

Danksagung

Ich möchte ganz herzlich meiner Betreuerin Univ. Doz. Dr. Krassimira Kruschkova für ihre ausgezeichnete und inspirierende Unterstützung und Hilfe danken, durch welche mir das Verfassen dieser Arbeit sehr viel leichter gefallen ist, und große Freude bereitet hat.

Weiters möchte ich mich vielmals bedanken bei Sandra Noeth, Gernot Lehnert, Aleksandar Rudic und Jan Slezak für die Zeit und Hilfe, welche sie mir durch anregende und hilfreiche Gespräche geschenkt haben.

Ich danke natürlich auch meinen Eltern, meinen Großeltern, meiner Schwester und meiner Tante, die mich alle unermesslich viel unterstützt haben in meinem bisherigen Leben.

Inhalt

Vorwort	7
1. EREIGNIS	9
1.1 Vorstellung und Darstellung	9
1.2 Teil-haber-schaften und Unter-Brechungen	22
2. AN DER GRENZE DER PRÄSENTATION	27
2.1 Das Konzept von Sinn (<i>sens</i>)	27
2.2 Präsenz-auf-Distanz	29
2.3 Krise der Repräsentation (als Normalfall)	34
2.4 Tanz als „Ereignis des Denkens“	44
<i>Exkurs: Jérôme Bels „Le dernier spectacle“ – Oder: Präsentation der Präsentation ...</i>	48
3. GESTE UND BERÜHREN (E-MOTION)	57
3.1 Darbietung der Darbietung (reine Mittelbarkeit)	57
3.2 Die Geste als Wink	64
3.3 Stills und Choreographie	72
3.4 Derrida liest Nancy (<i>Le toucher, Jean-Luc Nancy</i>)	80
<i>Exkurs: Meg Stuart / Benoît Lachambre – „Forgeries, Love and Other Matters“</i>	86
4. MIT-SEIN	90
<i>Exkurs: Nancy „tanzt“: Zur Zusammenarbeit mit Mathilde Monnier (Allitérations) ...</i>	95
Bibliographie	105
Abstract	121
Curriculum Vitae	123

Vorwort

In der vorliegenden Arbeit gilt das Interesse in weiterem Sinne dem zeitgenössischen Tanz und Performance – vor allem solchen Choreographien, welche sich einer kritischen Praxis verschrieben haben, in Form „avantgardistischer“ Experimente. Dazu erfolgt eine nähere Betrachtung und Analyse der Philosophie des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy, um Anknüpfungspunkte an Arbeiten zeitgenössischer Choreographen¹ und an andere Theoretiker und Philosophen zu suchen.

Im ersten Kapitel über das Ereignis werden einige grundlegende Überlegungen zu den Feldern szenisches Ereignis, szenische Gabe, Teilhaberschaften, Unterbrechungen, Repräsentation sowie zur Aisthesis angestellt.

Daran anschließend werden Nancys Denkfiguren *sens* und Präsenz-auf-Distanz im zweiten Kapitel dargestellt, um vertiefend auf die Frage der Präsentation und Repräsentation eingehen zu können – auch im Kontext der Krise der Repräsentation. Anhand des Exkurses zu Jérôme Bels *Le dernier spectacle* wird dann eine Korrespondenz zu Nancys Formel der „Präsentation der Präsentation“ hergestellt, um so das zweite Kapitel und die Frage nach der Repräsentation abzuschließen; davor versuche ich jedoch noch zu ergründen, ob Philosophen und Theoretiker, vor allem Nancy, Tanz als Metapher für das „Ereignis des Denkens“ gebrauchen.

Im dritten Kapitel zur Geste und zum Berühren wird Agambens *Noten zur Geste* eine wichtige Rolle gespielt haben – sein Konzept der reinen Mittelbarkeit sowie dazu Nancys „Darbietung der Darbietung“: diese Art reiner Darbietung wird vor allem zur Frage des Stills im Tanzkontext interessant. Bevor das Kapitel mit einem Exkurs zu Meg Stuarts und Benoît Lachambres *Forgeries, Love and Other Matters* endet, wird Jacques Derridas berührende Lektüre zu Nancys Überlegungen zum Berühren untersucht.

Mit Nancys Konzept zum Mit-Sein, zur Reflexion des Gemeinen, Gemeinsamen und der Gemeinschaft, endet diese Diplomarbeit, um finalisch die tanzpraktischen Überlegungen sowie Nancys Zusammenarbeit mit der französischen Choreographin Mathilde Monnier zu reflektieren.

¹ Zur besseren Lesbarkeit, habe ich mich gegen eine geschlechtergerechte Sprache in dieser Diplomarbeit entschieden, und verwende deshalb also bewusst nicht „ChoreographInnen“, „PhilosophInnen“ oder „ZuschauerInnen“ usw. Ich bitte alle Leserinnen und Leser dafür um Verständnis.

Es sollte keinesfalls der Eindruck entstehen, dass die Überlegungen Nancys „Wahrheiten“ darstellten. Über jeden Satz könnten vielmehr lange Gespräche geführt werden, und es bliebe zu betonen, dass wir uns immer innerhalb des Feldes der Theorie bewegen, unter welche man keine voreiligen Schlusstriche ziehen sollte.

Ein nicht zu unterschätzendes Problem sind die schweren Texte Nancys. Lassen wir zunächst zu dieser Problematik zwei Nancy-Übersetzer selbst zu Wort kommen, bevor wir uns Nancys Gedanken zuwenden:

„Der Stil Jean-Luc Nancys zeichnet sich unter anderem aus durch eine Fülle von konstruierenden und dekonstruktiven Schreibgesten und durch die Einrichtung von Elementen einer Schrift, einer Écriture, die zum Teil die traditionellen rhetorischen Figuren überschreitet: Neologismen, Wort- oder Begriffszerlegungen, kontextualisierte Reihungen, zum Beispiel von Ausdrücken mit gleichbedeutender Vorsilbe, kontextualisierte Freilegungen von Homophonien, Homonymien, Synonymien und von Ethyma, Subtextuelles in verdecktem und modifizierendem Zitieren, palimpsesthafte und modifizierende Neulektüren [...].“²

Vielleicht bringt ein Diplomarbeitsthema wie dieses immer ein gewisses Risiko mit sich, eine Übersetzung, einen Verrat oder einen Abschluss von einem (Nancys) Denken zu evozieren; kurz: die Versuchung die „Wahrheit“ darzustellen (eine Art Kommensurabel-Machen). Ich habe nicht die Illusion, die Texte von Nancy völlig durchdringen, „enträtseln“ oder freilegen zu können. Vielmehr gilt es, eine Art „Zwischen“ zu finden, Texte miteinander zu probieren, und dabei zuzusehen, welche rhizomatischen Verbindungen sie eingehen; inzwischen wird das Übrige gefolgt worden sein.

² Knips, Ignaz; Ritter, Joan-Catharine: *Zur Übersetzung*. In: Nancy, Jean-Luc: *Die Annäherung*. Köln: Salon Verlag, 2008, S. 29.

1. EREIGNIS

1.1 Vorstellung und Darstellung

Für Jean-Luc Nancy ist die Kategorie des Ereignisses ein immer wiederkehrendes Thema, dem er sich an vielen Stellen seiner Bücher und Texte widmet, um daran seine vielfältigen Überlegungen und Theorien anzuknüpfen und zu entwickeln. Es wäre sicherlich übertrieben, ihn als „Denker des Ereignisses“ zu bezeichnen; dennoch markiert es für meine Überlegungen im Kontext dieser Arbeit einen zentralen Ausgangspunkt, wie auch für die ganze französische Philosophie, in welcher das

„Ereignis“ (frz. *événement*) einen hervorgehobenen begrifflichen Stellenwert [besitzt]: es markiert die kategorial unfassbare Erfahrung, das genetische Paradox des Strukturdenkens, die auf Differenz und Singularitäten pochende Auflösung der Ontologie, eine andere Phänomenologie der Zeit. Somit steht es im Zentrum ihrer Theoriebildung [...].³

Streng genommen wäre es falsch, von *dem* Ereignis oder von dem *Ereignis* zu sprechen, denn es gibt eine Vielzahl disparater Ausprägungen und Annäherungsweisen, Formen und Denkfiguren, die für einen medientheoretischen, phänomenologischen, ästhetischen Zugang zur Theorie von zeitgenössischem Tanz und Performance von Interesse sind.⁴ Hingegen ist ein schwaches Ereignis-Konzept, wie es teilweise in der Theaterwissenschaft vorherrscht, und welches auf das Merkmal der Einmaligkeit einer Aufführung abzielt, für die komplexen Vorgänge einer Tanzperformance nicht ausreichend. Es bezeichnet bekanntlich nur die Eigenschaft, dass sich ein Theaterabend niemals identisch wiederholen lässt, womit die Flüchtigkeit oder das Ephemere einer Aufführung markiert wird, und damit auch deren Unverfügbarkeit; folglich situiert ein schwaches Ereignis-Konzept zeitgenössischen Tanz und Performance weniger im ‚Eventuellen‘ (in der Realität des Virtuellen, wo szenische Präsenz nur als *futurum exactum* möglich wäre), sondern vielmehr in gefährliche Nähe zum Event selbst, wie Christoph Meneghetti kritisch anmerkt:

³ Rölli, Marc: *Einleitung: Ereignis auf Französisch*. In: ders. [Hg.]: *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Wilhelm Fink, 2004, S. 7-40, hier: S. 7.

⁴ Der Begriff ‚Performance‘ wird hier als Gattungsbestimmung verwendet, „während der Begriff auch den reinen Darstellungsvorgang meinen kann, ohne dabei immer auf Theater zu verweisen [...].“ (Holling, Eva: *Ist alles gespielt? Blicke auf den Stadtraum im neuen Theater*. Marburg: Tectum, 2007, S. 14).

„Die These über den Aufführungsbegriff, wie er von Fischer-Lichte formuliert wurde, besagt, dass das Erlebnis der Aufführung in der Zeit der Partizipation erzeugt wird. Hier findet eine unscharfe Begriffsbildung statt, die Ereignis, das Ereignishafte in der Wahrnehmung sowie die Einordnung des Wahrgenommenen als erlebtes Erlebnis vermengt. Im Moment der Erfahrung bedarf Präsenz noch keines Begriffs, sondern ist ein Ereignis ohne Marke [...]“⁵

Wenn man sich in diesem Kontext die Frage stellen wollte, in welchen Feldern das kritische Potenzial von zeitgenössischen Tanzperformances liegt, so wäre vielleicht zu sagen: nicht die reine Abwesenheit, sondern die Absenz, welche sich in jede Präsenz einschreibt, oder konzeptionell von der Choreographie eingeschrieben wird, bewirkt (Auf-/Ein-)Brüche des Anderen.

„Nicht das Verschwinden der Performance per se ist widerständig“, wie Gerald Siegmund in seiner kritischen Auseinandersetzung mit Peggy Phelans *Unmarked*⁶ schreibt, „sondern die Abwesenheit, die mit und zwischen dem Material der Performance von dieser inszeniert wird.“⁷ Denn von jeder Performance bleibt eine Spur, wie Siegmund meint, etwa durch Videoaufzeichnungen usw.; sie löst sich also ohnehin niemals völlig auf, verschwindet nicht, ohne Reste⁸ zu hinterlassen, und verbleibt auch im Gedächtnis der Rezipienten.

Was sich zeigt, ist vielleicht die entscheidende Frage im Ereignisdenken und für zeitgenössischen Tanz und Performance, wie auch Hans-Thies Lehmann festhält:

„Nicht im Gezeigten (klassische Repräsentation), nicht einmal im Zeigen (Brecht), sondern im paradoxen Versuch, in alles Zeigen das Sich-Zeigen einzutragen, besteht die Chance (und nolens volens sogar die Notwendigkeit) das Unmögliche, das Nicht-Zeigbare, das Potentielle, das keine aktuelle, reelle Vorhandenheit annimmt, zu artikulieren, während auf etwas anderes, irgend etwas, gezeigt wird.“⁹

⁵ (1) Meneghetti, Christoph: *Präsenzkultur Dionysus in 69*. In: Bierl, Anton [u.a.] [Hg.]: *Theater des Fragments*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 233-257, hier: S. 250.

(2) Meneghetti versäumt es auch nicht, an gleicher Stelle die Verbindungen zwischen Präsenz und dem Willen zur Erzeugung von Evidenz (*closure of sense*) kritisch zu reflektieren. (Vgl. loc. cit.)

⁶ Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London u. New York: Routledge, 1993.

⁷ Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript, 2006, S. 68.

⁸ Zum Rest vgl. Kapitel 3.2 (S. 68) in dieser Diplomarbeit.

⁹ Lehmann, Hans-Thies: *(Sich) Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne*. In: Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2005, S. 33-48, hier: S. 46.

Im Horizont des Sich-Zeigens wäre für Lehmann die reine Geste, in der das Denken innehält.¹⁰ Eingedenk eines starken Ereigniskonzeptes, dessen ursprüngliche Kraft Nancy uns zu denken aufgibt, wäre ein vorläufiger Hinweis zur Frage, was sich zeigt, die bessere Wahl; erstens – um die unterschiedlichen Lexiken zu verdeutlichen: Ereignis, Widerfahrnis, Geschehnis, Vorkommnis, Kommendes. Was ist dieses Kommende? Welches Ereignis oder Widerfahrnis zeigt sich hier, oder kommt an? Nancy schreibt:

„Diese Suche nach dem Vorkommnis, nach dem Geschehnis oder dem Ereignis hat viele Namen: vom Nicht-Identischen bis zum Sein, vom Erhabenen bis zum Mystischen, vom Plötzlichen bis zum Diskontinuierlichen oder Singulären, vom Schock bis zu dem, was man nicht machen kann, vom Unverfügbaren bis zum Anschlag, von der Differenz bis zum ganz Anderen.“¹¹

Die zweite und spezifischere Antwort müssen wir mit einem Zitat beginnen: „Und das Ereignis ist das, was Datum ‚macht‘, da kein Datum schon gegeben ist (wenn das Ereignis schon datiert ist, kommt es nicht mehr dazu, Ereignis zu sein [...]).“¹² Ein Ereignis planen oder vorhersehen, zerstört also das Ereignis bereits, es gehört somit der Zone des Unberechenbaren an. Im Ereignen widerfährt ein Kommen, eine Ankunft „eines Kommens in die Gegenwart.“¹³ Ausgehend vom französischen Wort für Ereignis: *événement*, wird eine An-Kunft (E-venire) signalisiert.¹⁴ Hier muss das Augenmerk auf die Unterscheidung zwischen *Zukunft* und dem *Kommenden* gelegt werden; in den Regimen der *Zukunft* „ist die organisierte Struktur *des Beginns*“, wie André Lepecki – in Anlehnung an Jacques Derridas Unterscheidung zwischen „*le futur*“ und „*l’avenir*“ – schreibt, „das heißt einer erwarteten oder antizipierten Ankunft oder eines Eintreffens.“¹⁵ Diese Temporalität bestimmt sich durch strenge Determiniertheit und Notwendigkeit: alles ist mehr oder weniger kalkulierbar, und verbleibt damit einer programmierbaren, kontinuierlichen Ordnung verschuldet. Das

¹⁰ Vgl. *ibid.*, S. 48.

¹¹ Rötzer, Florian: *Von der Darstellung zum Ereignis. Spekulative Bemerkungen*. In: Hart Nibbrig, Christiaan L. [Hg.]: *Was heißt »Darstellen«?*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 49-79, hier: S. 62.

¹² Nancy, Jean-Luc: *Theaterereignis*. In: Müller-Schöll, Nikolaus [Hg.]: *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld: transcript, 2003, S. 323-330, hier: S. 329.

¹³ *Ibid.*, S. 330.

¹⁴ Nancy, Jean-Luc: *Die Kunst – Ein Fragment*. In: Dubost, Jean-Pierre [Hg.]: *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. 1. Aufl., Leipzig: Reclam, 1994, S. 170-184, hier: S. 172.

¹⁵ Lepecki, André: *PRÄMISSE: »THE FUTURE WILL BE CONFUSING. PROGNOSE TANZ/PERFORMANCE.« Eine Arbeitshypothese in vier Schritten*. In: Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 160-165, hier: S. 160.

Kommende jedoch ist „der dynamische Ausdruck für ein Ereignis“, wie Lepecki ausführte.¹⁶ Als Advent wird das Kommende immer schon stattgefunden haben, im Futur II (*futurum exactum*), ohne jedoch jemals *da* zu sein in einer Gegenwart, ohne jemals *als* etwas zu erscheinen – ohne selbst fixierbar zu sein. Zum Advent als *Kommenden* auch Nancy: „But this coming is not exactly a future. A future is predictable, calculable, appreciable or imaginable. A ‚coming‘ is incalculable and inappreciable.“¹⁷ Was letztlich hervortritt und sich expliziert, ist eine irreduzible Vakanz, Fremdheit, Alterität, Monstrosität oder eben Erscheinungen des Entzugs und der Aushöhlung von Präsenz.

Trotz der Unberechenbarkeit soll hier jedoch nicht auf eine Ästhetik der Aleatorik rekurriert werden, wie es sie etwa bei John Cage gab, um nur ein Beispiel zu nennen. Charakteristisches Merkmal für zeitgenössischen Tanz und Performance sind vielleicht andere Ausprägungen des Sich-Ereignens – das Ereignis als „Präsentation der Präsentation“ – ein Begriff Nancys – (bei Bel oder Le Roy) oder das Ereignis des Mit-Seins oder der reinen Geste (bei Meg Stuart). Die „Darbietung der Darbietung“ (als andere Bezeichnung Nancys für die „Präsentation der Präsentation“) markiert quasi ein essentielles Schema innerhalb der philosophischen Konzeptionen Nancys – sei es beim *Berühren*, beim *Erhabenen* oder bei der *Aisthesis* selbst.¹⁸

Man kann das szenische Ereignis im Modus der *Aisthesis* als ein Sich-Zeigen oder Sich-Geben ansiedeln; jedoch was sich gibt und zeigt, ist nichts. Nun könnte man denken, es handelt sich also um Kunst, der es darum geht, die Leere auszustellen. Dieser Gedankengang ließe sich in sehr banale und falsche Richtungen treiben: was gezeigt wird, wäre demnach nur Leere oder simpler Nicht-Tanz; kurz: Anti-Kunst als radikale Negativität. So könnte man manchen zeitgenössischen Choreographen vorwerfen, sie zeigen Nicht-Tanz und versuchen auf nihilistische Weise, Tanz und die dahinter vermuteten Ideologien zu destruieren. Was

¹⁶ (1) Loc. cit.

(2) Derrida schreibt zum *Kommenden* etwa: es ist eine Anordnung, „das kommen zu lassen, was sich niemals in Form der vollen Präsenz präsentieren wird, die Öffnung dieses Auseinanderklaffens zwischen einem unendlichen Versprechen [das niemals gehalten werden kann, zumindest weil es unendlichen Respekt vor der Singularität *und* vor der unendlichen Alterität des anderen ebenso verlangt wie vor der zählbaren, kalkulierbaren und subjektalen Gleichheit zwischen den anonymen Singularitäten] [die vorige Anm. in eckiger Klammer ist nicht von mir sondern von Derrida] und den determinierten, notwendigen und zugleich notwendig inadäquaten Formen dessen, was sich an diesem Versprechen messen muß.“ (Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 96).

¹⁷ Nancy, Jean-Luc: *Interview. The future of philosophy*. In: B.C. Hutchens: *Jean-Luc Nancy and the Future of Philosophy*. Chesham: Acumen, 2005, S. 161-166, hier: S. 162.

¹⁸ Vgl. auch Kapitel 2.3 und Kapitel 3 in dieser Diplomarbeit.

teilweise im zeitgenössischen Tanz und Performance jedoch vielleicht wirklich versucht wird zu thematisieren, ist die Frage nach der Repräsentation selbst, und das Potenzial des Menschen, nichts zu sehen.¹⁹ (Hier wäre zu bemerken, dass sich in der zeitgenössischen Tanzforschung verstärkt die Auffassung durchgesetzt hat, „Tanz und Bewegung nicht mehr als authentischen Ausdruck menschlicher Subjektivität zu begreifen.“²⁰ Siegmund schreibt, dass der Tanz „als Text verstehbar und lesbar [wird], der Bedeutung durch bestimmte Mittel und Verfahrensweisen erzeugt.“²¹ Damit sei nur der Nachweis erbracht in aller Kürze, dass wir es bei zeitgenössischen Tanz-Performances nicht mehr mit idealen Körpern und virtuosen Bewegungsfiguren zu tun haben; auch nicht, wie ich meine, mit idealen Bedeutungen/Figurationen, welche einem homogenen Publikum vermittelt werden könnten, wonach jeder Zuschauer als perfekter Leser die szenische Textur fast automatisch dechiffrieren würde. So schreibt etwa auch Jens Roselt zum Ereignis: „Theater sei hier kein Verschiebeparkplatz vorgefertigter Interpretationen, sondern der kreative Ort, an dem Sinn erst entsteht in einem Ereignis zwischen ZuschauerInnen und Bühne.“²²

Im Rahmen dieser Arbeit wird auch weniger eine repräsentative Ästhetik vorgeschlagen, wie sie eher Kennzeichen für dramatische Aufführungen ist, sondern vielmehr einer *Aisthētik* nachgegangen, in welcher nicht das Primat der Kommunikation von Bedeutungen, Figuren, Bildern usw. vorherrscht, sondern um die Gabe des szenischen Ereignisses, welches in experimentellen Konfigurationen erprobt wird: als das ‚Sehen des Sehens‘, oder das, was Nancy ‚Darbietung der Darbietung‘ und ‚Präsentation der Präsentation‘ nennt. Hier haben wir es nicht mit einer Tautologie zu tun. Es wäre banal, würde man annehmen, man würde einfach zeigen wollen: es ist evident, dass es evident ist; oder anders gesagt: ich sehe, dass ich sehe.

¹⁹ Vgl. Agamben, Giorgio: *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford/California: Stanford University Press, 1999, S. 180f.: „But human beings can, instead, see shadows (*to skotos*), they can experience darkness: they have the *potential* not to see, the *possibility of privation*.“; und vgl. Kruschkova, Krassimira: *Einleitung*. In: dies. [Hg.]: *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2005, S. 9-29, hier: S. 20.

²⁰ Siegmund, op. cit., S. 37.

²¹ (1) Loc. cit.

(2) Pirkko Husemann schreibt: „Der Unterschied zwischen den Choreographien von Stuart, Le Roy und Bel und denen des *Judson Dance Theater* lässt sich gerade auf der Grenze zwischen Negativität und Negation bestimmen, denn im Gegensatz zum programmatischen Nichttanz des postmodernen Tanzes versteht sich der zeitgenössische Tanz als ästhetische Subversion, die die Konvention von Produktion und Rezeption mit den ihr eigenen Mitteln unterläuft und dadurch Choreographie zum *Ereignis* [Hervorhebung von mir] werden läßt.“ (Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*. Norderstedt: Books on Demand, 2002, S. 14).

²² Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink, 2008, S. 17.

Paul Virilio, um hier kurz ein Beispiel zu bringen, würde das Sehen und die Sichtbarkeit der Szene völlig ablehnen, wenn „wir uns also nun an der Schwelle einer *Automatisierung der Weltwahrnehmung* [befinden]. So erklärt es der Videofilmer Gary Hill [mit dem auch die Choreographin Meg Stuart in *Splayed Mind Out* (1997) zusammen gearbeitet hat]: »Das Sehen ist nicht mehr die Möglichkeit, etwas zu sehen, sondern die Unmöglichkeit, nichts zu sehen.«²³

„Was die Szene vor Augen führt“, schreibt Nikolaus Müller-Schöll, „kann als Sehen des Sehens und seiner Grenze beschrieben werden, die Bewegung des Auges, eine Bewegung an einem Ort, an dem jede idealisierende Betrachtung über das ‚theaomai‘, über unsere Theater-, Schau- oder Theorieerlebnisse, den Stillstand voraussetzt.“²⁴ Folglich geht es vor allem darum,

„in und mit der Vorstellung das in den Blick zu bekommen, was *nur* vorstellt, ohne *etwas* vorzustellen, den *Austrag* oder das *Walten* der Darstellung, ihr *Material*, ihren *Träger*, ihre *Verräumlichung* oder eben die Zeichen ihrer *Teilung*.“²⁵

Was nur vorstellt, wäre also ein Aufbrechen und Perforieren der Struktur *etwas-als-etwas* innerhalb der Figuration/Repräsentation; die Zäsur oder der Riss im *als-etwas*: ein Raum ohne Vorstellung, in dem das reine Ereignis, das Nichts-als-Ereignis²⁶ statt hat, und sich für den Zuschauer durch das Ereignis eines Moments des Inkommensurablen bemerkbar macht. „Das philosophische Stichwort »Ereignis« deutet [im Gegensatz zum einfachen Event]“, wie Lehmann schreibt, „nicht auf Aneignung und Selbstbestätigung hin, sondern auf das Moment des Inkommensurablen.“²⁷

Was wäre dieses Nichts-Sehen? Was zeigt sich im Nichts-Sehen? Was erblickt man, wenn man nichts sieht? Was ist ein Ereignis? Darf man diese Frage überhaupt stellen?²⁸ Mit was

²³ Virilio, Paul: *Das Privileg des Auges*. In: Dubost, Jean-Pierre [Hg.]: *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. 1. Aufl., Leipzig: Reclam, 1994, S. 55-71, hier: S. 56.

²⁴ Müller-Schöll, Nikolaus: *Im Zeichen der Teilung. Wanda Golonkas ~~A~~ Antigone und Lars von Triers Dogville*. In: Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2005, S. 143-161, hier: S. 147.

²⁵ *Ibid.*, S. 146.

²⁶ Zum *Nichts-als-Ereignis* als Begriff von Krassimira Kruschkova vgl. Kruschkova, *Einleitung*, op. cit., S. 29.

²⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl., Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2008, S. 181.

²⁸ (1) Joseph Vogl schreibt zu Deleuzes Ereignis-Denken, dass man die Frage „Was ist ein Ereignis?“ dabei nicht stellen kann, denn es „scheint eine Frageform zu sein, die das Ereignis nicht erreicht; es scheint eine

wir es jedenfalls zu tun haben, ist das Sehen ohne zu sehen, so könnte man sagen, oder das Sehen der Grenze des Sehens oder das Sehen der Potenzialität des Sehens. Mit der Frage, was dies heißen könnte, hat sich Nancy in unzähligen Texten beschäftigt, und es sind keine leichten Fragen, die man in wenigen Sätzen beantworten könnte. Auch Begriffe wie das Ereignis oder die Gabe sind untauglich, wenn man nicht versteht, welche spezifischen Gedankengänge dahinter stecken. Vielleicht steckt letztlich die *différance* selbst dahinter.²⁹ Derrida hat in einigen Sätzen formuliert, was dieser Ereignisbegriff umfassen oder bedeuten könnte³⁰:

Denn falls es sie gibt, die singuläre Ereignishaftigkeit dessen, *was* geschieht und (mit) mir geschieht, oder dessen, *der* da unversehens kommt und über *mich* kommt [...], *wenn* es also dergleichen gibt, dann setzt es einen Einbruch oder einen Ausbruch voraus, der den Horizont sprengt, der jede performative Regelung, jede Vereinbarung und jeden von einer Konventionalität beherrschbaren Kontext *unterbricht*. Was nichts anderes heißt, als daß dieses Ereignis einzig dort stattfindet, wo es sich von keinem »als ob«, zumindest von keinem bereits lesbaren, entzifferbaren und *als solches* artikulierbaren »als ob« bändigen läßt. So daß es durchaus sein könnte, daß dieses kleine Wort, das »als« des »als ob« wie das »als« des »als solches« – dessen Autorität jede Ontologie ebenso begründet wie jede Phänomenologie, jede Philosophie als Wissenschaft oder als Erkenntnis –, daß also dieses kleine Wort »als« der

Frageweise zu sein, der das Ereignishafte am Ereignis eben entgeht.“ (Vogl, Joseph: *Was ist ein Ereignis?*. In: Gente, Peter; Weibel, Peter [Hg.]: *Deleuze und die Künste*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 67-83, hier: S. 68). Es geht demnach nicht um das „Was“ sondern um das „Wie“: „Nicht »Was ist«, sondern: »wie«, »wie viele«, »in welchem Fall« oder »welches.“ (Loc. cit.).

(2) Zum *was* (referentielle, darstellende, ‚Als-ob‘-Ebene) und *wie* (performative Ebene als konkreter, ‚realer‘ Handlungsvollzug der PerformerInnen) vgl. Hentschel, Ulrike: *Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik*. In: Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang [Hg.]: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript, 2005, S. 131-146, hier: S. 140: „Während sich die referentielle Funktion darauf richtet, *was* bzw. *wer* dargestellt wird, bezieht sich die performative Funktion darauf, *wie* der Akteur diese Darstellung konkret erreicht, zum Beispiel, wie er seine Stimme und seinen Körper als Material verwendet.“

²⁹ Bekanntlich kritisiert Derrida den Logo- und Phonozentrismus in der abendländischen Philosophie, unter anderem mit seiner Theorie der „différance“, ein Kunstwort, welches er konstitutiv für das Zeigen eines Nicht-Ursprungs (die „différance“ ist dieser negative Ursprung/ Ur-Sprung, durch die Exponierung des Fehlens eines Ursprungs), auch als ein Spiel der Signifikanten(ketten), als ein ewiger Aufschub von Sinn, im ewigen Verschieben des Signifikats (der Bedeutung), aufgrund des Nichtvorhandenseins eines transzendentalen Signifikats („Subjekt“, „Gott“, „Vernunft“), verwendet, womit Derrida unter anderem auch zeigen möchte, dass der Versuch, sich die Zeichen zu unterwerfen, in das Unterworfen-Sein unter die Zeichen (unter die „Zeichenordnungen“) führt.

³⁰ Dass es sich hier um ähnliche Konzeptionen Derridas und Nancys zum Thema des Ereignisses handelt, wird zum Beispiel gekennzeichnet durch das *vestigium* Nancys, mit dem eine Passage figuriert wird, wie sie auch bei Derrida charakteristisch ist: „Derridas Begriff des Ereignisses ist, bei allem anderen, was man überdies von ihm zu sagen hat, von eben diesem Moment der Passage gekennzeichnet.“ (Khurana, Thomas: „... besser, daß etwas geschieht“. *Zum Ereignis bei Derrida*. In: Rölli, Marc [Hg.]: *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Wilhelm Fink, 2004, S. 235-256, hier: S. 235).

Name des eigentlichen Problems, um nicht zu sagen: die Zielscheibe, der Dekonstruktion ist.“³¹

Die Struktur des ‚etwas als etwas‘ hat Bernhard Waldenfels übertragen auf das Sichtbare und das Unsichtbare. Es geht hier um die gestalttheoretische Unterscheidung von Grund und Gestalt, und Waldenfels schreibt: „Das Un-sichtbare bildet keinen Gegensatz zum Sichtbaren, sondern dieses hebt sich ab von einem Hintergrund des Unsichtbaren.“³² Das ‚etwas‘ ist also der Hintergrund, der sich erst im Modus der Figuration im Hervortreten von ‚als etwas‘ artikuliert, selbst aber niemals als Hintergrund hervortritt – in gewissem Sinne also fraglich ist, ob es so etwas wie Hintergrund überhaupt gibt, oder ob dieser Hintergrund – dieses ‚etwas‘ ohne bereits ‚etwas als etwas‘ zu sein, vielmehr nichts ist, so könnte man zunächst sehr allgemein formulieren. (Nancy schreibt dazu: „Wir brauchen eine Kunst – wenn es denn eine ‚Kunst‘ ist – der Dichte, der Schwere. Wir brauchen Gestalten, die eher schwer auf dem Hintergrund lasten, als sich von ihm abzuheben. Die ihn eindrücken und ihn exponieren.“³³)

Versuchen wir nun von dem bisher Gesagten, einige Fallen und Probleme darzustellen.

³¹ (1) Derrida, Jacques: *Die unbedingte Universität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, S. 72f. [Unterstreichungen von mir].

(2) Das *als* markiert die Frage der Existenz selbst; vgl. Mersch, Dieter: *Kontingenz, Zufall und ästhetisches Ereignis*. In: Huber, Jörg; Stoellger, Philipp [Hg.]: *Gestalten der Kontingenz*. Wien, New York: Springer, 2008, S. 23-38, hier: S. 26f.; u. vgl. Derrida, *Die unbedingte Universität*, op. cit., S. 72; Derrida unterscheidet zwischen einem schwachen und einem starken Ereignistyp. Jener verläuft innerhalb eines Erwartungshorizontes, lässt sich kontrollieren und programmieren. „Es gehört der Ordnung des beherrschbaren Möglichen an, es ist Entfaltung dessen, was bereits möglich ist. Es gehört der Ordnung des Vermögens an, des »ich kann«, »ich bin fähig zu ...«. Keine Überraschung, kein Ereignis im starken Sinne.“ (Loc. cit.). Das *schwache Ereignis* „ist nur eine andere Formulierung dafür, daß es, nach diesem Maß zumindest, sich nicht ereignet [...]“. (Loc. cit.) Es kommt nicht an (im Sinne von frz. *arriver*), schreibt Derrida an dieser Stelle auch, es geschieht nicht, es gehört also nicht zur Ordnung des Kommenden (des *starken Ereignisses*). Ein Ereignis im starken Sinne wäre im Rahmen eines „Denken des unmöglichen Möglichen, des Möglichen *als* des Unmöglichen [...]“. (Ibid., S. 73). Wenn es geschieht, darf es demnach nicht möglich oder notwendig sein, sondern gehört eher einem „Denken des »vielleicht« [an], jener gefährlichen Modalität, von der Nietzsche spricht und die die Philosophie sich stets unterwerfen wollte. Ohne Erfahrung des »vielleicht« gibt es keine Zukunft und gibt es keinen Bezug zum Kommen des Ereignisses.“ (Ibid., S. 74).

³² Waldenfels, Bernhard: *Das Unsichtbare dieser Welt oder: Was sich dem Blick entzieht*. In: Bernet, Rudolf; Kapust, Antje [Hg.]: *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*. München: Wilhelm Fink, 2009, S. 11-26, hier: S. 15.

³³ Nancy, Jean-Luc: *Das Gewicht eines Denkens*. In: ders.: *Das Gewicht eines Denkens*. Gegenüber der franz. Ausg. erw. dt. Erstausg., 1. Aufl., Düsseldorf und Bonn: Parerga, 1995, S. 31.

Falle/Problem I: Gefängnisausbruch

Florian Rötzer schreibt, „daß Derrida in der Nachfolge von Heidegger immer vom »Ereignis« als einem Gegenbegriff zur »Darstellung« spricht“.³⁴ Folglich gab es eine Reihe von Ausbrechern, die der Versuchung nicht widerstehen konnten, die Mauern der Repräsentation zu durchbrechen:

„Mit Wittgenstein, Heidegger, Lyotard, Derrida oder Baudrillard – sie sind hier nur als Zeugen einer Intention angefügt worden, die sich ähnlich auch bei Malewitsch, Duchamp, Magritte, Breton und ihren Nachfolgern finden läßt – vollzieht sich eine Umkehrung, die grundiert wird durch die Abkehr von Subjekt- und Bewußtseinsphilosophie und durch die Annahme des Verstricktseins in Bildern, über die die Welt erschlossen ist und die zugleich ein unüberwindliches Gefängnis bilden.“³⁵

Die Metapher vom Gefängnis will nichts anderes besagen, als dass „damit eine Beschreibung von Gefangenschaften innerhalb von Darstellungen [gemeint ist]“, wie Florian Rötzer schreibt, „die keinen wirklichen oder unmittelbaren »Blick« auf das »Wirkliche« eröffnen und daher weniger Darstellungen als Simulationen oder Konstruktionen sind [...]“.³⁶

Wenn also das ‚Ereignis‘, wie Rötzer Derrida zitiert, ohne jedoch die Quelle dieses Zitats anzugeben, das Gegenteil der Repräsentation wäre, würde dies dann implizieren, dass der Wunsch nach dem Ereignis das Komplement einer ‚Agonie des Realen‘ ist, wie behauptet wird?³⁷ Anders gefragt: Gehört das Ereignis dem Bereich des absolut Realen oder der Zone des unverstellten, lebendigen Lebens an? Könnte also das Eintreten irgend eines szenischen Ereignisses bedeuten, dass man dadurch Zeuge eines wahrhaften, wirklichen, unmittelbaren, lebendigen Ausdrucks geworden ist – eine Erfahrung reiner Präsenz? Es erscheint vielmehr so, dass Rötzer genau diesen Gedankengang in seinem Aufsatz mit einer gewissen Ironie nachzuzeichnen versucht hat.

