Markierung eine

¹⁹⁷ Butler, *Hass spricht*, S.231

¹⁹⁸ vgl. Butler, *Hass spricht*, S.232

¹⁹⁹ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.31

²⁰⁰ vgl. Butler, *Hass spricht*, S.232

²⁰¹ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.44

²⁰² Butler, *Hass spricht*, S.232

Markierung sein soll, dann muß sie wiederholbar sein und muß diese Wiederholbarkeit ihr notwendiges und konsumatives Merkmal sein.“²⁰³

Im Anschluss bezieht sich Butler auf eine frühere Stelle in Derridas in Argumentation, an der er hypothetisch nahe legt: „Mitteilen (*communiquer*) hieße im Falle des Performativs [...] eine Kraft durch einen Impuls eines Zeichens (*marque*) zu kommunizieren.“²⁰⁴ Die Kraft, von der hier die Rede ist, hängt, so Butler, mit dem Bruch mit dem Kontext zusammen. Durch diesen Bruch erhält „der Wortlaut seine strukturelle Unabhängigkeit von jedem der bestimmten Kontexte [...]“.²⁰⁵ Was gleichzeitig auch bedeutet, dass sich diese Kraft nicht von außersprachlichen Bedingungen ableitet, sondern aus der Iterabilität des Zeichens resultiert.²⁰⁶ Unter dem Hinweis, dass performative Effekte mit dieser Kraft zusammenhängen schafft Butler nun einen Rückbezug, zu dem oben bereits eingeführten Begriff der Dissemination und stellt fest, dass hier Struktur und Semantik „immer und ausschließlich“ gegeneinander zu arbeiten scheinen.²⁰⁷

Austin hat festgestellt, dass alle konventionellen Handlungen dem Misslingen ausgesetzt sind. Er hat versucht die Bedingungen dieses Misslingens herauszuarbeiten. Insofern sind die unter 1.1.1 angeführten Gelingensbedingungen, die Austin in Bezug auf die performativen Äußerungen angibt auch als Versuch einer Absicherung des Kontextes zu verstehen. Gemäß Butler hat Austin damit das Verständnis von Konvention um die Begriffe Ritual und Zeremonie erweitert, bei Derrida hingegen findet eine Umwandlung von Konvention zu sprachlicher Iterierbarkeit statt: „Dem gesellschaftlich komplexen Begriff des »Rituals« [...] , wird jede gesellschaftliche Bedeutung abgezogen, seine Wiederholungsfunktion von seiner gesellschaftlichen Verfahrensweise abstrahiert und als inhärentes Strukturmerkmal aller und jeder Markierung gesetzt.“²⁰⁸

²⁰³ Butler, *Hass spricht*, S.233

²⁰⁴ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.33

²⁰⁵ Butler, *Hass spricht*, S.233

²⁰⁶ vgl. Butler, *Hass spricht*, S.233

²⁰⁷ Butler, *Hass spricht*, S.233

²⁰⁸ Butler, *Hass spricht*, S.235

Butlers Interesse gilt Sprechakten, insofern sie auch immer zu Akten des Widerstandes werden können gegen gerade diejenigen Konventionen, die sich in Sprechakten sedimentiert haben und durch deren Gelingen auch bestätigt wurden. Derridas Iterierbarkeit erhält bei Butlers Prozess der Resignifikation wieder eine gesellschaftliche Dimension, wobei der oben angeführten Feststellung, dass die performative Äußerung gemäß Derrida mit früheren Kontexten brechen muss, um performativ zu bleiben, eine zentrale Rolle zukommt. So verdeutlicht sie am Beispiel *hate speech*: „Wenn *hate speech* die Art von Handlung ist, die diejenigen zum Schweigen bringen soll, an den sie sich richtet, die aber in den Worten dessen, der zum Schweigen gebracht wird, als unerwartete Replik wieder aufheben kann, dann bewirkt die Antwort auf *hate speech*, daß die performative Äußerung entoffzialisiert und für neue Zwecke enteignet wird. In der Politik kann Performativität gerade in dieser Form gegen Herrschaft arbeiten.“²⁰⁹

2.8 Rückbezug

In der Analyse des Begriffs des Performativen bei Austin wurde dreierlei herausgearbeitet, das sich für die weitere Diskussion des Verhältnisses von Performativität und Performance als ausschlaggebend erwies. Zum einen handelt es sich dabei um Austins Hinweis auf die implizite Aufführungssituation in Bezug auf die ursprünglichen Performativa. Als zweites wurde Austins Inszenierung des Scheiterns der ursprünglichen Entgegensetzung von Konstativa und Performativa behandelt, das als zentrales Thema der Überlegungen Krämers auftritt und in Felmans Analyse letztlich zu Fragen nach der Intentionalität und Körperlichkeit des Sprechers führt. Als drittes wurde Austins Ausschluss des Theatralen unter dem Argument des „parasitären“ und „unernsten“ Sprachgebrauchs auf der Bühne angeführt. Gegenüber Derridas Konzept der „allgemeinen Zitathafitigkeit“ und der „allgemeinen Iterierbarkeit“ jedes Sprachgebrauchs hat sich Austins Ausschluss des Theatralen aus der Sprechakttheorie als haltlos erwiesen. Butler schließt in vielfältiger Weise an diese Überlegungen an.

²⁰⁹ Butler, *Hass spricht*, S.250

In Bezugnahme auf Felman markiert Butler den Körper als „Grenze der Intentionalität des Sprechaktes“. Ebenso greift Butler Derridas Konzept der Iterierbarkeit auf und entwirft anhand dessen ein Konzept der Performativität, das auf den Verfahren der Resignifikation und Zitation beruht. Die performative Kraft der Sprache basiert bei Butler nicht auf der Intentionalität des Sprechers, sondern auf der inszenierten Wiederholung sedimentierter Bedeutungen und Konventionen, die in jedem Sprechakt angerufen werden. Gemäß Krämer hat Butler dabei Austins Inszenierungsgedanken aufgegriffen und in einer Weise fruchtbar gemacht, die eine kulturwissenschaftliche Anwendung des Performativitätsbegriffs erlaubt, der nichtsdestotrotz in der Sprachphilosophie verankert bleibt: „Ihre Neuakzentuierung von »Performativität« wurzelt geradezu in der Erschließung dieser theatralen Dimension. Doch hier schließt sich der Kreis: Denn es ist wiederum das Zitat, welches für Butler den Prototypus abgibt für die inszenierte Wiederholung, die das Wiederholte immer auch ändert. Gerade weil sie sprachliche Performativität als Zitatförmigkeit faßt, für das Zitieren aber das Aufführen des Zitierten wesentlich ist, kann sie eine Verbindung stiften zwischen dem, was Performativität innerhalb der Sprachtheorie einerseits und innerhalb der Kulturtheorie andererseits bedeutet.“²¹⁰

2.9 Performativität in der Kulturtheorie

Ebenso wie Krämer merkt auch Wirth an, dass die kulturwissenschaftliche Anwendung des Performanzbegriffs sich darauf begründet, dass sich performative Äußerungen auch als Inszenierungen und in diesem Sinne als Performances betrachten lassen.²¹¹ Fischer-Lichtes Performanzkonzept lässt sich hier beispielhaft anführen. So bezieht sich Wirth in diesem Zusammenhang auf Fischer-Lichtes Aufsatz *Grenzgänge und Tauschhandel – Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*²¹², worin Fischer-Lichte ein Konzept von Theatralität als kulturerzeugendes Prinzip entwirft.²¹³ Der Performativitätsbegriff, den Fischer-

