

# Der Performatismus oder: die Kulturentwicklung nach dem Ende der Postmoderne

*Von Raoul Eshelman, Berlin*

Wer in der Glaskuppel des neuen Reichstags einmal himmelsnah spazieren gegangen ist, wen ein „Dogma“-Film fasziniert hat, wer sich von den Erfolgsromanen eines Ingo Schulze, Michel Houellebecq oder Viktor Pelevin hat begeistern lassen, der ahnt es bereits: Diese Werke sind nicht mehr postmodern. Sie setzen nicht auf Spiel, auf Zitat, auf endlos-ironische Verführung und Täuschung des Beobachters, sondern wirken irgendwie anders – direkter, einfacher, sinnlicher, vielleicht auch ehrlicher. Diese sich neu anbahnende Epoche war Gegenstand des Seminars „Performatismus in der aktuellen Kultur oder die Überwindung der Postmoderne“, das vom Autor dieser Zeilen im Rahmen der Slavistik und AVL im Sommersemester 2001 angeboten wurde. Mit „Performatismus“ ist eine Ästhetik gemeint, die das in der Postmoderne ausgemusterte Subjekt tatkräftig wieder in Szene setzt. Statt uns in endlose Spielereien auf unterschiedlichsten Ebenen zu verstricken, konfrontieren uns die neuen Kunstwerke mit starren, gewissermaßen dogmatisch gesetzten Rahmen, die der Held, die Heldin oder der Beobachter zu transzendieren hat. So zum Beispiel der Reichstagsbesucher: Während er spiralartig in der transparenten Kuppel des Reichstags hinaufsteigt, lässt er die schwere, geschichtsträchtige Masse des alten Kerngebäudes unter sich. Er endet buchstäblich im Himmel über Berlin, wo er – zumindest eine Zeit lang – über den unten tagenden Machthabern der Republik thront. Der Aufstieg zum Zenit des künstlichen Himmelszelts ist eine unwillkürlich vollzogene Performanz, deren Held der Besucher selbst ist. Solche durch das Kunstwerk vermittelten Transzendenzerlebnisse – so die These – finden sich auch in Literatur, Film und Theater wieder. Dort

wird naturgemäß mit fiktionalen Handlungsrahmen und Identifikationserlebnissen gearbeitet. Wer bangt nicht in „Lola rennt“ mit der gleichnamigen Heldin, die drei Anläufe in drei fast identischen Handlungseinheiten braucht, um das Leben ihres tollpatschigen Manni zu retten? Und wer hält nicht zu dem als Kind grausam missbrauchten Helden des Films „Das Fest“, der den erstarrten Rahmen des Familienfestes dazu benutzt, die erdrückende Mauer des Schweigens niederzureißen und sich und seine Geschwister zu erlösen? Diese und andere ähnlich konstruierte Filme und Bücher machen uns zu Gläubigen, zu Zeugen, Anhängern und Komplizen von Helden und Heldinnen, die aufopferungsvolle, auf Transzendenz ausgerichtete Taten vollziehen. Das performatistische Subjekt kehrt nicht als Biedermann, sondern als norm-überschreitender, sich aufopfernder Fokus unserer Aufmerksamkeit zurück. Die von ihm ausgehenden Glaubensakte dienen nicht einem institutionell, sondern einem ästhetisch vermittelten Transzendenzerlebnis.

Die bereits erwähnten Eigentümlichkeiten des Performatismus – Rahmenbildung, Subjektfokus, Transzendenzerfahrung – verlangen natürlich ein Umdenken in der Theorie. Denn mit endloser, subjektzersetzender Metaphysikkritik kann man sich diesen Erscheinungen kaum positiv nähern. Daher auch der Rückgriff auf die in Europa kaum bekannte, aber für die aktuelle Kulturentwicklung ungemäin wichtige Generative Anthropologie des amerikanischen Romanisten, Sprachphilosophen und Kulturkritikers Eric Gans<sup>1</sup>. Im Mittelpunkt dieser Theorie steht eine Urszene, in der sich Mitglieder einer vorsprachlichen Gemeinschaft um einen begehrten Gegenstand streiten. Nor-