Was will man mit dem „Realen“ auf der Szene bezeichnen?

Hans-Thies Lehmann schreibt vom *Einbruch des Realen*, und unterscheidet im Theater eine Ebene der Inszenierung und eine Ebene des Realen: erstere würde demnach alles beinhalten,

³⁴ Rötzer, *Von der Darstellung zum Ereignis*, op. cit., S. 62.

³⁵ Ibid., S. 66.

³⁶ Ibid., S. 69.

³⁷ Ibid., S. 72.

was intentional konzipiert ist, im geschlossenen Kosmos der Aufführung; tritt jedoch etwas Unerwartetes und nicht Geplantes ein, Lehmann nennt exemplarisch eine sehr lange Sprechpause (ein „Hänger“), dann hätte man es mit der Dimension des Realen zu tun.³⁸ Kurz gesagt: alles was nicht zur Inszenierung gehört, wäre das Reale im Theater, wobei es gerade ein Kennzeichen des postdramatischen Theaters wäre (oder sogar *das* postdramatische Theater selbst, welches nach Lehmann ein „Theater des Realen“ wäre³⁹), eine „*Ästhetik der Unentscheidbarkeit*“ zu entwickeln, in der sich Performanz und Referenz chiasmisch auskreuzen, das Ideal der ästhetischen Distanz⁴⁰ verunmöglichen, und in welcher die Ebene des Realen „explizit zum *Gegenstand* nicht nur – wie in der Romantik – der Reflexion, sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht [wird].“⁴¹ Die theatrale Repräsentation, verstanden als Illusionsschaffung, wird ausgesetzt, zur Desillusionierung der Zuschauer, und zur Störung von Wahrnehmungsgewohnheiten.⁴² Denn das „Reale im Theater wurde immer ästhetisch und konzeptionell ausgeschlossen“, wie Lehmann schreibt, obwohl es dem Theater vielleicht anhaftet: nicht nur in Form von Pannen, sondern auch aufgrund der „nicht-ästhetischen Materialien“, aus welchen im Theater dann Konstrukte erzeugt werden.⁴³ So kann die reale Materialität sowohl Leiter oder Projektionsfläche für ästhetische Zuschreibungen und Werte sein.⁴⁴ Das „Reale“ hat also, so könnte nun festgehalten werden, zwei Dimensionen: erstens das Ungeplante und Einfallende; zweitens das Sinnliche (die Materialität).⁴⁵

³⁸ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, op. cit., S. 171.

³⁹ *Ibid.*, S. 176.

⁴⁰ Vgl. Man, Paul de: *Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater*. In: ders.: *Allegorien des Lesens*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 205-233, hier: S. 222: „Keine der Konnotationen, die mit der Realität assoziiert werden, kann in die Kunst einziehen, ohne durch die ästhetische Distanz neutralisiert zu werden.“

⁴¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, op. cit., S. 171.

⁴² (1) Den Kritikern dieser Ästhetik erwidert Lehmann, dass „für die Intensivierung neuer Wahrnehmungsweisen das Triviale, die Reduktion auf Einfachstes eine unumgängliche Voraussetzung sein kann.“ (*Ibid.*, S. 172.)

(2) Schon Artaud hat die „psychologischen Tendenzen“ (als Ausdruck von psychologischen und moralischen Fragen/Konflikten) des abendländischen Theaters diffamiert, und fordert, wie er es im orientalischen Theater zu erkennen glaubt, eine Darstellung in der Zone einer *tätigen Metaphysik*. (Vgl. Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Dt. Erstaussg., Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1969, S. 47).

⁴³ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, op. cit., S. 173.

⁴⁴ Vgl. *ibid.*, S. 174; Lehmann zitiert hier Mukarovsky, der von Materialität als „bloße Leiter der durch die ästhetischen Werte verkörperten Energien[...]“ spricht.

⁴⁵ Vgl. Heidegger, Martin: *Aus einem Gespräch von der Sprache*. In: ders.: *Unterwegs zur Sprache*. 10. Aufl., Stuttgart: Günther Neske, 1993, S. 83-155, hier: S. 105: „Solange sie vom Realistischen sprechen, reden Sie die Sprache der Metaphysik und bewegen sich im Unterschied des Realen als des Sinnlichen gegenüber dem Idealen als dem Nichtsinnlichen.“

Gerald Siegmund unterscheidet wiederum in seinem Modell⁴⁶ die Ordnungen des Realen, des Imaginären und des Symbolischen:

„Der tanzende Körper erscheint so als begehrender Körper, der mit den drei psychischen Registern des Subjekts gleichzeitig in Relation steht: dem Symbolischen, dem Imaginären und dem Realen [...] Es sind mithin die Ebenen der Sprache, in deren Horizont die Bewegung im Allgemeinen und die *Tanzsprache* im Besonderen steht, der Bilder, mit denen sich das Körperbild des Tänzers messen muss, und des Realen, das als Phantasma den tanzenden Körper bedroht.“⁴⁷

Der „Fluch der Moderne“ ist es nun, dass sich das Reale aufgrund eines Seinsmangels nie darstellen lässt.⁴⁸ Ohne genauere Kenntnis von Lacans Schriften, ist dies meines Erachtens auch evident aus dem bisher Festgestellten: das Reale als Ereignis lässt sich nicht darstellen, denn ein Ereignis lässt sich nicht planen; das Reale als Materialität lässt sich auch nicht darstellen, weil es immer schon mit Bedeutungen, Phantasmen und Projektionen stratifiziert ist. ‚Seinsmangel‘ würde ich hier so bestimmen, dass es Sein nur transitiv gibt, *in actu*. Das Reale muss sich also immer erst vollziehen, ist niemals bereits gesetzt oder gegeben – weder als Ereignis, noch als sinnliche Materialität, wobei letztere vielleicht überhaupt anzuzweifeln wäre, ob es reines *etwas* überhaupt gibt, und nicht immer schon die Struktur des *etwas-als-etwas* vorliegt.

Falle/Problem II: Logik der Gabe

Natürlich spielt mit unserer Fragestellung das Ereignis der Gabe eine Rolle, jedoch nicht *die* Gabe und auch nicht die *Gabe*. So gilt es sich sehr vor den Aporien der Logik der Gabe in Acht zu nehmen; je genauer man sich mit der Gabe auseinandersetzt, um so ungenauer wird sie, oder umso unmöglicher; das mag ein Paradox darstellen auf den ersten Blick, liegt jedoch in ihrem Wesen gewissermaßen selbst. Manche Theoretiker haben sich lange Zeit mit der Möglichkeit oder Unmöglichkeit beschäftigt, eine Gabe zu rezipieren. In seinem Buch

⁴⁶ Es ist vielleicht psychoanalytisch fundiert, jedoch könnte man hier einen langen Diskurs darüber führen, was Psychoanalyse ist, und ob man Siegmunds Modell „psychoanalytisch“ nennen dürfte.

⁴⁷ Siegmund, op. cit., S. 11.

⁴⁸ Vgl. *ibid.*, S. 212f.

Ereignis und Aura spricht Dieter Mersch zwar von einem *es gibt*, und damit ist er in gewisser Weise bereits eingetreten in die Gaben-Logik, aber eben auch in ihre Probleme. „Das Ereignis“, sagt Mersch, „hat nicht die Kontur eines konstruierbaren Szenarios; (*es*) *zeigt (sich)*, *gibt (sich)*, ohne schon ein »Etwas« oder ein »Sich« zu sein: Ereignis der Gabe, das dem »Ereignis« als »Supplement«, als *Mimesis*, Ausstellung oder Artikulation, Bewahrung und Repräsentation vorausgeht und im Asthetischen statthat.“⁴⁹ Damit ergeben sich nun einige Aporien der Rezeption einer szenischen Gabe, denn Derrida würde uns sofort mit ihrer *conditio sine qua non* konfrontieren: „Es gibt keine Gabe mehr, sobald der andere irgendwie *rezipiert* – selbst dann nicht, wenn er die Gabe ablehnt, die er als Gabe wahrgenommen oder erkannt hat.“⁵⁰

Marc Röllli kritisiert in seinem Ereignis-Buch die Ereignis- und Aura-Konzeption von Mersch, wegen dem *tremendum et fascinosum*, das damit suggeriert wird, und der dahinter verborgenen „binäre[n] Logik einer bloßen Ausgrenzung des Unbestimmten.“⁵¹ Gleichzeitig steht hier auch die Verheißung einer jenseitigen Wahrheit unter Beschuss, „die sich *zeigen* aber nicht beschreiben lasse [...], Atmosphären, Wahrnehmungen im Modus des Auratischen, Ungeheuerlichkeiten oder einfach ‚das Heilige‘ [...]“⁵² So ist dies auch die ablehnende Geste Rölllis gegenüber einem Ereigniskonzept, welches sich im Bereich einer negativen Theologie oder einer Logik des Mangels und der Negativität ansiedelt, was auch Nancy nicht vorsieht, wie wir sehen werden.

Falle/Problem III: Logik des Mangels

Wie wir bei der Logik der Gabe gesehen haben, so kann damit ein Mangel suggeriert werden, und damit eine Logik der Negativität. Das ist eine der schwersten Thematiken für zeitgenössische Kunst überhaupt, wie ich meine, denn damit verbunden sind natürlich Fragen des Begehrens: Begehren/Wille des Neuen, Begehren/Wille des Sichtbaren, Begehren/Wille der Bedeutung usw. Bleiben wir zunächst bei Nancy: er ist ein Gegner der Ontologie des Mangels. Was die Gabe gibt, ist nichts, wie er erklärt, doch dieses nichts soll nicht zur

⁴⁹ Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 87.

⁵⁰ Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I*. München: Wilhelm Fink, 1993, S. 26.

⁵¹ Röllli, *Einleitung: Ereignis auf Französisch*, op. cit., S. 12.

⁵² Loc. cit.

Annahme führen, es würde etwas fehlen; auch die Vermutung eines reinen Nichts wäre verfehlt. So schreibt Nancy zwar auch von einem ‚Nichts-an-Grund‘, wenn er vom *daß* des Sich-Zeigens spricht: „Der Sinn dieses *daß* ist der Sinn, den das Nichts-an-Grund ermöglicht.“⁵³ Selbstverständlich geht es hier aber nicht um ein reines Nichts, sondern wie Nancy schreibt: „Das Nichts ist nicht nichts [Le néant n'est pas rien] [...]“⁵⁴ Und weiter: „Die ursprüngliche Bedeutung von »nichts« ist »etwas« [...]“⁵⁵, wobei Nancy hier einige Redewendungen zur Exemplifizierung anführt; etwa wenn man sagt, dass man ‚nichts denken soll‘, so dann eigentlich gemeint ist, dass man ‚nicht etwas denken soll‘.

„‘Nothing’, it is something, it is the same as something: nothing is not nothing, no-thing means no one of the many things in the world, and no one imaginary thing out of the world, but the no-thing as such, the ‚thing‘ of nothingness. ‚Sense‘ means precisely no-thing, means something which doesn’t fit with any thing.“⁵⁶

Halten wir also fest, dass die Ereignishaftigkeit der szenischen Gabe, als Darbietung der Darbietung, nicht reines Nichts darbietet, sondern in letzter Konsequenz etwas, wie Nancy sagt. Es handelt sich dabei um ein ‚Geben-ohne-Gabe‘, wie es an anderer Stelle angedeutet wird: „Offrir n'est pas donner“, so schreibt Nancy, „c'est suspendre le don en face d'une liberté, qui peut le prendre ou le laisser.“⁵⁷ Warum ist es also besser, vom ‚Geben-ohne-Gabe‘ zu sprechen? Erstens: man schaltet einige bekannte Aporien der Gabe aus, die auf ihre Unmöglichkeit pochen. Zweitens: es ist bekannt, was Derrida zur Homonymie der Gabe als gift/Gift geschrieben hat: und solch eine vergiftete Gabe, in welcher es von heimsuchenden Gespenstern nur so wimmelt, will Nancy natürlich möglichst vermeiden.⁵⁸

Das Geben-ohne-Gabe gibt nichts, aber dieses nichts ist vielleicht ein ‚etwas‘ ohne ‚etwas als etwas‘ zu sein.⁵⁹ „Ich weiß nicht, mein verehrter Herr. Es ist in's Aug' ... mir was ...

⁵³ Nancy, Jean-Luc: *Urbi et orbi*. In: ders.: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*. 1. Aufl., Berlin u. Zürich: Diaphanes, 2003, S. 11-55, hier: S. 49.

⁵⁴ Nancy, Jean-Luc: *Ex nihilo summum (Über die Souveränität)*. In: ders.: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*. 1. Aufl., Berlin u. Zürich: Diaphanes, 2003, S. 123-145, hier: S. 134.

⁵⁵ Loc. cit.

⁵⁶ Nancy, *Interview. The future of philosophy*, op. cit., S. 161.

⁵⁷ Nancy, Jean-Luc: *L'offrande sublime*. In: ders.: *Une pensée finie*. Paris: Éditions Galilée, 1990, S. 147-195, hier: S. 186.

⁵⁸ Siegmund schreibt: „In diesem Sinne sind die gezeigten Körper [im zeitgenössischen Tanz und Performane] vergiftete Bilder, die sich gegen ihren Konsum und ihre Einverleibung wehren.“ (Siegmund, op. cit., S. 37).

⁵⁹ (1) Vgl. Desai-Breun, Kiran: *Das Schweigen und die Gabe. Analytische Studien zu Ambivalenzen in Heinrich von Kleists Penthesilea und Das Käthchen von Heilbronn*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1999, S. 131: „Käthchens Liebesgabe lebt dadurch, daß die Erfüllung der Gabe immer wieder

gekommen ...“, sagt Kleists Käthchen von Heilbronn.⁶⁰ Ein paar Staubkörnchen; beinahe nichts... „De rien“, erwidert der Gebende, auf den Dank für das Nichts-als-Gabe; keine Ursache würde man auf Deutsch sagen, aber „de rien“ trifft es besser. „Die Gabe ist nichts, oder gibt nichts. Das ist der Sinn dieses »keine Ursache« [»ce n'est rien«], das ein Gebender auf Dank erwidert.“⁶¹ So wäre das Ereignis der Gabe mit Nancy also ein Nichts-als-Ereignis, das sich im Ko- der Koexistenz, mit dem ein Dazwischen markiert wird, als das „Miteinander der Singulären“, im Mit-Nichts, wie Nancy schreibt, gibt.⁶² Das Mit-Nichts lässt sich erklären, wenn man sich die Gedanken Nancys zur „Teil-haber-schaft“ und zur „Unter-Brechung“ vor Augen führt.

1.2 Teil-haber-schaften und Unter-Brechungen

„Die reine ungeteilte Präsenz [...] ist weder an- noch abwesend: bloße Implosion ohne Spuren eines Seins, das somit nie gewesen ist.“⁶³ Sinn entsteht erst dort, wo er geteilt wird, so Nancy, weil „*der Sinn selbst als Teilen [partage] des Seins ist.*“⁶⁴ Sinn und Präsenz sind immer erst im Entstehen, durch Teilung oder, wie es Nancy öfter nennt, *Mit-Teilung*, möglich. Ein Symbol etwa, in Anlehnung an die ursprüngliche Bedeutung *symbolon* ist ein Bruchstück (Stück eines Tongefäßes), Fragment; und vor allem: ein Geteiltes. Der Auf-Bruch vom ontologischen Nichts, wird nach Nancy Prozess der Bedeutungserzeugung; wird gerade durch die Teilung mit Anderen induziert: erst so wird das *symbolon* zu einem

verschoben wird. Käthchen gibt nicht wörtlich, was der Graf von ihr erwartet, nämlich eine Antwort auf die für ihn dringliche Frage, warum sie ihn auf Schritt und Tritt verfolge. Und dennoch gibt Käthchen, und zwar gerade dadurch, daß sie das Erwartete nicht gibt und es ihm durch ihr Schweigen vorenthält. *Käthchen gibt, indem sie durch ihr Schweigen nichts zu geben scheint* [Hervorhebung von mir].“

(2) Desai-Breun verweist auf eine spezielle Unterform der Gabe im Sinne des altgriechischen Wortes ‚*doreá*‘ als eine Art Geschenk (wobei Desai-Breun den Hinweis gibt, dass jedes Geschenk eine Gabe ist, aber nicht jede Gabe ein Geschenk ist; *ibid.*, S. 61).

„Für eine Gabe, die den Empfänger zu nichts verpflichtet, sondern spontan gegeben wird, hat das Altgriechische den Begriff ‚*doreá*‘ [...]. Die ‚*doreá*‘ ist eine Gabe, die zugleich ein Geschenk ist. Sie löst sich aus den Grenzen des Tausches. Das, was die ‚*doreá*‘ als Geschenk bewahrt, ist eine immerwährende Entgrenzung, die verhindert, daß die ‚*doreá*‘ in den Kreis von Tausch und Wechsel gezogen wird.“ (*Ibid.*, S. 67). Jedoch wird die *doreá* von Aristoteles im Bereich der *dosis* situiert. (Vgl. *ibid.*, S. 62).

⁶⁰ Kleist, Heinrich von: *Das Käthchen von Heilbronn. Ein großes historisches Ritterschauspiel*. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter [Hg.]: H. v. Kleist. Sämtliche Werke. (Brandenburger Ausgabe Band I/6). Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld, 2004, S. 7-198, hier: S. 194.

⁶¹ Nancy, Jean-Luc: *Über die Schöpfung*. In: ders.: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*. 1. Aufl., Berlin u. Zürich: Diaphanes, 2003, S. 57-88, hier: S. 86 (FN 27).

⁶² (1) *Ibid.*, S. 87.

(2) Statt „Miteinander der Singulären“, wie es an der Stelle im Text Nancys heißt, wäre hier vielleicht „Miteinander *des* Singulären“ in gewisser Weise trefflicher.

⁶³ Nancy, Jean-Luc: *Singulär plural sein*. 1. Aufl., Berlin: Diaphanes, 2004, S. 20.

⁶⁴ *Loc. cit.*

Repräsentierenden eines abwesenden Repräsentierten, erst mit seiner Teilung entsteht die Bedeutung als Repräsentation. „Die Wahrheit des *Symbolons*“, schreibt Nancy, „beruht in dessen Geteilt-sein. Es sind die Scherben der Anerkennung – Bruchstücke von Tonscheiben, die für ein Versprechen von Gastfreundschaft und Reziprozität gebrochen wurden.“⁶⁵ So steht das französische „entre“ sowohl für „zwischen“ als auch für „tritt ein“. Will Nancy andeuten, dass die Teilung dem Ganzen vorangeht? Dass es also ein Ganzes (Transzendentes) überhaupt nur als Effekt gibt einer Teilung? Dass es somit ein Ganzes nicht gibt, sondern immer nur eine Art Nichts, das geteilt wird, und somit ein Ganzes (Transzendentes) erst als phantasmatischer Effekt erzeugt wird? Es scheint so, dass Nancy dies andeutend denkt: „Aber das Unrepräsentierbare, die reine Präsenz oder die reine Abwesenheit, ist ihrerseits ein Effekt der Repräsentation [...]“⁶⁶ Das Ganze, die reine Präsenz/Abwesenheit wäre also nur Effekt. Lesen wir nochmals das erste Zitat: „Die reine ungeteilte Präsenz [...] ist weder an- noch abwesend: bloße Implosion ohne Spuren eines Seins, das somit nie gewesen ist.“⁶⁷ Das Nie-Gewesene, erst durch diese Nachträglichkeit existente Ganze – als bloßer Effekt, bloßes Phantasma. Dies kann auch nochmals verdeutlicht werden, mit der Definition Nancys zum Symbol, oder vielmehr zum Symbolischen:

„Der eigentümliche Vorzug des Symbolischen ist es, Symbol zu stiften, das heißt Band⁶⁸, Aneinanderfügung, und dieser Verbindung eine Gestalt zu geben, oder in diesem Sinne ein Bild hervorzubringen. Das Symbolische ist das Wirkliche der Beziehung, insofern sie sich darstellt, und weil die Beziehung als solche in der Tat nichts anderes ist als ihre Repräsentation. Eine Beziehung ist keineswegs die Repräsentation von etwas Wirklichem (im zweiten, mimetischen Sinn der Repräsentation), sondern sie ist sehr wohl und nichts anderes als das Reale einer Repräsentation, ihre Tatsächlichkeit und Wirksamkeit. (Paradigmatisch dafür ist »ich liebe dich«, origineller aber vielleicht noch »ich richte mich an dich«.)“⁶⁹

Etwas vereinfacht zusammengefasst: das Symbolische drückt etwas aus, dass erst durch die Artikulation existiert – wie ein *performativer Sprechakt*, so könnte man sagen. Sofort fällt uns Austin und seine Sprechakttheorie ein, dessen berühmtestes Beispiel für einen Sprechakt

⁶⁵ Nancy, *Die Kunst – Ein Fragment*, op. cit., S. 182.

⁶⁶ Nancy, Jean-Luc: *Entstehung zur Präsenz*. In: Hart Nibbrig, Christiaan L. [Hg.]: *Was heißt »Darstellen«?*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 102-106, hier: S. 102.

⁶⁷ Nancy, *Singulär plural sein*, op. cit., S. 20.

⁶⁸ Hier wäre der Hinweis auf die Substantivbildung von frz. *bander* vielleicht angebracht: „»umwickeln«, »einfassen«, »verbinden«, »einen Verband anlegen« oder »straffen«, aber auch (ein Band, eine Sehne, einen Muskel) »(an)spannen« und schließlich »spannen« im Sinne von »erigieren«.“ (Bennington, Geoffrey; Derrida, Jacques: *Jacques Derrida. Ein Porträt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 408 (FN 4)).

⁶⁹ Nancy, *Singulär plural sein*, op. cit., S. 95.

wohl die Worte des Standesbeamten oder des Pfarrers bei einer Hochzeitszeremonie sind: „Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau.“⁷⁰ Das meint Nancy womöglich, wenn er von Band oder Aneinanderfügung spricht. Das Band (paradigmatisch die Ehe oder vielleicht auch das „soziale Band“) wird erst performativ hervorgebracht innerhalb eines Kontextes – der Ordnung des Symbolischen, das heißt, wie Nancy sagt, das Reale als Effekt einer Repräsentation. Nancy spricht jedoch in diesem Zusammenhang nicht von Sprechakten, sondern vom Symbolischen, von der Ordnung der Sprache selbst, womit man also annehmen könnte, dass er die These vertritt, dass es nichts als Sprechakte gibt, die immer schon im Modus der Performativität Wirklichkeit erzeugen. Demnach gibt es auch keine Unterscheidung zwischen dem Symbolischen und dem Imaginären, wie es auch keine Differenz zwischen Bild und Simulakrum gibt; Nancy kritisiert an dieser Unterscheidung, dass man dadurch immer noch die Erwartung einer reinen Symbolisierung hegt; das heißt: einer reinen Wirklichkeit, als innere oder höhere Einheit.⁷¹ „Seine Einheit ist schiere Symbolik: Sie ist gänzlich *Mit*.“⁷² Dahinter verbirgt sich ein sehr radikaler Konstruktivismus, den Nancy hier andeutet: es gibt nur Symbolik und Symbolisches. Über die Grenzgänge Nancys schreibt auch Johan Frederik Hartle: „Zentrale substanzielle Begriffe klassischer Metaphysik zählen zu den Themen Nancys: Körper, Welt, Gemeinschaft oder Schöpfung [...]. Nahezu immer bündelt sie Nancy gerade dadurch, dass er ihnen ihren vermeintlich substanziellen Kern raubt und sie *performativ*, d. h. als Erfindungen in *actu*, umedeutet.“⁷³ Verdeutlichend schreibt Nancy an anderer Stelle: „Es gibt keinen Sinn für einen allein, sagte Bataille. Was Sinn macht, das ist das, was nicht aufhört zu zirkulieren und sich auszutauschen [...]. Der Sinn ist geteilt oder er ist nicht.“⁷⁴ Die Operation des Teilens konstituiert nach Nancy allererst ‚Welt‘ oder ‚Präsenz‘ oder ‚Sinn‘.⁷⁵ Darum spielt der Begriff der *methexis* für Nancy vielleicht auch so eine große Rolle, etwa wenn er schreibt, dass es keine *mimesis* ohne *methexis* – ohne Teil-habe (oder Teil-haber-schaft) – gibt. Das Primat der Teilung, und des erst dadurch raum-zeitlichen Zwischens, spielt eine ganz große

⁷⁰ Vgl. Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam, 2002, S. 28f.

⁷¹ Nancy, *Singulär plural sein*, op. cit., S. 95.

⁷² *Ibid.*, S. 96.

⁷³ Hartle, Johan Frederik: *Die Welt und das Kino. Jean-Luc Nancy im kinophilosophischen Kontext*. In: *kolik film* (Sonderheft 5/2006), S. 6-12, hier: S. 8.

⁷⁴ Nancy, Jean-Luc: *Eine Freistellung von Sinn*. In: ders.: *Dekonstruktion des Christentums*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2008, S. 207-219, hier: S. 217.

⁷⁵ Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2007, S. 32.

Rolle in Nancys Überlegungen, und in den meisten seiner Texte findet man diese Denkfiguren wieder.

Bekanntlich dienten, um hier ein Beispiel anzuführen, religiöse Symbole immer schon zur Darstellung eines Undarstellbaren und Transzendenten – einer reinen Präsenz. Mittels dem religiösen Symbol konnte eine Gottheit repräsentiert werden, als Veranschaulichung, als präsente Absenz, als Parusie: Vergegenwärtigung eines Nicht-Gegenwärtigen. Religiöse Symbole funktionierten mittels Einfühlung, Intuition und Faszination; nicht das Wahrgenommene (Empirische), sondern das Transzendente wurde vermittelt in religiösen Symbolen, das Nicht-Sagbare und nicht in Worten oder Begriffen Ausdrückbare. Symbolische Darstellung ist somit auch grundsätzlich gedacht als Vereinfachung für den Menschen, etwas Nicht-Erfassbares zu erfassen: so dient etwa eine Landesflagge zur Vereinfachung der Vorstellung eines Landes: seiner Imagination. Interessant ist, dass für den kultisch Handelnden immer eine Gefahr der Vergottung bestand, weswegen für diesen galt, dass er selbstlos sein sollte. Beispielsweise mussten römische Kaiser bei ihren Triumphzügen, in welchen sie zwar die Rolle des Gottes Jupiter hatten, immer unter dem Vorbehalt des *memento mori* vor der Versuchung bewahrt werden, sich selbst für Gott zu halten, oder die Gottheit durch die Verkörperung magisch beherrschen zu wollen.

So wäre vielleicht eine mögliche Erklärung gefunden, warum Nancy schreibt: „Das Denken ist arm. [...] Diese Armut des Denkens bedingt [...] die »Literatur«, die »Poesie«, kurz »die Kunst« im allgemeinen.“⁷⁶ Weil das Denken arm ist, das heißt, weil es ständig nach Symbolisierung einer Transzendenz oder eines Sinns verlangt, die es sich nur mittels (religiöser) Symbole vorstellen kann, entsteht die Kunst oder die Tragödie. „Indem sie vom Kult ausgeht, geht die Tragödie von der Präsenz aus, sie verlässt sie“, schreibt Nancy an anderer Stelle.⁷⁷ In Nuancen, fast beiläufig, führt er dort seine fragile Denkfigur der symbolischen (Unter-)Brechung fort, die erst das (Heirats-)Band konstituiert. So schreibt er: „Die Unterbrechung ist im eigentlichen Sinn das, was das *Unter-*uns präsentiert und was es sich präsentiert, vorstellt.“ Das *symbolon*, welches als das gebrochene Tonstück hereinbricht, das Symbolische. Dazu wird Nancy wenige Zeilen später auch das Ereignis subsumieren:

⁷⁶ Nancy, *Entstehung zur Präsenz*, op. cit., S. 105.

⁷⁷ Nancy, *Theaterereignis*, op. cit., S. 324.

„Generell gehört das Ereignis immer dem Register der Unterbrechung an. Was Ereignis ›macht‹, ist das, was den Verlauf eines Prozesses oder einer Geschichte unterbricht. Die Unterbrechung des Verlaufs eröffnet die Möglichkeit eines neuen Verlaufs.“⁷⁸

Bricht ein Tongefäß, und wird so zum *symbolon*, so stiftet es allererst symbolische Ordnungen; das Ereignis ermöglicht durch die Unterbrechung der Kontinuität, durch das Brechen des Tongefäßes, Sinn oder Bedeutung. Der Bruch in der symbolischen Ordnung wird somit zur Potenzialität für neue Brüche, in der neue symbolische Ordnungen entstehen können, oder sich zumindest verschieben, und Neues aufscheinen lassen.

* * *

Mit dem Nichts-als-Ereignis der szenischen Gabe experimentieren manche zeitgenössische Choreographen, und untersuchen es in ihren konzeptuellen Anordnungen. Etwa in der Dimension der Figuration, wonach *etwas-als-etwas* gezeigt und wieder durchgestrichen wird, gegeben und genommen wird. Oder als Ausgangspunkt zur Untersuchung anderer Parameter des Tanzes, wie die Geste, die E-motion, die Bewegung oder den Tänzer-Körper.

⁷⁸ Ibid., S. 328.

2. AN DER GRENZE DER PRÄSENTATION

2.1 Das Konzept von Sinn (*sens*)

Man kann die Texte von Nancy nur schwer verstehen, wenn nicht zuerst geklärt ist, wie er das, was er *sens* nennt (wobei es nicht der Begriff „Sinn“ ist), vom Begriff der „Bedeutung“ unterscheidet, oder auch von „Wahrheit“; und auch, warum er diese Aufgabe überhaupt in Angriff nimmt. Auch Martta Heikkilä schreibt in ihrer Dissertation über Nancy: „Sense’ ist the key word of Nancy’s philosophy.“⁷⁹

Das französische Wort *sens* bedeutet bekanntlich sowohl den intelligiblen Sinn, als auch die Sinnlichkeit; es gibt in vielen Texten Nancys eine hyperbolische Verwendungsweise dieses Wortes *sens*, mit dessen Unübersetzbarkeit alle Übersetzer seiner Texte zu kämpfen haben, doch ist damit keine Verspieltheit oder ein Versteck-Spiel mit den Lesern markiert. Der Hintergrund liegt vielmehr in seiner philosophischen Konzeption von *sens*. Diese grenzt meines Erachtens – um es gleich vorweg zu nehmen – sehr stark an dem, was Derrida die *différance* genannt hat, oder vielleicht auch an dem, was Lacan das ‚Reale‘ genannt hat, denn sowohl der *sens* von Nancy, die *différance* von Derrida und das ‚Reale‘ von Lacan sind nicht darstellbar oder bedeutbar, haben selbst keinen Sinn, haben keinen Ursprung, sondern sind die Möglichkeitsbedingungen dafür, dass es Bedeutung oder bedeuteten Sinn überhaupt gibt, dass es überhaupt vielleicht Erfahrung gibt.⁸⁰ Demnach sind sich alle Kommentatoren Nancys einig, dass „the task of his philosophy ist to enquire into *the sense of the world*.“⁸¹ Versuchen wir etwas mehr Klarheit zu verschaffen: in einem früheren Buch Nancys mit dem Titel *Das Vergessen der Philosophie*, bereits 1986 publiziert, lassen sich einige wichtige Antworten finden. So gilt es zu verstehen, dass *sens* das Medium ist, in dem sich die Bedeutung ereignen kann. „Denn die Bedeutung ist der festgelegte, markierte Sinn – während der Sinn⁸² vielleicht nur in der Ankunft einer möglichen Bedeutung liegt.“⁸³ Es geht Nancy

⁷⁹ Heikkilä, Martta: *At the Limits of Presentation. Coming-into-Presence and its Aesthetic Relevance in Jean-Luc Nancy's Philosophy*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Peter Lang, 2008, S. 34.

⁸⁰ Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Die Künste formen sich im Gegeneinander*. In: Müller-Schöll, Nikolaus; Reither, Saskia [Hg.]: *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*. 1. Aufl., Schliengen: Ed. Argus, 2005, S. 13-19, hier: S. 19: „Denn der Unterschied zwischen den Sinnen (*sens sensibles*) ist nichts anderes als die innere Differenz des Sinns (*sens sensé*): die Nicht-Totalisierung der Erfahrung, ohne die es keine *Erfahrung* gäbe.“

⁸¹ Hutchens, B. C.: *Jean-Luc Nancy and the Future of Philosophy*. Chesham: Acumen, 2005, S. 5.

⁸² Anstatt Sinn wäre hier vielleicht das Wort *sens* zu verwenden, um das Vexierbildhafte von Nancys Konzeption des *sens* nicht zu verlieren.

dabei nicht darum, die Bedeutung des Sinns zu untersuchen, sondern genau umgekehrt fragt er nach *sens* oder besser: nach dem Wesen von *sens*. Es ist ein Denken der Differenz, was hier zur Anwendung kommt, und es wäre zu unterstreichen „*daß vielmehr der Sinn [sens sollte hier wiederum verwendet werden. Anm. v. mir] das Element ist, in dem es Bedeutungen, Interpretationen, Vorstellungen (représenations) geben kann.*“⁸⁴ Damit soll nicht gesagt sein, dass es einen *sens* „gibt“ als transzendentes Signifikat, welches das Spiel der Differenzen, wie es Derrida geschrieben hat, abschließen könnte. *Sens* also nicht in totalisierender Dimension angesiedelt, in welcher Derrida etwa auch die Begriffe „Gott“, „Sein“, „Präsenz“ usw. verortet hat. Darauf verweist Nancy sofort, der sich der Gefahr dieser Auslegung von seinem *sens*-Konzept bewusst ist, indem er seine Denkfigur des *sens* als *widerstehenden Sinn* markiert, dem wir sozusagen ausgesetzt sind.

„Der Sinn, der widersteht, ist der ‚offene‘ Sinn, die Offenheit des Sinns oder für den Sinn. Also das, was in der Zielgerichtetheit und Geschlossenheit der Bedeutung nicht aufgeht.“⁸⁵ Daraus folgt natürlich auch, dass *sens* nicht bedeutet werden kann, sondern wie bereits gesagt, er allererst das Element ist, in dem es Bedeutung gibt, und folglich Prozesse des Bedeutens allererst ermöglicht. Die Offenheit oder der offene Sinn/*sens* bezeichnet jedoch nicht liberale Toleranz oder Offenheit des Denkens, sondern „es ist das Denken *als* Offenheit [...]“.⁸⁶ Gleichzeitig wird damit thematisiert, was „Denken“ eigentlich ist.

In einem Interview wird Nancy sehr deutlich, um nochmals zu unterstreichen, was *sens* bei ihm anzeigt:

„Sense’ itself is a concept whose sense remains to be reconsidered. If sense is always a ‚reference to ...‘ (the sense of X is in reference to Y, the sense of my life is beyond my life, the sense of the world is beyond the world, according to Wittgenstein), then how is the reference of sense operative if there is no term or instance that is beyond the world – or better yet, if the ‚outside’ is understood to be the same as the ‚inside’?“⁸⁷

Damit markiert Nancy ein Denken des *Kommenden* und des Sich-Ereignens: „[...] Philosophie ist nicht und kann niemals das sein, was geschieht, sondern das Erstaunen über

⁸³ Nancy, Jean-Luc: *Das Vergessen der Philosophie*. Dt. Erstaug., Wien: Passagen, 1987, S. 14.