²¹⁰ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S.254

²¹¹ Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, S.39

²¹² Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution Iteration und Indexikalität*, S.38

²¹³ Fischer-Lichte, Erika: *Grenzgänge und Tauschhandel – Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, S.289 ff

Lichte dabei erarbeitet, entspricht in zwei wesentlichen Merkmalen dem, den sie in ihrer Ästhetik des Performativen anwendet: Er steht in einem wechselseitigen Verhältnis mit dem Begriff der Inszenierung bzw. Aufführung und es sind die körperlichen Aspekte, die Fischer-Lichte dabei hervorhebt.²¹⁴

Als interessantes Detail sei hinzugefügt, dass Wirth bezüglich Fischer-Lichtes Konzeption eine Frage aufwirft, die mit der eingangs formulierten Problemstellung korreliert: „Hier stellt sich nun die Frage, wie die Begriffe Inszenierung und Performativität aufeinander beziehbar sind, und zwar insbesondere angesichts der Tatsache, daß Fischer-Lichte explizit auf Austins Performanzbegriff rekurriert [...]?“²¹⁵

Gemäß Wirth lassen sich in Bezug auf diese Inanspruchnahme des Performanzbegriffs seitens der Kulturtheorie drei Tendenzen ausmachen: zum ersten nennt er dabei die Tendenz zur Theatralisierung, als zweites die Tendenz zur Iteralisierung und die damit verbundene Thematik des Zitierens. Beiden Tendenzen münden, so Wirth, in eine gemeinsame Fragestellung nach den Verkörperungsbedingungen, die maßgeblich von den Dynamiken der Reproduzierbarkeit und Iterierbarkeit bestimmt sind, was letztlich zu einer Medialisierung des Performativen führe.²¹⁶

Die Medialisierung des Performativen wird in dem abschließenden Kapitel dieser Arbeit anhand der Positionen von Peggy Phelan²¹⁷ und Philip Auslander²¹⁸ behandelt, wobei sich herausstellen wird, dass hier die Verschränkung eines auf Zitation aufbauenden Konzepts von Performativität mit dem singulären Ereignis einer Performance in der Frage nach Reproduzierbarkeit und Präsenz einer Performance neu problematisiert werden muss.

²¹⁴ vgl. 3.10

²¹⁵ Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, S.39

²¹⁶ Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, S.42

²¹⁷ Peggy Phelan (* 1948) ist eine US-amerikanische Philosophin und Theaterwissenschaftlerin mit den Schwerpunkten feministische Theorie und Performance Studies. Sie unterrichtet an der Universität Stanford.

Zuvor allerdings soll ein kurzer Exkurs zu dem von Fischer-Lichte in *Ästhetik des Performativen* konzipierten Aufführungsbegriff klären, womit sie die Fokussierung auf die körperlichen Aspekte einer Aufführung begründet, bzw. in welcher Tradition sie sich damit selbst verortet, und, inwiefern diese Körperlichkeit an die Qualität der Präsenz gekoppelt ist.

2.10 Fischer-Lichtes Begriff der Aufführung

Fischer-Lichte führt an, dass die Einführung der Theaterwissenschaft als eine eigenständige Universitätsdisziplin gleichsam einen Bruch mit dem vorhergehenden Verständnis von Theater darstellt. Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts galt das Theater zum einen als „moralische Anstalt“ und zweitens, als eine „textuelle“ Kunst.²¹⁹ Als Max Herrmann²²⁰ für die Einführung der Theaterwissenschaft als universitäre Disziplin plädierte, tat er dies in Abgrenzung gegenüber dieser Auffassung von Theater und mit dem Argument, dass nicht die Literatur, sondern die Aufführung das Theater als Kunst konstituiere.²²¹

Eine interessante Parallele kehrt Fischer-Lichte dabei in Bezug auf die Ritualforschung hervor, die in demselben Zeitraum als wissenschaftliche Disziplin eingeführt wurde. Die Argumentation zur Begründung von Theaterwissenschaft und Ritualforschung beruhte dabei auf ähnlichen Prämissen. Während im Fall der Theaterwissenschaft die Theateraufführung gegenüber dem literarischen Text eine Aufwertung erfuhr, gewann das Ritual gegenüber dem Mythos an Bedeutung.²²² Insofern behauptet Fischer-Lichte, dass in beiden Fällen eine „Privilegierung von Aufführungen“ vorgenommen wurde, was sie als erste performative Wende bezeichnet.²²³

²¹⁸ Philip Auslander (* 1956) ist Professor für Performance, Cultural und Media Studies am Georgia Institute of Technology.

²¹⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.42

²²⁰ Max Herrmann (* 1865 in Berlin – † 1942 in Theresienstadt) war Literaturhistoriker und Begründer der deutschen Theaterwissenschaft.

²²¹ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.43

²²² vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.43 ff

²²³ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.45

Um den, im Rahmen dieses Prozesses sich entwickelnden Aufführungsbegriff näher zu bestimmen, bezieht sich Fischer-Lichte auf Max Herrmann, wobei sie im Wesentlichen drei Punkte hervorkehrt.²²⁴

Hermanns Interesse gilt in erster Linie dem Verhältnis von Darstellern und Zuschauern, woraus Fischer-Lichte folgert, dass es die „leibliche Ko-Präsenz“ ist, die eine Aufführung konstituiert und sie bestimmt im Anschluss näher: „Es handelt sich hier weder in dem Sinne um ein Subjekt/Objekt-Verhältnis, daß die Zuschauer die Akteure zum Objekt ihrer Beobachtung machen würden, noch in dem, daß die Akteure als Subjekte die Zuschauer als Objekte mit nicht verhandelbaren Botschaften konfrontierten. Die leibliche Ko-Präsenz meint vielmehr ein Verhältnis von Ko-Subjekten.“²²⁵ Die Zuschauer werden hier als „Mitspieler“ begriffen, die an der Aufführung teilnehmen und sie mit ihren Reaktionen mitgestalten.²²⁶ Die spezifische Medialität der Aufführung liegt also darin, dass sie sich zwischen den Akteuren und Zuschauern „ereignet“ und von ihnen gemeinsam „hervorgebracht“ wird.²²⁷

Mit der Feststellung, dass sich die Aufführung *ereignet* ist bereits der zweite Punkt angesprochen. So bestimmt Fischer-Lichte die Aufführung als ein transitorisches Ereignis, das weder fixiert noch tradiert werden kann.²²⁸ Die Ästhetizität einer Aufführung liegt damit nicht in einem Werk begründet, das erschaffen wird, sondern in dem Ereignis, „als das sie sich vollzieht“.²²⁹

Als die dritter Punkt, der ebenfalls in der „leiblichen Ko-Präsenz“ bereits angelegt ist, lässt sich die Betonung der Körperlichkeit anführen. Darin wurzeln die flüchtige Materialität der Aufführung und ihre Unvorhersehbarkeit. Der körperliche Aspekt wird hier sowohl in Hinblick auf die Schauspielerinnen als auch auf das Publikum hervorgehoben. Im Zentrum des Interesses stehen hier nicht die Akteurinnen als Zeichenträgerinnen, die im Übernehmen einer Rolle Bedeutun-

²²⁴ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.47 ff

²²⁵ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.47

²²⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.47

²²⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.47

²²⁸ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.49

²²⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.53

gen transportieren, sondern deren „wirkliche Körper“.²³⁰ Daraus ergibt sich die Verschiebung von dem Zeichenstatus zu dem Materialstatus des Körpers, die eingangs in Bezug auf *Lips of Thomas* bereits Erwähnung fand.