malerweise würde sich die Gemeinschaft so lange bekriegen, bis eine tierische, auf Gewalt beruhende Hackordnung zu Stande kommt, in der sich das Recht des Stärkeren durchsetzt. Doch irgendwann – so kann man sich die Szene ausmalen – setzt einer der Streithähne ein Zeichen, das den Gegenstand bezeichnet und gewissermaßen ersetzt. Wird das Zeichen von den übrigen Mitgliedern des Kollektivs angenommen, lässt sich der Streit aufschieben, die Gewaltspirale eindämmen oder brechen. Dieses unmittelbar hinweisende (Gans sagt: ostensive) Zeichen transzendiert die tierische Streitordnung, indem es einen abstrakten, ausbaufähigen Fokus der Verständigung bietet. Gleichzeitig erlangt das Urzeichen kraft seiner schlichtenden, heilsbringenden Funktion einen zentralen sakralen Wert. Das die Gemeinschaft rettende Zeichen, das die Aufmerksamkeit des Kollektivs von einem Gegenstand auf ein vom Menschen geschaffenes Abstraktum lenkt, wird zum „Namen Gottes“, zum Fokus kultischer oder religiöser Tätigkeit. Das Urzeichen trägt nämlich keine Bedeutung, sondern ist einfach wahr. Denn durch seine Setzung verspricht es eine Überwindung des tierischen Gewaltzustandes – und löst dieses Versprechen weitgehend ein. Zu berücksichtigen ist allerdings, dass die damit verbundene Performanz nicht restlos aufgeht. Weil das Zeichen nicht all das einhalten kann, was es verheißt (es ist schließlich nicht das begehrte Ding, das es repräsentiert), entstehen Resentiments, deren Brisanz nur durch weitere und immer komplexer werdende Zeichensetzungen aufgeschoben werden können – kurzum, durch jene weit gefächerte Entwicklung, die wir Kultur nennen.

Was hat nun ein wahres, von einer sakralen Aura umgebenes Urzeichen mit der Abkehr von der Postmoderne zu tun? Ostensive Zeichen finden in der Alltagssprache nur begrenzte, eher banale Anwendung (als Beispiele zitiert Gans Ausdrücke wie „Feuer!“ oder „Mann über Bord!“) und müssen stets von komplexeren Zeichentypen ergänzt werden. Entscheidend für die ästhetische Wirkung ostensiver Zeichen im Performatismus ist deshalb der spezifische Handlungsrahmen, in dem sie gesetzt werden und die Identifikationsmöglichkeiten, die durch ihre Setzung entstehen. Wenn sich die als geistig Behinderte auftretenden Kommunenmitglieder in Lars von Triers Film „Idioten“ bevorzugt in ostensiven Grunzlauten äußern, so lassen sich zunächst zwei konkrete Funktionen erkennen: eine subversive, die die bürgerliche Sprachordnung provoziert, und eine sinnliche, die der Kommunikation unter den sexuell recht freizügigen „Idioten“ dient. Bestand hat dieser Zeichengebrauch aber zunächst nur innerhalb des von den Kommunarden gesetzten Rahmens, der selbst Produkt höherer Reflexion ist. Die Wahrheit des Ostensiven bleibt stets geteilt, anfechtbar, des Betrugs verdächtig. Ob dieser Verdacht ausgeräumt wird oder nicht, ist daher entscheidend für die epochale Zuordnung des Werks. Wird das Transzendenzstreben eines Helden als Betrug entlarvt oder nachhaltig ironisiert, so befindet man sich noch im sattsam bekannten Modus der Postmoderne. In Erzählwerken des Performatismus dagegen wird das tran-

szendente Moment für den Zuschauer mit dramaturgischen Mitteln verbindlich gesetzt. Oft geschieht dies in Verbindung mit einem Akt der Selbstaufopferung. So bringt nur eine Protagonistin des Films „Idioten“ – die schüchterne, von Selbstzweifeln geplagte Karen – es über sich, das an Peinlichkeit und Selbsterniedrigung kaum zu überbietende „Gaga-Machen“ in ihrem bürgerlichen Leben zu realisieren. Der Film lässt keinen Zweifel daran, dass das sprachlose Sabbern der Heldin beim steifen Kaffeekranz der Familie und ihr anschließender Abgang einen notwendigen, erlösenden Schlussstrich setzt. Mit spitzfindigen, ironischen Metakomentaren ist einer solchen Performanz nicht beizukommen. Denn nicht die – in der Tat hinterfragbare – Inszeniertheit des „Gaga-Machens“ steht im ästhetischen Vordergrund, sondern die dramaturgisch herbeigeführte, für den Zuschauer unleugbare Tatsache der persönlichen Befreiung. Wer trotzdem metaphysikkritisch oder ironisch interpretieren will, kann das ruhig weiter tun – nur wird er die ästhetische Intention des Films gründlich verfehlen. Das performatistische Kunstwerk ist nicht auf endlose Ironisierung aus, sondern will den Zuschauer zu einem ästhetisch vermittelten, ding- oder personenbezogenen Glaubenserlebnis hinführen. Dieses mit der Rückkehr zum Ostensiven verbundene ästhetische Erlebnis ist wohlge-merkt nicht restaurativ. Es stellt in der Regel eine gewaltige Provokation für die bürgerliche Ordnung dar – man denke nur an die oben erwähnten Dogma-Filme – sowie für die zunehmend müde wirkende Zitier- und Verwirrästhetik der alten Postmoderne.