⁸⁴ *Ibid.*, S. 96.

⁸⁵ *Ibid.*, S. 107.

⁸⁶ *Ibid.*, S. 13.

⁸⁷ Nancy, *Interview. The future of philosophy*, op. cit., S. 161.

die Tatsache, daß es geschieht, hat für das Abendland den Namen und die Form der Philosophie.“⁸⁸ Es ist meines Erachtens mit all seinen Merkmalen ein Ereignis-Denken, jedoch ist der Bereich des *daß*: dass es Sinn gibt, die Ermöglichung des Denkens. Man muss hier jedoch sehr vorsichtig sein, denn es geht hier nicht um ein Denken, mit dem eine neue Wahrheit auftauchen würde, oder überhaupt irgendetwas Neues. Was hier als Denken figuriert für ein Konzept Nancys, ist ähnlich wie der Sinn selbst: die Tätigkeit des Passieren-Lassens. Nicht in Form der Kontemplation, sondern als Gewärtigen-Lassen, wie Nancy schreibt, als sich Offenhalten für das *daß* selbst.⁸⁹

2.2 Präsenz-auf-Distanz

Es gibt eine entscheidende Erweiterung dieser nun eingeführten Denkfigur des *sens*: die Präsenz und auch der Begriff der *Präsenz-auf-Distanz*. Sie ist im Titel eines Aufsatzes von Nancy: *Die Entstehung zur Präsenz* enthalten, und man möchte nun auf den ersten Blick meinen, es geht darin eben um das, was der Titel annonciert.⁹⁰ Wir werden sehen.

Zunächst zur *Präsenz-auf-Distanz*: Nancy demaskiert darin einen für das okzidentale Denken grundlegenden Zug: darin verbergen sich eine Ontologie des Mangels und des Entwurfs. Es ist der Wille, das Verlorene oder Abwesende wieder zu finden, eine Spannung zwischen Zeichen und Realität. „Der Sinn mangelt, und es ist dieser Mangel, der sämtliche Formen oder Gestalten des Begehrens entfesselt [...].“⁹¹ Es gibt eine Kraft im Begehren, die eine Kraft des Negativen ist. „Der Entwurf antwortet auf den Mangel: Das Subjekt wirft sich voraus in die Richtung des abwesenden Sinns.“⁹² So kritisiert also Nancy diesen Mangel-Glauben, respektive die *Präsenz-auf-Distanz*, durch welche sich diese in eine Bedeutungsfülle oder Projektion verwandeln.

⁸⁸ Nancy, *Das Vergessen der Philosophie*, op. cit., S. 14.

⁸⁹ Vgl. dazu auch Kapitel 2.4 in dieser Diplomarbeit.

⁹⁰ Das Wort „Entstehung“ wird bei Deleuze auch als „Genese“ und (wichtig!) als „Aktualisierung“ verwendet; vgl. Vogl, *Was ist ein Ereignis?*, op. cit., S. 80. Eine zweifache Aktualisierung, wie Vogl hier auch schreibt, als Verwirklichung und gleichzeitige Gegen-Verwirklichung. (Vielleicht das, was Agamben in seinem Gesten-Aufsatz als adynamische Eigenschaft beschreibt? Deleuze verwendet an der von Vogl genannten Stelle in *Differenz und Wiederholung* den Begriff der „statischen Genese“, „die sich als Korrelat des Begriffs von *passiver Synthese* versteht und ihrerseits diesen Begriff erhellt.“ (Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. 3. Aufl., München: Wilhelm Fink, 2007, S. 235).

⁹¹ Nancy, *Das Vergessen der Philosophie*, op. cit., S. 50.

⁹² *Ibid.*, S. 51.

„Das Projekt und die Projektion sind also von Natur aus unerschöpflich.“⁹³ Es ist die Logik der Unvollendetheit von Idealen, Ideen, Vorstellungen, wie Nancy schreibt. Jedoch ist diese Unvollendetheit niemals vollendbar, wodurch eben die Bedeutungsfülle entsteht: als unendlicher Versuch der Vollendung des Unvollendbaren, unendliche Projektion des Unprojizierbaren.

„Die Tatsache, daß der (stets nur vorläufige) Verlust oder die (stets wieder heilbare) Krise des Sinns Vorstellungen (*représentations*) sind, die an der Errichtung der Herrschaft der Bedeutung haften oder wesensgleich mit ihr sind, konfrontiert uns mit dem, was man das Phantasma der Bedeutung nennen könnte: Diese Vorstellungen *bedeuten* in der Tat [...], daß die Bedeutung stets schon gegeben oder vorhanden, immer schon verfügbar ist [...].“⁹⁴

Die Frage die sich hier stellt, ist, ob Nancy hier strategisch vorgeht im Bezug zum Begehren. So schreibt Deleuze, den ich hier zitieren möchte, zum Begehren:

„Wer, außer den Priestern, wollte das ‚Mangel‘ nennen? [...] Begehren ist keine einfache Sache, eben weil es gibt, schenkt, statt zu ermangeln: ‚schenkende Tugend‘. Die das Begehren an den Mangel binden, die lange Heerschar der Sänger der Kastration, bezeugen nur ein tiefsitzendes Ressentiment und ein endloses schlechtes Gewissen.“⁹⁵

Darum könnte man vielleicht sagen, dass Nancys Strategie darin liegt, die Abgeschlossenheit der Repräsentation zu kritisieren, nicht jedoch das Begehren per se in der Struktur der Präsenz-auf-Distanz, denn ohne Begehren würde es vielleicht tatsächlich nur nihilistisches Nichts geben.

„Wißt ihr nicht, wie einfach Begehren ist? Schlafen ist Begehren. Spazierengehen ist Begehren. Musik hören, Musik machen ist Begehren; auch schreiben. Ein Frühling, ein Winter ist Begehren. Auch das Alter ist Begehren; sogar der Tod.“⁹⁶

In einem Interview nimmt Nancy nochmals deutlicher Stellung zur Krise des Sinns: „The ‚crisis of sense‘ signifies that we are coming out of an age in which meaning is guaranteed by

⁹³ Ibid., S. 54.

⁹⁴ Ibid., S. 42.

⁹⁵ Deleuze, Gilles; Parnet, Claire: *Dialoge*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, S. 98.

⁹⁶ Ibid., S. 103.

certain principles (e.g. God, Man, History, Science, Law, Value) that support (or at least initially outline) the possibility of an accomplishment of sense.“⁹⁷

Für das Begehren konstitutiv ist die Ferne oder die Abwesenheit des Begehrten: die Präsenz-auf-Distanz. So schreibt Nancy: es gibt keinen Mangel und keine Unvollendetheit. Somit gibt es auch kein Geheimnis, kein Rätsel und auch keine Erscheinung von etwas. „*Wir* sind das Ding – das Ding des Sinns oder der Sinn als Ding. Was darauf hinausläuft, daß wir selbst ‚das Offene‘ sind und daß das Offene das Ding ist: das *Reale* selbst.“⁹⁸ Später in seinem Buch *Singulär plural sein*, wird Nancy explizit auf dieses *Wir* eingehen, und er wird sein Konzept in Richtung zum Mit-Sein in Anlehnung an Martin Heidegger ausbauen.

„Der Sinn der Bedeutung oder der Sinn gemäß der Bedeutung hängt wesentlich an dieser unendlichen Verschiebung und dieser unendlichen Flucht: so liegt etwa der Sinn der Erscheinung gerade in der Realität, die sie verbirgt; der Sinn des Werdens in der Beständigkeit, die es verdeckt; der Sinn der Sprache genau in dem Sinn, den sie vom Signifikat fernhält...“⁹⁹

Auf was Nancy hinaus will, ist, dass es keinen letzten Sinn gibt; genauer: dass es keine letzte Bedeutung gibt, aber genau weil es sie nicht gibt, weil dies als Mangel aufgefasst wird, als Präsenz-auf-Distanz, als Ferne, wird ein Begehren erzeugt, das durch diese negative Kraft der Abwesenheit eben genau den Mangel befriedigen will. Einen Mangel, den es aber nicht gibt, wie Nancy zu zeigen versucht; es gibt keinen Mangel an bedeutbarem Sinn oder an Ideen.

Auch in der zeitgenössischen Kunst könnte man mit Nancy von einer Ästhetik der Präsentation der Präsentation sprechen: die Präsentation als das Berühren oder Anrühren der Grenze. Es geht um eine Ästhetik, welche mit der Grundlosigkeit konfrontiert, doch darin zeigt sich nicht der Nihilismus, der alles wegrißt und zerstört, sondern das Anliegen davon wäre, dass wir selbst, das Mit-Sein, die Differenz allererst Bedeutung oder Grund erzeugen. „Sie ist die Konfrontation mit der Grundlosigkeit und der Abgründigkeit [...]“¹⁰⁰ Darin

⁹⁷ Nancy, *Interview. The future of philosophy*, op. cit., S. 161.

⁹⁸ (1) Nancy, *Das Vergessen der Philosophie*, op. cit., S. 42.

(2) Vgl. dazu auch Kapitel 4 dieser Diplomarbeit.

⁹⁹ *Ibid.*, S. 44.

¹⁰⁰ (1) Nancy, Jean-Luc: *Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst? (Eine Rede über die Vielzahl der Welten)*. In: ders.: *Die Musen*. Dt. Erstausg., Stuttgart: Legueil, 1999, S. 9-62, hier: S. 45.

(2) Ähnlich schreibt Marcus Steinweg: „Statt sich der Arbeit der Restaurierung anzuschließen, um die Löcher des Nicht-Sinns zu verschließen, solidarisiert sich das Kunstwerk mit dem Nicht-Sinn, zeigt es in den Abgrund der Bedeutungen, solange *Bedeutung* der Name der Überbrückung dieses Abgrunds ist. Das Kunstwerk entzieht

markiert Nancy jedoch auch ein Wesen der Technik oder der Kunst. Technik und Kunst kann hier fast synonym verwendet werden; folgendes Zitat verdeutlicht dies: „Vielleicht ist die Kunst, sind die Künste nichts anderes als eine Technik zweiten Grades, eine zweite Stufe der Konfrontation mit der Grundlosigkeit oder die Technik *des Grundes* an sich.“¹⁰¹ Es ist schwer, hier keine Aporie zu bemerken, denn einerseits wäre die Kunst nach Nancy dazu aufgerufen, mittels der Gabe, des Nichts-als-Ereignis, die Konfrontation mit dem Grundlosen voran zu treiben. Doch gerade das Ohne-Grund-Sein ist selbst der Grund, warum es Technik oder Kunst überhaupt gibt, wie Nancy sagt:

„Denn das vollendete Werk lässt hier immer etwas unvollendet, was dann die Manifestation seines Zwecks, seines Wesens oder seiner Aussage immer weiter verschiebt – die technisch verstandene künstlerische Arbeit verknüpft sich daher endlos mit anderen Techniken und verlangt ohne Ende, als ihren eigentlichen Zweck, nach einer weiteren Technik; sie verlangt folglich nach ihrem Ende, das ihr selbst fortwährend als 'Mittel' erscheint, ein Ende ohne Ende.“¹⁰²

Ein schwieriger Absatz, in welchem viel enthalten ist, wie ich meine, vom ganzen Denken Nancys. Das Ende ohne Ende: Präsenz-auf-Distanz; durch diese Grundstruktur der ewig auf Distanz gehaltenen Präsenz entsteht immer neues Begehren; eben durch diese Logik des Mangels, wie wir weiter oben gesehen haben.

Was hier in diesem Denken noch wesentlich fehlt, ist das Konzept des Mit-Seins. Halten wir vorläufig fest, dass es für die performative Ästhetik des Tanzes tatsächlich auch darum geht, die Abwesenheit hinter der Präsenz der Kunst erfahrbar zu machen. Wie Gerald Siegmund also schreibt: eine „reflexive Praxis der Signifikation“.¹⁰³ So werden gewisse Parameter des Tanzes abwesend gemacht.

Eine solche Konzeption wäre paradigmatisch anhand von Jérôme Bels Arbeiten zu zeigen, welcher diese Präsentation an der Grenze in seinen Performances zu praktizieren versucht hat. Die Präsentation der Präsentation, von der Nancy spricht, die also *sens* selbst exponiert – nicht die Bedeutung, nicht *etwas-als-etwas*, vielmehr Brüche, Risse, Einschnitte, Lücken, Absenzen, kleine und große Tode: das wäre eine Ästhetik der Differenz oder eine Ästhetik

sich der Macht der Bedeutung, indem es ihr mit der Gewalt des Nicht-Sinns antwortet, deren zerstörerische Kraft ins Inkommensurable reicht.“ (Steinweg, *Politik des Subjekts*, op. cit., S. 69).

¹⁰¹ Nancy, Jean-Luc: *Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst?*, op. cit., S. 45.

¹⁰² Ibid., S. 44f.

¹⁰³ Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 469.

des Ereignisses oder eine Ästhetik des Kommenden. Das widerständige Potenzial daran markiert etwa Paul Virilio in seiner *Ästhetik des Verschwindens*: „Der Hauptgedanke dieses Buches liegt in der politischen und sozialen Funktion des Innehaltens, des Aussetzens.“, so Virilio – und weiter: „Lebendiges und Bewußtes, Hier und Jetzt gibt es nur, weil es unendlich viele kleine Tode, kleine Unfälle, kleine Risse gibt [...]“.“¹⁰⁴

Diese *Aisthethik des Widerstands* war, so Arno Böhler, auch schon Nietzsche bekannt; gemeint ist: „Ein Sehen, Denken, Schreiben, Sprechen, das sich der habituellen Anwendung schnell verfügbarer Schemata im Akt der Wahrnehmung eines Gegenstandes aktuell gerade widersetzt [...]“.“¹⁰⁵ Und wie auch bei Nancy, steht hier die Freiheit, der freie Geist auf dem Spiel: nicht als Unmittelbarkeit, sondern vielmehr als Grenze des Sinns.¹⁰⁶ Und diese Freiheit ist selbst, wie Nancy meint, an der Grenze: „[...] la liberté elle-même est une limite, se tient sur la limite, parce que son Idée non seulement ne peut être une image, mais elle ne peut pas non plus – en dépit du vocabulaire de Kant – être une Idée (qui est toujours quelque chose comme une hyper-image, ou une image imprésentable): il faut qu’elle soit une offrande.“¹⁰⁷ (Das man Freiheit nicht *geben* kann, weil es dann nicht mehr Freiheit wäre, die man gibt, ist klar.¹⁰⁸)

Und so schreibt Nancy von seiner Ästhetik des Ausgesetzt-Seins, dass

„der Einschnitt etwas dem Zufall, der Überraschung und dem *kairos* schulden [muss], dem günstigen Augenblick, dessen Gunst darin besteht, sich dem zu öffnen, und nur dem, der sich dem Außen aussetzt, und der folglich dahin gekommen ist, *sein Sagen-Wollen nicht mehr zu*

¹⁰⁴ Virilio, Paul: *Technik und Fragmentierung*. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: Barck, Karlheinz [u.a.] [Hg.]: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. 7. Aufl., Leipzig: Reclam, 2002, S. 72-82, hier: S. 75.

¹⁰⁵ Vgl. Böhler, Arno: *Perforierte Körper*. In: Bierl, Anton [u.a.] [Hg.]: *Theater des Fragments*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 53-67, hier: S. 65.

¹⁰⁶ Vgl. *ibid.*, S. 66.

¹⁰⁷ (1) Nancy, *L’offrande sublime*, op. cit., S. 187.

(2) Slavoj Žižek hat die Frage nach der Freiheit im Kontext zur Spontaneität und zum leblosen Menschen-Automaten sehr schön skizziert. (Vgl. Žižek, Slavoj: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 68ff.).

(3) Das Buch von Žižek ist an manchen Stellen brilliant, aber alles was er über Deleuze sagt, ist meines Erachtens dermaßen falsch, und zeugt von einer sehr zweifelhaften Lektüre: etwa die behauptete Affinität von Deleuze und Hegel, die man durch die alleinige Lektüre von Deleuzes und Guattaris *Rhizombuch* schon widerlegen könnte, was hier jedoch nicht die Aufgabe ist.

¹⁰⁸ „Entsprechend der Formulierung, mit der Kant sagte, daß die Freiheit keinem Volk gegeben und beigebracht werden kann, wenn es nicht schon frei ist.“ (Nancy, Jean-Luc: *Ereignis der Liebe*. In: Müller-Schöll, Nikolaus [Hg.]: *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld: transcript, 2003, S. 21-36, hier: S. 23.

wollen, also dieses Begehren von der Gunst einer Überschreitung jedes möglichen ‚Sagens‘ berühren zu lassen.“¹⁰⁹

2.3 Krise der Repräsentation (als Normalfall)

Der Frage nach der „Krise der Repräsentation“ und der damit verbundenen Diskurse über die *performative Wende* in der Kunst, wollen wir nun kurz nachgehen.¹¹⁰ Denn deren Resultat war eine Verschiebung zu einer „Ästhetik des Performativen“, oder auch zu einer „performativen Ästhetik des Tanzes“.¹¹¹ Damit hat sich eine Wandlung in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts und des angehenden einundzwanzigsten Jahrhunderts vollzogen, durch welche immer mehr von Ereignissen anstatt von Werken und Ästhetisierung gesprochen wird. (Was ist mit Ästhetisierung – dem Ins-Werk-Setzen des Schönen – nun genauer gemeint? Das Schöne, die Schönheit steht in der Ästhetik in nächster Nähe zur Wahrheit, zur „Idee“, auf die auch der Begriff der Ideologie (einst eine Wissenschaft zur Unterscheidung der wahren und falschen Bilder) zurückgeht; da ‚Idee‘, ‚Idol‘, ‚Bild‘ und ‚Repräsentation‘ alles Begriffe sind, die zueinander in Beziehung stehen“¹¹², ist es also auch evident, dass mit der Krise der Kunst in einem Atemzug auch von der *Krise der Repräsentation* gesprochen wird. Wenn hier von Bild/Bildern gesprochen wird, so ist damit nicht in erster Linie die Rede von materiellen Bildern gemeint, nicht Materialität in Form von Objekten, sondern auch Bilder im Sinne einer Transzendenz/Vorstellung/Ideal. Es ist hier auch die Dimension des Symbolischen, der Bedeutung, des Logos, der Hermeneutik und des Denkens immer schon involviert, denn Wahrheit ist eng verbunden mit Erkenntnis und Verstehen, also mit Sinn – Intelligibilität. So wird der Anspruch der Kunst, wie sie Hegel versteht – als Werkästhetik – „da gebrochen, wo Kunst aus den Regimen der Deutbarkeit und

¹⁰⁹ Nancy, Jean-Luc: *Verantwortung des Sinns*. In: Schuller, Marianne; Strowick, Elisabeth [Hg.]: *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*. 1. Aufl., Freiburg im Breisgau: Rombach, 2001, S. 15-27, hier: S. 25.

¹¹⁰ Wir sprechen nicht vom kulturwissenschaftlichen Begriff des „performative turns“, welcher ein viel weiteres und komplexeres Feld eröffnen würde. So liegt der Fokus hier vor allem auf der Verschiebung vom Werk zum Ereignis in den Kunstdiskursen, um damit ein paar der philosophie- und kunstgeschichtlichen Ursachen dieses Wandels verkürzt nachzeichnen zu können, wie bereits erwähnt, so dass also weiter unten mit Nancy daran angeknüpft werden kann.

¹¹¹ Vgl. dazu etwa die Titel von Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004; oder: Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, op. cit.; oder: Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. op. cit.

¹¹² Weibel, Peter: *Der Ikonoklasmus als Motor der modernen Kunst. Von der Repräsentation zur Partizipation*. In: Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg [Hg.]: *Ikonologie des Performativen*. München: Wilhelm Fink, 2005. S. 365-389, hier: S. 367.

des Sinns heraustritt.“¹¹³ Ein Bild muss rezipiert, und damit gedeutet und verstanden werden, damit es wirksam sein kann; kurz: es muss den Prozess der Figuration ermöglichen, sodass sich *etwas-als-etwas* darstellt.

Nun besagt jedoch die Ereignis-Logik, dass ein Ereignis sich nicht als Figuration/Repräsentation zeigen kann; genauer: es kann nicht bereits etwas sein; das heißt: es kann nicht ein *etwas-als-etwas* sein, sondern ist nur als ‚reines etwas‘ (zum Beispiel im Modus der ‚Widerfahrnis‘) möglich. Folglich haben wir es in der zeitgenössischen Kunst tatsächlich mit einer Ereignisästhetik zu tun, wie Mersch konstatiert:

„Unter einer »Ästhetik des Performativen« wäre entsprechend eine Ereignisästhetik zu verstehen, die nicht so sehr im Medialen, also in den Prozessen der Inszenierung und Darstellung wurzelt, als vielmehr in den Geschehnissen, die widerfahren.“¹¹⁴

In zeitgenössischem Tanz und Performance wird ebenfalls verstärkt die Frage nach der Repräsentation gestellt: Was heißt ‚darstellen‘ und ‚vorstellen‘?¹¹⁵ Ursache davon ist die Krise der Repräsentation als Krise der Darstellung und Vorstellung im weitesten Sinne. Die Krise der Repräsentation ist gleichzeitig die zentrale Frage des ganzen Denkens – sowohl von Nancy, als auch von vielen anderen Philosophen. Hier treffen sich also Philosophie und zeitgenössische Kunst, denn beide stellen die Frage nach ihren Möglichkeitsbedingungen. Aber gehen wir langsam vor: Für die zeitgenössische Kunst handelt sich um eine radikale Ablehnung der Repräsentationsfunktion von Kunst und ihren Werken; anders gesagt: die Ablehnung einer *abgeschlossenen Repräsentation*, und die Zuwendung zum un abgeschlossenen, ereignishaften *Kommenden*. „Choreographie“, so Gabriele Brandstetter, „[...] bringt in die Problematik dessen, was als Diskurs der ›Krise von Repräsentation‹ in der zeitgenössischen Diskussion artikuliert wird, zur Erscheinung.“¹¹⁶ So fragt William Forsythe: „Haben wir ein Bewußtsein davon, wie wir mit dem Körper repräsentieren?“¹¹⁷ Was hier verhandelt wird, ist „[d]ie Frage nach der Möglichkeit der Darstellung – Repräsentation [...]“,

¹¹³ Mersch, *Ereignis und Aura*, op. cit., S. 159.

¹¹⁴ *Ibid.*, S. 9.

¹¹⁵ Nancy schreibt: „Vorstellen gilt ja als Repräsentation, d. h. an ein Subjekt gerichtet und für dieses geltend. Darstellen hingegen heißt nach außen bringen, vergegenwärtigen, nicht für einen, sondern für sich als solches.“ (Vgl. Ziemer, *Theater als Ort des Anderen*, op. cit., S. 26).

¹¹⁶ Brandstetter, Gabriele: *Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe*. In: Neumann, Gerhard [Hg.]: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 1997, S. 598-623, hier: S. 598.

¹¹⁷ Odenthal, Johannes: *Ein Gespräch mit William Forsythe, geführt anlässlich der Premiere »As a garden in this Setting« Dezember 1993*. In: *Ballett international/Tanz aktuell*, Nr.2/Februar 1994, 33-37, hier: S. 37.

und diese ist „geknüpft an den Gedanken der Figur.“¹¹⁸ Wie auch beim szenischen Ereignis, geht es in den Choreographien Forsythes „um diesen Akt der Fremdheit ›desselben‹, als Modus des Nicht-Wissens, um die Erfahrung der Andersheit, Fremdheit und Entfremdung, als Performanz: als ›Action‹ und als Prozeß.“¹¹⁹ Der Begriff der Figur, der von Brandstetter in all seiner Komplexität an dieser Stelle analysiert wird, ist in seiner Eigenschaft als „Identitätsformel und Vorstellungseinheit der Repräsentation in der Kunst“ hier hervorzuheben.¹²⁰ Durch die Defiguration, wird die repräsentative Einheit der Figur verschoben oder exponiert, um deren kulturelle Geformtheit durch die Störung von Wahrnehmungsgewohnheiten zu destabilisieren, und ihre Funktionsweise als geschlossene Repräsentation kritisch in den Vordergrund zu rücken. Es ist bemerkenswert, dass auch Forsythe „[a]uf der Suche nach neuen Verbindungen und Positionen der Tanzfiguren [...] seine TänzerInnen an[weist], auf ›Sinn‹ zu verzichten [...]“.¹²¹ Dahinter steckt die Absicht Forsythes, die von Roland Barthes formulierte Theorie eines Textes, dessen Sinn in der Pluralität der singulären Rezeptionsweisen liegt, szeno-graphisch umzusetzen.¹²² Der Auszug eines Interviews mit Forsythe verdeutlicht dies im Folgenden, wenn dieser seinen Tänzern vermittelt: „Das Wichtigste ist, ihr dürft nicht versuchen einen Sinn herauszuarbeiten, genausowenig wie ich versuche, einen Sinn herzustellen, wenn ich diese Schrittkombinationen immer wieder anders verbinde.“¹²³

Hegel sagte: „Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.“¹²⁴ Diese Aussage könnte man mit Heidegger weiter ausführen, der dazu Folgendes verlautet:

„Man kann dem Spruch [vom Ende der Kunst], den Hegel in diesen Sätzen fällt, nicht dadurch ausweichen, daß man feststellt: Seitdem Hegels Ästhetik zum letztenmal im Winter 1828/29 an der Universität Berlin vorgetragen wurde, haben wir viele und neue Kunstwerke und Kunstrichtungen entstehen sehen. Diese Möglichkeit hat Hegel nie leugnen wollen. Allein, die Frage bleibt: Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der für die für

¹¹⁸ Brandstetter, *Defigurative Choreographie*, op. cit., S. 599.

¹¹⁹ Ibid., S. 601.

¹²⁰ Loc. cit.

¹²¹ Ibid., S. 612.

¹²² Vgl. loc. cit.

¹²³ Vgl. loc. cit. (FN 57).

¹²⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*, zit. n. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: ders.: *Holzwege*. 8. Aufl., Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2003, S. 1-66, hier: S. 68.

unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht, oder ist die Kunst dies nicht mehr?“¹²⁵

Dazu wird von Heidegger jedoch auch festgehalten, dass „[d]ie Entscheidung über Hegels Spruch [...] noch nicht gefallen [ist]; denn hinter diesem Spruch steht das abendländische Denken seit den Griechen, welches Denken einer schon geschehenen Wahrheit des Seienden entspricht.“¹²⁶ Vielleicht könnte man dem noch hinzu fügen: Hinter Hegels, und dem abendländischen Kunstbegriff im Allgemeinen, steht eine Ästhetik der ikonophilen Kunstreligion der abendländischen Onto-Theologie, eine Ästhetik der Repräsentation, die sich der Frage nach dem absoluten Wissen und der absoluten Wahrheit und Gewissheit verschreiben wollte. Von diesem Standpunkt aus, kann Nancy deswegen schreiben:

„Daher bedeutet Hegels Verkündung, die Kunst sei für uns nunmehr etwas Vergangenes, schlicht und einfach das Ende der schönen Darstellung des intelligiblen Sinnes – bzw. das Ende dessen, was er in der *Phänomenologie des Geistes* nicht etwa als Kunst bezeichnet, sondern als »ästhetische Religion«.“¹²⁷

Nun wurde von den Avantgarden des 20. Jahrhunderts der Wechsel von der onto-theologischen Werkästhetik (der Ästhetik der Repräsentation) zur Ereignisästhetik vollzogen. In diesem Zusammenhang spielt vor allem der Begriff der *Aisthesis* eine wichtige Rolle: allgemein wird damit die ästhetische Erfahrung im Modus der phänomenal-sinnlichen Wahrnehmung bezeichnet; weiters – wie bei Mersch – das ‚ästhetisch-asthetische *Sich-Zeigen*‘¹²⁸: im Modus der ‚Erfahrung von *Ex-sistenz*‘¹²⁹, Alterität und Fremdheit, auf deren *Ekstasis* (d.h. ‚Hervortreten in der Bedeutung eines Erscheinens‘¹³⁰) es zu antworten gilt.¹³¹ ‚Im Antwortcharakter‘, schreibt Mersch, ‚entdeckt sich so zugleich ein ethisches Potential.‘¹³² Demnach spricht Mersch von einer ‚Ethik der Responsivität‘¹³³, deren Basis das Asthetische wäre, und somit im ‚aistischen Ereignis‘¹³⁴ eine Verknüpfung von

¹²⁵ Loc. cit.

¹²⁶ Loc. cit.

¹²⁷ Nancy, *Die Kunst – Ein Fragment*, op. cit., S. 176 f.

¹²⁸ Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, op. cit., S. 9.

¹²⁹ Vgl. *ibid.*, S. 10

¹³⁰ Vgl. *ibid.*, S. 10.

¹³¹ loc. cit.

¹³² loc. cit.

¹³³ loc. cit.

¹³⁴ (1) ‚Aisthetisches Ereignis‘ bezeichnet allgemein formuliert, wie etwa Mersch schreibt, das ‚Ereignis im Modus von Wahrnehmung, von *Aisthesis*.‘ (Ibid., S. 9).

Ästhetik und Ethik vorliegt. Vielleicht sind dies alles immer noch sehr allgemeine Annäherungen an das, was *Aisthesis* bedeuten könnte: denn Nancy, und wahrscheinlich auch viele andere Philosophen, entwickeln ihre eigenen sehr komplexen *Aisthesis*-Begriffe.

* * *

In seinem Text *Kunst als Überrest*¹³⁵, der auf einem Vortrag basiert, und 1994 unter dem Titel *Le vestige de l'art* publiziert wurde, nimmt Nancy den philosophischen Faden auf, und fragt ausgehend von Hegels Definition („Kunst ist *die sinnliche Darstellung der Idee*“¹³⁶ – das heißt: Kunst repräsentiert ein Bild) ebenfalls nach der Kunst und deren Ende. Der Aufsatz schließt jedoch dezidiert Überlegungen zum Kunstmarkt und zur Kunst als Ware aus.¹³⁷ Und weiters grenzt Nancy ab, indem er schreibt: „Ich schlage also keine «Theorie» für irgendeine «Praxis» vor, weder für eine Praxis des Marktes, noch, ja wenn man so sagen kann, noch weniger für eine künstlerische Praxis.“¹³⁸

Daraus lässt sich die Radikalität schließen, mit der Nancy hier ans Werk geht. Denn man erkennt hier den Duktus einer viel tiefer gehenden Fragestellung; folglich stellt sich für ihn nicht die Frage, mit welchen Mitteln Kunst die herrschenden Systeme (Kapitalismus, Welt der Bilder, Gesellschaft des Spektakels) destabilisieren oder kritisch befragen könnte. Vielmehr geht es hier um fundamentalere Fragen: nach der abendländischen Kultur selbst, und nach ihren Voraussetzungen. Dennoch ist der Aufsatz nicht uninteressant, denn „die Reflexion der Kunst, das heißt die Arbeit, über sie oder auch über ihren Überrest zu sprechen, [ist] in ganz besonderer Weise mit der Arbeit der Kunst selbst verwoben [...]“¹³⁹ Nancy rollt hier die Frage nach der Kunst, und speziell die in ihr vorherrschenden Diskurse auf.

Nancy konstatiert: „Wenn für Hegel die Kunst zu Ende geht, [so] weil es der Idee gelingt, sich in ihrem eigenen Medium darzustellen, im philosophischen Begriff [...]“¹⁴⁰ Das heißt:

(2) Der Begriff „Asthetik“ würde demnach die „*Theorie der Wahrnehmung* als eine Theorie des Erscheinens [betreffen]“, wie Mersch schreibt. (Ibid., S. 10). „Zur Aisthetik gehört dabei vor allem das Verhältnis von Wahrnehmung und Medium, die Frage nach der Medialität sinnlicher Erscheinungen und der Möglichkeit eines Hervorspringens »amedialer« Momente. Die zentralen Fragen lauten: Gibt es überhaupt Amediales in der Wahrnehmung, und wenn, was »gibt« deren Ereignen?“ (loc. cit.).

¹³⁵ Nancy, Jean-Luc: *Kunst als Überrest*. In: ders.: *Die Musen*. Dt. Erstausg., Stuttgart: Legueil, 1999, S. 121-146.

¹³⁶ Ibid., S. 132.

¹³⁷ Vgl. ibid., S. 124.

¹³⁸ Ibid., S. 125.

¹³⁹ Loc. cit.

¹⁴⁰ Ibid., S. 136.

die Idee, der Begriff, so wollte es Hegel, sollte die Domäne der Philosophie und der Naturwissenschaften werden. Ähnlich an anderer Stelle, schreibt Nancy nochmals zu Hegel:

„L'autre pensée en effet, celle de Hegel – *la philosophie* –, ne pense pas l'art comme destin ni comme destination, mais elle pense, exactement au revers, la *fin* de l'art, elle en pense le but, la raison, et l'accomplissement. Elle met fin à ce qu'elle pense: elle ne le pense donc pas, mais seulement sa fin. Elle met fin à l'art en le conservant dans la philosophie et comme philosophie. Elle met fin à l'art dans la présentation de la vérité. Pour elle, l'art a été cette présentation – sous les espèces d'une représentation, et peut-être sous les espèces de la représentation en général, toujours sensible, toujours esthétique –, mais l'art n'est plus cette présentation représentative, dès lors que la vérité en est venue au point de se présenter elle-même. Mais ainsi, la fin de l'art est atteinte, et c'est comme présentation, dans la présentation du vrai, que l'art es proprement *relevé*.“¹⁴¹

Und dann folgt ein sehr provokanter Satz von Nancy, in welchem er erklärt, dass aus dem eben Gesagten zum ‚Ende der Kunst‘ jede Kunst, die sich noch in den Feldern von Repräsentation oder Expression aufhält, tatsächlich tot ist: „[...] l'art qui se conçoit comme une représentation ou comme une expression est en effet un art fini, un art mort.“¹⁴²

Wie wir wissen, hat Derrida das Konzept der reinen Unmittelbarkeit am Beispiel der Texte Artauds kritisiert. Das Theater Artauds wäre streng genommen kein Theater mehr, das heißt, nicht mehr theatral und repräsentativ, in dem sich etwas als etwas zeigt, sondern es markiert eine gewisse Unmöglichkeit.

* * *

Die Abkehr vom ‚Werk‘ hin zur ereignishaften Flüchtigkeit ist nicht reduzierbar auf die Aussage, dass man keine Werke mehr will. Das eigentliche Problem ist das der Repräsentation, warum es vielleicht genauer wäre, den Ausdruck Von-der-Repräsentation-zum-Ereignis zu verwenden, oder eventuell überhaupt auf eine essentielle Formel zu verzichten, und nur vom Phänomen der Krise der Repräsentation zu sprechen, ohne eine Generalisierung anzustreben. Wie dem auch sei, hat sich schließlich eine Ästhetik der Absenz

¹⁴¹ Nancy, *L'offrande sublime*, op. cit., S. 152 f.

¹⁴² Ibid., S. 153.

(der „Abwesenheit der Transzendenz [die] jede Metaphysik der Präsenz destabilisiert“¹⁴³) heraus gebildet, wie es Peter Weibel und Gerald Siegmund zu zeigen versuchten, und mit der wir es hier auch zu tun haben werden, um damit eine Korrespondenz zu Nancy herzustellen.

Was auf den vorangegangenen Seiten mühsam zusammen getragen wurde, hat Krassimira Kruschkova in einer sehr kurzen Formel auf den Punkt gebracht:

„Anorektische Körper(de)figurationen, ikonoklastische Szenographien und Filmbilder stellen ihr Verschwinden aus und hintergehen die Politik der Repräsentation, gehen jenseits von Repräsentation, indem sie präsente Absenz und vermisste Körperlichkeit ins und aufs Spiel setzen.“¹⁴⁴

Dabei tritt vielleicht das „reine Ereignis“ oder ein buchstäbliches „Nichts-als-Ereignis“ in den Mittelpunkt.