Wie dort ebenso bereits angeführt wurde, gründet sich der Effekt der Aufführung demnach nicht auf den Deutungsversuchen der Zuschauerinnen, sondern auf deren Wahrnehmung. Die Aktivität des Publikums wird von Fischer-Lichte dabei als ein leiblicher Vorgang begriffen: „Dieser Prozeß wird durch die Teilnahme an der Aufführung in Gang gesetzt, und zwar durch die Wahrnehmung, die nicht nur Auge und Ohr, sondern das »Körpergefühl«, der ganze Körper synästhetisch vollziehen“.²³¹ Fischer-Lichte betont dabei, dass die Zuschauerinnen nicht nur auf die körperlichen Handlungen der Akteurinnen reagieren, sondern auch auf das Verhalten anderer Zuschauerinnen und die Akteurinnen wiederum auf das des Publikums.²³²

Diese wechselseitigen Wahrnehmungs- und Reaktionsprozesse beschreibt Fischer-Lichte als das Phänomen der feedback-Schleife: „Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne läßt sich behaupten, daß die Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird“.²³³ Mit dem Umstand, dass diese feedback-Schleife sich selbst in Gang hält und beständig neu hervorbringt, dass sie, wie Fischer-Lichte an späterer Stelle schreibt, ein „selbstbezügliches, autopoietisches“²³⁴ System²³⁵ darstellt, geht einher, dass die Aufführung ein Prozess ist, der sich nicht vollständig vorhersehen und planen lässt.

²³⁰ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.52

²³¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.54

²³² vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.54

²³³ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.59

²³⁴ Autopoiesis (altgriechisch) = autos „selbst“, poiein „schaffen, bauen“; Autopoiesis beschreibt den Prozess der Selbsterschaffung bzw. -erhaltung eines Systems.

²³⁵ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.61

2.10.1 Unkontrollierbarkeit und Inszenierungsstrategien

Die oben angeführte Unkontrollierbarkeit, die der Aufführung aufgrund der selbstbezüglichen feedback-Schleife zukommt, wurde seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als ein Makel betrachtet, dem mit unterschiedlichen Maßnahmen, wie dem Erlass von „Theatergesetzen“, entgegen gesteuert wurde. Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Rolle des Regisseurs zunehmend an Bedeutung gewann, fand diesbezüglich jedoch ein Strategiewechsel statt. Es ging nicht mehr darum wahrnehmbare Zuschauerreaktionen zu verhindern, vielmehr sollten durch gezielte Inszenierungsstrategien ganz bestimmte Zuschauerreaktionen hervorgerufen werden.²³⁶

Mit Aufkommen der Performancekunst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, der zweiten performativen Wende, ging eine neue Haltung gegenüber der Unkontrollierbarkeit von Aufführungen einher. Gemäß Fischer-Lichte wurde sie nicht nur als „Bedingung der Möglichkeit der Aufführung“ akzeptiert, sondern ausdrücklich begrüßt.²³⁷ Das Interesse richtete sich nun explizit auf die feedback-Schleife als autopoietisches System, das sich nicht durch Inszenierungsstrategien gezielt steuern oder unterbrechen lässt.²³⁸ Durch diese Fokusverschiebung wurden Fragen nach der Wechselwirkung zwischen Akteurinnen und Zuschauerinnen, nach den Bedingungen dieser Wechselwirkung und deren Kategorisierung als ästhetischer oder sozialer Prozess aufgeworfen.²³⁹ Insofern lassen sich gemäß Fischer-Lichte die Aufführungen der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts als Experiment oder spielerische Versuchsanordnung betrachten, die diese Fragen zu beantworten versuchen. Als Aufgabe der Regie gilt es in diesem Fall, Inszenierungsstrategien zu entwickeln mit denen sich eine erfolgversprechende Versuchsanordnung entwerfen und herstellen lässt.²⁴⁰ Fischer-Lichte schreibt hier von einem „Spiel, in dem mit verschiedenen seiner Variablen, Faktoren und Parametern jongliert wird“.²⁴¹

²³⁶ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.59 f

²³⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.61

²³⁸ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.61

²³⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.61

²⁴⁰ vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.61

²⁴¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.62

Hinsichtlich der Inszenierungsstrategien, die zur Konstruktion einer Versuchsanordnung oder als Set von Spielanweisungen entwickelt wurden, hebt Fischer-Lichte drei Faktoren hervor: den Rollenwechsel zwischen Akteurinnen und Zuschauerinnen, die Bildung von Gemeinschaft und verschiedene Modi der Berührung, wobei hier das jeweilige Verhältnis von Nähe und Distanz, von Öffentlichkeit und Intimität und von Blick und Körperkontakt im Vordergrund steht.²⁴² Allen diesen Faktoren gemein ist, dass sie die leibliche Ko-Präsenz von Akteurinnen und Zuschauerinnen voraussetzen. Wie sich die Möglichkeit der Reproduzierbarkeit einer Aufführung zu deren Qualität der Präsenz verhält, wird Thema des abschließenden Kapitels sein, wobei hier ein Rückbezug zu den bisher behandelten Positionen, insbesondere denen Derridas und Butlers, notwendig erscheint.

²⁴² Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.63 ff

3 Performativität und Medialisierung

Im Zuge der zunehmenden Medialisierung in den neunziger Jahren hat verstärkt eine Debatte um die medialen Bedingungen von Theateraufführungen eingesetzt. Das Wirkpotential von Aufführungen, das auf die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern zurückzuführen ist, wird im Rahmen dieser Diskussionen oftmals in Frage gestellt oder umgekehrt als nahezu „erlösend“ gefeiert.²⁴³

Die Argumentationen von Phelan und Auslander lassen sich als beispielhaft für diese Positionen anführen und werden im Nachfolgenden dargelegt. In das Zentrum der Diskussion gerät hier die von Phelan betonte Präsenz von Aufführungen, der Auslander den Begriff der „Liveness“ entgegensetzt und das Argument, dass erst die Möglichkeit technischer bzw. elektronischer Aufzeichnung die Unterscheidung zwischen einer „live“ und einer medialisierten Aufführung erforderlich macht.