Zu den wichtigsten Vertretern des Performatismus gehören sicherlich auch osteuropäische Schriftsteller und Filmmacher. Besonders zu erwähnen wären die junge, in ihrer Heimat äußerst beliebte polnische Schriftstellerin Olga Tokarczuk („Der Schrank“, „Ur- und andere Zeiten“), die russischen Erfolgsautoren Viktor Pelevin („Buddhas kleiner Finger“, „Generation P“) und Ljudmila Ulickaja („Olgas Haus“, „Reise in den siebenten Himmel“) sowie die überaus populären tschechischen Filmmacher und Szenaristen David Ondříček und Petr Zelenka („Samotáři“ [Einzelgänger] bzw. „Knoflíkáři“ [Knopfmenschen]) oder Jan Hřebejk („Musíme si pomáhat“ [Wir müssen zusammenhalten]). Anhand dieser Autoren lassen sich bestimmte Grundtendenzen innerhalb des Performatismus bereits ausmachen. Zuständig für die metaphysisch untermauerte Vermittlung transzendenter Zustände sind in erster Linie die Russen Ulickaja und Pelevin. Der bekennende Buddhist Pelevin strukturiert seine Werke so, dass der Leser nicht umhin kann, die vom Autor verordnete buddhistische Grundhaltungen einzunehmen. Immer wieder setzt Pelevin Mechanismen in Gang, die den Leser dazu bringen, die Nichtigkeit der Welt, des Selbst und des Sinns am eigenen Lektürevverhalten zu erfahren. Beispielhaft ist die Erzählung „Sigmund im Café“. Dort sitzt ein gewisser Sigmund in einem Wiener Caféhaus des Fin-de-siècle und kommentiert jeweils sieben, vom Autor ausführlich geschilderte Handlungseinheiten der Kaffeegäste mit einem gewichtigen „Aha!“. Wer von diesem „aha“ psychoanalyti-

sche Einsicht in verborgene Tiefendimensionen der menschlichen Seele erwartet, wird aber herb enttäuscht. Denn „Sigmund“ entpuppt sich als ein Papagei, der im verdreckten Käfig sitzt und mit dem nachgeplapperten „aha!“ nur auf seinen eigenen erbärmlichen Zustand aufmerksam machen will. Alle Sprache – so suggeriert der Buddhist Pelevin – hat im Endeffekt diesen ostensiven, lediglich zeigenden Charakter. Unsere Suche nach Sinn und Symbolik läuft ins Leere, das sich letzten Endes nur über den Buddhismus – im Nirvana – positiv erfahren lässt. Erst die Nichtung des eigenen Ich bzw. des eigenen Narzissmus wird zu einem richtigen „Aha-Erlebnis“ führen, das natürlich nur weit jenseits von jeder literarischen Vermittlung zu Stande kommen kann.

Bei der gelernten Psychologin Tokarczuk zeichnet sich ein skurriles Spiel mit ostensiver Regression ab, mit Rückfällen in Zustände archetypischer Unmittelbarkeit und Einheitlichkeit. Held und Heldin der Erzählung „Der Schrank“ fühlen sich immer mehr vom Innenraum des im Titel genannten Möbelstücks angezogen, in dem sich die Unterschiede zwischen Mann und Frau, Leben und Tod, Gegenwart und Vergangenheit in einen dämmrigen Urzustand auflösen. Schließlich wenden sich die Protagonisten von der Außenwelt völlig ab, sie ziehen sich gänzlich in den Schrank zurück: „Über Möbel, Servietten und Geschirr breitet sich eine immer dickere Schicht Staub, und unsere Wohnung versinkt immer weiter in der Dunkelheit“.<sup>2</sup> Der Leser wird in die enigmatische, dunkle Logik dieses Rückzugs mit einbezogen, er erhält keinen konkreten Anlass, dessen Ablauf psychologisch oder metaphysikkritisch zu hinterfragen (die Geschichte ist weder Traum noch Witz noch Wahn). Tokarczuk, die sich programmatisch auf Jung und den Mythenforscher Mircea Eliade beruft, will uns an archetypischen, enigmatischen Urerlebnissen teilnehmen lassen, deren metaphysische Zielsetzung – im Gegensatz zu oben erwähnten russischen Autoren – eher im Dunkeln bleibt.