Häufig verbindet man mit dieser Krise auch eine „Ästhetik der Absenz“, in der die Geschlossenheit der Repräsentation destabilisiert wird. Weibel schreibt, zwar mit besonderem Bezug zur Malerei, aber im Prinzip ist dies vielleicht überhaupt die Essenz des Paradigmenwechsels von der Werkästhetik zur performativen Ereignisästhetik:

„Unter historischen Gesichtspunkten haben wir bislang eine zunehmende Ablehnung der Repräsentationsfunktion von Kunst erlebt, die eine Rhetorik und Ästhetik der Absenz hervorbrachte, von der weißen Seite über die freie Fläche bis hin zur leeren Leinwand, und von dort vom leeren Rahmen zu einem leeren Raum, was die Malerei scheinbar immer näher an den Rand der Entmaterialisierung brachte.“¹⁴⁵

Damit werden dann auch die (philosophischen/ästhetischen) Zusammenhänge zwischen Darstellung, Repräsentation, Bildern, Vorstellungen, Ideen, Ideologien und Idealisierungen ersichtlich.

¹⁴³ Kruschkova, Krassimira: *Einleitung*. In: dies. [Hg.]: *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2005, S. 9-29, hier: S. 16.

¹⁴⁴ *Ibid.*, S. 29.

¹⁴⁵ Weibel, *Der Ikonoklasmus als Motor der modernen Kunst*, op. cit., S. 375.

Nancy konstatiert, dass wir „in einer bilderlosen Kultur [leben], denn sie ist ohne Idee.“¹⁴⁶ Deshalb stellt sich für ihn auch nicht so sehr die Frage nach dem Allzu-Sichtbaren, auch nicht nach der ‚Krise des Sichtbaren‘ und der ‚Krise des Augenblicks‘, von der etwa Dietmar Kamper schreibt.¹⁴⁷ In einem tieferen Sinn geht es Nancy um die Frage nach der Darstellung, in einer Welt, wie er annimmt, in der es keinen Sinn und keine Visionen mehr gibt. Die Krise der Repräsentation ist somit nichts anderes als eine Art Sinnkrise. Provokant stellt Nancy die Behauptung auf, dass es kein Unsichtbares (keine Ideen) mehr gibt. „Das Bild zieht sich somit als Bild *von* zurück [...].“ Es verliert seine Kraft, etwas Abwesendes zu repräsentieren, denn es gibt keine Abwesenheit oder Unsichtbares mehr. Dabei verkennt Nancy nicht, dass wir heute in einer Bilderkultur leben, doch die Bilder verweisen auf nichts mehr, wie er behauptet. Es gibt zwar „eine unendliche Vervielfältigung von Sehweisen [...] die auf nichts mehr verweisen: Sehweisen, die nichts zu sehen geben, die selbst nichts sehen – ein Sehen ohne *Vision*.“¹⁴⁸

In einer bilderlosen, ideenlosen Kultur kann die Kunst, so könnte man annehmen, auch keinen Sinn, keine Bilder oder Ideen mehr liefern, und wenn sie es tut, das heißt: wenn sie etwas in Szene setzt, dann nur noch ohne Vision, das wäre der eigentliche Inhalt von Hegels Botschaft. „Wenn seine These vom Ende der Kunst so erfolgreich war, dass sie sogar erweitert und anderweitig vereinnahmt wurde, so einfach deshalb, weil sie etwas Wahres enthielt, und weil die Kunst letztlich begann, sich von der Funktion, Bilder zu erzeugen [...] zu lösen.“¹⁴⁹ Folgt man der Theorie Nancys, so ist der originäre Auslöser der Krise der Repräsentation nicht, dass es keine Ideen mehr gibt, oder keinen Sinn mehr, sondern es gab niemals Sinn, es konnte niemals Sinn geben, und diese Erkenntnis wurde in der Moderne evident, und führte zur Krise der Repräsentation, die jedoch für Nancy der Normalfall der okzidentalen Kultur ist, auch nicht mit Hegel irgendwie begonnen oder eingeleitet wurde, sondern im Gegenteil normal und konstitutiv für die abendländische Metaphysik ist; im Wesentlichen, ist es in die okzidentale Philosophie und ihr Denken eingeschrieben, bereits mit ihren Anfängen, und ein konstitutives Merkmal.

„Die größte Schwierigkeit, wenn man über Kunst spricht“, so Nancy, „besteht wohl darin, zu vermeiden, dass die Rede in eine Glorifizierung des Sakralen oder in irgendwelche

¹⁴⁶ Nancy, *Kunst als Überrest*, op. cit., S. 138.

¹⁴⁷ Vgl. zur ‚Krise des Sichtbaren‘ und ‚Krise des Augenblicks‘: Kamper, Dietmar: *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*. München: Wilhelm Fink, 1995, S. 82.

¹⁴⁸ Nancy, *Kunst als Überrest*, op. cit., S. 139.

¹⁴⁹ *Ibid.*, S. 138.

Mystizismen verfällt.“¹⁵⁰ Auf was es hier ankommt, wäre, keinen Ästhetizismus entstehen zu lassen, der Kunst in den Singular hebt, als *die* Kunst. Auf was Nancy hier nämlich hinaus will, ist seine Theorie des pluralen Singulars der Künste; das heißt: die Kunst ist immer eine andere, immer pluraler Singular, niemals Ästhetik.

„Das «Ende der Kunst» ist immer der Beginn ihrer Pluralität.“, wie es Nancy ausdrückt.¹⁵¹ Es geht hier auch sehr stark um die Frage nach der Technik, denn „[d]ie romantische Auffassung der «Kunst» – als absolute Kunst – beruht auf einer Hypostasierung des unendlichen Endes [...]“.¹⁵² Wie es scheint, und diese These hat auch der Medienwissenschaftler Erich Hörl in einem Vortrag aufgestellt, will Nancy an dieser Stelle darauf hinaus, dass der Sinn immer erst durch eine *techné* entsteht, durch eine Technik.¹⁵³ Sinn ist niemals vor der *techné* gegeben. So war die These Hörls bei seinem Vortrag, dass die technische Frage das ganze Denken Nancys durchzieht: das Technische wäre für Nancy nicht das Sekundäre, sondern das Primäre vor dem Sinn, das technische Objekt als Nullpunkt des Sinns. Der Sinn von Welt, so die Formulierung Hörls, wäre demnach die Ausübung einer Technik. Weiters bedeutet dies, dass die Technik den Grund (des Sinns) dekonstruiert, mit jeder neuen Technik (oder vielleicht müsste man eher das griechische *techné* verwenden, um das Augenmerk und das diesbezügliche Privileg der Kunst nicht aus den Augen zu verlieren) entsteht ein neuer Sinn oder eine neue „Welt“, denn erst die Technik eröffnet die Welt für einen Sinn, so Hörl. Ohne hier eine Antwort geben zu können, wäre jedoch meine These, dass es doch eher das Ereignis ist, das Datum macht, welches neuen Sinn und neue Techniken eröffnet. Folgen wir Hörls Thesen jedoch noch etwas weiter: er sagt, dass wir heute in einem metatechnischen Zeitalter leben (einer Onto-Technologie – dem Auszug aus der Epoche der Bedeutung): ein Bezug zu zeitgenössischem Tanz könnte hier meines Erachtens durchaus gezogen werden, denn auch dieser wird immer mehr zu einem Meta-Tanz, der seine eigenen (onto-theologischen) Ordnungen (ob diese nun symbolische oder imaginäre sind) ausstellt und untersucht. Im Gegensatz zu Husserl, so Hörl weiter, der von einer Krise der Sinnverschiebung sprach, ist für Nancy das Abdriften oder die Krise des Sinns der Normalfall.

¹⁵⁰ Nancy, *Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst?*, op. cit., S. 58.

¹⁵¹ Nancy, *Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst?*, op. cit., S. 59.

¹⁵² (1) *Ibid.*, S. 60.

(2) Vgl. zum unendlichen Ende oder ‚Ende ohne Ende‘: Nancy, Jean-Luc: *Dekonstruktion des Christentums*. In: ders.: *Dekonstruktion des Christentums*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2008, S. 237-264, hier: S. 254.

¹⁵³ Hörl, Erich: *Nancy und die Technologie*. Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien im Rahmen der Vortragsreihe *Sinne Technik Inszenierung: Medien und Wahrnehmung* des Initiativkollegs und des TFM-Institutes Wien, 17. 11. 2009.

So herrscht also eine allgemeine „Furcht vor dem «Nichts» hinter jedem Bild.“¹⁵⁴ Doch wie gesagt, gab es niemals etwas anderes als dieses Nichts – es markiert für Nancy den Normalfall.

„Einige werden jetzt vielleicht eilig schließen wollen: Darum also ist die Kunst im Niedergang, weil es keine Idee mehr gibt, die man darstellen könnte, oder weil die Künstler das nicht mehr tun wollen (oder gar das Gespür für die Idee verloren haben). Es gibt keinen Sinn mehr und man will auch keinen mehr, man steckt fest in der Verweigerung von Sinn und im «*Willen zum Ende*», den Nietzsche als Charakteristikum des Nihilismus bezeichnet hat.“¹⁵⁵

Wenn es keine Bilder oder Ideen mehr gibt, wenn es nur noch dieses Sehen ohne *Vision* gibt, wie Nancy sagt, dann bliebe der Kunst letztlich nur noch das ständige Zerstören dieser leeren Blicke – der Vanitas-Blicke, wie sie Helmut Ploebst nennt.¹⁵⁶ Die Kunst wird so gesehen zu einer Meta-Kunst, und müsste sich in letzter Konsequenz auch selbst auslöschen, es wäre eine nihilistische und ikonoklastische (Avantgarde-)Kunst so gesehen. Man müsste die Sichtbarkeit per se eliminieren, und alle anderen Parameter. So wäre die Kunst in diesem *circulus vitiosus* gefangen, der sich in unendliche Auflösungs-Praxen verstrickt. Darum ist vielleicht das Ereignis als Advent sowie das Mit-Sein das stärkste Konzept Nancys, für eine kritische Praxis der plural-singulären Künste.

Das Nichts hinter jedem Bild, das Sehen ohne Vision, der Künstler der kein Visionär mehr ist, das alles fasst Nancy nicht resignierend auf, sondern er sieht darin eine Chance für die Kunst. Diese besteht jedoch nicht darin, neue Ideen zur Darstellung zu bringen, sondern vielmehr die Präsentation der Präsentation, an der ‚Grenze der Präsentation‘.

¹⁵⁴ Nancy, *Kunst als Überrest*, op. cit., S. 139.

¹⁵⁵ Nancy, *Kunst als Überrest*, op. cit., S. 134.

¹⁵⁶ Ploebst, Helmut: *Tanzen [Totsein! Vanitas] Vitalität. Über das Skandalon des Verschwindens in der zeitgenössischen Choreographie*. In: Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2005, S. 99-125.

2.4 Tanz als „Ereignis des Denkens“

In der Tanzwissenschaft wird die Ansicht, der Tanz sei eine Metapher für das Denken, besonders kritisch befragt, denn darin wird das Denken der Moderne vermutet – im Speziellen: der theoretische Ansatz von Paul Valéry. „Tanz ist die verkörperte Idee“¹⁵⁷, heißt es bei ihm etwa.¹⁵⁸ Damit verbindet sich die Vorstellung eines „ut corpus pictura“: jeder Körper soll wie ein Bild sein, das erzählt.¹⁵⁹ Halten wir vorläufig fest, wie Siegmund festgestellt hat, dass dieser Tanz-Begriff auch stark mit einer Abwertung der leiblichen Sinnlichkeit einhergeht.¹⁶⁰ So fürchtete Valéry um den intelligiblen Sinn und die damit verbundenen Ideen, welche durch die Materialität der Körper – das heißt: durch deren Sinnlichkeit – gefährdet würden. Der Tänzer-Körper sollte hinter der Repräsentation der Idee verschwinden, um der reinen *ratio* (Vernunft oder Verstand?¹⁶¹) Ausdruck zu gewähren. (Etwas schwieriger wird es, folgt man den weiteren Ausführungen Siegmunds zu Valéry, denn das festgestellte Performativitätskonzept, mit seinen zentralen Parametern von Präsenz und Wiederholung, deckt sich doch sehr genau mit der Entzugsfigur des Kontingenz-Ereignisses.¹⁶²)

Mónica Alarcón proklamiert in ihrem Einführungstext zur Philosophie des Tanzes wiederum eine Aufhebung der Dualismen von Tanz und Rationalität und vor allem von Denken und Körper. Sie schreibt: „Das Denken, gegen das sich der Tanz wehrt, ist das cartesianische

¹⁵⁷ Vgl. zu Valerys Verkörperung von geistigen Ideen den Hinweis Alarcóns zum Mimesis-Begriff: „Obwohl fast alle Tanztheoretiker den Mimesisbegriff an Aristoteles anknüpfen, hat Koller in seinem Buch über die Mimesis in der Antike gezeigt, dass sowohl Platon als auch Aristoteles auf einen älteren Mimesisbegriff in ihren Theorien aufgebaut haben. Es handelt sich um den Mimesisbegriff der Pythagoreer, der interessanterweise keine realistische Kunst vor Augen hatte und eher in seiner Bedeutung als ‚tänzerischer Ausdruck‘ definiert werden kann. Tatsächlich befinden sich die ersten Belege zu diesem Begriff im Bereich der kultischen Tänze. *Mimesis* bedeutet in diesem Kontext *die Äußerung oder ‚Fleischwerdung‘ des Geistigen* [Hervorhebung von mir] in einer sinnlichen Form.“ (Alarcón, Mónica: *Einführung in die Philosophie des Tanzes*. In: Fischer, Miriam; Alarcón, Mónica [Hg.]: *Philosophie des Tanzes*. Freiburg: fwpf, 2006, S. 7-12, hier: S. 10).

¹⁵⁸ Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 51.

¹⁵⁹ *Ibid.*, S. 49.

¹⁶⁰ *Ibid.*, S. 51.

¹⁶¹ Die Unterscheidung der Begriffe „Vernunft“ und „Verstand“ wäre, dass dieser den wissenschaftlichen Verstand der empirischen Wissenschaften bezeichnet, deren methodischer Imperativ lautet, dass alles empirisch belegt werden muss. Das moderne „wissenschaftliche Weltbild“ (des Denkens der Aufklärung) besagt, dass man keine Aussagen über Dinge machen kann, die nicht empirisch belegbar sind. Dennoch sollte dies nicht dazu führen, dass man über Dinge nicht mehr spricht, die empirisch nicht belegbar sind. Evident wird dies beim Phänomen des Tanzes selbst, der sich ständig entzieht – kein materielles Objekt hinterlässt –, und dennoch Diskurse erlaubt in der Zone der Vernunft, aber streng genommen nicht im Register des „wissenschaftlichen Verstandes“.

¹⁶² *Ibid.*, S. 55.

Denken, das eine Körpermaschine und ein isoliertes Subjekt hervorbringt.“¹⁶³ So geht es ihr um einen „erweiterten Begriff vom Denken“, der den Dualismus Descartes’ überwindet, wie es auch die Philosophie versucht: für diese „Suche nach erweiterten Formen von Rationalitäten“ wäre der Tanz demnach ein geeignetes Mittel.¹⁶⁴ Die Verbindung von Philosophie und Tanz sieht sie in einem Zwischenraum, „in welchem Begrifflichkeit und Erfahrung zueinander stehen und sich ergänzen.“¹⁶⁵ Dabei rekurriert sie auf den Begriff der „transversalen Vernunft“ von Wolfgang Iser im Kontext der Postmoderne, und postuliert eine „Pluralität von Denkvermögen“ und „einen erweiterten Begriff vom Denken“.¹⁶⁶ Gegen das Primat des Verstandes (nicht zu verwechseln mit der Vernunft) seien für ein anderes Denken im Tanz jene Dimensionen wieder verstärkt in den Fokus zu bringen, „welche Descartes mit seiner radikalen Trennung zwischen Denken und Körper, aus dem Denken ausblendete: das Erleben, Intersubjektivität, Sein in der Welt und Verkörperung vom Geistigen.“¹⁶⁷

Es gibt nun verschiedene Möglichkeiten, den Begriff „Ereignis“ im Kontext zum Tanz zu definieren: so Gerald Siegmund: „Räume schaffen, in denen das Denken sich ereignen kann“¹⁶⁸; nur: was ist dieses „Ereignis des Denkens“? Was wäre dieses andere denken? Ist es ein Denken des Anderen? Oder wäre es ein Denken der Offenheit, Pluralität, Toleranz, Heterogenität, usw.?

Vielleicht wäre zu fragen, was unter „Denken“ eigentlich verstanden wird. Es geht nicht um ein Denken, welches immer schon in der symbolischen Ordnung gefangen ist. Es geht um ein ereignishaftes Denken, vielleicht eine Art vorprädikatives Denken, wie auch Siegmund schreibt. Vielleicht ist „Denken“ hier selbst eine Metapher für Wahrnehmung. So wäre dieses Denken als „anders wahrnehmen“ zu verstehen, und in der Kunst im Feld der *Aisthesis*, in dem sich etwas ereignet: als Widerfahrnis; denn: „Nur die Fähigkeit, das zu empfangen, was zu denken das Denken nicht vorbereitet ist, verdient, Denken genannt zu werden.“¹⁶⁹

¹⁶³ Alarcón, *Einführung in die Philosophie des Tanzes*, op. cit., S. 9.

¹⁶⁴ Vgl. loc. cit.

¹⁶⁵ Ibid., S. 8.

¹⁶⁶ Vgl. ibid. S. 10f.

¹⁶⁷ Ibid., S. 11.

¹⁶⁸ Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 142.

¹⁶⁹ (1) Lyotard, Jean-François: *Zeit heute*. In: ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. 2. durchgesehene Aufl., Wien: Passagen, 2001, S. 73-93, hier: S. 89.

(2) Florian Rötzer schreibt: „Denken, so definiert Lyotard, besteht nach dem Zusammenbruch der Repräsentation darin, »Ereignisse zu empfangen.«“ (Rötzer, *Von der Darstellung zum Ereignis*, op. cit., S. 52).

Das Ereignis des Denkens könnte man vielleicht als eine Art Passivität verstehen: die passive Gewärtigung des Kommenden, von der Nancy schreibt, die jedoch nicht zur Ordnung der Negation (von Aktivität) gehört, sondern eigentlich passiv-aktiv: „den Sinn zu gewärtigen (*être passible*).“¹⁷⁰ Es geht dabei jedoch, wie Nancy sehr radikal schreibt, nicht darum, im Medium des Sinns „etwas“ oder „alles“ zu empfangen.¹⁷¹ Vielmehr um eine Art Darbietung. „Was es darbietet, ist das Tun seiner ‚Passivität‘, ist der *Akt* des Sinns selbst: das aktive Gewärtigen seines Eintretens.“¹⁷² Es geht hier vielleicht um ein Denken als Empfindung für das Eintreten des *daß* des Ereignisses: „Das Denken ist kein Diskurs, sondern die Tätigkeit, sich auf das Ereignis des Sinns einzustellen, mit ihm zu rechnen: es läßt dieses Ereignis sich ereignen [...]“.¹⁷³

Eine Fähigkeit jedoch, den Einbruch des Sinns zu erfahren, nicht im Sinne von Bedeutungsmaschinen, „als ob es darum ginge, neue Wahrheiten zu erfinden oder zu erzeugen“¹⁷⁴, sondern „fähig zu sein, den Aufprall des Sinns zu ertragen.“¹⁷⁵

Das wäre auch der Modus, in dem sich wirklich eine Erfahrung machen lässt. Eine Erfahrung, als Widerfahrnis, wie Rosemarie Trockel und Marcus Steinweg – in Anlehnung an Heidegger – schreiben: „Eine ‚Erfahrung machen‘, schreibt Heidegger, ‚heißt, daß es uns widerfährt, daß es uns trifft, über uns kommt, uns umwirft und verwandelt.“¹⁷⁶ Es ist jedoch keine Erfahrung die man *macht*, wie es Nancy andeutet mit seiner ‚aktiven Passivität‘, und wie hier auch Trockel und Steinweg schreiben: „machen heißt hier: durchmachen, erleiden, das uns Treffende empfangen, insofern wir uns ihm fügen.“¹⁷⁷ Darum spricht Nancy auch von der Trefflichkeit und der (Nicht-)Exaktheit.¹⁷⁸ *Touché*¹⁷⁹ – *vergeblich und verfehlt*.

Im Diskurs der Tanzwissenschaft wurde vielleicht für einen Moment lang mit dem event of thought geliebäugelt. Gerald Siegmund etwa schrieb 2005:

¹⁷⁰ (1) Nancy, *Das Vergessen der Philosophie*, op. cit., S. 112.

(2) Man könnte hier auch von „Empfänglichkeit“ sprechen (frz. *passibilité*).

¹⁷¹ Vgl. *ibid.*, S. 113.

¹⁷² *Ibid.*, S. 114.

¹⁷³ *Ibid.*, S. 112.

¹⁷⁴ *Ibid.*, S. 114.

¹⁷⁵ *Ibid.*, S. 115.

¹⁷⁶ Steinweg, Marcus; Trockel, Rosemarie: *Duras*. Berlin: Merve, 2008, S. 138.

¹⁷⁷ *Loc. cit.*

¹⁷⁸ Vgl. z.B. Nancy, Jean-Luc: *Auf der Schwelle*. In: ders.: *Die Musen*. Dt. Erstaussg., Stuttgart: Legueil, 1999, S. 87-103; zit. n. Derrida, Jacques: *Berühren, Jean-Luc Nancy*. Berlin: Brinkmann & Bose, 2007, S. 66: „Nicht hier ist diese Frau gestorben, sondern hier, sie ist nicht *exakt* gestorben.“ [Die Übersetzung mit dem Wort „exakt“ findet sich nur in Derridas Buch; auf Seite 93 des Aufsatzes *Auf der Schwelle* fehlt das Wort „exakt“].

¹⁷⁹ Vgl. zur Trefflichkeit: Derrida, *Berühren, Jean-Luc Nancy*, op. cit., S. 387f. u. S. 400.

„Ich glaube, dass die Bewegung und damit der Tanz großen Anteil hat an diesem ‚sehenden Sehen.‘ Die Lust am Tanz und am ‚Tanz Sehen‘ resultiert aus dieser vorprädikativen Erfahrung, ein ereignishaftes Denken zu sein, wie es der französische Philosoph Alain Badiou formuliert, ‚bevor ihm ein Name gegeben wird‘.“¹⁸⁰

Badiou schreibt: „Der Tanz ahmt das noch unentschiedene Denken nach. Ja, im Tanz findet sich die Metapher des Unfixierten.“¹⁸¹

Das *event of thought* vielleicht somit als lustvolles, vorprädikatives Erfahren, das einen Möglichkeitsraum eröffnet, allerdings weniger im Bereich des Denkens, sondern im Bereich der *Aisthesis* – des „aisthetischen“ Ereignisses als Austritt aus dem Symbolischen, Austritt aus der Sprache und damit ein anderes Denken. So sind die Vorwürfe von Siegmund und Bojana Cvejic¹⁸² unbegründet: jener schreibt, dass dieses sich ereignende Denken und denkende Ereignis der cartesianischen ratio verpflichtet bliebe, wobei der Körper vergessen würde, und nur das „reine Denken“ (oder der „reine Tanz“: reine Intelligibilität ohne sinnliche Materialität) betont wäre: das Sinnlich-Reale – die Materialität der Körper – würde geleugnet.¹⁸³ Aber genau dies konnten wir vielleicht schon mit dem bisher Gesagten verneinen. Es geht, wie Alarcón schreibt (und auch bei Nancy, welcher *sens* ohnehin in anderen Dimensionen denkt¹⁸⁴) etwa ganz und gar nicht darum von einer Transzendierung zu sprechen, die sich als Denkbild manifestiert und verfestigt.

Es wäre also wichtig, nicht sofort Nancy den Vowurf zu machen, er würde ebenfalls Tanz als Metapher für das Denken verstehen. In einem Interview aus dem Jahr 2004 sagt er: „Und heute bin ich dahin gelangt, zu begreifen, dass der Tanz eigentlich keine Metapher für das Denken ist...“¹⁸⁵ Das ist vielleicht eine Liebeserklärung an den Tanz.

¹⁸⁰ Siegmund, Gerald: *Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz*. In: Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang [Hg.]: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript, 2005, S. 59-75, hier: S. 69.

¹⁸¹ Badiou, Alain: *Kleines Handbuch zur In-Ästhetik*. Wien: Turia + Kant, 2001, S. 84.

¹⁸² Cvejic kritisiert, dass westliche Philosophen wie Alain Badiou den Tanz als Ereignis des Denkens situieren „to preserve dance as a medium-specific practice of the sublime and ephemeral self-expression of a free individual.“ (Vgl. Cvejic, Bojana; Le Roy, Xavier; Siegmund, Gerald: *To end with judgment by way of clarification...* In: Hochmuth, Martina; Kruschkova, Krassimira; Schöllhammer, Georg [Ed.]: *It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989*. Frankfurt a. M.: Revolver [u.a.], 2006, S. 48-56, hier: S. 50).

¹⁸³ Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 149.

¹⁸⁴ Vgl. dazu Kapitel 2.1 in dieser Diplomarbeit.

¹⁸⁵ Nancy, Jean-Luc: *Gespräch über den Tanz. (Gespräch mit Jean-Luc Nancy)*. In: Rainer, Yvonne [u.a.]: *Allesdurchdringung. Texte, Essays, Gespräche über den Tanz*. Berlin: Merve, 2008, S. 60-89, hier: S. 85.

Exkurs: Jérôme Bels „Le dernier spectacle“ – Oder: Präsentation der Präsentation

Um die Korrespondenzen Nancys mit zeitgenössischem Tanz und Performance exemplarisch zu untersuchen, wäre zunächst Jérôme Bel ein gutes Beispiel. Seine Tanz-Performances könnte man betrachten als Konzeption einer Szenographie der Leere, der Vakanz und des Nullpunkts der Darstellung. Sie verunsichern das perzeptive Sehen, und potenzieren Absenz, durch das Eindringen in Randzonen, wo der Boden in ein Oszillieren gerät. Waldenfels hat in seinem Buch *Sinnesschwellen* gefragt: „Wie sieht eine Welt aus, in der ein ‚freier Fall‘ möglich ist, der mehr besagt als einen bloßen Zufall oder Unglücksfall? Wie sieht eine Welt aus, in der Körper Landeplätze suchen, ohne bereits einen festen Boden unter sich zu verspüren?“¹⁸⁶ Falls und womöglich die Welt tatsächlich das sein sollte, was der Fall ist, und wie wir von Kant wissen, der Mensch sich immer schon einem Abgrund exponiert sieht, dann setzen Bels Choreographien diese abgründigen Landeplätze aus und vor: ausgesetzt.

Mit einer rot-karierten Jacke tritt ein Mann auf die Bühne, stellt sich vor ein Mikrofon, und gibt seine vermeintliche figurale Identität (seine Figur als Repräsentationseinheit) preis, indem er sagt: „Je suis Jérôme Bel“. Er stellt den Countdown seiner Stoppuhr auf 60 Sekunden, und nachdem die Zeit abgelaufen ist, und der Alarm ertönt, geht er ohne weitere begleitende Handlungen wieder ab. Auf der Bühne befindet sich nichts außer dem Mikrofon; die Wände sind durch schwarze Vorhänge dekoriert. Es ist natürlich nicht der reale Jérôme Bel, wie man vielleicht vermuten könnte, sondern der Akteur Frédéric Seguette – die anderen Performer von Bels *Le dernier spectacle* (1998) sind Claire Haenni, Antonio Carallo und Jérôme Bel. Letzterer tritt nach der ersten Szene in der Kleidung eines Tennisspielers samt Tennisschläger auf, und behauptet, André Agassi zu sein: „I am André Agassi“. Der Vorhang an der Rückwand der Bühne öffnet sich, und gibt eine Wand frei, worauf „Agassi“ einige Minuten lang gegen die Wand Tennis spielt, und danach wieder von der Bühne abgeht. Es folgt in ähnlicher Manier der Auftritt des nächsten Akteurs: Antonio Carallo; mit einem Dolch ausgestattet, spricht er „I am Hamlet“ in das Mikrofon. Danach sagt er emphatisch den berühmten Satz „To be“ – geht jedoch von der Bühne ab, und vollendet offstage und nicht mehr sichtbar: „or not to be“.

¹⁸⁶ Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 217.

Nun sind bereits drei Figuren des Stücks konturiert: der Choreograph und Autor des Stücks, ein Tennisspieler und Hamlet. Komplett wird das Quartett mit der Figur der Choreographin „Susanne Linke“ – „Ich bin Susanne Linke“ gibt Claire Haenni zu verstehen, die nach der abgeschlossenen Hamlet-Szene in einem weißen Kleid die Bühne betritt. Dabei tanzt sie virtuos einen Abschnitt aus der Choreographie *Wandlung* (1978) von Linke, begleitet von Franz Schuberts Musik *Der Tod und das Mädchen*.

Die ersten vier Szenen dienen hauptsächlich dem Prozess der Figurenkonstitution; wir glauben als Zuschauer vielleicht noch, dass es sich in der ersten Szene um den echten, oder um die Figur Jérôme Bel handelt. Die Verwirrung im Zuschauerraum nimmt erst im weiteren Verlauf des Stücks zu, das nach den ersten vier Szenen diese in immer anderen Konfigurationen von Akteuren und Figuren mittels der Technik der Wiederholung verunsichert (als fünfte Figur wäre noch „Calvin Klein“ zu nennen) und immer paradoxer wird. Dadurch wird die Vorstellung einer mit sich selbst identen Figur destabilisiert: in einem Prozess der Defiguration (als „Aufhebung von stabilen figuralen Zuordnungen“¹⁸⁷). Die Bel-Szene vom Anfang des Stücks wiederholt sich einige Szenen später, der echte Bel tritt auf und sagt, er ist nicht Jérôme Bel; dann übernimmt in einer weiteren wiederholten Sequenz Seguette die Rolle des Nicht-Hamlet: nur noch in Unterhose gekleidet, verkündet er: „I am not Hamlet“, und will nun lieber Calvin Klein verkörpern, wie er konstatiert: „I am Calvin Klein“.

Die Choreographie als oszillierendes Sein-oder-nicht-Sein, in der sich alles vertauscht und in unendliche chiasmische Auskreuzungen verstrickt.¹⁸⁸ Zunächst könnte das noch komisch wirken, vielleicht ergibt sich vorerst nur eine Affinität zu einer Art witzigem Verwirrspiel. So schreibt auch Peter Stamer: „Diese Figurenkonstitution entbehrt nicht einer gewissen Komik [...]“¹⁸⁹, doch mit dem Fortschreiten von Bels *Le dernier spectacle* wird dieses Konzept – als sonore Destabilisierung der Referenz – bis an seine Grenzen getrieben. Jede beruhigende Intimität ist ausgeschlossen. Im fortschreitenden Verlauf des Stückes entsteht ein paradoxes Oszillieren, und es dürfte dem Publikum unmöglich sein, noch irgendwelche Figuren-Identitäten an einzelnen Akteuren festzumachen, womit dieser Parameter der Choreographie

¹⁸⁷ Stamer, Peter: «Ich bin nicht Jérôme Bel». *Überlegungen zum Verhältnis von Figuration/Repräsentation im Tanztheater*. In: Brandl-Risi, Bettina [u.a.] [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. München: epodium, 2000, S. 138-157, hier: S. 152.

¹⁸⁸ Vgl. Husemann, *Ceci est de la danse*. op. cit., S. 46.

¹⁸⁹ Stamer, «Ich bin nicht Jérôme Bel», op. cit., S. 149 (FN 13).

von Bel also untergraben wird. Es wird jedoch nicht die einzige Lücke sein, die das Stück performativ hervorbringt und radikal steigert. So gibt es auch eine Wiederholung der Susanne-Linke-Szene, in welcher zwei Performer einen schwarzen Vorhang halten, und dahinter ein dritter Performer den Abschnitt aus Linkes *Wandlung* ein weiteres Mal tanzt; nun ist die Verantwortung und Imagination des Zuschauers gefordert, dem die Choreographie nicht mehr gezeigt wird. Es ereignet sich ein Geben-ohne-Gabe, durch diese choreografierte Vakanz, die einen Raum hinter dem Vorhang kreierte und die Präsentation der Präsentation darbietet und gleichzeitig befragt, indem das Unsichtbare sichtbar gemacht wird.

Bels Idee war, den Zuschauer zum Choreographieren zu animieren: durch mentale Reproduktion der vorher viermal gezeigten Tanzsequenz von *Wandlung*. Es reicht vielleicht immer noch nicht aus, um den Nullpunkt zu erreichen. *Le dernier spectacle* kann nicht aufhören, das letzte Spektakel zu sein: immer wieder gibt es ein weiteres letztes Bild, und sei es nur imaginiert. Bel muss darum in den Registern der Wahrnehmung weiter voranschreiten, um an die Grenze zu rühren, wo es keine Bilder mehr gibt, um das Nichts-als-Ereignis zu ermöglichen. Nachdem das Symbolische gestrichen ist, so könnte man sagen, versucht Bel vielleicht auch das Imaginäre auszuschalten oder zumindest zu befragen. Denn wenn Bels Körper, welche er uns vorführt, „als Projektionsfläche für imaginäre Entwürfe des Körpers [dienen], die potentiell unabschließbar sind“, dann muss die letzte Vorstellung und die letzte Performance, als letzte Szene andere Strategien erproben. Im weiteren sich verausgabenden Verlauf von *Le dernier spectacle*, wird, so könnte man sagen, ein Geben-ohne-Gabe praktiziert, und durch seine Auslassungen inszeniert. In einer Abfolge von 17 Szenen wird das Zeigen immer weiter reduziert, um sich tangential einem Null-Punkt der Darstellung anzunähern. Helmut Ploebst schreibt, dass die Akteure in *Le dernier spectacle* als „Vorführer eines Diskurses über Darstellung“ dienen.¹⁹⁰ Was hier vorstellt, ist die Vorstellung selbst, die Präsentation der Präsentation, wo sich „uns das Theater als Theater über das Theater eröffnet [...]“.¹⁹¹

Da tritt Antonio Carallo auf die Szene, schaltet einen Walkman ein, und sogleich werden die Namen der Zuschauer verlesen. (Zumindest diejenigen, welche vorab eine Karte reserviert hatten, und namentlich bekannt sind.)

¹⁹⁰ Ploebst, Helmut: *no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*. München: Kieser, 2001, S. 199.

¹⁹¹ *Ibid.*, S. 196.

Versuchen wir es anders. Was sich ereignet, wäre vielleicht die Präsentation der Präsentation, als Geben-ohne-Gabe, die sich mit jeder Szene des Stücks sukzessive potenziert, durch die radikale Thematisierung dieses Motivs. Jedem rezeptiven Voyeurismus wird dabei eine Absage erteilt, und das Inkommensurable ereignet sich im Zwischenraum zwischen Bühne und Zuschauer. Was sich hier entziehen sollte und abwesend gemacht wird, ist der Sinn und die Narration, wie Bel es eigentlich vorsah. Was vielleicht etwas widersprüchlich erscheint, ist Bels Ambition, Roland Barthes Konzept der Autorschaft, als Tod des Autors und Geburt des Lesers choreographisch umzusetzen, und gleichzeitig zu erwarten, dass die Zuschauer die Ebene der Fiktion verlassen, wenn er sagt: „Anfangs wollte ich wirklich objektiv sein. Dann habe ich gesehen, wie die Zuschauer gewissermaßen kreativ waren und ihre eigenen Geschichten erzählten. Also war ich wirklich enttäuscht, und mir wurde klar, daß es nicht möglich ist, verstanden zu werden.“¹⁹² Genau dies wäre ja der grundlegende Gedanke von Barthes gewesen, in seinem Plädoyer gegen homogene und vereinheitlichte Interpretationen; denn wenn Bel sagt, „[d]aß es [...] nicht um eine Wahrheit geht, die der Künstler vorgibt“, wie kann er dann erwarten, dass man seine Wahrheit versteht. Natürlich versteht man Bel jedoch in diesem Punkt besser, wenn man weiß, dass *Le dernier spectacle* tatsächlich sein letztes Stück werden sollte, wie Bel in einer lecture performance sagt: „My idea was to, with this title to push me to quit. I wanted to quit. [...] With this title it was like a challenge to myself saying: ‚Jérôme, this is your last performance, so you have to put in this performance the solution.‘“¹⁹³

Mit Nancy könnte man sagen, dass *sens* erst die Möglichkeit bieten würde, Bedeutungen zu erzeugen, doch Bel konstruiert für *sens* selbst einen Raum auf der Bühne, lässt *es* den Zuschauer berührbar machen, indem *es* sich immer entzieht.