3.1 Performance und Präsenz

Ebenso wie Butler knüpft auch Phelan an Derridas Konzept der Iterierbarkeit an, wobei ihre Interessen dabei anders gelagert sind. Phelan richtet ihren Fokus nicht auf Wiederholung, sondern nutzt die darin angelegte Möglichkeit der Vielfältigkeit zur Abgrenzung gegenüber ihrer Konzeption von Performance, das sie auf den Begriffen von Authentizität und Präsenz fundiert. So schreibt Phelan: „Performance’s only is the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance“.²⁴⁴ ²⁴⁵ Gemäß Phelan lebt die Performance demnach allein in der Gegenwart. Damit grenzt sie

²⁴³ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.114

²⁴⁴ Phelan, Peggy: *Unmarked: the politics of performance*, Routledge, London 2004, S.146

ihren Begriff von Performance gegen die Vorstellung von Speicherung und Wiederholung und einer „economy of reproduction“ ab.²⁴⁶

Erst die Flüchtigkeit der Performance macht gemäß Phelan die Kraft der Performance aus: „Performance’s being like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.“^{247 248} Hierin wird deutlich, was Schumacher meint, wenn er von Phelans „Ästhetik des Verschwindens“ schreibt.²⁴⁹ Phelan entwickelt dabei eine Vorstellung einer verschwindenden Performance, die sich den Techniken der Sichtbarmachung widersetzt, und die ihre Kraft aus dieser Unreproduzierbarkeit bezieht. So schreibt sie: „Performance is the art from which most fully understands the generative possibilities of disappearance. Poised forever at the threshold of the present, performance enacts the productive appeal of the nonreproductive“.^{250 251}

3.1.1 Repräsentation und Ontologie der Performance

Wenngleich Phelan ihre „Ästhetik des Verschwindens“ auf Performance Art anwendet, begreift sie die darin entworfenen künstlerischen Strategien auch als politische Projekte, die im Widerstand gegen feststehende Modelle von Identität neue Formen der Darstellung und der Repräsentation entwickeln.

In Hinblick darauf lässt sich eine Abgrenzung zu Butlers Argumentationen ziehen. Während im Zentrum Butlers Überlegungen das Verfahren der Resignifikation steht, dessen widerständiges Potential an Wiederholung gebunden ist,

²⁴⁵ „Die Performance existiert nur in der Gegenwart. Die Performance kann nicht gespeichert, aufgezeichnet, dokumentiert oder anderweitig an dem Kreislauf der Repräsentationen teilnehmen: sobald sie es tut, wird sie zu etwas anderem als einer Performance.“

²⁴⁶ Phelan, *Unmarked*, S.146

²⁴⁷ Phelan, *Unmarked*, S.146

²⁴⁸ „Die Performance wird wie die hier vorgeschlagene Ontologie der Subjektivität durch ihr Verschwinden zu sich selbst.“

²⁴⁹ Schumacher, *Performativität und Performance*, S.393

²⁵⁰ Phelan, *Unmarked*, S.27

²⁵¹ „Performance ist die Kunst, von der die generativen Möglichkeiten des Verschwindens am besten verstanden werden. Für immer an die Schwelle der Gegenwart gebannt, entfacht die Performance die produktive Kraft des Nichtreproduktiven.“

koppelt Phelan die Strategien des Widerstands gegen gängige Modelle von Reproduktion und Identität an einen Präsenzbegriff, der sich an singulären Ereignissen und deren Verschwinden orientiert.²⁵²

Schumacher hebt dabei hervor, dass Phelan sich damit gleichsam gegen die sowohl in Performance Art als auch feministischer Theorie weit verbreitete Tendenz wendet „die Sichtbarmachung von marginalisierten Positionen im Sinne visueller Repräsentation als künstlerische und politische Ziele zu begreifen“.²⁵³ So schreibt Phelan: „Visibility is a trap; [...] it summons surveillance and the law; it provokes voyeurism, fetishism, the colonialist/imperial appetite for possession.“^{254 255}

Diese Kritik trifft gemäß Schumacher zumindest indirekt auch Butlers Modell der Resignifikation. Da für Butler die darin angelegte Möglichkeit zur Subversion an das „wiederholte Ausstellen von Ambivalenzen“ gebunden ist, arbeitet dieses Verfahren aus Phelans Perspektive ebenso an der Aufrechterhaltung von Machtverhältnissen wie das Verfahren des Zitierens, von dem Phelan in ihrem Vorwort zu dem Sammelband *Acting Out: Feminist Performances* schreibt²⁵⁶: „Citation is already an operation of power“.^{257 258} Insofern unterstellt Phelan auch, dass Schreiben, ebenso wie andere Strategien der Sichtbarmachung auf der Seite des Gesetzes stehen. Die Performance hingegen stehe auf der Seite der „Outlaws“.²⁵⁹

Phelan setzt dem Modell der visuellen Repräsentation ein Konzept gegenüber, das sie als „Ontologie der Performance“ identifiziert, und worin sich die Perfor-

²⁵² Phelan, *Unmarked*, S.27 f

²⁵³ Schumacher, *Performativität und Performance*, S.394

²⁵⁴ Phelan, *Unmarked*, S.6

²⁵⁵ „Sichtbarkeit ist eine Falle; [...] sie richtet sich an die Überwachung und das Gesetz; provoziert Voyeurismus, Fetischismus, die kolonialistische/imperialistische Besitzgier.“

²⁵⁶ Schumacher, *Performativität und Performance*, S.395

²⁵⁷ Phelan, Peggy: *Reciting the Citations of Others*. In: *Acting Out: Feminist Performances*, University of Michigan Press, Michigan 1993, Hg. v. Lynda Hart, S.23

²⁵⁸ „Zitieren ist bereits eine Anwendung von Macht.“

mance dadurch auszeichnet, dass sie sich in ihrer Einmaligkeit und in ihrem Verschwinden der Ökonomie von Repräsentation und Reproduktion widersetzt.²⁶⁰ Phelan selbst formuliert: „Performance’s potency comes from its temporariness, its „one time only“ life. The ontology of performance maps a gateway across a different order of production and reproduction. It suggests that matter (and the Real) is created out of nothing [...]“.^{261 262}

Die Versuche, das „Jetzt“ von Performances durch filmische Dokumentationen und Videoarchive zu sichern, begreift Phelan als Symptom dafür, dass die Ökonomie der Reproduktion die Form der Performance unter Druck setzt. „The pressures brought to bear on performance to succumb to the laws of the reproductive economy are enormous. For only rarely in this culture is the „now“ to which performance addresses the deepest questions valued. Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition marks it as »different«. The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.“^{263 264}

Die Ökonomie der Repräsentation kann gemäß Phelan die Gegenwart der Performance weder anerkennen noch verwerten, da sie sich gerade durch ihr spurloses Verschwinden auszeichnet: „Performance honors the idea that a limited number of people in a specific time/space frame can have an experience of value which leaves no visible trace afterwards.“^{265 266} Diese „Spurlosigkeit“ und die

²⁵⁹ vgl. Phelan, *Reciting the Citations of Others*, S.23

²⁶⁰ Phelan, *Unmarked*, S.146

²⁶¹ Phelan, *Unmarked*, S.187

²⁶² „Die Kraft der Performance kommt von ihrer Zeitlichkeit, ihrem "nur einmal". Die Ontologie der Performance eröffnet einen Übergang zu einer anderen Ordnung der Produktion und Reproduktion. Sie deutet darauf hin, dass der Gegenstand (und das Reale) aus dem Nichts entsteht [...]“