Dass performatistische Werke auch eine komische Dimension haben können, zeigen neuere Filme wie „Wir müssen zusammenhalten“, der tschechische Oscar-Kandidat des Jahres 2000. Während der deutschen Okkupation verstecken Josef und Marie Cízek, ein durchschnittliches tschechisches Ehepaar, den aus dem Konzentrationslager geflohenen jüdischen Bekannten David eher unwillig in ihrer Speisekammer. Damit nicht ein Deutscher bei ihnen einquartiert wird, was unweigerlich zum Verrat des Verstecks geführt hätte, kommt das Ehepaar auf die Idee, schnell ein Kind in die Welt zu setzen. Da Josef zeugungsunfähig ist, muss der versteckte David heran, um ein in hohem Maße peinliches, aber gleichzeitig rettendes „Wunder“ zu vollbringen. Über die künstlerische Gelungenheit dieser sentimental überfrachteten Groteske kann man geteilter Meinung sein; deren Ausrichtung auf tragikomisch inszenierte Transzendenz liegt aber auf der Hand. Am Ende hält Josef, der durch die Ruinen seiner Kleinstadt den Kinderwagen schiebt, sein von einem anderen gezeugtes Kind

einer Tischgesellschaft entgegen, die aus lauter zuvor Ermordeten besteht: der jüdischen Familie, dem auf der Flucht erschossenen Jungen des Deutschen, dem von der Gestapo getöteten Hund der Nachbarin. Die von Marie, Josef und David vollbrachte Performanz versöhnt das Eigene mit dem Fremden, das Lebende mit dem Toten, verwischt die Grenze zwischen Widerstand und Kollaboration. Nicht die erkenntnistheoretischen Bedingungen dieser Leistung stehen im Vordergrund, sondern die Möglichkeit der Überwindung überhaupt – ein Thema, das der skeptizistischen Postmoderne natürlich völlig fremd ist.

Wie es in der Kultur insgesamt mit dem Performatismus weitergeht, kann nur die Zeit zeigen. Geplant ist jedenfalls im Wintersemester 2001–2002 ein Seminar „Generative Anthropologie als Gegenmodell zum Poststrukturalismus“, das Studierenden der FU Eric Gans' anthropoetische Theorie näher bringen soll. Im März 2002 soll ein Workshop mit dem Titel „Paradigmenwechsel in der heutigen Kultur. Die Epoche nach der Postmoderne“ stattfinden. Im Rahmen des von Raoul Eshelman (FU Berlin) und Holt Meyer (Universität Erfurt) organisierten Arbeitstreffens sollen Wissenschaftler aus der Medien-, Theater- und Literaturwissenschaft zusammenkommen, um über die neuesten post-postmodernen Entwicklungen in ihren Fachgebieten zu diskutieren.

*Dr. Raoul Eshelman ist Privatdozent und vertritt im Sommersemester 2001 und Wintersemester 2001/02 den Lehrstuhl für Slawische Wissenschaften an der FU Berlin.*

<sup>1</sup> Siehe *The Origin of Language*, Berkeley 1981; *The End of Culture*, Berkeley 1985; *Science and Faith*, Savage, Md. 1990; *Originary Thinking*, Stanford 1993; *Signs of Paradox. Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford 1997.

<sup>2</sup> *Der Schrank*, Stuttgart 2000, S. 11.

JÜRGEN BRUCHHAUS

**Runet 2000 – Die politische Regulierung  
des russischen Internet**

KATJA PATZWALDT

**Die russische Leidensfähigkeit –  
Mythos oder rationales Verhalten?**

*Arbeitspapiere des AB Politik und Gesellschaft  
des Osteuropa-Instituts, Heft 31 und 32, 2001*