Dies gilt auch für die Ebene der phänomenalen Körperlichkeit, wie Pirkko Husemann angemerkt hat, „an dem von Bel inszenierten Körper gibt es nichts zu interpretieren, weil alle Bedeutungszuweisungen offensichtlich und provisorisch sind. Zieht man Bedeutung und Identität vom Körper ab, verbleibt dieser als entleertes Zeichen, als reine

¹⁹² Ibid., S. 199.

¹⁹³ (1) Bel, Jérôme: Lecture Performance zu *Le dernier spectacle*. Im Rahmen der Reihe „Performing Lectures“ veranstaltet von Unfriendly Takeover im Atelierfrankfurt, 02. 10. 2005. Video abrufbar unter http://www.unfriendly-takeover.de/f14_Videos.htm, letzter Zugriff: 28. 11. 2008

(2) Dass dies ein naiver Gedanke war, gibt Bel in der lecture performance auch zu (1:24'). Da er jedoch aufgrund von interessanten Angeboten nicht aufhören wollte, entschloss er sich, zumindest unter das nächstes Projekt nur seine Signatur als Autor zu setzen. So entstand dann *Xavier Le Roy*, ein Stück von Jérôme Bel, dessen Umsetzung jedoch sein Kollege der Choreograph Xavier Le Roy übernahm.

Einschreibefläche.“¹⁹⁴ Wobei man hier immer noch auf einer metaphysischen Ebene der Bedeutungsgenerierung verharrt, mit dem Prinzip „den Körper zum Durchgangsort für Bedeutung“¹⁹⁵ zu machen – das heißt: eine Transzendenz des Körpers zu implizieren.

William Forsythe sagt in einem Interview: „Vielleicht müssen wir die Grenzen des Systems ‚Theater‘ permanent austesten.“¹⁹⁶ Woran Forsythe, Bel, Le Roy und viele andere zeitgenössische Künstler arbeiten, ist die *Aisthesis* des Zuschauers selbst. So sagt Forsythe zu seinen installativen Choreographien *City of Abstracts* und *Bounty Castle*, dass diese Versuchsanordnungen bilden, „die an der Wahrnehmung der Leute arbeitet.“¹⁹⁷ Gleichzeitig wird der Zuschauer dabei immer aufgefordert mitzumachen, denn sonst bekommt er nichts zu sehen. Damit wird dieses Nichts-als-Ereignis von Nancy, so könnte man sagen, durch den Zuschauer selbst erzeugt als aktiver Partizipateur.

Würde man nun fragen: Was zeigt sich, und welches *daß* ereignet sich, so wird man antworten: nichts. Zumindest vorläufig ist nichts auf der Szene, was sich zeigt, ist die/der Saal selbst, der durch seine An-Teil-Nahme einen Teil des Sich-Zeigenden erzeugt, und gleichzeitig sein Ausgesetzt-Sein im Mit-Sein erfährt. Forsythe sagt: „Wenn du dich körperlich nicht beteiligst, verstehst du Sinn und Zweck der ganzen Geschichte nicht. Es ist ein kognitives Experiment...“ Der Sinn ist niemals vorab gegeben; erst durch das partizipative Teil-Nehmen gibt sich etwas im Medium des Sinns (Bewegung, Körper, Relationen, Bedeutungen). Gleichzeitig wäre zu fragen, ob dies reicht, und vielleicht gehört Bel hier zu den radikalsten Choreographen mit seinen Stücken.

Das metatheatrale Moment in *Le dernier spectacle* wird vielleicht am deutlichsten in der bereits erwähnten Vorhang-Szene. Es wäre nun die Möglichkeit daran weiter vertiefend das zu veranschaulichen, was Nancy die „Präsentation der Präsentation“ nennt.

„What, above all, characterizes art in Nancy’s philosophy, is that art presents the fact that there is presentation. Art exposes what is patent but not apparent, when “apparent” is understood in

¹⁹⁴ Husemann, *Ceci est de la danse*, op. cit., S. 48.

¹⁹⁵ Loc. cit.

¹⁹⁶ Siegmund, Gerald: *Choreografische Interventionen. Gerald Siegmund im Gespräch mit William Forsythe*. In: Ballett international/Tanz aktuell, Jahrbuch 2001 - *Schluss mit der Spasskultur*, 2001, S. 72-75, hier: S. 73.

¹⁹⁷ Ibid., S. 74.

the sense of givenness: if art is the presentation of presentation, it presents the fact that there is art and that there are several arts.“¹⁹⁸

Die Präsentation der Präsentation ist jedoch nicht Repräsentation, wie hoffentlich aus dem Bisherigen deutlich wurde: „Yet the presentation of presentation is not representation, for it does not relate presentation to a subject, but to itself.“¹⁹⁹

Erlauben wir uns einen wiederholten Blick auf Bels *Le dernier spectacle*: Das Segment aus *Wandlung*, welches im Verlauf der einzelnen Szenen vier mal wiederholt wird, wird auf der Bühne beim fünften Mal anwesend-abwesend gemacht. Es entsteht ein Riss mitten auf der Bühne, ein schwarzes Loch, in dem sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer absorbiert. Sein und Schein des Tanzes und der Performer auf der Bühne entzieht sich der auf sie projizierten Symbolik; explizitativ wird ein unabschließbares Verwiesensein innerhalb von Zeitfenstern des Kontinuierlichen erzeugt; am schärfsten dann, wenn durch Posen eine unerträgliche Dauerhaftigkeit szenisch buchstabiert wird, und den Durst nach Bedeutung fühlbar macht für die Zuschauer. Der ontologische Status der Choreographie wird von Bel ins Oszillieren zwischen Schein und Sein gebracht auf der Ebene der Präsentation. Diese wird selbst thematisiert im Register der Fragmentierung. Genau dies wäre auch das, was nach Nancy die Chance der Kunst/der Künste ist: die Kunst als Fragment, oder vielmehr als Fragmentierung. „Kann man die Kunst als Fragmentierung und die Fragmentierung als Präsentation des Seins – der Existenz auffassen?“²⁰⁰ Es geht dabei nicht um Werke, die teleologisch ein Ziel verfolgen, was auch immer das sein mag. Vielmehr geht es um die Fragen nach dem Aussetzen (der Darstellung), und dem Exponiert-Sein als: ‚Sein als Ereignis‘ nennt es Nancy, „das wir auch Existenz nennen, insofern diese per se das Zu-Kommende ist und im essentiellen Sinne nur ankommt (nur ankommt und weggeht)“²⁰¹ Die Frage nach der Präsenz, die immer erst im Entstehen ist, kreist auch um die Frage der Abgeschlossenheit der Darstellung und damit um das gewaltsame Aufzwingen eines Sinns. Es geht darum, „ob in einer Stimme, in einem Ton, in einer Schrift ein Gedanke im Entstehen oder Sterben begriffen ist, es geht darum: den Sinn zu öffnen, ihn aus-zusetzen oder ihn abzuschließen (und ihn zugleich *aufzuzwingen*).“²⁰² Demnach wäre die Abgeschlossenheit der

¹⁹⁸ Heikkilä, *At the Limits of Presentation*, op. cit., S. 191.

¹⁹⁹ Ibid., S. 192.

²⁰⁰ Nancy, *Die Kunst – Ein Fragment*, op. cit., S. 173.

²⁰¹ Loc. cit.

²⁰² Nancy, *Entstehung zur Präsenz*, op. cit., S. 105. [Hervorhebung von mir].

Repräsentation, ihr Wille zum Sinn, den sie aufzwingt, als antagonistisches Prinzip zur Offenheit zu verstehen, die den Sinn nicht abschließt, sondern aussetzend berühren lässt. „Also ist »entstehen« das Verb aller Verben: das »Dabei-sein-sich-zu-ereignen«.“²⁰³

In diesem Zusammenhang, bringt Nancy auch die Abwesenheit ins Spiel. „Diese Abwesenheit ist durch und durch Abwesenheit qua Darstellung, Präsentation, Fragmentierung. Und die Kunst selbst ist immer die Kunst, *es nicht zu sagen*, die Kunst, das Unsagbare *im Darstellungsprozeß selbst* zur Ex-Positio zu bringen.“²⁰⁴

Gemeinsames Merkmal, wie ich es versuche mit den gewählten Zitaten zu zeigen, ist das Aussetzen des Sagen-Wollens, und das Ausgesetzt-Sein, das niemals abgeschlossen ist, in keiner Form präsent werden kann. (Könnte man das ‚Leben‘ nennen mit Artaud – ‚jene Art zarten, lebhaften Feuers, an das keine Form rührt‘²⁰⁵? Vielleicht ist der Begriff ‚Leben‘ schon zu verbraucht und zu sehr misshandelt worden, und deshalb verwendet Nancy lieber das Wort Ek-sistenz – natürlich auch, weil es philosophischer ist, und es erlaubt an Vordenker wie Heidegger anzuknüpfen. An anderer Stelle äußert er sich dazu folgendermaßen: „Es liegt daran, dass ein Philosoph die beiden Begriffe »Form« und »Leben« von vornherein ablehnt, wenn sie als Rahmen und Inhalt verstanden werden, oder, anders gesagt, als Bedeutung und Erfahrung.“²⁰⁶)

Versuchen wir noch zu präzisieren: „Das Fragment (die Kunst) ist also das Symbolische selbst im Augenblick seiner Unterbrechung.“²⁰⁷ Was ist das Symbolische übertragen auf den Tanz?

Gerald Siegmund findet es im Körper und seinen Bewegungen, die „der Logik des Zeichens [unterliegen]. Auch der Tanz ist eingebettet in die symbolische Ordnung unserer Kultur, die ihm einen bestimmten Ort (die Bühne) und einen bestimmten Körper (einen ausgebildeten Tänzerkörper) zuweist.“²⁰⁸ Was hier also perforiert und fragmentiert wird, sind die Tanzsprache und der Körper, wenn er – wie bei Bels *Le dernier spectacle* – entzogen wird, um einen Raum der Unterbrechung und des Fragmentarischen auf die Szene zu bringen. In diesem Raum wird das Symbolische des Tanzes entzogen: in Anlehnung an das theoretische

²⁰³ Nancy, *Entstehung zur Präsenz*, op. cit., S. 103.

²⁰⁴ (1) Nancy, *Die Kunst – Ein Fragment*, op. cit., S. 177.

(2) Vgl. dazu auch Kapitel 2.2, Zitat 107.

²⁰⁵ Artaud, *Das Theater und sein Double*, op. cit., S. 15.

²⁰⁶ Nancy, Jean-Luc: *Philosophische Chroniken*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2009, S. 18.

²⁰⁷ Nancy, *Die Kunst – Ein Fragment*, op. cit., S. 183.

²⁰⁸ Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 61.

Modell von Siegmund, wäre das die *Tanzsprache*.²⁰⁹ Vielleicht könnte man sagen: die *Tanzsprache*, als tänzerische Artikulation und Ausdruck, der sich auf Bels Szene hinter dem Vorhang abwesend macht – und als Absenz erfahrbar wird. Absenz nicht als Flüchtigkeit verstanden, sondern wiederum, in Anlehnung an Siegmund, als Wink „auf den Riss in der symbolischen Ordnung, der die Körper in Bewegung auf diesen unmöglichen Ort versetzt.“²¹⁰ Was mit der Präsentation der Präsentation erfahrbar wird, ist wie bereits gesagt, das Anrühren oder Berühren der Grenze der Präsentation, und die Erkenntnis, der Grenze ausgesetzt zu sein; das heißt: ein Moment, wo sich das Begehren selbst erkennt, so könnte man sagen; oder allgemeiner: „den Augenblick und die Geste, in denen sich der Wille zur Bedeutung als solcher erkennt, sich bedeutungslos weiß und einen anderen ‚Sinnanspruch‘ freisetzt.“²¹¹ Wie bereits weiter oben gesagt, geht es Nancy um sein Konzept *sens*: ein ‚Sinn‘, der sich öffnet und sich selbst darbietet. Das Weiterlesen an dieser wichtigen Stelle, expliziert das Anliegen Nancys.

„Dieser Anspruch [*den Sinnanspruch freisetzen – Hervorhebung von mir*] ist neu, insofern er sich von der Bedeutung löst und ihr nicht länger verpflichtet ist, insofern er ausdrücklich die Grenze der Bedeutung ‚bedeutet‘ und also bereits innerhalb des Bedeutungsdiskurses die unbestimmte, aber beständige Aufgabe stellt, bis an die Grenze des Diskurses zu gehen, ihn zu verführen, zu entkleiden und zu bedrängen, bis er zeigt, was er vermag [...]“²¹²

In diesem Sinne ist es auch die Strategie Bels, die Diskurse der Darstellung und des Tanzes zu verführen. Das Entkleiden treibt er in seiner Suche nach einem Nullpunkt der Darstellung radikal bis an die Grenze der Bedeutung, wo sich *sens* selbst öffnet und berührt: als Zäsur der Bedeutung. Was sich demnach zeigt, ist vielleicht auch die „Bewußtheit über den eigenen Perzeptionsmodus“ durch das Erschweren des Sehens hinter den *Wandlungs*-Vorhang, wie

²⁰⁹ Vgl. *Ibid.*, S. 11.

²¹⁰ *Ibid.*, S. 45.

²¹¹ (1) Nancy, *Das Vergessen der Philosophie*, op. cit., S. 79.

(2) Es könnte hier angekreidet werden, dass es Nancy in seinem Buch *Das Vergessen der Philosophie* um die Frage nach der Philosophie und dem Denken selbst geht, und man hier Äpfel mit Birnen verwechselt, wonach hier ein Zitat herangezogen wird, welches in völlig anderem Kontext steht. Doch dieser Kontext zieht seine Register durch das ganze Denken Nancys, wie es vielleicht am Ende dieser Diplomarbeit gezeigt worden sein wird. Es wird darauf näher eingegangen im Kapitel „Tanz als Ereignis des Denkens“ – vor allem zur Verdeutlichung, was Nancy unter ‚Denken‘ versteht.

(3) Vgl. dazu auch Kapitel 4 - S. 83 FN 399 (2).

²¹² *Loc. cit.*

man mit Hans-Thies Lehmann sagen könnte: so wird der Raum von Bels Szene „zu einem Symbol für jenen ›Ort der Bilder‹ der wir selber sind.“²¹³

Pirkko Husemann erkennt in Bels *Le dernier spectacle* die Verweisungsstruktur aus dem berühmten Satz Rimbauds – *Ich ist ein Anderer*. Auch auf dieser schizoiden Ebene könnte man vielleicht vom unmöglichen Ort der Ipseität sprechen – des unabschließbaren Verwiesenseins, wo sich ein Atopos auftut (zwischen *moi* und *je* usw. wie exemplarisch Lacan analysiert hat) – das auf Bels Szene seine Register zieht. So würde die szenische Gabe niemals ‚Sein‘ oder statt finden können, im *hic et nunc*; vielmehr benötigt sie ein Alibi – einen Atopos oder nur ein Anderswo? „Dieses Ereignis des Ästhetischen, das, so könnte man sagen, seine Stätte findet, gerade wenn es nicht stattfindet (IT TAKES PLACE WHEN IT DOESN'T) [...]“²¹⁴

Um nochmals auf die Präsentation der Präsentation zurück zu kommen, könnte man sich auch die Theorie des Erhabenen in Nancys Aufsatz *L'offrande sublime* ansehen. Dort geht es in sehr ähnlicher Manier um die selben Gedankengänge, wie ich meine – nämlich um die Darbietung der Darbietung. Von Interesse ist der Text auch, weil er das Berühren behandelt sowie die Geste, und wie und wo sie sich ereignen kann. Mit dem Sublimen wird jedoch nicht eine erhabene Ästhetik gekennzeichnet, oder eine Kunst des Erhabenen; auch nicht ein sublimer Stil. „A la fin, il n'y a peut-être pas d'art sublime, et pas d'oeuvre sublime – mais le sublime a lieu là où des oeuvres touchent.“²¹⁵ Im Gegensatz zu Lyotard oder Adorno, die im Erhabenen etwas Enigmatisches, einen Mangel oder einen Rest konstatieren, der sich nicht darstellen lässt, gilt es bei Nancy zu konstatieren, dass „la logique du sublime ne se confond ni avec une logique de la représentation (quelque chose à la place de la chose), ni avec une logique de l'absence (de la chose qui manque à sa place).“²¹⁶

Dazu im dritten Kapitel mehr, wo es vielleicht deutlicher wird, dass „man aber nicht dem »Berühren« so ohne weiteres Vertrauen schenken und auf keinen Fall glauben [darf], man könne *den* Sinn von Berühren »berühren«, insofern er den Sinn (die Sinne) begrenzt.“²¹⁷

²¹³ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, op. cit., S. 438f.

²¹⁴ Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira: *Vorwort*. In: Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 8-17, hier: S. 16.

²¹⁵ Nancy, *L'offrande sublime*, op. cit., S. 193.

²¹⁶ *Ibid.*, S. 167.

²¹⁷ Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. 2. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2007, S. 41.

3. GESTE UND BERÜHREN (E-MOTION)

3.1 Darbietung der Darbietung (reine Mitteilbarkeit)

Um also nun die Präsentation der Präsentation abschließend mit den noch fehlenden Merkmalen zu analysieren, werden wir hier einige Gedanken zur Geste und zum Berühren mit dem, was Nancy auch Darbietung der Darbietung nennt, verflechten, und ein Beispiel von Meg Stuart zur Exemplifizierung heran ziehen in diesem dritten Kapitel.

Zunächst zur Emotion und Motion, die für das Denken des Sublimen entscheidend sind, so Nancy. Er konstatiert in seinem Text *L'offrande sublime*, dass es ohne Emotion keine Kunstwerke, keine Schönheit und keine Philosophie gäbe, „mais à laquelle [an die Emotion] les concepts de la beauté, de l'oeuvre et de la philosophie, par eux-mêmes et en principe, ne peuvent pas toucher.“²¹⁸ In anderen Worten: Kunst, Philosophie oder Ästhetik können nicht berühren, verfügen selbst über keine Emotionen, die sie irgendwie intentionell zur Schau stellen könnten. Der Grund dafür liegt demnach jedoch nicht darin, dass die Kunst etwa zu abstrakt oder zu kalt wäre, denn wie Nancy schreibt, würde es auch nicht zielführend sein, würde man eine Kunst in aller Fülle, voller lebendigen Lebens und Wärme konzipieren, denn alles – Kunst, Philosophie usw. sind produziert, „parce que leur système – beauté/oeuvre/philosophie – est construit“²¹⁹, demnach gibt es keinen „echten“ Ausdruck, keine Authentizität. Daran könnte man auch die Kritik Nancys an der Theorie Guy Debords zur Gesellschaft des Spektakels und an der „revolutionären Kritik“²²⁰ festmachen. Debord kritisierte das von der Ware determinierte surrogathafte „falsche Leben“ oder Scheinleben oder den „falschen Schein“. Nancy kritisiert dies, da es vielleicht streng genommen kein „echtes Leben“ gibt, wenn er zu Debord schreibt:

„Die Kritik des Scheinbaren gleitet mühelos selbst ins Scheinbare über, weil sie das Eigentliche – das Nicht-Scheinbare – nicht anders ausweisen muß als durch die obskure Kehrseite des Spektakels. [...] Deshalb ist die Rückseite des trügerischen »Imaginären« eine schöpferische »Imagination«, deren Urform alles in allem ziemlich deutlich dem romantischen Genie verhaftet bleibt.“²²¹

²¹⁸ Nancy, *L'offrande sublime*, op. cit., S. 180.

²¹⁹ Loc. cit.

²²⁰ Vgl. Nancy, *Singulär plural sein*, op. cit., S. 90.

²²¹ Ibid., S. 87.

Vor allem geht es also darum, wie Nancy konstatiert, nicht den kritisierten „falschen (An)Schein“ in der Gesellschaft des Spektakels, oder die „falschen Erscheinungen“ „zugunsten einer eigentlichen Wirklichkeit (die tief, lebendig, ursprünglich ist – und immer der Ordnung eines ANDEREN angehört)“²²² zu ersetzen, letztlich demnach als egohafte Aneignung eines ANDEREN („wahren Lebens“, „universellen Natur“, usw. – letztlich eine „Ontologie des Gleichen“).²²³ Was für Nancy auf die Frage hinausläuft, „ob das »Spektakel« nicht in der einen oder anderen Weise eine konstitutive Dimension der Gesellschaft ist [...]“²²⁴

Zurück zur Emotion. Anstelle der Emotion setzt Nancy nun seine Theorie des Erhabenen, wobei es hier eigentlich weniger, wie bereits im letzten Kapitel gesagt, um das Erhabene als solches geht; vielmehr liegt der Fokus am Bewegenden, in dessen Dimensionen gilt, dass „le sentiment du sublime est à peine une émotion, mais qu’il es plutôt la seule *motion* de la présentation – à la limite et syncopée.“²²⁵

Die Gedankenfigur mit der wir es hier zu tun haben, ist demnach wiederum die Präsentation der Präsentation oder das Berühren der Grenze der Präsentation, als Synkope oder als Aussetzen, wiederum im Register des Nancyschen *sens*-Konzepts, wie auch Martta Heikkilä schreibt.

„For Nancy, what touches is the sense of things: sense emerges as the multiple and fragmented real of the world to which thought is exposed as its limit. Sense is thus offered at the limit of signification, which is also the rupturing of presence.“²²⁶

Für ein exakteres Verständnis des „Berührens“ und der Motion/Emotion – Nancy verwendet zu dieser Frage den Ausdruck (*é*)*motion*, um die darin verborgene Ambivalenz zu pointieren, ist es hilfreich, auf das Merkmal des Entzugs oder der Ohnmacht näher einzugehen. So wäre

²²² (1) Ibid., S. 88.

(2) Der Begriff des *ANDEREN* den Nancy hier gebraucht, wird in *Singulär plural sein* als Figur der (neugierigen/seltsamen) Aneignung des Ursprungs im Anderen, in unterschiedlichen Modi (Lust oder Hass), sehr vehement kritisiert, wobei darauf hier nicht näher eingehen werden kann, und der Verweis genügen soll. Vgl. *ibid.*, S. 44 ff.

²²³ Vgl. *ibid.*, S. 88f.

²²⁴ Ibid., S. 91.

²²⁵ Nancy, *L’offrande sublime*, op. cit., S. 180.

²²⁶ Heikkilä, *At the Limits of Presentation*, op. cit., S. 242.

die (é)motion nicht weniger sensibel, jedoch gilt vor allem: „*elle est la sensibilité de l'évanouissement du sensible.*“²²⁷

Was hier verschwindet, und ohne Macht berührt, muss hier meiner Annahme nach auch in Anlehnung an das *sens*-Konzept Nancys gedacht werden, weshalb dieses Zitat auch sehr schwer analysierbar ist, sich eigentlich einer genaueren Bestimmung entzieht, so dass Nancy hier und in vielen anderen Texten (*Corpus*²²⁸ wäre hier ganz besonders hervorzuheben, als ewiges Spiel mit den vielen unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes „corpus“) selbst diesen Akt oder die Geste des Berührens in seine Texte mit seiner Sprache einschreibt. Übereilig könnte man nämlich schließen, dass sich einfach die Referenz oder die Bedeutung entzieht, und dies das Berührende dann wäre. Auf anderer Ebene könnte man ableiten, dass Nancy mit dem Berühren auch auf ein phänomenales „Sich fühlen fühlen“ abzielt.²²⁹ Lassen wir es an dieser Stelle offen – exponiert.

„Au bord de la syncope, le sentiment, un instant, sent encore, sans plus se rapporter à son sentir. Il perd le sentiment: il sent sa perte, mais ce sentir n'est plus à lui: bien qu'il soit très singulièrement le sien, il est pris lui aussi dans la perte. Ce n'est plus sentir, c'est être exposé.“²³⁰

So bliebe hier festzuhalten, dass es beim Synkopierten und bei der Ohnmacht oder Verlust des Gefühls, das eigentlich, wie Nancy meint, per se kein Fühlen mehr ist; vielmehr das Ausgesetzt-Sein oder das Aussetzen (des Berührens oder Begreifens). „Das Gesetz des Berührens ist Trennung“, schreibt Nancy. Was sein Konzept von „Berühren“ besagen will, verdeutlicht er auch in *Die Musen*. Berühren figuriert hier wiederum das Denken des Ereignisses, in dem sich eine Leere oder ein Bruch offenbart: Zäsur der Bedeutung. „Der Sinn der Welt als momentane Unterbrechung der Bedeutung – so wird auch begreiflich, dass eine solche ‚Unterbrechung‘ nichts anderes als das Berühren ist.“²³¹ In anderen Worten: Was berührt wird, ist die Grenze der Bedeutung selbst, von der weiter oben schon die Rede war. Man kann sich nicht auf der Grenze aufhalten oder sie sich irgendwie vorstellen, aber sie wird berührt: es ist das gleiche Konzept wie die passive Gewärtigung des *Kommenden*.²³²

²²⁷ Nancy, *L'offrande sublime*, op. cit., S. 181.

²²⁸ Nancy, *Corpus*, op. cit.

²²⁹ Vgl. dazu Nancy, *Die Künste formen sich im Gegeneinander*, op. cit., S. 17.

²³⁰ Nancy, *L'offrande sublime*, op. cit., S. 184.

²³¹ Nancy, *Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst?*, op. cit., S. 39.

²³² Vgl. Kapitel 2.4 in dieser Diplomarbeit.

Auch ist es wiederum ein Denken der Differenz: „[ü]berall wuchern Differenzen“, schreibt Nancy.²³³

Was somit vielleicht berührt, ist eine exponierte singuläre Liebesgabe, wie sie uns von der Bühne der zeitgenössischen Tanz-/Performancepraxis als Geben-ohne-Gabe bewegt.²³⁴ Eine Art liebkosendes, (~~Theater~~)streichendes Ereignis der Liebe.²³⁵

* * *

Rosemarie Trockel und Marcus Steinweg schreiben: „Er versteht nicht zu lieben, weil er die Liebe zu verstehen versucht [...]“.²³⁶ Liebe ist vielleicht immer hyperbolisch: als Liebe, die sich in die Ek-sistenz des Anderen verliebt, immer als inkommensurable Verausgabung, wie es in folgendem Beispiel (vielleicht in allzu großer Strenge) von Nancy angedeutet wird:

„Je t’aime un peu, beaucoup: vous savez déjà que ce n’est pas de l’amour. Si quelqu’un vous demande si vous l’aimez et que vous répondez «oui, je t’aime beaucoup», vous l’avez déjà déçu. Cela veut dire que «je t’aime» est absolu, nous devons dire «je t’aime», point. Nous ne pouvons pas le quantifier.“²³⁷

Je *mehr* man jemanden liebt, wie es manchmal heißt, umso deutlicher wird, dass man nicht liebt, oder eben nur insofern liebt, wie man Katzen mehr als Hunde ‚liebt‘: mehr Wert (Mehrwert) zugesteht und kommensurabel macht, für das Eintreten in Zirkulationen, als unwürdige Herabsetzung auf die Ebene der Äquivalenz und die allgemeine Austauschbarkeit von allem. So schreiben Steinweg und Trockel:

²³³ Nancy, *Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst?*, op. cit., S. 39.

²³⁴ Vgl. dazu auch den Exkurs zu *Forgeries, Love and Other Matters* in dieser Diplomarbeit S. 82.

²³⁵ (1) Buchstäblich und metaphorisch ein Streichen des Theaters und ein Theaterstreich (*coups de théâtre*); vgl. Diderot, Denis; Lessing, Gotthold Ephraim [Übers.]: *Unterredungen über den »Natürlichen Sohn«*. In: dies.: *Das Theater des Herrn Diderot*. Stuttgart: Reclam, 1986, S. 81-179, hier: S. 97.

(2) Die Wortgruppe Streich, Streicheln, Strahl gehen auf die idg. Wurzel ‚ster‘ zurück; vgl. den Eintrag zu Streifen, Streif in: Pfeifer, Wolfgang [Hg.]: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 8. Aufl., München: dtv, 2005, S. 1377 f.

²³⁶ Steinweg/Trockel, *Duras*, op. cit., S. 70.

²³⁷ Nancy, Jean-Luc: *Je t’aime, un peu, beaucoup, passionnément...*. Montrouge: Bayard, 2008, S. 22.

„Liebe ist der Mut einer die Leere im Anderen konfrontierenden Bejahung, die das Subjekt seiner ontologischen Ungesicherheit überführt. In der Berührung dieser Leere wird es mit der Inkommensurabilität des Anderen vertraut.“²³⁸

Wie sehr das *ich-liebe-dich* eine ganz besondere Formel ist, sehr verschwistert mit der szenischen Gabe, hat auch Roland Barthes erkannt;²³⁹ als auch die Konsequenzen, wenn man diese Formel nicht sagt, sich der Verausgabung verweigert, und deshalb in die Ökonomie der repräsentativen Gesten, Blicke usf. eintritt, und sich deuten lassen muss.²⁴⁰

* * *

Wer die Liebe zu verstehen versucht, versteht nicht zu lieben: so wäre diese inkommensurable Zone der Fragilität zu nennen, die gerade für den Tanz als eine der fragilsten Kunstformen, wie ich meine, besonders hervor zu heben ist. Es ist dieses Oszillieren an der Grenze einer Instabilität, was unhandlich, unangreifbar und unbegreifbar ist. So schreibt Nancy in *Am Grund der Bilder* zum „Heiligen“ und „Unberührbaren“ ein paar interessante Notizen. Das Heilige (*sacré*), das nicht der Kategorie der Religion angehört, sondern eher in Opposition zu ihr steht, wie Nancy konstatiert, „bedeutet das Getrennte, das Ausgegrenzte, das Verschanzte.“²⁴¹ Auch das Gesetz der Berührung ist Trennung, wie wir nun bereits wissen. So wird hier auch der Begriff des „Unberührbaren“ ins Spiel gebracht: „es ist das, womit man keine Verbindung eingeht (oder allenfalls eine äußerst paradoxe Verbindung). Es ist das Unberührbare (oder allenfalls ein kontaktlos Berührbares).“²⁴² Nancy ändert jedoch sogleich seine Begrifflichkeiten, um Verwechslungen aus dem Wege zu gehen, und nennt es schließlich „*das Distinkte*“.²⁴³

„Es ist unberührbar: weniger, weil man dazu nicht berechtigt wäre, weniger, weil einem nicht die entsprechenden Mittel zur Verfügung stünden, sondern weil der auszeichnende, *distinktive Zug* das trennt, was nicht mehr ins Reich des Ergreifens gehört; nicht so sehr ein Unberührbares also als vielmehr ein Ungreifbares.“²⁴⁴

²³⁸ Steinweg/Trockel, *Duras*, op. cit., S. 71.

²³⁹ Vgl. Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 138.

²⁴⁰ Vgl. Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, op. cit., S. 144.

²⁴¹ Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2006, S. 9.

²⁴² Loc. cit.

²⁴³ Vgl. loc. cit.

²⁴⁴ Ibid., S. 10.

Was berührt, gehört also nicht der Kategorie des Ergriffen-Seins an, noch der Kategorie des Ergreifens. Vielmehr geht es um den Entzug, der selbst einen kraftvollen Zug des Distinkten markiert, als „Entzug seines Abstandes“.²⁴⁵ Für Nancy besteht hier vor allem die Herausforderung nicht in Mystizismen zu verfallen, wie vielleicht Benjamin, und nebenher vielleicht auch der Wunsch, sein *toucher*-Konzept zu erproben um Neues aufscheinen zu lassen. Ent-Fernung bedeutet hier eher die Reduktion der Ferne. „Was nicht nah ist, kann indes von zweierlei entfernt werden: von der Berührung oder aber von der Identität.“²⁴⁶ Man könnte hier, wie Nancy es tut, auf die Philosophie des Bildes eingehen, das *punctum* mit Barthes vielleicht dazu besprechen, doch werden in dieser Diplomarbeit an anderer Stelle einige Hinweise dazu erbracht worden sein, so dass wir hier nun besser beraten sind, kurz das schönste Buch Nancys – *Noli me tangere* – zur Untersuchung des Berührens zu befragen mit dem bisher aufgespannten Kontext. So handelt es sich bei diesem Satz („*Noli me tangere*“) ebenfalls nicht um ein Unberührbares, sondern, wie Nancy die Stelle des biblischen Gleichnisses des Johannesevangeliums – eine Episode zwischen Jesus von Nazareth und Maria –, übersetzt: „du mögest mich nicht berühren“.²⁴⁷ Wie in *Am Grund der Bilder* geht es also um das Unberührbare oder Heilige. „Das *Unberührbare* [...] ist überall dort gegenwärtig, wo es Heiliges gibt, das heißt Rückzug, Distanz, Distinktion und Inkommensurables, zusammen mit dem Gefühl, das sie begleitet (oder konstituiert).“²⁴⁸ Wie sehr wir es hier mit der Problematik des Berührens zu tun haben sowie mit dem „Sich fühlen fühlen“, sei hier kurz durch ein Zitat illustriert.

„[...]»Berühre mich nicht« ist ein Satz, der berührt, der, selbst wenn er von jedem Kontext losgelöst ist, nicht *nicht* berühren kann. Er sagt etwas über das Berühren im Allgemeinen aus, er rührt an den sensiblen Punkt des Berührens: eben den sensiblen Punkt, den das Berühren *par excellence* bildet (er ist alles in allem »der« Punkt des Sensiblen), an dasjenigen, was an ihm den sensiblen Punkt ausmacht. Dieser Punkt ist eben der, an den das Berühren nicht rührt, das es nicht berühren darf, um sein Rühren [*touche*] (seine Kunst, seinen Takt, seine Gnade) zu vollziehen: der Punkt oder dimensionslose Raum, der trennt, was das Berühren versammelt, die Linie, die das Berühren vom Berührten und folglich die Berührung von sich selbst fernhält.“²⁴⁹

²⁴⁵ (1) Loc. cit.

(2) Natürlich könnte man hier Benjamins Aura-Begriff geltend machen, jedoch erspare ich mir dies hier, denn er kommt ohnehin in jeder zweiten Arbeit vor, und wäre vielleicht eine entfernte naheliegende Voraussetzung.

²⁴⁶ Loc. cit.

²⁴⁷ Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Noli me tangere*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2008, S. 49.

²⁴⁸ Ibid., S. 20.

²⁴⁹ Loc. cit.

Es ist natürlich nicht zu übersehen, dass es hier eine starke Korrespondenz zu Derridas Buch *Le toucher*, Jean-Luc Nancy gibt sowie zu Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie.²⁵⁰ Um diesen Gedankengang geht es eigentlich auch in der ganzen Philosophie Nancys, wie ich meine und kurz anmerken will. Sei es im Kontext des phänomenologischen sensiblen Punktes des „Sich fühlen föhlens“²⁵¹ der sich per se immer entzieht, da er einen infiniten regress markiert (Sich föhlen sich föhlen föhlen, Sich föhlen sich föhlen sich föhlen föhlen usw...); sei es überhaupt bezüglich des Beröhrens selbst, dass im Sublimen nur als (é)motion beröhrt, wie auch immer man diesen Chiasmus von Motion und Emotion verstehen will, oder sei es im Konzept von *sens*, in dem an eine Grenze geröhrt wird, die sich jedoch immer entzieht. Dies macht auch die Besonderheit bei Nancy aus, dass er vielleicht ein Grundkonzept entwickelt hat (mit Anleihen Derridas, Merleau-Pontys, Lévinas, usw.), welches selbst auf unendlich viele Bereiche wie Kunst und Ästhetik, Philosophie, Politik, Soziologie usw. anwendbar ist, und dabei selbst passagenweise das praktiziert in seinen Texten, was er selbst versucht zu beschreiben – nämlich vielleicht pointiert gesagt: den Entzug aller Substantialität von allen und in allen Begriffen, Dingen und Phänomenen selbst.