²⁶³ Phelan, *Unmarked*, S.146

²⁶⁴ „Der Druck, der auf die Performance ausgeübt wird, um den Gesetzen der Ökonomie der Reproduktion zu folgen, ist enorm. Denn nur selten ist in dieser Kultur das "Jetzt", an das die Performance sich richtet, die zentrale Frage. Die Performance erfolgt über einen Zeitraum, der nicht wiederholt wird. Sie kann noch einmal aufgeführt werden, aber diese Wiederholung markiert sie als »anders«. Die Dokumentation einer Aufführung ist dann nur eine Spur in der Erinnerung, eine Ermutigung der Erinnerung präsent zu werden.“

²⁶⁵ Phelan, *Unmarked*, S.149

damit einhergehende Unabhängigkeit von ökonomischer, technischer oder sprachlicher Reproduktion bezeichnet sie als die größte Stärke der Performance.²⁶⁷ Damit, so Schumacher, setzt Phelan ihr Konzept von Performance nicht nur Repräsentationsmodellen entgegen, sie öffnet es auch für „metaphysische Vorstellungen einer erfüllten, nur präsentisch erfahrbaren Gegenwart“.²⁶⁸

3.1.2 Schrift und Metaphysik der Präsenz

Indem Phelan auf dem spurlosen Verschwinden der Performance beharrt, fällt sie gemäß Schumacher auf eine Lesart von Schrift zurück, die einer Tradition untersteht, die von Derrida problematisiert wurde. Schumacher bezieht sich hier auf Derridas Kritik an dem Logozentrismus, dem die Philosophiegeschichte verhaftet sei, und der zugleich auch einen Phonozentrismus darstelle.²⁶⁹ So führt Derrida an, dass seit den Vorsokratikern alle metaphysischen Bestimmungen der Wahrheit nicht von der Instanz des Logos zu trennen sind und dieser wiederum der lautlichen Sprache ein Privileg gegenüber der schriftlichen einräumt, unter der Behauptung, dass sie dem Logos näherstehe.²⁷⁰ Derrida schreibt hier von einer „absoluten Nähe der Stimme zum Sein, der Stimme zum Sinn des Seins“²⁷¹, die in weiterer Folge dazu führt, dass die „Sinn-Bestimmung des Seins überhaupt als Präsenz verschmilzt“²⁷².

In dieser Metaphysik der Präsenz, erfährt die Schrift als bloße „Repräsentation des gesprochenen Wortes“²⁷³ eine Abwertung, der Derrida entgegensetzt, dass hier mit einer „Verkürzung der Schrift zu einem Instrument“²⁷⁴ operiert wird und denn Nachweis erbringen will, dass die Sprache nicht nur Hilfsmittel der Wis-

²⁶⁶ „Performance preist die Vorstellung, dass eine begrenzte Anzahl von Personen in einem bestimmten zeitlichen und räumlichen Rahmen eine wertvolle Erfahrung macht, die keine sichtbaren Spuren hinterlässt.“

²⁶⁷ vgl. Phelan, *Unmarked*, S.149

²⁶⁸ Schumacher, *Performativität und Performance*, S.396

²⁶⁹ vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, S.25

²⁷⁰ Derrida, *Grammatologie*, S.24

²⁷¹ Derrida, *Grammatologie*, S.25

²⁷² Derrida, *Grammatologie*, S.26

²⁷³ Derrida, *Grammatologie*, S.49

²⁷⁴ Derrida, *Grammatologie*, S.53

senschaft ist, sondern die Voraussetzung für wissenschaftliche Objektivität bildet und mehr noch, dass die Sprache selbst „schon immer eine Schrift gewesen ist“.²⁷⁵

Phelan hingegen begreift Schrift als Medium des Speicherns und Erinnerns, insofern also wieder als Instrument, das gegenüber der Wahrheit der Performance unzureichend bleibt. „Writing about it necessarily cancels the »tracelessness« inaugurated within this performative promise.“^{276 277} Schrift, so Phelan, beschreibe immer nur nachträglich, was prinzipiell der Dokumentation und Reproduktion widerstehe.²⁷⁸

3.1.3 Performative critical writing

Gegenüber diesem Konzept von Schrift als Medium der Reproduktion formuliert Phelan das Konzept eines „performative critical writing“.²⁷⁹ Die Aufgabe dieses Schreibens liegt nicht im Erfassen, Repräsentieren oder Kontrollieren, sondern es soll an die vergangene Präsenz und an die Authentizität der Performance erinnern: „For the writer’s work can be reproduced, circulated, given a kind of (temporary) permanence the performance art itself lacks.“^{280 281}

Dazu muss das kritische performative Schreiben das vermeintlich spurlose Verschwinden der Präsenz der Performance ausstellen und in seiner eigenen präsentischen Verfasstheit, das „Hier“ und „Jetzt“ des Schreibens evozieren: „This brave insistence on the power and fullness of the present as such is, for me, finally the beautiful folly of performance – and it is this folly that critical writing

²⁷⁵ vgl. Derrida, *Grammatologie*, S.99

²⁷⁶ Phelan, *Unmarked*, S.149

²⁷⁷ „Darüber zu schreiben hebt die in dem performativen Versprechen mitgeschworene »Spurlosigkeit« auf.“

²⁷⁸ vgl. Phelan, *Unmarked*, S.149

²⁷⁹ Phelan, *Reciting the Citations of Others*, S.23

²⁸⁰ Phelan, *Reciting the Citations of Others*, S.23

²⁸¹ „Im Schreiben kann reproduziert, in Umlauf gebracht werden, kann der Performance eine Art (vorübergehender) Beständigkeit gegeben werden, die ihr selbst fehlt.“

must learn to celebrate, not incarcerate“^{282 283}

Schuhmacher merkt in Bezug auf Phelans Ansprüche an des kritische performative Schreiben an, dass hier abermals die von Derrida kritisierte Metaphysik der Präsenz eingeführt wird.²⁸⁴

3.1.4 Performative pedagogy

Auf Basis ihrer Konzeption des performativen Schreibens entwirft Phelan eine „performative pedagogy“, deren wesentliche Anliegen sie anhand von Fragestellungen einführt: „How can we invent a pedagogy for disappearance and loss and not für acquisition and control? How can we teach the generative power of misunderstanding in a way they will (almost) understand?“^{285 286} Der Entwurf dieser Pädagogik setzt nicht auf Vereinnahmung, Festschreibung und Kontrolle, stattdessen soll sie ihre Kraft aus der Anerkennung verschwindender Gegenwart beziehen.

Es soll dabei eine Unsicherheit entstehen, die Phelan als konstitutiv für den theoretischen Diskurs begreift. Sie führt in diesem Zusammenhang Derridas Kritik an Austin an als „rigorous demonstration of the doubt engendered by the performative“^{287 288} und erinnert daran, dass Austin bereits zu der Abgrenzung performativer Äußerungen gegenüber konstativer ihr mögliches Missglücken heranzieht: „misfires, felicitous or infelicitous performances, misinvocations, flaws, hitches [...] These evaluative possibilities emerge from the assumption that speech acts can [...] convey their full contexts transparently“.^{289 290} Die Unmög-

²⁸² Phelan, *Reciting the Citations of Others*, S.23 f

²⁸³ „Dieses mutige Beharren auf der Kraft und Fülle der Gegenwart als solches ist für mich letztlich die schöne Torheit der Aufführung - und es ist diese Torheit, die das kritische Schreiben nicht festzuhalten, sondern zu feiern lernen muss.“

²⁸⁴ Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.396

²⁸⁵ Phelan, *Unmarked*, S.173

²⁸⁶ „Wie können wir eine Pädagogik für Verschwinden und Verlust erfinden und nicht für Akquisition und Kontrolle? Wie können wir ihnen die generative Macht des Missverständnisses in einer Weise beibringen, die sie (fast) verstehen werden?“

²⁸⁷ Phelan, *Unmarked*, S.17

²⁸⁸ „rigorose Demonstration des Zweifels, der durch das Performative hervorgerufen wurde“

²⁸⁹ Phelan, *Unmarked*, S.17

lichkeit einer Reproduktion und Rekonstruktion des Kontextes von Sprechakten begreift Phelan als immer schon vorausgesetzt und die daraus resultierende Unvermeidbarkeit von Missverständnissen betrachtet sie dabei als generative Kraft. So schreibt Phelan: „[...] perhaps the best possibility for „understanding“ racial, sexual, and ethnic difference lies in the *active* acceptance of the inevitability of misunderstanding.“^{291 292}

In Bezug auf Phelans Konzeptionen des performativen Schreibens und ihre performative Pädagogik hebt Schuhmacher positiv hervor, dass hier versucht wird die Konsequenzen der Performativität ernst zu nehmen. Wenig überzeugend hingegen scheint ihm Phelans Auseinandersetzung jedoch, sobald sie versucht diese Figuren ihrer „Ästhetik des Verschwindens“ unterzuordnen.²⁹³

3.2 Liveness

In *Liveness. Performance in a mediatized culture* bezieht sich Auslander explizit auf Phelans *Unmarked: The Politics of Performance* und bezeichnet ihre These, dass der Wert der Performance darin liege, sich der Reproduzierbarkeit und Medialisierung zu widersetzen als unhaltbar.²⁹⁴ Aus einer medientheoretischen Perspektive erscheint ihm Phelans Ontologisierung der Performance zweifelhaft: „The progressive diminution of previous distinctions between the live and the mediatized, in which live events are becoming more and more like mediatized ones, raises for me the question of whether there really are clear-cut ontological distinctions between live forms and mediatized ones“.^{295 296}

²⁹⁰ „Misserfolge, gelungene oder missglückte Aufführungen, Fehlverhalten, Mängel, Angriffe [...] Diese evaluativen Möglichkeiten ergeben sich aus der Annahme, dass Sprechakte ihre vollen Kontexte transparent übertragen können.“

²⁹¹ Phelan, *Unmarked*, S.174

²⁹² „Vielleicht liegt die beste Möglichkeit für ein "Verstehen" von kulturellen, sexuellen und ethnischen Unterschieden in der aktiven Akzeptanz der Unvermeidbarkeit des Missverstehens.“

²⁹³ vgl. Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.397

²⁹⁴ Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge, London/New York 1999, S.7 ff

²⁹⁵ Auslander, *Liveness*, S.7

²⁹⁶ „Der zunehmende Abbau der bisherigen Unterschiede zwischen den live und den mediatisierten Aufführungen, in dem die Live-Ereignisse immer mehr mediatisiert werden, wirft für

Entgegen Phelans Konzept einer Ontologie der Performance, das auf der Annahme beruht, dass sich der Live-Charakter einer Performance sich einer medialen Reproduktion entziehe und sich gerade deshalb als Ort widerständiger Kritik bestimmen lasse, führt Auslander in verschiedenen Szenarios vor, wie Live-Ereignisse und mediale Reproduktion aufeinander bezogen und voneinander abhängig sind.²⁹⁷ Auslander Anliegen ist es dabei zu zeigen, dass die Vorstellung eines Live-Ereignisses auf der Möglichkeit der Wiederholung basiert und erst Reproduktionsmedien die Illusion von Gegenwärtigkeit, bzw. das von Phelan behauptete Verschwinden der Präsenz erzeugen.²⁹⁸

Für Auslander markiert die Performance die Verschränkung von Live-Ereignis und medialer Reproduktion, was die Tragfähigkeit der Thesen Phelans, die einzig das Live-Ereignis als authentisch gegenüber der medialen Reproduktion hervorkehrt, in Frage stellt. So führt Auslander an: „[...] whatever distinction we may have supposed there to be between live and mediatized events is collapsing because live events are becoming more and more identical with mediatized ones. [...] In case of large-scale events, live performance survives as television“.^{299 300}

Gemäß Fischer-Lichte steht sowohl bei Phelan als auch bei Auslander ein „ideologisches Interesse“ im Vordergrund und sie argumentieren insofern ähnlich, dass sie einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen live und medialiserten Aufführungen behaupten bzw. leugnen um eine kulturelle Überlegenheit einer der beiden zu beweisen.³⁰¹ Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Schumacher, wenn er anführt, dass Auslander in der direkten Auseinandersetzung mit

mich die Frage auf, ob es tatsächlich klare, ontologische Unterschiede zwischen live und mediatisierten Formen gibt.“

²⁹⁷ Auslander, *Liveness*, S.7 ff

²⁹⁸ Auslander, *Liveness*, S.32

²⁹⁹ Auslander, *Liveness*, S.32

³⁰⁰ „[...] Welche Trennung, wir zwischen live und mediatisierten Ereignissen auch angenommen haben mögen, sie ist zusammengebrochen, weil Live-Ereignisse immer mehr zu mediatisierten werden. [...] Im Falle von Großveranstaltungen überlebt die live Aufführung als Fernsehen.“

³⁰¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.117

Phelan Reproduktion und Medialisierung in einem Maß verabsolutiert, dass sein Argument als einfache Umkehrung der Ontologisierung Phelans erscheint.³⁰²

3.2.1 Liveness und Rechtsprechung

Auslanders Kritik bezieht sich auch auf die politische Dimension Phelans Ontologisierung der Performance, indem er aufzeigt, dass die Präsenz eines Live-Ereignisses und der Widerstand gegen mediale Reproduktion, wesentliche Faktoren der amerikanischen Rechtsprechung darstellen und insofern behauptet: „Live performance is, in fact, essential to legal procedere“.^{303 304}

So führt Auslander vor, dass verschiedene Versuche, Videoaufzeichnungen von Zeugenaussagen, Befragungen und Plädoyers, in der amerikanischen Rechtsprechung zum Einsatz zu bringen, weitgehend scheiterten.³⁰⁵ Den Grund für dieses Scheitern sieht Auslander in dem Umstand, dass letztlich nur die Live-Situation im Gerichtssaal als wahrheitsfähig anerkannt wird: „The legal system has no aversion to incorporating representational technologies into its proceeding, but accepts only incursions of mediatization that do not violate the liveness of the trial. It should be clear that this respect for liveness is ideological and that it is rooted in an unexamined belief that live confrontation can somehow give rise to the truth in ways that recorded representations cannot“.^{306 307} Insofern kann Auslander behaupten, dass die Live-Situation keineswegs notwendigerweise „auf der Seite des Outlaws“ einzuordnen ist, wie Phelan es in ihrem Modell von Performance formuliert³⁰⁸, im Gegenteil, Auslander zeigt in seinen Analysen, dass die Live-Situation einen entscheidenden Zug der amerikani-

³⁰² vgl. Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.398 f

³⁰³ Auslander, *Liveness*, S.113

³⁰⁴ „Tatsächlich ist die live Situation wesentlich für das juristische Verfahren.“