Zurück zum Unberöhrbaren, welches zwar beröhrtbar ist, jedoch nicht begreifbar. So noch eine der schönsten Formulierungen dazu, um damit diesen Abschnitt zu beenden:

„*Noli*: Möchte nicht, denk nicht daran. Tue es nicht nur nicht, sondern, auch wenn du es tust (und vielleicht tut es Maria Magdalena, vielleicht liegt ihre Hand bereits auf der Hand dessen, den sie liebt, oder auf seiner Kleidung, oder auf der Haut seines nackten Körpers), vergiss es sofort. Du hältst nichts, du kannst nichts halten noch festhalten, und dies ist, was du lieben und wissen musst. Eben dies ist ein Wissen aus Liebe. Liebe, was dir entkommt, liebe den, der fortgeht. Liebe, dass er fortgeht.“²⁵²

Diese Geste des Trennens, des Fortgehens, des Ergriffen-Seins gerade dann, wenn man nicht begreift, wird von zeitgenössischem Tanz choreographiert und der Szene eingeschrieben – natürlich in unterschiedlichen Modi und Anordnungen, sei es durch verausgabend-ironische Performances wie exemplarisch bei Forced Entertainment, in welchen Chaos selbst artikuliert

²⁵⁰ Loc. cit. (FN 17).

²⁵¹ Vgl. Hutchens, *Jean-Luc Nancy and the Future of Philosophy*, op. cit., S. 55: „The sense of touch feels itself feeling itself and thus presents the proper moment of ‚sensuous exteriority‘.“

²⁵² Nancy, *Noli me tangere*, op. cit., S. 50.

wird, in all seiner paradoxen Unmöglichkeit, oder sei es im irreduziblen fragilen Ausgesetzt-Sein wie es etwa bei Meg Stuart erfahren werden kann. Dazu weiter unten mehr.

3.2 Die Geste als Wink

Georges Didi-Huberman hat vom Menschen der Tautologie gesprochen, der das Angeblicktwerden ablehnt und tautologisch artikuliert: ‚Ich sehe was ich sehe‘; somit die Leere leugnet.²⁵³ Die zweite Abwehrhaltung, neben der Tautologie, beschreibt Didi-Huberman als ein Ins-Jenseits-der-Spaltung-imaginär-hinausgehen-Wollen. „Der zweite Fall läuft also darauf hinaus, ein *fiktives Modell* zu schaffen, in dem alles [...] reorganisiert wird, um als Bestandteil eines großen Wachtraums fortzubestehen.“²⁵⁴ (Bei Bels *Le dernier spectacle* haben einige Zuschauer nicht die Ebene der Narration verlassen, und übten sich im Glauben, indem sie sich ihre eigene Geschichte imaginiert haben.) So wird, wie Didi-Huberman sagt, „aus der Erfahrung des Sehens *eine Übung des Glaubens*“ gemacht, wobei dies einen zwanghaften Blick der Sprache über den Blick bedeutet: so liegt vermeintlich „»etwas Anderes« [vor], das all dies zu neuem Leben erweckt und ihm einen teleologischen und metaphysischen Sinn gibt.“²⁵⁵ Der ‚Mensch des Glaubens‘, so Didi-Huberman, glaubt an ein Unsichtbares, das Anderswo und Jenseitig ein Paradies ankündigt. Und der ‚Mensch des Glaubens‘ ist auch gefährlich nahe, aus dem Denken Nancys seinen Nutzen zu ziehen, denn wie Didi-Huberman weiter analysiert, liebt er die Leere und das Nichts, stellt ‚Flucht‘-Bilder her, die sich nur dem sublimen Nichts widmen.²⁵⁶ „Eine Erscheinung von *nichts*, eine minimale Erscheinung: nur ein paar Anzeichen für ein Verschwinden. Nichts zu sehen, um alles zu glauben.“²⁵⁷ Das leere Grab auf den christlichen Kunstwerken diene als Figuration des zum Himmel oder zur Hölle auferstandenen Körpers. Man liest am besten selbst die hier viel zu kurz erwähnten Stellen bei Didi-Huberman, um sofort zu bemerken, dass hier die gesamte Konzeption Nancys um das szenische Ereignis, um die Gabe der Eksistenz auf dem Spiel steht. Folgt man Didi-Hubermans Überlegungen weiter, so versucht er, den Menschen des Glaubens mit dem, was man *minimalistische Kunst* nennt, zu verbinden. Denn genau darin würde man die gleiche Leere finden, die gleiche Unsichtbarkeit, mit der die

²⁵³ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München: Wilhelm Fink, 1999, S. 22f.

²⁵⁴ Ibid., S. 24.

²⁵⁵ Loc. cit.

²⁵⁶ Vgl. Ibid., S. 25.

²⁵⁷ Ibid., S. 25f.

paradiesischen Fiktionen funktionieren könnten, für den Menschen des Glaubens. Programmatisch wollte minimal art natürlich „jede Illusion [...] eliminieren, um sogenannte spezifische Objekte zu propagieren, Objekte, die nur eines verlangten, nämlich als das gesehen zu werden, was sie sind.“²⁵⁸ Trotzdem stellt Didi-Huberman fest, wie bereits gesagt, dass der Gläubige und seine Illusion sich mit sehr wenig zufrieden geben: „Das kleinste darstellende Moment – und sei es noch so diskret oder ein bloßes Detail – kann dem Menschen des Glaubens schnell irgendwelche Nahrung liefern.“²⁵⁹

* * *

Für die Geste bietet es sich nun an, zunächst mit Giorgio Agambens bereits berühmt gewordenem und viel zitiertem Text *Noten zur Geste* einen erweiterten Zugang zu finden, und auf diesen theoretischen Überlegungen zur Frage nach der Geste mit Nancy anzuknüpfen; denn dem Menschen – oder genauer: dem abendländischen Bürgertum, sind seine Gesten mit dem Ende des 19. Jahrhunderts abhanden gekommen, wie es eingangs bei Agamben heißt: die Untersuchung baut dabei auf Überlegungen zur Unkoordiniertheit, exemplarisch dargestellt anhand des Tourette'schen Syndroms, welches Phänomene der Echolalie und der Koproliale erzeugt, auf, „die sich nicht anders definieren lässt denn als allgemeine Katastrophe der Sphäre des Gestischen“²⁶⁰, und nur Bewegungen, welche von Zuckungen und Erschütterungen begleitet werden, erlaubt, „welche den Anschein erwecken, als tanzte (*chorea*) die Muskulatur, ganz unabhängig von jedem motorischen Zweck.“²⁶¹ Der katastrophische oder eher unkoordinierte Einfall des Zwecklosen (in zeitgenössischem Tanz und Performance wird auch der BeiFall – wie etwa bei Bels *Véronique Doisneau* – einfallend befallen: wie ein gewisses Gewölbe Kleists) ist es folglich auch, dem sich die Überlegungen in *Noten zur Geste* widmen; anders gesagt: es geht in erster Linie um das Ereignis der reinen Mitteilbarkeit oder Potenzialität im Bereich der Geste als Gabe.

Die Geste in ihrer Verwandtschaft zur Gebärde, ist, so schreibt Agamben, „die Austragung und Darbietung des medialen Charakters der Körperbewegungen.“²⁶² Wirft man einen kurzen Blick auf die etymologische Herkunft von gebären, zu dessen Wortgruppe auch die Gebärde gehört, so lässt sich feststellen, dass die Gemeinsamkeit von Geste und Gebärde vielleicht

²⁵⁸ Ibid., S. 34.

²⁵⁹ Loc. cit.

²⁶⁰ Agamben, Giorgio: *Noten zur Geste*. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. 1. Aufl., Freiburg [u.a.]: Diaphanes, 2001, S. 53-62, hier: S. 54f.

²⁶¹ Ibid., S. 55.

²⁶² Ibid., S. 60.

gerade im Merkmal der Aus-Tragung oder des Aus-Tragens liegt (einer Ausbrut oder Ausbrütung?); gebären bedeutet demnach ‚tragen‘, ‚bringen‘, ‚hervorbringen‘, wie man der etymologischen Herkunft aus dem althochdeutschen *beran* entnehmen kann.²⁶³ Die Hervorbringung (*facere*) jedoch wäre, so Agamben, in Anlehnung an die Betrachtungen Varros und an die *Nikomachische Ethik* von Aristoteles, kein Kennzeichen der Geste. „Die Geste ist also“, so schreibt Agamben, „dadurch gekennzeichnet, dass man in ihr weder etwas hervorbringt bzw. macht noch ausführt bzw. handelt, sondern etwas übernimmt und trägt.“²⁶⁴ Es ist vielleicht eine entitätslose Zone, wie Marcus Steinweg subjektphilosophisch schreibt. „Subjekt *ist*, was diesen Konflikt mit sich austrägt, als Subjekt dieser Nichtidentität oder Nichtkoinzidenz oder Diaphora.“²⁶⁵ Und das griechische Wort *diaphorá* übersetzt uns mit Heidegger ein Aus-Tragen, wobei er hauptsächlich die Dimension des *Austrags* betont hat, und Steinweg hinzufügend mit Unterschied, Differenz, Zwiespalt, usw. übersetzt.²⁶⁶ Deshalb kommt hier auch die Sphäre des *ethos* ins Spiel, so Agamben nochmals in *Noten zur Geste*; und damit auch die Frage der aristotelischen Potenz (des Vermögens) – die reine Potenz –, zu der Agamben einige Überlegungen anstellt in seinem Buch *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*:

„Diese Potenz (im eigentlichen Sinn der aristotelischen *dynamis*, die immer auch *dynamis meenergein* ist, die Potenz, nicht zum Akt überzugehen) des Gesetzes, sich im eigenen Entzug zu unterhalten, sich in der Abwendung anzuwenden, nennen wir, einem Hinweis von Jean-Luc Nancy folgend, *Bann* (das alte germanische Wort bezeichnet sowohl den Ausschluß aus der Gemeinschaft als auch den Befehl und das Banner des Souveräns).“²⁶⁷

²⁶³ Vgl. den Eintrag zu „gebären“ in: Wermke, Matthias [u.a.] [Hg.]: *Duden Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. (Der Duden in zwölf Bänden – Band 7). 3. völlig neu bearbeitete u. erweiterte Aufl., Mannheim [u.a.]: Dudenverlag, 2001, S. 251 f.

²⁶⁴ (1) Agamben, *Noten zur Geste*, op. cit., S. 59.

(2) Vgl. dazu: „Er [Varro] schreibt die Geste in die Sphäre des Tuns ein, unterscheidet sie jedoch genau vom Handeln bzw. Ausführen (*agere*) und vom Machen bzw. Hervorbringen (*facere*) [...]“ (Loc. cit.)

²⁶⁵ Steinweg/Trockel, *Duras*, op. cit., S. 165.

²⁶⁶ (1) Vgl. loc. cit., FN 219: „*Diaphorá* ist das griechische Wort für Unterschied, Zwiespalt, Zwist, Feindschaft, Differenz. *Diaphoréo* bedeutet zerreißen, vernichten. Heidegger hat *diaphorá* mit Austrag übersetzt. Die Diaphora ist die Permanenz eines Konflikts, der austragen, statt nur geschlichtet werden muss.“

(2) Man könnte hier Heideggers Konzeptionen zur Gebärde in Beziehung setzen, was ich jedoch aus gewissen Gründen nicht tun will. (Vgl. Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache*, op. cit., S. 107 f.)

²⁶⁷ Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 39.

Nun sei das Augenmerk aber wieder auf das gelegt, was Agamben als ‚reine Geste‘ oder ‚Mitteilung einer Mittelbarkeit‘ bezeichnet – die Aus-Tragung oder Geburt.²⁶⁸ Die Geste wäre mit Agamben falsch verstanden, würde man ihr die Eigenschaft reiner Immanenz oder Transzendenz²⁶⁹ subsumieren, denn „[f]ür ein Verständnis der Geste“, so Agamben, „ist [...] die Vorstellung einer Sphäre von Mitteln, die auf einen Zweck gerichtet sind, und [...] einer Sphäre der Geste als einer Bewegung, die ihren Zweck in sich selbst hat [...]“ irreführend; erstere wäre teleologisch als Mittel zum Zweck die transzendierende Geste, zweite wäre im Register von *l’art pour l’art* situiert – einer Immanenz – deren Zweck sie selbst wäre.²⁷⁰ Die Dekonstruktion der Transzendenz gilt nach Agamben nicht nur für den Bereich der Geste, sondern in gleichem Sinne auch für Wörter, Sprache und allgemein für jegliches Zeigen an sich:

„Gleichermaßen bedeutet – wenn man unter einem Wort das Mittel der Mitteilung versteht – das Zeigen eines Wortes nicht, über eine höhere Ebene zu verfügen (eine Metasprache, die auf der unteren Ebene selbst nicht mittelbar ist), von der aus es zum Mitteilungsgegenstand gemacht werden kann, sondern es bedeutet, das Wort ohne jede Transzendenz in seiner eigenen Mittelbarkeit, in seinem eigenen Mittel-Sein auszustellen.“²⁷¹

Dieser ontologische Einbruch des eigenen Mittel-Seins, ohne Transzendenz und ohne Immanenz, wäre nach Agamben das Zeigen des ‚In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit‘²⁷², und genauer: ‚jene Potenz der Geste in einem Mittel, die es in seinem eigenen Mittel-Sein [*esser-mezzo*] unterbricht und allein so darbietet‘²⁷³, weniger also vielleicht ein *Etwas-als-etwas-Zeigen* als vielmehr die einbrechende und unterbrechende *Darbietung* dessen, was sich nicht darstellen oder zeigen lässt; was weder einer Ordnung der

²⁶⁸ (1) Damit wäre auch der metaphorische Gebrauch von „Geburt“ grob umrissen, mit dem Nancy überbordend spielt.

(2) Martta Heikkilä erkennt darin auch die Figur des Ereignisses, als Unterbrechung: „The event is the *interruption* of the process, corresponding to Heidegger’s idea of thrownness (*Geworfenheit*) into being or Hegel’s words of ‚an infant being born‘.“ (Heikkilä, *At the Limits of Presentation*, op. cit., S. 89).

²⁶⁹ „Transzendenz [spätlat. *transcendentia* »das Überschreiten«] *die*, -, das jenseits des Bereichs der (sinnl.) Erfahrung und ihrer Gegenstände Liegende im Ggs. zur Immanenz (->immanent); das Jenseitige, Übersinnliche, auch die Jenseitigkeit Gottes; bisweilen synonym zu Gott gebraucht. In der von Theologie und Philosophie geprägten übl. Begriffsverwendung bezeichnet T. einen logisch-ontolog. Bereich, der seine Geltung nicht aus der sinnl. Erfahrungswelt bezieht und insofern ihr gegenüber ->transzendent ist, andererseits aber zur Erfahrungswelt einen seinsstiftenden Bezug hat und insofern für sie seiend ist und aus ihr erkennbar oder erfahrbar.“ (Zwahr, Annette [red. Leitung]: Brockhaus Enzyklopädie Bd. 27, 21. völlig neu bearbeitete Aufl., Leipzig u. Mannheim: F. A. Brockhaus, 2006, S. 687 f.)

²⁷⁰ Vgl. Agamben, *Noten zur Geste*, op. cit., S. 60.

²⁷¹ *Ibid.*, S. 61.

²⁷² *Loc. cit.*

²⁷³ *Loc. cit.*

Immanenz noch der Transzendenz angehört. Dies könnte man mit Nancy auch als „Transimmanenz“ bezeichnen, ein Begriff auf den ich nun kurz eingehen möchte.

„Der transzendente Sinn“, schreibt Nancy, „ist der Sinn der Begründung, des Zwecks und des Endes, also der archeo-teleo-logische Sinn. Diese Transzendenz definiert den üblichen Status des Sinnes, wie er in unserer Tradition ungebrochen weiter funktioniert.“²⁷⁴ Der Ausdruck ‚Transzendenz‘ hat bei Nancy immer eine pejorative Bedeutung, wie bereits gezeigt. In Opposition zum transzendenten Sinn stünde die *Immanenz des Sinnes*, das heißt eine Sinn-/sinnliche Wahrnehmung, der „mit dem einfachen Stand der Dinge identisch sein [würde]“²⁷⁵, und damit keine Sinn/sinnliche Wahrnehmung mehr wäre.

Worauf Nancy deswegen anspielt, ist eine chiasmische Verschränkung des Gegensatzpaares Transzendenz und Immanenz: als *Transimmanenz*.

„Sie [die Kunst] rührt an die Immanenz und an die Transzendenz des Berührens, oder noch einmal anders gesagt: an die Transimmanenz des In-der-Welt-sein. [...] Folglich rührt die Kunst an die Integration des Sinnlichen im Leben – wobei hier «anrühren» im Sinne von erschüttern, beunruhigen, destabilisieren, dekonstruieren verstanden werden muss.“²⁷⁶

Was also – wie wir nun vorsichtig und vorläufig festhalten können – die (reine) Geste in zeitgenössischem Tanz und Performance anrührend artikuliert, und was und wie sie versucht zu berühren, wäre demnach das Aus-Tragen des *no-thing*: eine Transimmanenz, welche die Referenzialität ins Oszillieren bringt. Was bewegt, ist jedoch nicht der Ordnung der Immanenz zugehörig. Es geht nicht um das tautologische Sich-Darbiehen oder Sich-Präsentieren. Auf ontologischer Ebene könnte man nochmals auf das Offene oder die Geste des Offenen mit Nancy rekurrieren. „Zum Offenen haben wir keinen Zugang, denn das Offene selbst ist der Zugang zu allem, was ist.“²⁷⁷ Sehr interessant dazu sind Nancys Reflexionen zum *Wink* oder *Zwinkern*, auch *Augen-Blick*, *clin d’oeil*²⁷⁸, das den Wert einer Geste hat, ohne auf eine Sprache zurückzugreifen.²⁷⁹

²⁷⁴ Nancy, *Die Kunst – Ein Fragment*. op. cit., S. 174.

²⁷⁵ Loc. cit.

²⁷⁶ Nancy, *Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst?*, op. cit., S. 33.

²⁷⁷ Nancy, *Auf der Schwelle*, op. cit., S. 102.

²⁷⁸ Die Überlegungen zum *Wink* und zum *clin d’oeil* hat Nancy anlässlich einer Tagung zu Jacques Derrida vorgetragen. Das Thema des Vortrags ist somit auch die Untersuchung des *clin d’oeils* im Werk Derridas. Vgl.

„Der **Wink* ist ein Wartezeichen, oder aber er setzt die Erwartung in Zeichenposition. Er hält sich in der Schwebe zwischen Hoffnung und Enttäuschung. Er lässt eine Deutung erwarten, doch diese Erwartung ist in sich selbst bereits eine Mobilisierung und seine Mobilität oder Motrizität ist wichtiger als seine letztliche Deutung.“²⁸⁰

Das „Bewegende“ als Begriff, wie ihn Gerald Siegmund etwa gebraucht, wäre hier eine fruchtbare Korrespondenz.²⁸¹ Das Konzept dazu entnimmt Siegmund Georges Didi-Hubermans Begriff des „Visuellen“, und schreibt:

„Das Bewegende ist nicht unsichtbar und damit auf eine abstrakte Idee zu reduzieren, weil es konkret körperlich ist. Gleichzeitig ist es nicht sichtbar, weil es zwischen der Bewegung stattfindet und gleichsam das Abwesende an der Bewegung ausmacht. Es findet zwischen der Bewegung statt als Moment der Entscheidung, als Moment des Umschlagens und des Stillstands [...]. Es macht das Abwesende an der Bewegung aus, weil es jeweils das ist, was nicht getanzt wird, was aber stets möglich wäre. Das Bewegende an der Bewegung teilt sich mit, ohne lesbares Zeichen zu sein. Das Bewegende an der Bewegung ist ihre Unlesbarkeit.“²⁸²

So ist auch der *Wink* als Zwinkern bewegend, mobil, motrisch, ohne Lesbarkeit. „Ein Zwinkern ist stets zu übersetzen, doch zur selben Zeit hat es seine Übersetzung schon durch seine Geste überholt.“²⁸³

Siegmund spricht in diesem Zusammenhang auch von der Potenzialität und dem Offenen, die den Zugang zu Räumen des potentiellen Körpers eröffnen, welche ihren Seinstatus zwischen dem Noch-Nicht und Nicht-Mehr befragen.²⁸⁴ Demnach wird das Subjekt (der Zuschauer) selbst in seinem ontologischen Status mit dem Angeblickt-Werden und der Leere darin konfrontiert, wie Siegmund in Anlehnung an Didi-Huberman schreibt.²⁸⁵ Bemerkenswert an

Nancy, Jean-Luc: *Von einem göttlichen Wink*. In: ders.: *Dekonstruktion des Christentums*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2008, S. 179-206.

²⁷⁹ Vgl. auch Nancy, Jean-Luc: *Atheismus und Monotheismus*. In: ders.: *Dekonstruktion des Christentums*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2008, S. 27-48, hier: S. 46: zu Heideggers letztem Gott der winkt, „das heißt, der ein Zeichen ohne Bedeutung gibt, ein Signal des Nahens, der Aufforderung und des Aufbruchs. Dieser Gott hat sein Wesen im »**Winken*«. Und dieses Zeichen-Geben, dieses zwinkernde Andeuten geschieht ausgehend vom und in Richtung auf das **Ereignis*. Durch dieses Ereignis kann der Mensch, der dem Sein eignet oder vom Sein angeeignet ist, einer auf seine Humanität beschränkten Identität **ent-eignet* werden und kann sich »eignen«, sich **zu-eignen*, sich hinwenden zu unendlich mehr als ihm »selbst«.“

²⁸⁰ Nancy, *Von einem göttlichen Wink*, op. cit., S. 182.

²⁸¹ Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 103.

²⁸² Loc. cit.

²⁸³ Nancy, *Von einem göttlichen Wink*, op. cit., S. 182.

²⁸⁴ Vgl. Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 103.

²⁸⁵ Vgl. *ibid.*, S. 104.

dieser Stelle ist es, dass Siegmund Brandstetters Toposformel des Labyrinths hier anwendet, und damit die Leere verneint²⁸⁶, vielmehr von einem „Tanz des Begehrens“ spricht, „der sich dem unmöglichen Objekt in Bewegungs-Phantasmen annähert und sich mit jedem Schritt gleichzeitig wieder von ihm entfernt wie der Weg des Tanzes im Labyrinth.“²⁸⁷

Für die (reine) Geste könnte man nun nach diesem Modell also weiter ableiten, dass das Bewegende an ihr ebenso wenig der Ordnung des Darstellens oder Repräsentierens angehört; auch nicht sichtbar im klassischen Sinne ist, die sich selbst als solche im Bereich der Immanenz zeigt. Ebenso wenig ist sie jedoch einer Transzendenz zugehörig, unsichtbar, als abstrakte Idee, denn sie bleibt sinnlich wahrnehmbar.²⁸⁸ So wäre die Geste der Struktur der Transimmanenz subsumierbar, wie auch das „Bewegende“ und das „Visuelle“ von Siegmund und Didi-Huberman.

Peter Stamer schreibt zur Geste Agambens:

„Die Geste ist zunächst im engeren choreografischen Sinne eine Armbewegung. Sie drückt nichts anderes aus als sich selbst. Sie ist kein Zeichen, das auf etwas außerhalb von ihr verweisen würde. Als Mittel ohne Zweck (Agamben) eignet ihr eine Potenzialität, die gleichwohl nicht nichts ist. Jedoch liegt ihre Potenzialität nicht in ihrer Unter- oder Überbestimmtheit. Sie ist semantisch weder zuwenig noch zuviel, was ihr eine potenzielle Mehrdeutigkeit zusichern könnte. Die Potenzialität liegt also nicht in ihrer Dimension des semantisch Möglichen, sondern in ihrer Differenzierungspotenz.“²⁸⁹

Schließlich fragt Stamer, ob die Geste der Herrschaft oder Ordnung eines Ereignisses mit Alibi unterstehen würde, welches somit keine Gegenwärtigkeit haben könnte, sondern immer nicht mehr oder noch nicht stattgefunden haben würde – im *futurum exactum*.

Zurück zu Nancy der an anderer Stelle zur Geste schreibt, dass in ihr kein Wissen übertragen wird, und vergleicht sie wieder mit dem Wink.²⁹⁰ Worum es in der Geste geht, „c'est faire passer son énergie propre.“²⁹¹ Auch spricht er hier wieder von Zeichen, die weniger

²⁸⁶ Vgl. loc. cit.: „Die Abwesenheit als Motor eines Subjektentwurfs bezeichnet jedoch keine Leere.“

²⁸⁷ Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 104f.

²⁸⁸ Diese Merkmale sind in Anlehnung an Gerald Siegmund u. Didi-Huberman gefolgert, vgl. v.a.: Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 101ff.

²⁸⁹ Stamer, Peter: *Ausbrüten und Anstecken. Zum choreographischen Projekt „incubator“ von Philipp Gehmacher*. In: Bischof, Margrit [u.a.] [Hg.]: *e_motion*. Münster: LIT Verlag, 2006, S. 87-99, hier: S. 92.

²⁹⁰ Vgl. Monnier, Mathilde; Nancy, Jean-Luc: *Correspondance*. In: dies.: *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Éditions Galilée, 2005, S. 11-80, hier: S. 53.

²⁹¹ Loc. cit.

Sprachzeichen als Signale sind. „Ces signes mobilisent, sans signifier. Ils mobilisent des possibilités de gestes [...].“²⁹² In diesen Gesten verbirgt sich keine Referentialität, keine enthaltene Bedeutung, sondern „ils se communiquent eux-mêmes: leur énergie, leur intensité de signaux.“²⁹³

²⁹² Loc. cit.

²⁹³ Loc. cit.

3.3 Stills²⁹⁴ und Choreographie

* * *

„Die Zäsur, sagt Hölderlin, ist der »kühnste Moment«: »In diesem Moment muß der Mensch sich am *meisten festhalten*, deswegen steht er auch da am offensten in seinem Charakter.«²⁹⁵

* * *

Zunächst möchte ich auf einen Aufsatz von André Lepecki zu sprechen kommen, in welchem er schreibt, dass der *Still* keinen Stillstand markiert, nicht statisch ist, nicht reglos, sondern für ihn vielmehr der Ausdruck „in der Ruhe“ adequat wäre, eine „Ruhe, die der Fixierung trotz“.²⁹⁶ Und so schreibt er weiter: „Diese Ruhe posiert nicht, ist nicht fixiert.“²⁹⁷ Das heißt, es geht vielleicht nicht so sehr um den Begriff der „Pose“, wenn man von einem *still act* spricht. Denn die Pose, wie Lepecki weiter ausführt, markiert im frühromantischen Ballett eine Zone der menschlichen Unvollkommenheit: das Ideal der kontinuierlich

²⁹⁴ Gabriele Brandstetter hat den Begriff des „Stills“ im Tanzkontext durchleuchtet; vgl. Brandstetter, Gabriele: *Still/Motion. Tanz und Medien in der Postmoderne*. In: Das Projekt Wahrnehmung [Häring, Brigitte; u.a.] [Hg.]: *Buchstaben, Bilder, Bytes*. Norderstedt: Books on Demand, 2004, S. 153-170, hier: S. 167ff. Für sie bezeichnet *still/motion* „eine Poetologie von Bewegung als Nicht-Bewegung im Tanz“ (Ibid., S. 167). Weiters konnotiert sie dazu den Film-Still, in welchem essentiell die kinetische Achse zum Verschwinden gebracht wird, mit dem Mittel kinetischer Bilder – die Filmrolle dreht sich und die Bilder laufen weiter, aber es entsteht trotzdem der Eindruck eines stillstehenden Bildes, womit die Wahrnehmung thematisiert wird. Drittens sieht Brandstetter auch eine Verbindung zu Eadweard Muybridges chronophotographischen Bildern. Viertens ist „Still“ auch ein Genre der bildenden Kunst. Schließlich zum Tanz selbst: wie Lepecki analysiert Brandstetter zunächst den *Still* als von der Tanzmoderne gefeierter Ursprung des Tanzes. Später in den 60er Jahren von Vertretern des *postmodern dance* (hier wäre vor allem die Gruppe des *Judson Church Theatre* zu nennen: Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, David Gordon, Lucinda Childs usw., welche zuvor fast alle der Kompanie Merce Cunninghams angehörten), wurde *Still* „als Nichtbewegtheit zum Konzept von «Tanz als Nicht-Tanz»“ (loc. cit.) erhoben. Dabei wurden unbewegliche Posen (Stehen, Sitzen, Liegen), wie Brandstetter an selbiger Stelle schreibt, als Performance und Tanz deklariert. Der *Still* wird demnach „zum Modell der Wahrnehmungsproblematik, die durch ein anderes Medium – mit der Photographie und dem Film – präfiguriert ist.“ (ibid., S. 168). Betont wird die mediale Konstitution von Wahrnehmung im Kontext von Film und Foto: als perforierter Blick: Tanz immer nur „aus diskreten, je getrennten Momenten zusammengesetzt [...]“ (ibid., S. 169).

²⁹⁵ Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 156. Hart Nibbrig zitiert hier auch Hölderlins *Anmerkungen zu Antigone*: „Ist aber dieser Rhythmus der Vorstellungen so beschaffen, daß, in der Rapidität der Begeisterung, die *ersten* mehr durch die *folgenden* hingerissen sind, so muß die Zäsur a) dann oder die *gegenrhythmische Unterbrechung von vorne* liegen, so daß die erste Hälfte gleichsam gegen die zweite geschützt ist, und das Gleichgewicht, eben weil die zweite Hälfte ursprünglich rapider ist und schwerer zu wiegen scheint, der entgegenwirkenden Zäsur wegen, mehr von hinten her b) sich gegen den Anfang c) neiget.“ (loc. cit.).

²⁹⁶ Vgl. Lepecki, André: »Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt«. *Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe*. In: Brandstetter, Gabriele [Hg.]: *ReMembering the body. Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, S. 334-366, hier: S. 334.

²⁹⁷ Loc. cit.

weiterfließenden Bewegung, wurde durch die pausierenden Posen, als „formaler Kompromiß gegenüber dem Ideal des Tanzes als Flug“, bedroht.²⁹⁸ Auf dieses Element der Bedrohung, in Form einer Pose, die zu lange dauert und zur außer-ordentlichen Ruhe mutiert, und damit die choreographische Ballett-Ordnung stört oder gefährdet, geht Lepecki näher ein.

„Tatsächlich stellt die Ruhe, wenn sie nicht nur eine vorübergehende Pose war, jenes verstörende Element dar, das als akute Bedrohung nicht nur den magischen Fluß des Tanzes auf katastrophale Weise unterbrechen, sondern die Identität einer Kunstform überhaupt untergraben konnte, die dabei war, sich auf eine autonome, dauerhafte Definition zuzubewegen.“²⁹⁹

Lepecki oszilliert in seinem Aufsatz selbst in seiner Frage zum widerständigen Potenzial des Tanzes durch das Mittel der Ruhe, doch gegen Ende ordnet er sie doch der widerständigen Ebene zu –; zunächst jedoch sieht er in der künstlerischen Praxis der Ruhe bei den modernen Tanzavantgarden – dazu wird exemplarisch Wazlaw Nijinskys Choreographie *Le Sacre du printemps* (1913) genannt sowie Isadora Duncan³⁰⁰ – den ruhenden Körper „als ein Potential, als ein »System«, das dem Körper erlaubt, sich zum Tanzen zu »bewegen«.“³⁰¹ Demnach figurierte die Ruhe in diesem Zusammenhang zunächst als Ursprungsort des Tanzes: dieser Ort ist, so könnte man ableiten ein Atopos oder Anderswo. Wenn Brandstetter schreibt, dass der Begriff „Choreographie“ – zerlegt in die griechischen Wörter *choros* (d.h. Tanz, Tanzplatz, Reigen, Chor) und *graphein* (d.h. schreiben, zeichnen, ritzen) – „Raum-Schreibung in und durch Bewegung [meint]“³⁰², dann wäre die Frage zu stellen, welche Räume durch die *Posa* – als Bruch in der Kontinuität der Raumschreibung – entstehen. Vielleicht gibt es lesbare Posen nur, um durch sie den „Raum der Äußerung“³⁰³ auch im Nicht-Tanz aufrecht zu erhalten, und den Einbruch des Inkommensurablen zu verhindern, „ihn möglichst verschwinden zu machen“, wie Kleist schreibt.³⁰⁴ Deswegen schreibt

²⁹⁸ Vgl. Lepecki, »Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt«, op. cit., S. 338 u. S. 340.

²⁹⁹ Lepecki, »Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt«, op. cit., S. 340.

³⁰⁰ „Ich stand stundenlang völlig still; die Hände vor der Brust gefaltet, über dem Sonnengeflecht [...]. Ich suchte nach dem zentralen Ursprung aller Bewegung, den ich am Ende auch fand.“ (Isadora Duncan zit. n. Lepecki, *Am ruhenden Punkt*, op. cit., S. 342).

³⁰¹ Loc. cit.

³⁰² Brandstetter, Gabriele: *Kleists Choreographien*. In: Blamberger, Günter [u.a.] [Hg.]: *Kleist-Jahrbuch 2007*. Stuttgart: Metzler, 2007, S. 25-37, hier: S. 26.

³⁰³ „Raum der Äußerung“ ist ein Begriff von Michel de Certeau, den Brandstetter verwendet, und der die „Produktion des Raumes in der Bewegung“ bedeutet. (Vgl. *ibid.*, S. 30).

³⁰⁴ Kleist, den auch Brandstetter zitiert, schreibt: „Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber

Brandstetter als Titel dieses Abschnittes vielleicht auch „Choreographie der Pause“, weil durch die Pose auch die Pause choreographiert wird: auch in der Pause wird ein „Raum der Äußerung“ erzeugt.³⁰⁵ An anderer Stelle widmet sich Brandstetter in ihrer Theorie der Unterbrechung auch der Frage der Segmentierung und des Schnitts: sie unterscheidet „Schnitt“ als Cutting (dem sekundären Bearbeitungsprozess von Schneiden und Montieren), „und der stroboskopischen Struktur der durch (nicht mehr sichtbare) Unterbrechungen erzeugten Bilder-Reihe“, als technisches Grundprinzip.³⁰⁶ Diese filmischen Verfahren werden, so Brandstetters These, „in Körper- und Bewegungskonzeptionen des Avantgarde-Theaters und –Tanzes übertragen.“³⁰⁷ Auch für Brandstetter ist die Zäsur der kühnste Moment: „der Moment der Brechung von Zeit- und Wahrnehmungs-Fluß – ist die Voraussetzung für die Momente der Selbst-Reflexion, die ein Charakteristikum moderner Kunst darstellen.“³⁰⁸ Die Mittel, welche Brandstetter aufzählt, sind Disjunktion, Teilung, Separation, seitliche Verschiebung: von Bild und Ton, von Bewegungsbildern, von integrativen Verbindungen gewisser Zeichensysteme.³⁰⁹ Körperbewegung findet demnach ohne Musik statt, oder ganz allgemein, eine schöne Formulierung Brandstetters: „die Kontrastierung von Bewegung und Nicht-Bewegung“.³¹⁰ Brandstetter verwendet dazu auch den Begriff der „Inter-Ruption“: „als Innehalten, aber auch – schärfer – als Bruch, erzeugt die Distanz des Innewerdens, die Schnittstelle für die Konfrontation des Heterogenen und die Lücke, in die Umkehrungen und Gegenlektüren einzuschießen vermögen.“³¹¹ Die „Unterbrechung [...] erscheint vielmehr als Intervall des Konflikts.“, schreibt Brandstetter.³¹² Ein „*Konflikt* der separierten, einander isoliert gegenüberstehenden Künste [...], das konfligierende Sich-Unterbrechen der verschiedenen szenischen Parameter und Medien.“³¹³ Demnach muss der Zuschauer diese Lücken und Risse zwischen den szenischen Parametern

kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.“ (ibid., S. 31).