³⁰⁵ vgl. Auslander, *Liveness*, S.114 ff

³⁰⁶ Auslander, *Liveness*, S.128f

³⁰⁷ „Das Rechtssystem wehrt sich nicht, Repräsentationstechnologien in sein Procedere einzubeziehen, akzeptiert aber die Mittel der Mediatisierung nur insoweit, als sie nicht gegen den Live-Charakter des Prozesses verstoßen. Es sollte klar sein, dass diese Achtung der Liveness ideologisch ist und, dass sie in dem unhinterfragten Glauben verwurzelt ist, dass die live Konfrontation Wahrheit in einer Weise hervorbringen kann, wie Aufzeichnungen es nicht können.“

schen Rechtsprechung darstellt. Damit steht „Liveness“ ebenso auf der Seite des Gesetzes, und nimmt dort sogar eine außerordentliche Rolle ein: „In a mediated culture, the legal arena may be one of the few sites left where liveness continues to be valued“.^{309 310}

3.2.2 Authentizität und Rockmusik

Ein weiteres Kapitel widmet Auslander dem Thema Rockmusik. Entscheidend ist hier, dass Rockmusik ein hoher Grad an Authentizität zugesprochen wird, die gemäß Auslander von „tryin to make it real“ abgelöst wird.³¹¹ In seinen Analysen bezieht sich Auslander dabei auf Phänomene im Bereich der Rockmusik, die aus der Verschränkung von Live-Ereignissen und medialer Reproduktion hervorgehen, wie beispielsweise die Beobachtung, dass das Publikum bei einem Live-Auftritt erwartet, dass die von den Platten bekannte Musik möglichst genau, oder auch eben nicht genau, sondern mit signifikanten Abweichungen zu wiederholt wird. Er schreibt hier von „recorded music, to be completed and authenticated by live performance“.^{312 313}

Als weiteres Beispiel führt Auslander die vielfältigen Versuche an, live Performances so zu gestalten, dass die über Musikvideos vorgeprägte Wahrnehmung des Publikums nicht enttäuscht wird, was eine absurde Konstellation zur Folge hat: „[...] live performance now imitates music video imitating live performance“.^{314 315} Er merkt dabei an, dass Live-Auftritte nicht nur am Modell von Videos orientiert sind, sondern zudem noch durch Reproduktionstechniken und Videowände unterstützt werden. So legen Auslanders Überlegungen nahe, dass diese Form der Imitation ihren Gegenstand nicht nur wiederholt, sondern qualitativ

³⁰⁸ vgl. 3.1.1

³⁰⁹ Auslander, *Liveness*, S.157

³¹⁰ „In einer mediatisierten Kultur könnte der juristische Bereich einer der wenigen Orte sein, in denen die Liveness an Wert behält.“

³¹¹ Auslander, *Liveness*, S.61 ff

³¹² Auslander, *Liveness*, S.92

³¹³ „Musikaufzeichnungen, die durch die Live-Performance vervollständigt und authentifiziert werden“

³¹⁴ Auslander, *Liveness*, S.92

verändert und damit auch die Parameter, die die Zuschreibungen von Authentizität und Wahrhaftigkeit regeln: „The function of live performance under this new arrangement is to authenticate the video by showing that the same images and events that occur in the video can be reproduced onstage, thus making the *video* the standard for what is »real« in this performative realm.“^{316 317} Auslander versteht hier die Authentizität der Rockmusik nicht als ein der Musik oder der Technik zuzuordnendes Moment, sondern als ein ideologisches Konzept und einen diskursiven Effekt, der auf Konventionen beruht.³¹⁸

Schumacher gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass der Begriff der Authentizität als zentrales Thema vieler theoretischer Diskurse über Rock- und Popmusik auftritt. Die spezifische Wendung des Begriffes bei Auslander sieht Schumacher darin, dass Authentizität als Produkt von historisch zu spezifizierenden Zuschreibungen erkennbar wird.³¹⁹ Diese Zuschreibungen bezeichnet Auslander in Bezugnahme auf Butler als „performativ“: „Rock authenticity is performative, in Judith Butler’s sense of that term: rock musicians achieve and maintain their effect of authenticity by continuously citing in their music and performance styles the norms of authenticity for their particular rock subgenre and historical moment, and these norms change along with changes prevailing discourse of authenticity“.^{320 321}

Authentizität wird dabei erst durch Verschiebungen in der Zitation von diskursiven Normen und kulturellen Dominanten hergestellt, die sich immer schon

³¹⁵ „[...] jetzt imitiert die Live-Performance ein Video, das eine Live-Performance imitiert“

³¹⁶ Auslander, *Liveness*, S.93

³¹⁷ „Unter dieser neuen Anordnung besteht die Funktion der Live-Performance darin, das Video zu authentifizieren, indem es zeigt, dass die gleichen Bilder und Ereignisse, die in dem Video zu sehen sind, auf der Bühne reproduziert werden können, wodurch das Video zum Standard dafür wird, was in dem performativen Bereich »real« ist.“

³¹⁸ vgl. Auslander, *Liveness*, S.70

³¹⁹ vgl. Schuhmacher, *Performativität und Performance*, S.400

³²⁰ Auslander, *Liveness*, S.72

³²¹ „Die Authentizität des Rock ist performativ in Judith Butlers Sinn: Rockmusiker erreichen und erhalten ihre authentische Wirkung dadurch, dass sie in ihrer Musik und ihrem Performancestil die Normen von Authentizität in ihrem spezifischen Subgenre zu einem bestimmten geschichtlichen Moment kontinuierlich Zitieren, und diese Normen ändern sich und mit ihnen ändert sich der bisherige Diskurs über Authentizität.“

durch die Verschränkung von Ereignishaftigkeit und Verfahren der Reproduktion auszeichnen.³²²

In Hinblick darauf führt Schumacher an, dass Auslander in seiner Beschreibung der wechselseitigen Abhängigkeit von Singularität und Wiederholung, von Live-Ereignis und medialer Reproduktion und von Authentizität und Performance nicht nur Kritik an einer Ontologisierung des Konzept der Performance übt, sondern gleichsam aufzeigt, dass der potentielle Zusammenhang von Performance und Performativität im Fall der Rockmusik erst durch eine Verbindung von medientheoretischen und kulturwissenschaftlichen Analysen herausgearbeitet werden kann.³²³

3.3 Rückbezug

Wie in 2.10 angeführt, basiert Fischer-Lichtes Konzeption der Aufführung auf der körperlichen Ko-Präsenz von Akteurinnen und Zuschauerinnen, was ein bestimmtes Maß an Unkontrollierbarkeit zur Folge hat. Deutlich wird diese in dem autopoietischen System der feedback-Schleife, die sich weder steuern noch abbrechen lässt. Die Performance Kunst der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts begreift Fischer-Lichte als experimentelles Setting, in dem die Wechselwirkungen zwischen Akteurinnen und Zuschauerinnen bewusst provoziert und erforscht werden.

In Hinblick auf die Möglichkeit der Medialisierung entsteht in dieser Konzeption der Aufführung ein Gegensatz zwischen einer Live-Aufführung, die auf der Ko-Präsenz von Akteurinnen und Zuschauerinnen basiert und von der Autopoiesis der feedback-Schleife getragen wird und einer medialisierten Aufführung, bei der Produktion und Reproduktion voneinander getrennt sind und die feedback-Schleife außer Kraft gesetzt wird.

³²² vgl. Auslander, *Liveness*, S.72

³²³ vgl. Schumacher, *Performativität und Performance*, S.400

Gemäß Fischer-Lichte arbeiten Performances wie *Lips of Thomas* mit Mitteln, die diese Differenz hervorheben und sie geht hier noch weiter, indem sie behauptet, dass diese Performances „als eine prononcierte Reaktion auf die voranschreitende Medialisierung der westlichen Kultur entstanden sind, daß sie das Postulat von »Unmittelbarkeit« und »Authentizität« geradezu als Waffe im Kampf gegen die Medialisierung eingesetzt werden.“³²⁴

Die spezifische Materialität der Aufführung wird „performativ hervorgebracht“ und Fischer-Lichte bestimmt näherhin³²⁵: „Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- oder tradierbares materielles Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, dh. in ihrem dauernden Werden und Vergehen, in der Autopoiesis der *feedback*-Schleife“.³²⁶ Aufführungen sind nach ihrem Ende „unwiederbringlich verloren“ und lassen sich nicht wiederholen.³²⁷

Die spezifische, performativ hervorgebrachte Materialität der Aufführung ist gemäß Fischer-Lichte nicht reproduzierbar. Jeder Versuch sie aufzuzeichnen „läßt die unüberbrückbare Kluft zwischen einer Aufführung und einem fixier- oder gar reproduzierbaren Artefakt nur um so deutlicher hervortreten“.³²⁸ Insofern schließt sich Fischer-Lichte Phelans Argumentation an, räumt entgegen Phelans Behauptungen allerdings ein, dass Performances dokumentierbar sind und, dass diese Möglichkeit der Dokumentation die Voraussetzung ist, um über Aufführungen sprechen zu können. Gerade die Spannung zwischen der Flüchtigkeit der Aufführung und den Versuchen sie zu dokumentieren, würde dabei auf die Einmaligkeit der Aufführung hinweisen. Nichtsdestotrotz, die spezifische „performativ hervorgebrachte Materialität“ entzieht sich dabei jedem Zugriff und wird „im Augenblick der Hervorbringung wieder vernichtet“.³²⁹

³²⁴ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.116

³²⁵ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.127

³²⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.127

³²⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.127

³²⁸ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.127

³²⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.128

Indem Fischer-Lichte auf die Möglichkeit der Dokumentation der Performance besteht und dieser die Funktion zuschreibt, die Einmaligkeit einer Performance hervorzuheben, ließe sich hier an Auslanders Argument, dass erst die Medialisierung ein Live-Ereignis live erscheinen lässt, anknüpfen. Angesichts ihres Beharrens auf die Qualitäten des Verschwindens und der Authentizität der Performance erscheint allerdings lediglich eine oberflächliche Anbindung möglich. Wie sich anhand des Themas Rockmusik zeigen ließ, verortet sich Auslander selbst in seiner Anwendung des Begriffs des Performativen in der Tradition Butlers und verschränkt dabei die singuläre Ereignishaftigkeit der Performance mit der Zitation diskursiver Normen. Wenn Fischer-Lichte von der „performativ hervorgebrachten Materialität“ der Performance schreibt und dieser Materialität die oben genannten Qualitäten von Authentizität und Flüchtigkeit zuordnet, übergeht sie diese vorausgesetzte Wiederholstruktur, die Auslander im Rekurs auf Butler hervorkehrt.

Fischer-Lichtes eingangs problematisierter Behauptung, Aufführungen stellten für Austin und Butler den „Inbegriff des Performativen“ dar, scheint genau diese Verkürzung zugrunde zu liegen. Wie sich gezeigt hat, stellt das Prinzip der Wiederholbarkeit sowohl in Austins als auch in Butlers Konzeption von Performativität ein zentrales Moment dar. Bei Austin lässt sich hier auf die Notwendigkeit von Konventionen und einem anerkannten *Procedere* verweisen, unter der performative Akte überhaupt scheitern bzw. glücken können. Butler begreift in ihren Gender Studies die Hervorbringung von Geschlechtidentität als „stilisierte Wiederholung performativer Akte“³³⁰ und auch in der politischen Dimension ihres Performativitätskonzepts sind die Verfahren der Zitation und Resignifikation notwendigerweise an Wiederholungsstrukturen gebunden. Auch wenn sie die transformatorische Kraft des Performativen an die Inszenierung koppelt, begreift sie diese als eine inszenierte Wiederholung, die ihrer Zitatförmigkeit verhaftet bleibt. In einer möglichen Engführung von Performativität und Performance scheint dies ein entscheidender Punkt zu sein, der in Hinblick auf Medialisierung abermals als Problemlage erkennbar wird. Diese betrifft nicht allein die wechselseitige Abhängigkeit von Live und medialisierten Ereignissen, um diese

³³⁰ Butler, *Performative Akte und Geschlechtskonstitution*, S.301

sinnhaft voneinander abgrenzen und bestimmen zu können, sondern stellt auch die, der Performance zugeordneten Qualitäten von Authentizität und Nichtreproduzierbarkeit in Frage.

Die Begriffe von Performativität und Performance können offenbar nicht großflächig vereinheitlicht werden, ohne grundlegende Momente der jeweiligen Konzeptionen zu unterlaufen, und scheinen doch an vielen Stellen miteinander verflochten. Insofern lässt sich Phelan zustimmen, wenn sie über das Verhältnis zwischen Performance und Performativität behauptet: „Each has much to learn from the other“.^{331 332}

³³¹ Phelan, *Reciting the Citations of Others*, S.15

³³² „Beide haben viel von einander zu lernen.“

Literaturverzeichnis

Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge, London/New York 1999

Austin, John: *Zur Theorie der Sprachakte (How to do things with Words)*, Reclam, Stuttgart 2014, Übers. v. Eike Savigny

Austin, John L. , *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Reclam, Stuttgart 1986, Übers. und hg. v. Joachim Schulte

Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechtskonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, Hg. v. Uwe Wirth

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, Übers. v. Kathrina Menke

Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, Übers. v. Karin Würdemann

Butler, Judith: *Hass spricht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, Übers. v. Kathrina Menke und Markus Krist

Derrida, Jaques: *Signatur Ereignis Kontext*, In: *Limited Inc.*, Passagen Verlag, Wien 2001, Hg. v. Peter Engelmann, Übers. v. Werner Rappl und Dagmar Travner

Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler

Felman, Shoshana: *The Schandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford University Press, Stanford, California 2002

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004

Krämer, Sybille: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001

Phelan, Peggy: *Unmarked: the politics of performance*, Routledge, London 2004

Phelan, Peggy: *Reciting the Citations of Others*. In: *Acting Out: Feminist Performances*, University of Michigan Press, Michigan 1993, Hg. v. Lynda Hart

Schuhmacher, Eckhard: *Performativität und Performance*; In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, Hg. v. Uwe Wirth

Wirth, Uwe: *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, Hg. v. Uwe Wirth

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Es wurden nur die in der Arbeit ausdrücklich benannten Quellen und Hilfsmittel benutzt. Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut habe ich als solches kenntlich gemacht.

Ort, Datum

Unterschrift