³⁰⁵ Vgl. zur „Lücke des Sichtbaren im Unsichtbaren“ auch Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 100f.

³⁰⁶ Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disjunktion in Bewegungs-Konzepten von Tanz und Theater der Avantgarde*. In: Fischer-Lichte, Erika [u.a.] [Hg.]: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr, 1994, S. 87-110, hier: S. 90 (v.a. FN 10).

³⁰⁷ Ibid., S. 92.

³⁰⁸ Ibid., 107.

³⁰⁹ Ibid., 105.

³¹⁰ Loc. cit.

³¹¹ Ibid., S. 107.

³¹² Ibid., S. 108.

³¹³ Ibid., S. 109.

und Medien selbst zusammensetzen, „in Form einer mentalen Montage: sozusagen der ‚Film im Kopf des Betrachters‘.“³¹⁴

Zurück zu Lepecki, welcher konstatiert, dass erst mit dem Choreographen Steve Paxton das „Wesen“ der Ruhe näher beleuchtet wurde, um dadurch die Dimensionen des mikroskopisch-vibrierenden in Form kleinster Bewegungen sichtbar zu machen. „Durch Paxton hat die Ruhe ihren vollen phänomenologischen und ontologischen Status als Tanz erreicht (statt nur ein »potentieller Tanz« oder der »Ursprung« des Tanzes, sein Hintergrund oder sein Anderes zu sein).“³¹⁵ Bei Gabriele Brandstetter findet man zudem ein weiteres Merkmal der Nicht-Bewegtheit und der darauf folgenden Entspannung der Muskeln: die Unsichtbarkeit der Bewegung, „Bewegung also, die nicht nach außen sichtbar wird – die Figur erscheint als ‚still‘ –, sondern im Körper selbst, jenseits der Haut-Grenze situiert wird; beobachtbar nur für die Tanzenden selbst [...]“³¹⁶

Wie bei den Experimenten John Cages, den Lepecki anführt, wäre also diese Ruhe eine Art *Impuls*, und keine Negation³¹⁷ des Sinnlichen: vielmehr eine Form der Intensivierung der Wahrnehmung: *strata* kleinster Bewegungen³¹⁸ – Erbebendes und Zitterndes –, die mutatis mutandis einer Art Sinuskurve gleich kommen, zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Geboren-Werden und Sterben, ins Schwingen geratend, eine Einheit vielleicht nur in der (rhythmischen) Schweben hervorbringend.

³¹⁴ Loc. cit.

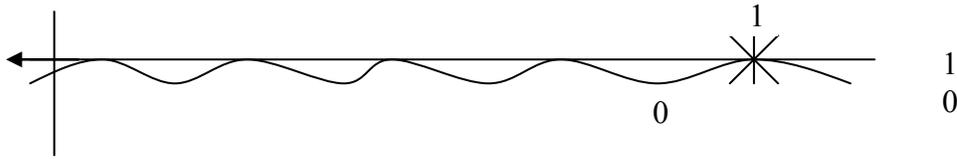
³¹⁵ Lepecki, »*Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt*«, op. cit., S. 344.

³¹⁶ (1) Brandstetter, *Still/Motion. Tanz und Medien in der Postmoderne*, op. cit., S. 168.

(2) Gerald Siegmund widerspricht vielleicht in Anlehnung an Lepecki der These Brandstetters zur Frage der Unsichtbarkeit der mikroprozessualen Bewegung im still für den Zuschauer, welche doch beobachtbar wäre, denn es gibt einerseits auf „Seiten des Tänzers eine gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber mikroprozessualen Vorgängen im Körper. Durch Hineinhorchen in den eigenen Körper wird die Eigenwahrnehmung für verborgene, minimale Bewegungen im Körper geschärft. Auf der Seite der Zuschauer wird durch das Beobachten dieser Vibrationen eine andere, intensivere Wahrnehmung erzeugt.“ (Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 411).

³¹⁷ Pirkko Husemann spricht von der „Negativität im zeitgenössischen Tanz“, die jedoch „weder als Negation des Tanzes als Kunstform, noch als reine Absenz von Körperbewegung zu verstehen ist, sondern als qualitative Aufwertung der Negation hin zu einer differenzierten, kritischen Praxis.“ (Husemann, *Ceci est de la danse*, op. cit., S. 21). Husemann schreibt an dieser Stelle auch, dass es dabei nicht um die Position Hegels geht. Was sie mit „Position Hegels“ meint, wäre meiner Annahme nach die dialektische Bewegung (Hegels *Aufhebung* oder Synthese oder *Auf-gehobenes*) – als abgeschlossene Ordnung des einheitsbildenden einschließenden Ausschlusses, im Modus indirekter Affirmation. (Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, S. 132 f.). Ohne hier näher auf Hegel eingehen zu können, geht es im zeitgenössischen Tanz, so Husemann, um „eine subversive Recherche nach neuen Darstellungs-, Wahrnehmungs- und Produktionsformen [...]“, jedoch nicht mehr wie bei der Generation des „Judson Dance Theaters“ um die „programmatische[n] Abkehr von der Konvention des Tanzes und der formalen Suche nach dem autonomen Körper und authentischer Bewegung [...]“. (Husemann, *Ceci est de la danse*, op. cit., S. 17f.).

³¹⁸ Vgl. Lepecki, »*Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt*«, op. cit., S. 344.



Gleichzeitig stellt sich mit dem Mikroskopischen der oszillierend-rhythmischen Ruhe (Lepecki spricht von „vibrierender Ruhe“³¹⁹) die Frage der Phänomenologie für Lepecki, als *Meta-Phänomenologie* in Anlehnung an den Philosophen José Gil.³²⁰ Weitere angeführte Merkmale wären dann noch der Chiasmus des Sichtbaren und Unsichtbaren in Anlehnung an Merleau-Ponty, als konstituierendes Element für die Wahrnehmung: Sichtbarkeit und Sehen gibt es nur, weil man immer etwas nicht sieht, weil es *Un-sichtbares* gibt (Merleau-Ponty führt an einer Stelle etwa ein Beispiel eines Hauses an, dass man nur sehen kann, wenn eine Seite des Hauses *un-sichtbar* ist; würde man alle Seiten sehen, würde man nichts mehr sehen, so Merleau-Pontys berühmtes Beispiel. Das *Un-sichtbare* ist dem Sichtbaren somit immer schon eingeschrieben, was man auch als Einschluss der Absenz in der Präsenz bezeichnet.³²¹ Dem bliebe noch das Gedächtnis zu ergänzen, wie Lepecki schreibt, das ebenso für die Wahrnehmung ein konstitutives Element ist, „nicht nur die Bewegungen, die das Auge produziert, um das Bild, das es sieht zu erzeugen [Lepecki spricht vom Tanz des Auges³²²], sondern auch die Bewegungen des Ausgrabens, die das Gedächtnis vollführen muß, um die Wahrnehmung zusammensetzen und hervorzubringen.“³²³

Dieses Prinzip der Vorstellung weitet Lepecki schließlich auch auf den Körper aus, denn es betrifft jedes Objekt, dass sichtbar ist und als *imago* vorgestellt wird, sei es das Haus Merleau-Pontys oder der Tänzer-Körper.

Ein wichtiger Aspekt als Überleitung zu Nancy wäre nun die Frage nach dem *Dort*, die Lepecki umkreist, „wo das Sinnliche und das Subjektive, das Körperbild und der Kern der Identität im Wind der Geschichte ihren Standpunkt verhandeln.“³²⁴ Exemplarisch, ohne dass

³¹⁹ Lepecki, »Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt«, op. cit., S. 346.

³²⁰ „Wir sind ständig von nicht wahrnehmbaren Meta-Phänomenen umgeben, aus denen die Mikro-Wahrnehmungen als gelegentliche Indizes hervorgehen. Vom Standpunkt der kleinen Wahrnehmungen aus gesehen, ist alles dem Wandel unterworfen – Ruhe wird Bewegung und das Stabile instabil.“ (José Gil zit. n. *ibid.*, S. 348).

³²¹ Vgl. Tholen, *Die Zäsur der Medien*, op. cit., S. 66.

³²² Vgl. Lepecki, »Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt«, op. cit., S. 348: „Wie wir wissen, muß das Auge einen ständigen (unmerklichen) Tanz vollführen, damit wir ein Bild wahrnehmen können.“

³²³ *Ibid.*, S. 352.

³²⁴ *Ibid.*, S. 362.

ich hier näher darauf eingehen kann, verweist Lepecki auf das Stück *Jérôme Bel*; welches folgendermaßen charakterisiert wird:

„Es handelt sich um eine Ruhe, die auf wirkungsvolle Weise das Aufbrechen der Welt jenes vibrierenden, nicht lokalisierbaren, doch von Grund auf generativen *Dort* zur Aufführung bringt, indem sie die Frage des Körpers und seines Bildes sowie die Frage des Verhältnisses des Subjekts, das sich der Welt hingibt, zu seinem Körper problematisiert.“³²⁵

Beides: *Ruhe* und *Dort* sind nicht lokalisierbar, so Lepecki, sie sind nur *da*.³²⁶ Für die Choreographie gilt somit, dass „der Tänzer [...] das nicht lokalisierbare *Dort* zwischen Subjektivität und Körperbild erforschen [muss].“³²⁷ Was sich da darbietet, ist vielleicht mit Nancy gesprochen die Darbietung der Darbietung, das Ereignis des *daß*; oder: für die künstlerische Praxis genauer: der Einbruch des *Kommenden* als Leere, die kein Nichts ist, wie auch Peter Brook schreibt: „Die Leere sei gleichbedeutend mit der Bereitschaft sich einzulassen, was da kommt – gleichzeitig wird die Angst vor der Leere häufig dadurch bekämpft, dass die Leere durch Sprache und Gesten voreilig gefüllt wird [...].“³²⁸ Auch hier gibt es den Impuls, wie weiter oben schon mit Lepecki bei Cage und Paxton analysiert: als erscheinende Nicht-Ruhe in der Ruhe. „Tatsächlich wäre der erste Zustand des Spielers nach Brook ein Zustand der Leere oder Bedeutungslosigkeit, in den die Impulse einströmen können. Er muss bereit sein, „... sich den unbegrenzten Möglichkeiten der Leere zu öffnen.“³²⁹

Und nun können wir aus dem bisher Gesagten auf die leere Sensibilität (*sens-ibilité*) eingehen, die nach Nancy „n’est plus celle de la perception d’une figure, elle est celle du toucher de la limite“³³⁰ – eine sehr paradoxe Form in seinen Merkmalen, wie es Nancy beschreibt:

³²⁵ Ibid., S. 360.

³²⁶ Vgl. *ibid.*, S. 358.

³²⁷ (1) *Ibid.*, S. 346.

(2) Lepecki erkennt hier die Verbindung von Subjekt und Körper, welche zuvor in der Moderne immer als getrenntes Gegensatzpaar angenommen wurde: „Während das Subjekt stillsteht, horcht, spürt, riecht, auf die körperlichen Schwingungen, Regulierungen und Vibrationen achtet, die den Raum zwischen der Subjektivität im Kern und der Oberfläche des Körpers durchströmen, gibt es nichts als die Offenbarung eines unendlichen, nicht lokalisierbaren Raumes für die mikroskopische Erforschung jenes vielseitigen Potentials für sonst nicht wahrgenommene Subjektivitäten und Körperlichkeiten, das in uns steckt.“ (Vgl. *loc. cit.*)

³²⁸ Wiese, Hans-Joachim: *Bausteine zu einer Theorie der theatralen Erfahrung: Gegenwärtigkeit, Oberfläche und Exterritorialität*. (Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band II). Berlin [u.a.]: Schibri, 2005, S. 262.

³²⁹ *Ibid.*, S. 263.

³³⁰ Nancy, *L’offrande sublime*, *op. cit.*, S. 179.

- „l'impossibilité de *toucher* inscrite dans le toucher, parce qu'il es la limite.“³³¹
- „Le toucher ne se touche pas, pas en tout cas comme la vue se voit.“³³²
- „Ce sentiment n'est pas un se-sentir, et en ce sens il n'est pas un sentiment du tout.“³³³

In Bezug zu Barthes könnte man hier einen Gedanken entwickeln. Er spricht von der Melancholie, vom Tod, der auf manchen Fotos als *punctum* den Betrachter befällt, unter anderem weil „das, was ich sehe [auf dem Foto], tatsächlich dagewesen ist.“³³⁴ So betrachtet Barthes, der sich in dieser Haltung den Realisten subsumiert, die Photographie „keineswegs als eine »Kopie« des *vergangenen* Wirklichen – sondern als eine Emanation des *vergangenen Wirklichen*: als *Magie* und nicht als Kunst.“³³⁵ So ist die Photographie eine „Beglaubigung von Präsenz“³³⁶, eine Zeugenschaft, dass es etwas gab.³³⁷ Dieses *daß* ist in seiner Ereignishaftigkeit berührend, weil es berührt hat, ohne dass man es bemerkt hätte, wie Barthes schreibt:

„Vielleicht weil es mich so sehr erhebt (oder bedrückt), wenn ich weiß, daß der einstige Gegenstand durch seine unmittelbare Ausstrahlung (seine Leuchtdichte) die Oberfläche tatsächlich berührt hat [...].“³³⁸

Nach Barthes, und vielleicht trifft das auch auf den ontologisch ungewissen Status des Tanzes zu, seinem *Eben-Noch* und *Noch-nicht*: das *punctum* des Tanzes: niemals *da*, niemals präsent es Ereignis als solches, nur als Er-innertes: nur als imago vorgestellt, nur die Gewissheit, dass er uns berührt hat, ohne zu berühren.³³⁹ Ein Gespenst. Berühren Gespenster? Ein Hymen – mit Derrida gedacht?³⁴⁰

³³¹ Ibid., S. 182.

³³² Ibid., S. 183.

³³³ Loc. cit.

³³⁴ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 92.

³³⁵ Ibid., S. 99.

³³⁶ Ibid., S. 97.

³³⁷ Barthes schreibt: „Wichtig ist, daß das photographische Bild eine bestätigende Kraft besitzt und daß die Zeugenschaft der PHOTOGRAPHIE sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht. Phänomenologisch gesehen, hat in der PHOTOGRAPHIE das Bestätigungsvermögen den Vorrang vor der Fähigkeit zur Wiedergabe.“ (Loc. cit.).

³³⁸ Ibid., S. 91.

³³⁹ (1) „Denn nicht das »Lebendige« der Photographie (ein rein ideologischer Begriff) hat für mich Bedeutung, sondern die Gewißheit, daß der photographierte Körper mich mit seinen eigenen Strahlen erreicht und nicht durch eine zusätzliche Lichtquelle.“ (Vgl. Ibid., S. 92)

(2) Hier ist hoffentlich meine Anspielung an Nancy nicht unbemerkt geblieben. Schwierig zu sagen, was das Berührende ist, vielleicht die „Absenz des Körpers im ‚Still‘“, wie Gabriele Brandstetter proklamiert. (Brandstetter, *Still/Motion. Tanz und Medien in der Postmoderne*, op. cit., S. 169).

Barthes disseminierendes (Derrida) *spectre* „in der Bedeutung von (Licht-)Streuung und von Gespenst.“³⁴¹ Dennoch würde es von zweifelhaftem Verständnis zeugen, wie ich meine, würde man nun ästhetisch bloß „die Wahrnehmung“ als solche als das Berührende (oder das Licht selbst) annehmen. Vielleicht geht es vielmehr um das, was Baudrillard als das „Poetische“ beschrieben hat: „Das Poetische macht jede Bahnung in Richtung auf einen letzten Begriff, jede Referenz und jeden Schlüssel zunichte: es löst das *Anathema* auf, das heißt, das auf der Sprache lastende Gesetz.“³⁴² Was bleibt ist *NICHTS* (ein „Null-Signifikat“³⁴³), wie Baudrillard schreibt: kein letztes Geheimnis, kein Mysterium, nur die *Intensität des Poetischen*.³⁴⁴ Dabei ist es jedoch wichtig, so Baudrillard, nicht „residuell“ zu bleiben – als Beispiel führt er das automatische Schreiben an (Surrealismus), in dem der Signifikant (das Lautmaterial, die materielle Seite, die phonetische Stimme) als *Rest* („Abfall des Augenblicks“) produziert wird: „Der Modus des Poetischen umfaßt aber beides: *die Liquidierung des Signifikats und die anagrammatische Auflösung des Signifikanten*.“³⁴⁵ Dabei geht es um die Logik der Gabe und des Tausches: wenn etwas übrig bleibt – ein *Rest*³⁴⁶ – das heißt: ein *Wert* –, dann fühlt man einen Druck: Kennzeichen etwa eines schlechten Gedichts³⁴⁷: ein Diskurs – oder der Logos: „er [der Logos] ist *der* Code, der der Unendlichkeit [Baudrillard spricht hier von der „Unendlichkeit von Codes“ – die Unendliche

(3) Die Ereignishaftigkeit des Berührens befragt auch Elisabeth Schäfer: „Wie ist es, dass etwas immer schon berührt ist und zugleich gerade eben erst berührt werden kann? Wie ist es, dass etwas immer schon berührt sein muss, um die Möglichkeit zu besitzen, berührt zu werden?“ (Schäfer, Elisabeth: *Der Sinn der Berührung – Vom Tanzen der Buchstaben auf der äußersten Schwelle der Haut*. In: FWF Projekt *Philosophy On stage*. Online abrufbar: http://www.univie.ac.at/performance/fwf/site/?page_id=26, letzter Zugriff: 31. 03. 2010).

³⁴⁰ Vgl. Derrida, Jacques: *Die zweifache Séance*. In: ders.: *Dissemination*. Wien: Passagen, 1995, S. 236: Das Hymen figuriert die „Vereinigung zwischen ...“ – zwischen Gegenwärtigen und Nicht-Gegenwärtigen, „zwischen den gegenwärtigen Akten, die nicht stattgefunden haben“, vielleicht als szenischer Liebesakt der nie stattgefunden hat. (Vgl. *ibid.*, S. 239); als ein Theater der mentalen Welt (Vgl. *ibid.*, S. 264); als Beinahe-Nichts (Vgl. *ibid.*, S. 296); und als „stets bereits geteilte Erzeugung des Sinns.“ (*Ibid.*, S. 301).

³⁴¹ Brandstetter, *Still/Motion. Tanz und Medien in der Postmoderne*, op. cit., S. 170.

³⁴² Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Berlin: Matthes & Seitz, 2005, S. 318.

³⁴³ Félix Guattari schreibt: „Die Tatsache, an den Nägeln zu kauen, in seinem Inneren leise vor sich hinzusummen, wenn man Angst hat, oder einen Satz zu wiederholen (als ob man einen Zeugen hätte) – all das stellt ein Mittel dar, dieser nicht-diskursiven Verhältnisse ‚habhaft‘ zu werden. Das ist eine Funktion, die ich existentiell nenne.“ (Vgl. Guattari, Félix: *Über Maschinen*. In: Schmidgen, Henning; Guattari, Félix [Hg.]: *Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari*. Berlin: Merve, 1995, S. 115-132, hier: S. 128). Vielleicht ist das Summen deswegen berührend, weil wir mit dem Existentiellen in Verbindung kommen. Guattari nennt es „Shifter“, die zur Reaffirmation des „Selbst“ dienen: „jene Sprach-Elemente, die nicht dazu da sind, um eine Signifikation zu liefern, sondern um im Ausgesagten den Abdruck des Aussagensubjekts zu markieren.“ (*Loc. cit.*)

³⁴⁴ Vgl. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, op. cit., S. 319.

³⁴⁵ Vgl. *loc. cit.* (FN 29).

³⁴⁶ „In der gleichen Weise beginnt der ökonomische Prozeß: was in den Kreislauf der Akkumulation und des Wertes eintritt, ist das, was bei der Konsumation des Opfers übrig bleibt und sich nicht im unaufhörlichen Zyklus von Gabe und Gegen-Gabe auflöst. Dieser Rest wird akkumuliert. Mit diesem Rest wird spekuliert und dadurch entsteht der ökonomische Bereich.“ (*Ibid.*, S. 307).

³⁴⁷ vgl. *ibid.*, S. 306.

Fülle an Ausdrucksweisen?] ein Ende setzt; er ist der Diskurs der Umschließung, der dem Poetischen, dem Para- und Anagrammatischen ein Ende setzt.“³⁴⁸ In diesem Sinne verstehe ich den Begriff des „Unendlichen“ (des De-finiten) bei Nancy. Das Nicht-Geschlossene, Nicht-Fixierte, Nicht-Berührbare, Nicht-Begreifbare, Nicht-Begründete, Nicht-Denkbar: ein un-endlicher Körper, eine un-endliche Liebe³⁴⁹: vielleicht nicht ewig, nicht ohne Ende, aber immer schon als ek-statische Ek-sistenz: „Aus- und Hinausstehen in die Offenheit des Da“³⁵⁰, mit Heidegger, exponiert.

Zur Überleitung zum Mit-Sein ein Satz aus der Vorlesung zu zeitgenössischem Tanz und Performance von Krassimira Kruschkova, zum szenischen „Appell an die Intensitäten in uns“: „Wahrscheinlich geht es im szenischen Ereignis gerade um diese Intensität unter uns, auch um eine Art Mitsein mit den Zuschauern.“³⁵¹

3.4 Derrida liest Nancy (*Le toucher, Jean-Luc Nancy*)

Das Buch *Le toucher, Jean-Luc Nancy* ist eine Auseinandersetzung Derridas mit dem Denken Jean-Luc Nancys. Am Anfang wird mit folgender Frage eröffnet: „*Quand nos yeux se touchent, fait-il jour ou fait-il nuit?*“³⁵² Es ist eine Frage, die über Derrida hereinbrach, wie er schreibt, an einem „Vortrag“ ohne Licht: prä-phänomenologisch oder trans-phänomenal. Zentrale Fragestellung ist also, was ein Kontakt ist, oder ob ein Kontakt möglich ist, und ob sich Augen berühren können: Derrida unterscheidet zwischen sehendem Sehen (*voir le voyant*)³⁵³, und sichtbarem Sehen (*voir le visible*). *In medias res* steht die Frage der Grenze, der Schwelle, an die das Berühren rührt.

³⁴⁸ Ibid., S. 336.

³⁴⁹ Nancy sagt, dass es ewige Liebe nicht im Sinne von *immerwährend* gibt, sondern ewig eher in einem Modus außerhalb der Zeit, denn man kann nicht sagen: „Ich liebe dich für drei Monate.“ (Vgl. Nancy, *Je t'aime, un peu, beaucoup, passionnément...*, op. cit., S. 56f.). „La sempiternité [als Idee der Scholastiker des Mittelalters] est ce qui dure toujours. Éternel veut dire ce qui est hors du temps.“ (Loc. cit.)

³⁵⁰ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Unveränderter Nachdruck der 15. Aufl., Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 442, Randbemerkung 133c.

³⁵¹ HVO v. Krassimira Kruschkova: *Zeitgenössische Ästhetik von Tanz und Performance* (WS 2008/09), Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Uni Wien, 07. 01. 2009.

³⁵² Derrida, Jacques: *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Éditions Galilée, 2000, S. 11.

³⁵³ „Sehendes Sehen“ ist ein Begriff, welcher in Anlehnung an Bernhard Waldenfels folgende Definition erlauben würde: „Das ‚sehende Sehen‘ hingegen [zum wiedererkennenden Sehen] reagiert auf die sinnlichen, die körperlichen Erfahrungen im Prozess des Sehens. Es ist ein Sehen, das neue Sichtweisen erprobt, das ‚den Rahmen sprengt‘ und inkompatible Strukturierungen [mit Merleau-Ponty „Inkompossibilitäten“] bezeichnet. Dies wäre die Verfassung einer Aufmerksamkeit, die offen ist für die je präsente Tanz-Aufführung als kinästhetische Erfahrung, als Szenographie eines anderen Wissens.“ (Brandstetter, Gabriele: *Tanz als Szenographie des Wissens*. In: Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph [Hg.]: *Tanz als Anthropologie*. München: Wilhelm Fink, 2007, S. 84-99, hier: S. 94f.). Vgl. dazu auch Waldenfels, *Sinnesschwellen*, op. cit., S. 137ff.

„Comment toucher à l’intouchable? Ce sera, distribuée sous un nombre indéfini de formes et de figures, la hantise même d’une pensée du toucher – ou la pensée comme *hantise* du toucher. On ne peut toucher qu’à une surface, c’est-à-dire à la peau ou à la pellicule d’une limite (et l’expression « toucher à la limite », « toucher la limite », revient irrésistiblement, comme un leitmotiv, dans bien des textes de Nancy que nous aurons à interpréter). Mais une limite, *la limite elle-même*, par définition, semble privée de corps. Elle ne se touche pas, elle ne se laisse pas toucher, elle se dérobe au toucher qui ou bien ne l’atteint jamais ou bien la transgresse à jamais.“³⁵⁴

Auf den Punkt gebracht, ist vielleicht der Akt der Berührung unmöglich: verdeutlicht hat dies auch Elisabeth Schäfer in Anlehnung an Husserls Beispiel der sich berührenden Hände. „Jede Hand, wenn sich meine Hände berühren, ist zugleich die berührte und die berührende.“³⁵⁵ Durch das „Berührend-Berührte“ wird die Frage nach dem Ort der Berührung gestellt, „als Ort, wo sich Selbes und Anderes berührt, wo sich quasi immer ein self-touching und touching zugleich ereignet.“³⁵⁶ Welche meiner Hände berührt mich also? Nun könnte man sagen, beide Hände berühren sich gleichzeitig, und sind gleichzeitig berührt: so spricht Derrida auch von der Liebkosung³⁵⁷: „La caresse donne *ou* prend. Et/ou elle donne *et* prend. Elle prend en donnant, elle donne à prendre, elle apprend à donner – ce qu’on appelle un peu vite du plaisir.“³⁵⁸

Le toucher, Jean-Luc Nancy umkreist und praktiziert mit langen (tangentialen) Umwegen die Frage des Berührens (und der Grenze), mit Blick auf die darin verborgene Alterität im Selben, und unter Bezugnahme auf Lévinas, Husserl, Aristoteles, Merleau-Ponty usw., wobei uns hier die vorläufigen Skizzierungen nun reichen sollen, ohne auf die Dichte des Buches eingehen zu können, um im Folgenden vielmehr auf die interessantesten Aspekte hinzuweisen.³⁵⁹

wobei die Begrifflichkeiten hier zur Frage kontextualisiert sind, wie „das Blickgeschehen selbst ins Bild treten kann“, d.h. „ein Geschehen, das sich zwischen Sehendem und Gesehenem abspielt, ohne daß es sich in die engen Gesetze einer Optik pressen ließe.“ (Ibid., S. 124f.).

³⁵⁴ Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, op. cit., S. 16.

³⁵⁵ Schäfer, Elisabeth: *Just a touch on the way – zu „On Touching – Jean-Luc Nancy“ von Jacques Derrida*. In: FWF Projekt *Philosophy On stage*. Online abrufbar: http://www.univie.ac.at/performanz/fwf/site/?page_id=18, letzter Zugriff: 31. 03. 2010.

³⁵⁶ Loc. cit.

³⁵⁷ Peter Stamer schreibt zur Zärtlichkeit: sie „ist ein Paradox, weil sie im Moment ihrer Einlösung stattfindet.“ Es ist nicht möglich, zärtlich zu sein in Form eines Zustands oder einer Haltung („er ist zärtlich“); weswegen vielleicht gilt: „Zärtlichkeit ist eine Berührung, die nie stattfinden kann; sie ist – wie auch sonst – zu spät oder zu früh.“ (Stamer, *Ausbrüten und Anstecken*, op. cit., S. 99).

³⁵⁸ Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, op. cit., S. 91.

³⁵⁹ Zur Tangentialität vgl. Kruschkova, *Szenische Anagramme*, op. cit., S. 174 f.

So kritisiert Derrida die Figur des Berührbar-Unberührbaren, die er innerhalb der Logik des Unberührbaren erkennt, als Verrat, denn es „erprobt das Berührbare *als* Unberührbares.“³⁶⁰ Eine Struktur des etwas-*als*-etwas. Und falls echter Ausdruck verbirgt, was er verrät;³⁶¹ falls er nicht in erster Linie der Ordnung der Figuration angehört: auch nicht als Darstellung und Erprobung des „Unberührbaren“: so sehen wir, welch riesige Probleme und Potenziale der Missinterpretation im Konzept des Berührens schlummern, die Derrida versucht zu zeigen.³⁶² Er fürchtet vielleicht, damit wiederum in das Gebiet der Metaphysik der Präsenz einzutreten, und damit in einen Raum der Unmittelbarkeit.³⁶³ Derrida kritisiert hier also einen gewissen Intuitionismus, der immer schon mit dem Sehen verbündet ist, um letztlich jedoch „einen Punkt zu erreichen, an dem die Vollendung, die Fülle oder die Erfüllung der visuellen Gegenwärtigkeit an den Kontakt, das heißt einen *Punkt* rührt, den man in einem anderen Sinn mit Zusatznamen den blinden Punkt nennen könnte, an dem das Auge *berührt* und sich berühren läßt [...].“³⁶⁴ – somit die Kritik einer Haptologie im Register onto-theologischer Metaphysik. Es ist die ständige Versuchung mit der uns der „Haptozentrismus“ konfrontiert, in der sich die „Metaphysik des Lebens des Geistes als Metaphysik des Berührens“³⁶⁵ verbirgt; wie auch ein gewisser *Humanismus*³⁶⁶, und der Phantasmen der Authentizität, des Reichens (und Erreichens) und der Unmittelbarkeit, denen „gegenüber jedes Denken des

³⁶⁰ Derrida, *Berühren*, Jean-Luc Nancy, op. cit., S. 101, FN 1.

³⁶¹ Vgl. Artaud, *Das Theater und sein Double*, op. cit., S. 76: „Jedes echte Gefühl ist in Wirklichkeit unübersetzbar. Es ausdrücken, heißt, es verraten. Aber es übersetzen, heißt, es *verheimlichen*. Echter Ausdruck verbirgt, was er äußert.“

³⁶² Es gibt nichts Unberührbares, Nancy hat das selbst schon gesagt, dass man dem Berühren nicht so einfach trauen sollte, wie gezeigt wurde – siehe Zitat von FN 151 in dieser Diplomarbeit. Vgl. dazu auch Derrida, *Berühren*, Jean-Luc Nancy, op. cit., S. 394: „Nicht berühren, warnt Nancy, an die Adresse der Onto-Theo-Ideologen. Nicht an das Berühren berühren, das sich im übrigen nicht berührt.“

³⁶³ Vgl. *ibid.*, S. 155: „Wir müssen einmal mehr das Berühren von dem trennen, was der *sensus communis* und der philosophische Sinn ihm stets als die Evidenz selbst, als das erste Axiom einer Phänomenologie des Berührens zusprechen, nämlich die *Unmittelbarkeit*.“ Und weiter an selber Stelle: „Nein, wir versuchen vielmehr, einen Intuitionismus zu identifizieren, der konstitutiv ist für die Philosophie selbst, für die Geste, die darin besteht zu philosophieren – und eben auch für den Idealisierungsprozeß, der darin besteht, das Berühren im Blick zu behalten, um diesem hier das Volle an unmittelbarer Gegenwärtigkeit zu sichern, gefordert von aller Ontologie und aller Metaphysik. Das Volle an unmittelbarer Gegenwärtigkeit, dies bedeutet vor allem die *Aktualität* dessen, was wirklich, energetisch, *in actu* sich gibt.“

³⁶⁴ Derrida, *Berühren*, Jean-Luc Nancy, op. cit., S. 156.

³⁶⁵ *Ibid.*, S. 202.

³⁶⁶ Vgl. Derrida, Jacques: *Heideggers Hand (Geschlecht II)*. In: Engelmann, Peter [Hg.]: *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart: Reclam, 1990, S. 165-223, in welcher Derrida versucht, das Verhältnis von *Kunst und Gabe* nachzuzeichnen: wie die Hand und damit die Technik – als *techné*: hier spielt also auch die Frage zur Kunst eine Rolle: „Man kann nicht über die Hand sprechen“, sagt Derrida, „ohne über die Technik zu sprechen.“ (*Ibid.*, S. 178) –, das Denken, das Begreifen usw. bei Heidegger verwendet werden. Nun versucht Derrida vielleicht mit Heidegger das Wesen der Hand zu verstehen, welches nicht der Ordnung des Greifens und des Begreifens oder des Begriffs angehört. (Vgl. *ibid.*, S. 184). „Wenn es ein Denken der Hand oder eine Hand des Denkens gibt, so gehört diese nicht mehr der Ordnung des begrifflichen Greifens an. Sie gehört vielmehr dem Wesen der *Gabe* an, einer Gebung, welche – wenn so etwas möglich ist – geben würde, ohne etwas zu nehmen.“ (Loc. cit.).

Berührens wachsam bleiben muß.³⁶⁷ Derridas zentrales Anliegen in seinem Berührungsbuch ist darum, wie ich meine, die Dekonstruktion der Phänomenologie des Berührens, und das Zeigen der Fallen und Gefahren: in einen Haptozentrismus und Humanismus zurück zu fallen.³⁶⁸ Ähnlich dazu Martta Heikkiläs Betrachtung (an dieser Stelle vor allem kontextualisiert zu Nancys Buch *Corpus*): „In another words, Nancy attempts to deconstruct the metaphysical tradition of haptology, or ‚haptocentric metaphysics‘, as Derrida calls it.“³⁶⁹

Zur Gabe bei Nancy in Bezug auf seinen Text *L'offrande sublime* schreibt Derrida:

„Nancy unterscheidet Gabe und Dargebot oder vielmehr das Dargebot in der Gabe. Die Gabe ist Dargebot, wenn es im Herzen der Gebung der Gabe »Entzug der Gabe«, »Entzug ihres gegenwärtigen Seins/Präsentseins« gibt.“³⁷⁰

Schön ist die Entdeckung der Zärtlichkeit im Akt des Reichens der Gabe, die Derrida analysiert.³⁷¹ Es ist immer ohne Tausch, eine Darbietung ohne Rückgabe, und ohne erwartete Anerkennung.³⁷²

Schön ist die Anspielung Derridas auf die Liebe im Ausdruck *mein Herz*. „Niemand sollte jemals »mein Herz« sagen können, mein eigenes Herz, außer er sagt das zu jemand anderem, um ihn so zu nennen/rufen, und das ist die Liebe.“³⁷³ Derrida spielt dabei auf einen Satz

³⁶⁷ (1) Derrida, *Berühren, Jean-Luc Nancy*, op. cit., S. 202.

(2) Einen gewissen Humanismus findet man bei Nancy vielleicht an der einen oder anderen Stelle; so etwa wenn er schreibt: „Der Mensch muß sich die Menschheit aneignen, die nicht gegeben ist, niemals.“ (Nancy, *Theaterereignis*, op. cit., S. 330). Ähnliches meint Kants kategorischer Imperativ und die „reine praktische Vernunft“ deren Grundgesetz lautet: „Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.“ (Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner, 2003, S. 41); vor allem mit seinem wichtigen Begriff der „Autonomie“ im Kontext seiner Moralphilosophie. Autonomie bedeutet nicht willkürliches und freies Handeln, aber auch nicht ein Handeln, welches überdeterminiert wäre durch (staatliche/moralische) Gesetze, sondern vielmehr das Prinzip, in jeder singulären Situation so zu handeln, dass die Menschenwürde des Anderen nicht verletzt wird. Und diese Entscheidung über die eigene Handlung muss jedesmal aufs Neue, von jedem Subjekt autonom nach der eigenen „praktischen Vernunft“ getroffen werden. Die Entscheidung über das eigene menschenwürdige Handeln ist niemals vorab gegeben, vielmehr im Bereich der eigenen inneren Gesinnung und praktischen Vernunft verankert (in aller Kürze gesagt). Sich die Menschheit (d.h. Menschenwürde) aneignen ist folglich immer ein singulärer Akt, der nie gegeben ist. (Vgl. VO v. Nagl, Herta: *Moral und Religion im modernen Verfassungsstaat* (WS 2009/10), Institut für Philosophie der Uni Wien).

³⁶⁸ Vgl. zur Derrida'schen Kritik des „Humanismus“ die Anspielungen an Diderots „mit der Hand sehen“. (Derrida, *Berühren, Jean-Luc Nancy*, op. cit., S. 180 u. S. 197).

³⁶⁹ Heikkilä, *At the Limits of Presentation*, op. cit., S. 249.

³⁷⁰ Derrida, *Berühren, Jean-Luc Nancy*, op. cit., S. 125.

³⁷¹ Vgl. *ibid.*, S. 123f.

³⁷² Vgl. dazu Kapitel 5 (FN 409) zu Laurent Chétouane in dieser Diplomarbeit.

³⁷³ Derrida, *Berühren, Jean-Luc Nancy*, op. cit., S. 350.

Rimbauds an: „*Comment agir, ô coeur volé?*“ ; und auf Nancys Text *L'intrus*.³⁷⁴ Derrida interpretiert Rimbaud, und schreibt, „daß berühren auf jede Weise ans Herz rühren ist, aber ans Herz, insofern es *stets* das Herz des Anderen ist.“³⁷⁵ Nun müsste man wissen, was hier mit *Anderen* gemeint ist (monadisch das Andere im Selben – *alter ego?* –, oder doch das Andere im Anderen?), und die Antwort Derridas wäre vielleicht paradoxerweise beides – „*se toucher toi*“³⁷⁶ – „selbst das *Sich*-berühren rührt ans Herz des Anderen.“³⁷⁷

Und das Schöne ist abschließend nochmals die Betonung, dass es nichts wesentliches zu sagen gibt. Weder über die Liebe, noch über den Kuß auf die Augen. „[...] *Deine* Liebe. »Die« Liebe gibt es ja nicht“, schreibt Heidegger.³⁷⁸

Und Nancy: Er schreibt, dass die Begriffe „Liebe“ und „Freiheit“ sehr häufig in Frage gestellt werden, als bloße Illusionen. Dagegen stellt er jedoch die Behauptung auf, dass „Freiheit“ und „Liebe“ keine Begriffe sind,³⁷⁹ „daß das, worum es sich bei diesen Bezeichnungen handelt, nicht das ist, was man »Ideale« nennt, sondern das, was das Element selbst hervorbringt, das unsere Existenz ausmacht.“³⁸⁰

Und Derrida:

³⁷⁴ Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Der Eindringling / L'Intrus. Das fremde Herz*. Berlin: Merve, 2000, S. 12: „Si mon propre coeur me lâchait, jusqu'où était-il le «mien», et «mon propre» organe?“

(Der Kontext ist eine Herztransplantation, welcher sich Nancy im Jahr 1990 unterziehen musste.)

³⁷⁵ Derrida, *Berühren, Jean-Luc Nancy*, op. cit., S. 350.

³⁷⁶ (1) Vgl. *ibid.*, S. 399: „[...] eine syntaktische Anomalie [...], für deren Verständnis man sich zum einen an Verben orientieren sollte, die entsprechende Bezüge stützen (z.B. »ich gebe mich Dir hin« [...]).“

(2) Auf sehr subtile Weise versucht Nancy in *Der Eindringling / L'Intrus* vielleicht den Gegensatz von Innen und Außen und von Eigenem und Fremdem zu dekonstruieren, so wenn ein fremdes Herz in seinen *eigenen* Körper eindringt, und es ein Eindringen nur gibt, wenn es *Eigenes* gibt. (Vgl. Nancy, *Der Eindringling / L'Intrus*, op. cit., S. 15). Der Körper wäre also immer schon in sich eingedrungen (repliziert), was schwer zu denken ist, aber ein Zitat hilft ein bisschen: „Leib, eigener Körper: Um eigen zu sein, muss der Körper fremd sein und sich so angeeignet finden. Das Kind betrachtet seine Hand, seinen Fuß, seinen Bauchnabel. Der Körper ist der Eindringling, der nicht ohne Einbruch in den sich selbst gegenwärtigen Punkt, welcher der Geist ist, eindringen kann. Dieser ist übrigens derart punktuell und auf sein Bei-und-für-sich-Sein zusammengesprengt, dass der Körper dort nur eindringen kann, indem er seine Masse außerhalb des Geistes exorbitiert und exogastruliert [...].“ (Nancy, Jean-Luc: *58 Indizien über den Körper*. In: Nancy, Jean-Luc: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2010, S. 7-24, hier: S. 13); und vgl. Nancy, Jean-Luc: *Befremdliche Fremdkörper*. In: Nancy, Jean-Luc: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2010, S. 43-58, hier: S. 46: „Es ist also auch der Körper selbst, der Leib bzw. der sogenannte »Eigen«-Körper, »mein« Körper, der fremd ist.“ Vgl. dazu Nancy, *Corpus*, op. cit., S. 9 ff. zur Formel „*hoc est enim corpus meum*.“

³⁷⁷ Derrida, *Berühren, Jean-Luc Nancy*, op. cit., S. 350.

³⁷⁸ Arendt, Hannah; Heidegger, Martin: *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*. (Aus den Nachlässen herausgegeben von Ursula Ludz). Frankfurt a. M.: Klostermann, 1998, S. 38.

³⁷⁹ Vgl. Nancy, *Ereignis der Liebe*, op. cit., S. 24.

³⁸⁰ *Ibid.*, S. 23.

„Eben deshalb träumte ich von einem Kuß auf die Augen: daß es dergleichen gäbe, wenn es dergleichen geben soll. Es gibt nicht »den« Kuß, es gibt einen Kuß, diesen oder jenen, eines Tages oder eines Nachts, der auf jeden Fall das Sehen mitreißt, aber auch die Stimme. Eine Liebkosung, von der man nicht mehr weiß, ob sie Gutes oder Böses anrichtet, wie ein Anruf per Telephon, der zu Herzen geht.“³⁸¹

³⁸¹ Derrida, *Berühren*, Jean-Luc Nancy, op. cit., S. 396.

Exkurs: Meg Stuart / Benoît Lachambre – „Forgeries, Love and Other Matters“

Zu Beginn ihrer Arbeit *Forgeries, Love and Other Matters* (2004) sitzen Meg Stuart und Benoît Lachambre nebeneinander auf dem marssandartigen, ockerfarbenen Boden der Bühne: ihre Körper beginnen sich jeweils leicht zu schütteln und zu zittern, während zunächst sie, dann er weint, und dabei das Gesicht schmerzhaft verziehen. Oder ist ihnen nur ein Staubkörnchen des Marssandes ins Aug' gekommen? Oder lachen sie? Die *E-motion* bleibt unentscheidbar, übersetzt keine Innerlichkeit, sondern wird vielmehr ausgesetzt, und führt uns an einen sensiblen Punkt, der berührend ist, aber nicht berührt werden kann, im Rückzug der Referenzialität der Geste. Im szenischen Modus der gestischen Sistierung oder der „Mitteilung der Mitteilbarkeit“, wird vielleicht eine Art reine Gestik erfahrbar, welche eine *diaphorá* der Szene bildet. Vielleicht eine Artaud'sche Vorstellung der Leere, als „Mimesis der Absenz“.³⁸² Mit Lehmann könnte man das für das postdramatische Theater definierte Charakteristikum der *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*³⁸³ geltend machen, in welcher Kleist'sche Tränen geschrieben werden, die nicht (be)schreibbar sind – in keiner referenzierenden ...-graphie. Die Gesten bleiben unentscheidbar, setzen ihre leere Referenz, ihre leere Vorstellung aus – eine reine Geste als Mitteilung der Mitteilbarkeit, wie Agamben vielleicht sagen würde.

„No laughter, no tears in this place“, heißt es da auch in einer späteren Szene des Stückes, wo sich Stuart und Lachambre in einer Art unterirdischem Labor befinden. Zuerst ist er alleine darin, dann tritt sie zu ihm ein. Sie sieht wie ein Alien oder ein Astronaut aus, mit den Plastiksackerln, welche sie sich zuvor unter und über ihre Kleidung gestopft hat, und welche sie sehr unförmig aussehen lassen. Lachambre, der in dieser Szene einen Wissenschaftler oder Forscher mimt, nimmt ihr die Plastikbeutel einzeln ab, die er dabei trocken analysiert, bis Stuart nur noch mit nacktem Oberkörper bei ihm steht. Er betrachtet ihren Rücken und ihre Haut, und sagt plötzlich: „a landscape“. Es ist vielleicht eine sehr berührende und fragile Szene; vielleicht berührt sie, indem sie nicht berührt oder an das nicht Berührbare rührt – an eine Grenze?

³⁸² Kruschkova, Krassimira: *Unmögliche Tränen. Über Emotionen im zeitgenössischen Tanz und in Performance*. In: Bischof, Margrit [u.a.] [Hg.]: *e_motion*. Münster: LIT Verlag, 2006, S. 71-85, hier: S. 83.

³⁸³ Vgl. Kapitel 1.2 in dieser Diplomarbeit.

Das Chaos im Stück, wird durch diesen inkommensurablen, intimen Moment irgendwie durchbrochen: es entsteht eine Szene der Ruhe und des Stills. Gleichzeitig markiert es auch eine irreduzible Unmöglichkeit, an dieser Stelle zu entscheiden, ob dies nun eher ein ironischer Verweis auf die Haut-Metaphorik, die in Stuarts Stücken häufig thematisiert wird, ist, oder ob es ein tatsächlich bewegter Ausdruck ist: „a landscape“.

Und wo bliebe die Liebe? „There is no falling in love in this place. – There is no falling out of love either“, sagen Lachambre und Stuart im Stück, und geben uns keine Vorstellung von Liebe. „Die *motion*“, schreibt Krassimira Kruschkova, „als ein immer singuläres Oszillieren zwischen dem Uneigentlichen und dem Eigentlichen, als Lücke in der Ökonomie der Referenzialität, als Verausgabung, als unmögliche Gabe, die sich nur gibt, als selbstverlorene, verlorene, verliebte Geste.“³⁸⁴

Was sich in *Forgeries, Love and Other Matters* zeigt, wäre vielleicht eine reine Potenzialität, als Ausgangspunkt für *E-motion*: „diese Unentscheidbarkeit, Unmöglichkeit der Bewegung ist bewegend, sie macht Bewegung, Rührung erst möglich – als Potenzialität.“³⁸⁵ Mit Nancy wäre es das Berührende, als *Sensibilität* des Verschwindens des *Sensiblen*.³⁸⁶ Im *still* des *Sensiblen* wird Berührung vielleicht erst möglich, im selbstvergessenen Aussetzen der Bewegung und Rührung. „[...] no emotions in this place, no laughter, no tears“, heißt es im Stück.

Vielleicht ist die Ex-pression – der Aus-druck der Membran (Claudia Benthien stellt in ihrem *Haut*-Buch Überlegungen zu Paul Valéry's These des Menschen als „ektodermen“ Wesen an, „dessen eigentliche Tiefe paradoxerweise seine Haut ist.“³⁸⁷ Demnach wäre es vielleicht nicht mehr die Einfühlung, das Sich-hinein-Versetzen und Sich-Identifizieren, sondern das Fühlen einer Grenze, das uns berührt? „Beim Embryo bilden sich Haut und Gehirn aus der

³⁸⁴ Kruschkova, *Unmögliche Tränen*, op. cit., S. 76.

³⁸⁵ *Ibid.*, S. 73.

³⁸⁶ Vgl. S. 55 in dieser Diplomarbeit.

³⁸⁷ (1) Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1999, S. 11.

(2) Didi-Huberman schreibt zur Nacktheit: „Die Nacktheit ist die am schwächsten definierte Sache der Welt aus dem wesentlichen Grund, daß sie *unsere Welt öffnet*.“ (Didi-Huberman, Georges: *Venus öffnen*. 1. Aufl., Zürich und Berlin: Diaphanes, 2006, S. 108.); zur „Öffnung“ gehört jedoch sowohl, so Didi-Huberman, das „*öffnen*, wie man ein Feld öffnet, eine Unendlichkeit von Möglichkeiten einerseits und, andererseits, *öffnen*, wie man einen Körper verletzt und die Integrität eines Organismus opfert.“ (loc. cit.).

gleichen Membran, dem Ektoderm; beide sind ihrem Wesen nach Oberflächen.“³⁸⁸ Die Subjektivität wäre demnach nicht, wie es das neuzeitliche Denken will, im tiefsten Inneren des Menschen situiert (in seinem Kern), sondern an der Körperoberfläche als Grenze oder Hülle.³⁸⁹ – hier selbst berührend – als Landschaft des Körpers oder der Haut. Diese ist bei Meg Stuart eines ihrer zentralen Themen überhaupt, wie auch Krassimira Kruschkova oder Gerald Siegmund konstatieren;³⁹⁰ so etwa in Stuarts *Insert Skin* Zyklus von 1996 bis 1998.

Forgeries, Love and Other Matters stellt ganz explizit Fragen nach der Motion und Emotion: Fragen nach der Bewegung und dem Bewegt-Werden, nach der echten oder falschen Liebe, den authentischen oder unechten Gesten und Gefühlen: in einem apokalyptischen Environment von Doris Dzierzk, wo sogar der Boden ständig nachgibt, so dass Stuart und Lachambre häufig darin versinken, in Löchern verschwinden, häufig auf den Boden fallen, aber auch weich landen, bei den vielen grundlosen, spastischen, verrenkten und zuckenden Bewegungen sowie dem ständigen Stolpern über die eigenen Beine – „I’m obsessed with failure, with seeing someone on stage attempting an impossible task: not arriving, making a second futile but braver attempt [...] eventually they give up.“, sagt Meg Stuart;³⁹¹ so wird damit wohl auch Agambens Aufsatz *Noten zur Geste* buchstäblich in und außer Fassung gebracht; als Inszenierung des Unreinen und Nicht-Integrierbaren (das „Nicht-Integrierbare der Tics und anderer autistischer Bewegungen strebt nach Integration und verändert dadurch den Ort des Körpers im Theater“³⁹², wie Gerald Siegmund festgestellt hat; so würde demnach etwas einfallen in den Raum der symbolischen Ordnung der Theatersituation, was Siegmund als Unreines und Nicht-Integrierbares bezeichnet, nicht mehr „Tanz“, sondern die Wahrnehmung der Bewegung selbst.³⁹³ Diese Asthetik des *Displacements*³⁹⁴ der Körper, markiert demnach einen „negativen Raum der Abwesenheit“³⁹⁵, und ist phänomenologisch eine Leerstelle.

³⁸⁸ Ibid., S. 12.

³⁸⁹ Vgl. ibid., S. 11.

³⁹⁰ Vgl. Kruschkova, *Unmögliche Tränen*, op. cit., S. 76.; und vgl. Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 425.

³⁹¹ Stuart, Meg: *Impossibility and failure*. In: *Damaged Goods*; Stuart, Meg; Peeters, Jeroen [Hg.]: *Are we here yet?*. Dijon: Les presses du réel, 2010, S. 44-45, hier: S. 44.

³⁹² Siegmund, *Abwesenheit*, op. cit., S. 414.

³⁹³ Ibid., S. 416.

³⁹⁴ Der Begriff *Displacement* als ein „Grundzug von Meg Stuarts Arbeiten“, ist die Erfahrung eines „Körpers, der sich auflöst, Einheit und Zusammenhalt verliert, dessen Glieder ver-rückt werden [...]“ (Ibid., S. 418).

³⁹⁵ Ibid., S. 414.

Die Landschaft („a landscape“) ist auch ein sehr wichtiges Thema in der bildenden Kunst und in den philosophischen Gedankengängen Nancys dazu. So geht es dabei um ein „Verständnis einer Entfernung und eines Sichverlierens des Blicks“,³⁹⁶ denn „Landschaft fängt, so könnte man sagen, dort an, wo jegliche Anwesenheit aufgesaugt und aufgelöst wird [...]“.³⁹⁷ Ein weiteres Merkmal wäre das des Übergangs: „Eine Landschaft ist immer Augenblick [...]“.³⁹⁸ Was sich in diesem Augenblick der bildhaften Landschaft bemerkbar machen kann, wäre beispielsweise eine Jahreszeit oder eine Tageszeit; so würde der Dimension der Landschaft, die einen Augenblick präsentiert, „ihr Fliehen unendlich wahrnehmbar zu machen“³⁹⁹ eignen. Die Wahrnehmung der Zeit, als vergängliche und vorübergehende.

„Eine Landschaft ist immer die Spannung eines Übergangs, und dieser Übergang selbst ist wie ein Auseinandertreten, wie eine Aushöhlung der Szene bzw. des Seins: nicht einmal der Übergang vom einen zum anderen bzw. von einem Augenblick zum nächsten, sondern der Gang [*le pas*] der Öffnung selbst.“⁴⁰⁰

Was sich so präsentiert, ist ein Blick als Blick, wie Nancy hier schreibt.⁴⁰¹

³⁹⁶ Nancy, *Am Grund der Bilder*, op. cit., S. 93.

³⁹⁷ Ibid., S. 100.

³⁹⁸ Ibid., S. 105.

³⁹⁹ Loc. cit.

⁴⁰⁰ Ibid., S. 106.

⁴⁰¹ Vgl. loc. cit.

4. MIT-SEIN

Mit-Sein markiert für Nancy die Grundstruktur des Da-seins. In Anlehnung an Heideggers Begriff des *Mitdasein*, schreibt Nancy: „Das Mitsein und genauer: das Mitdasein bildet also eine Wesensbedingung für dieses Wesen des Daseins.“⁴⁰² *In nuce* und auf den einfachsten Punkt gebracht könnte man sagen: Singularität gibt es nur auf Basis der Pluralität; oder: Einzelnes gibt es nur, weil es Vieles gibt; oder: Sein gibt es nur und zunächst als Mit-Sein, durch das *Ko-* der *Ko-*Präsenz: das *Mit* wäre also nach Nancy die originäre Charakteristik des Seins, „das *Mit* als Bedingung der Möglichkeit der menschlichen Existenz – wenn nicht gar der Existenz alles Seienden“⁴⁰³, „nicht das Sein zuerst, dem dann ein Mit hinzugefügt wird, sondern das Mit im Zentrum des Seins.“⁴⁰⁴ *Singulär plural sein*, heißt der Titel des Buches: „Singulär plural: derat, daß eines jeden Singularität von seinem Sein-mit-mehreren nicht zu trennen ist, und weil tatsächlich und im allgemeinen Singularität von Pluralität nicht zu trennen ist.“⁴⁰⁵

Natürlich ist damit noch nichts gesagt, wie auch Nancy weiß, und sämtliche Fallgruben öffnen sich bereits: diejenige, in welche Heidegger getappt ist: das Volk, das Kollektiv, das Gemeine, usw...

In Hinblick auf das *Gemein(sam)e* unterscheidet Nancy drei Formen: „banales Zusammenvorkommen (gemeinsam im Sinne von gemein, gewöhnlich)⁴⁰⁶, das Gemeinsame als geteilte Eigenschaften (Beziehungen, sich Kreuzendes, Mischungen), das Gemeinsame als eigene Instanz, insofern verbindend oder kollektiv.“⁴⁰⁷ In erstem und letzterem Fall, handelt es sich um reine Äußerlichkeit und reine Innerlichkeit: die einfache Ansammlung von Dingen und die kollektive Instanz (exemplarisch vielleicht „das Volk“ bei Heidegger).⁴⁰⁸ Die erste Form: banales Zusammenvorkommen (gemeine Banalität), entspricht der Demokratie, wie Nancy schreibt, „oder zumindest der Vorstellung, die der Autor von *Sein und Zeit* [...] davon [hat]“⁴⁰⁹; die letzte Form: das Kollektive wäre der Ordnung des Totalitarismus subsumierbar; beides lehnt Nancy ab, denn sie verstoßen „zumindest potentiell gegen das Prinzip der

⁴⁰² Nancy, *Singulär plural sein*, op. cit., S. 151.

⁴⁰³ Ibid., S. 154.

⁴⁰⁴ Ibid., S. 59.

⁴⁰⁵ Ibid., S. 61.

⁴⁰⁶ Als Beispiel dafür fungiert für Nancy das Heidegger'sche *Man*, es „verkörpert den uneigentlichen Modus des Mit-seins: Die gemein(sam)e Existenz im Sinne des »Banalen.«“ (Ibid., S. 157)

⁴⁰⁷ Ibid., S. 155.

⁴⁰⁸ Vgl. loc. cit.

⁴⁰⁹ Loc. cit.

Wesentlichkeit des *Mit* [...].“⁴¹⁰ Somit kann ich Sybille Krämers Sichtweise zu Nancys Mit-Sein nicht teilen, wenn sie schreibt: „Wir müssen vielmehr Gemeinschaft ausgehend von einer Schwundstufe, von einem ganz »banalen Zusammenvorkommen« her denken.“⁴¹¹

Für Nancy wäre vielmehr das zu denken, was Heidegger versäumte: „das *Mit* [...] weder äußerlich noch innerlich. Weder Masse, noch Subjekt. Weder anonym noch »je-meinig«. Weder uneigentlich noch eigentlich.“⁴¹² *Zusammen* wie auch *Mit*, wie Nancy an anderer Stelle schreibt, „ist weder *extra* noch *intra*.“⁴¹³

Vielleicht wäre es jetzt an der Zeit, den Begriff oder das Konzept des *wir* bei Nancy näher zu beleuchten, das er schon in *Das Vergessen der Philosophie* vorgestellt hat. Darin schreibt er, dass *wir* „keine Gemeinschaft und auch nicht das Signifikat ‚Gemeinschaft‘“⁴¹⁴ bedeutet.

Es gibt eine interessante Reziprozität von *sens* und *wir*; genauer: zwischen dem „offenen“ *sens* („was in der Zielgerichtetheit und Geschlossenheit der Bedeutung nicht aufgeht“⁴¹⁵), und dem *wir*: „Er [der „offene“ Sinn] läuft unmittelbar *auf uns hinaus*. Er bezeichnet uns als sein Element und als den Ort seiner Ankunft oder seines Eintreffens.“⁴¹⁶ *Wir* bezeichnet für Nancy nicht ein Kollektiv: „Wir sind die Mehrzahl, die nicht eine Einzahl vervielfacht – als wären wir die kollektive Gestalt einer einzigen Wirklichkeit [...] –, sondern die umgekehrt eine gemeinsame, untrennbar materielle *und* absolut geistige Streuung singularisiert.“⁴¹⁷ Was mir dabei wichtig erscheint ist folgender Satz: „Es gibt nicht *das* Wir, wie es die Sprache, das Politische oder die Leidenschaft geben kann. *Es gibt nur uns*: Wir sind das zu entdeckende

⁴¹⁰ Loc. cit.

⁴¹¹ Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, S. 55. An dieser Stelle heißt es weiter: „*Das Gemeinsame*, das ist für Nancy zuerst einmal *das Gemeine, das Gewöhnliche*. Ebendies ist der charakteristische Zug an seiner Art, Gemeinschaft zu denken. In dessen Zentrum steht eine Idee von Mit-Teilen, die das >Mitteilen< nicht als Ideenaustausch und überhaupt nicht als Kommunikation fasst, sondern elementar als eine Aufspaltung und Aufteilung von Körpern.“ – Das sehe ich überhaupt nicht so, auch strategisch erzeugt es ein Bild, als ob Nancy der Philosoph des Banalen wäre, der Philosoph des Gemeinen. Krämer schreibt auf der nächsten Seite von Nancys „Philosophie der Gemeinschaft [...] als eine >Poesie des Gemeinen<“. (Ibid., S. 56). Nancy sagt jedoch zur Gemeinschaft, dass sie nur deshalb besteht, weil sie bedeutungslos („grundlos“ könnte man vielleicht besser sagen) ist (Vgl. Zitat Nr. 411 in dieser Diplomarbeit). Das Grundlose ist jedoch nicht das Banale oder Gemeine, allerhöchstens vielleicht die Absurdität der menschlichen Existenz (vgl. FN 411 in dieser Diplomarbeit), wobei dies vielleicht auch sehr fragwürdig ist, weil das transitive Ek-sistieren originär vielleicht ganz anderes bedeutete, als eine teleologische Existenz.

⁴¹² Nancy, *Singulär plural sein*, op. cit., S. 166.

⁴¹³ Ibid., S. 97.

⁴¹⁴ Nancy, *Das Vergessen der Philosophie*, op. cit., S. 99.

⁴¹⁵ Ibid., S. 107.

⁴¹⁶ Loc. cit.

⁴¹⁷ Loc. cit.

Ding, das Sein ohne Subjektivität, der endliche Mensch und die nicht bezeichnenbare Herkunft des Sinns.⁴¹⁸ Demnach wäre die zentrale Erfahrung für Nancy, vielleicht im Denken wie in der Kunst, die Erfahrung des Ausgesetzt-Seins, die Erfahrung der Pluralität und des offenen Sinns.⁴¹⁹ Zur Gemeinschaft schreibt er, „daß die Gemeinschaft darin besteht, keine Bedeutung zu haben, und daß sie besteht, *weil* sie keine Bedeutung hat.“⁴²⁰

Medientheoretisch erweitert wird dieser Ansatz in *Singulär plural sein*, nämlich mit der These, dass Bedeutung kommuniziert werden muss: einen ständigen Zirkulations-Prozess erfordert.⁴²¹ Und „wir *sind* diese Zirkulation.“⁴²² Nancy hat an dieser Stelle vielleicht die schönste Abwehr gegen einen vermeintlichen Nihilismus parat, wenn er schreibt, dass selbst Diskurse die das Bedauern über den Sinnverlust betreffen, keinen echten Sinnmangel markieren, sondern selbst Sinn erzeugen. „Bedauern über einen abwesenden Sinn macht immer noch Sinn. Aber es macht Sinn nicht nur im Modus des Negativen, wo es die Präsenz des Sinns verneint und folglich bejaht [...].“⁴²³ Zum Sinn eines Sinn-Mangels findet man etwa ein Beispiel von Nancy in Korrespondenz zur zeitgenössischen Kunst, und zu dem damit verbundenen Streit, was denn „Kunst“ sei, das unauffindbare Wesen der Kunst.

„Es ist der manifeste und dunkle Sinn des Wortes »Kunst«, der den Streit anstiftet. Es ist der Sinn einer unauffindbaren Einheit, Sinn eines Sinnmangels. Oder es ist ein Mangel an Sinn, der unablässig und hartnäckig Sinn erzeugt – zumindest den Sinn des Streites um Eigenschaften und Verfügungen, der in der Auseinandersetzung der Ausrufe »dies ist Kunst«, »dies ist keine Kunst«, »was also ist Kunst?« wütend ausgetragen wird.“⁴²⁴

Ein Element dieses Phänomens ist ein gewisses Begehren, das „weder Begehren nach einem Objekt, noch Begehren nach einem Sinn ist, sondern Begehren zu fühlen und sich fühlend zu

⁴¹⁸ Ibid., S. 109.

⁴¹⁹ Vgl. dazu vor allem die letzten Seiten von *Das Vergessen der Philosophie*, wo es fast nur noch um dieses Ausgesetzt-Sein handelt.

⁴²⁰ (1) Ibid., S. 108.

(2) Das ist vielleicht keine Neuentdeckung Nancys. Religionsgemeinschaften entstehen, wie manche Philosophen angemerkt haben, ebenfalls aus dem Mangel an Bedeutung im Diesseits, was zur Absurdität der menschlichen Existenz führen würde. Weil eben, wie schon Hegel und Kant gesagt haben, der Mensch durch seine Vernunft die Fähigkeit zur Selbstreflexion und damit die Fähigkeit zur Erkenntnis seiner existenzialen Ausgesetztheit (sowohl der Natur als auch anderen Menschen gegenüber) besitzt, entwickelt er eine Hoffungsdimension, situiert im Jenseits. Im Diesseits könnte sie nicht angesiedelt sein, weil es ja der Ursprungsort des Ausgesetzt-Seins ist. Kant schreibt deshalb: „Es ist ein Bedürfnis der Vernunft zu Glauben.“

⁴²¹ Vgl. Nancy, *Singulär plural sein*, op. cit., S. 19.

⁴²² Ibid., S. 20.

⁴²³ Ibid., S. 19.

⁴²⁴ Nancy, *Philosophische Chroniken*, op. cit., S. 64.

fühlen [...].⁴²⁵ Was sich demnach auf sinnlicher Ebene fühlen lässt, ist mit einem Genuss verbunden, „dass es keine einzige und endgültige Form gibt, in der dieses Begehren Zweck und Ende fände.“⁴²⁶

Der sens, das sind wir. Nicht sein Inhalt, aber wir sind *sens*, „der Sinn als Element, in dem Bedeutungen hervorgebracht werden und zirkulieren können, das genau sind wir.“⁴²⁷ Das *sens*-Konzept, welches in dieser Diplomarbeit in Kapitel 2.1 skizziert wurde, würde damit immer schon besagen, dass *sens* nicht nur eine Sinn-Theorie ist, sondern in gleichem Maße auch eine *wir*-Theorie, dessen wesentliches Merkmal das der Teilung ist: zirkulierende Mitteilung. Nicht nur zwischen Subjekten, sondern auch innerhalb des Subjekts: „Die geringste Bedeutung [...] hat nur dann einen Sinn [...] wenn und insofern sie kommuniziert wird – und sei es nur von »mir« zu »mir selbst«.“⁴²⁸

Was wäre aber eine mögliche Antwort auf das Begehren durch den Sinnmangel in der „Kunst“? Die nicht-analyzierbare Kunst oder wenigstens die künstlerische Gabe wird ermöglicht, weil das Kunstwerk an die Stelle des Freud'schen Symptoms tritt, so Nancy.⁴²⁹ „Das Symptom zu ersetzen, heißt die Ordnung des Interpretierens zu verlassen.“⁴³⁰ So stellt Nancy hier auch Vergleiche zu Freuds Traumtheorien an, und vor allem erkennt er eine

⁴²⁵ (1) Ibid., *Philosophische Chroniken*, S. 65.

(2) An anderer Stelle wird es auch „Seinsbegehren“ genannt (genetivus possessivus: Begehren des Seins), was ein anderer Name für „Kunst“ ist, wie Nancy hier konstatiert, und welches „seine eigene Fremdheit begehrt. Wir nennen diese Techniken die »Künste«. Sie bestehen darin, diese Fremdheit des Begehrens und dieses Begehren des Fremden in Form und zur Geltung zu bringen.“ Vgl. Nancy, *Befremdliche Fremdkörper*, op. cit., S. 56 ff.

⁴²⁶ Nancy, *Philosophische Chroniken*, op. cit., S. 65.

⁴²⁷ Nancy, *Singulär plural sein*, op. cit., S. 19

⁴²⁸ Loc. cit.

⁴²⁹ Nancy, *Philosophische Chroniken*, op. cit., S. 65.

⁴³⁰ (1) Loc. cit.

(2) Ein Symptom bedeutet bei Freud u.a. eine Ersatzbildung, die Kunst die an die Stelle des Symptoms tritt übernimmt folglich die Aufgabe der Ersatzbildung; vgl. den Eintrag zu „Ersatzbildung“ in: Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, S. 146: „Dieser Ersatz ist in einer zweifachen Bedeutung aufzufassen: Ökonomisch gesehen bringt das Symptom eine Ersatzbefriedigung für den unbewußten Wunsch mit sich; symbolisch gesehen wird der unbewußte Inhalt nach bestimmten assoziativen Reihen durch einen anderen ersetzt.“ Und zur Frage, worin der Ersatz besteht: „Man kann ihn zunächst im Rahmen der ökonomischen Theorie der Libido als Ersatz einer Befriedigung, die mit einer Spannungsverminderung verbunden ist, durch eine andere verstehen.“ (Ibid. S. 146). Symptome existieren jedoch auch, weil sie für Reaktionsbildungen verantwortlich zeichnen. (Vgl. *ibid.*, S. 490); wobei Nancy hier wohl eher auf die Ersatzbefriedigung anspielt. Zu Freud („*Der Dichter und das Phantasieren*“ wo Freud schreibt: „Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte.“), welcher die künstlerische Praxis als Sublimierung der Sexualität konturierte: vgl. Nancy, Jean-Luc: *Von der ästhetischen Lust*. In: Nancy, Jean-Luc: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2010, S. 59-72, hier: S. 67f.: zur „Kunst des Liebens“ im Konnex Nancys zu Freud, zum Vorspiel, zur sexuellen Anziehung und zur *aisthesis*, und zum Rhythmus (der Liebkosungen). Vgl. dazu auch Bilstein, Johannes: *Der Glückliche spielt nicht*. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Dies ist kein Spiel“ im Tanzquartier Wien, 06. 06. 2008.

Affinität zwischen Kunstwerken und Freuds Ausdruck des „Nabel des Traums“, ohne darauf näher eingehen zu können: vielleicht nur den Schluss Nancys, nämlich „dass die Kunst letztlich das Begehren und/oder der Traum Freuds und der gesamten Psychoanalyse ist... und somit Symptom der zeitgenössischen Epoche...“⁴³¹ Ich verweise hier auf das Kapitel Präsenz-auf-Distanz, in welchem man das Konzept Nancys dahinter vielleicht ungefähr verstehen kann. Zum Begriff des Mit-Seins, in Korrespondenz zu zeitgenössischem Tanz und Performance, wäre auch auf die Vortragsreihe im Tanzquartier Wien im Jahr 2008 mit dem Titel „MITSEIN. Zur Aporie der Gemeinschaft im Kontext von Tanz und Performance“ zu verweisen.

⁴³¹ Nancy, *Philosophische Chroniken*, op. cit., S. 66.

Exkurs: Nancy „tanzt“: Zur Zusammenarbeit mit Mathilde Monnier (Allitérations)

Im Jahr 2001 hat die französische Choreographin Mathilde Monnier, die seit 1994 Leiterin des Centre Chorégraphique National de Montpellier ist, unter Zusammenarbeit mit Nancy eine Choreographie erarbeitet, mit dem Titel *Allitérations*⁴³² (Premiere des Stücks war 2001 in Paris, im Centre Georges-Pompidou). Bei diesem Stück ist auch Nancy auf der Bühne zu sehen, zwar nicht als Tänzer-Philosoph, wie es vielleicht Descartes fast geworden wäre;⁴³³ aber Nancy liest einen seiner Texte auf der Bühne vor, sitzend an einem Tisch, während um ihn herum die Choreographie abläuft. Er selbst ist natürlich ein Teil davon. Der vorgelesene Text hat ursprünglich den Titel *Séparation de la danse* (später wurde der Titel des Textes umbenannt in *Allitérations*⁴³⁴) getragen, und war gleichzeitig die erste Auseinandersetzung Nancys mit dem Tanz. Nebenbei war es auch der erste Text Nancys, mit dem Monnier in Kontakt kam im Rahmen eines Kolloquiums über den Tanz in Montreal im Jahr 2000.⁴³⁵

Zunächst wäre vielleicht auf die Frage näher einzugehen, was Nancys Theorien über den Tanz in *Séparation de la danse* sind. Die Antwort dazu findet man im selben Text nur sehr schwer, der weniger ein wissenschaftlicher, als ein ästhetischer Text ist. Gewisse Themen und Fragestellungen, die für Nancy grundlegend sind, kommen dennoch vor: das Ereignis, der Körper, der Andere (Alterität), die Geburt (das Kommende), die Faltung, das Zwischen (Zwischenraum), der Ur-Sprung, der Sinn (die Trennung). Vieles davon wird in dem recht kurzen Text nur gestreift, ohne detailliertere Erläuterungen, dennoch sei der Versuch gewagt, ein paar Merkmale kurz zu skizzieren. So stellt Mathilde Monnier in einem Gespräch mit Nancy über *Séparation de la danse* fest, er habe darin vor allem über das Solo geschrieben; oder genauer: „un texte qui était [...] la chorégraphie d’un solo.“⁴³⁶ Und weiter wäre es, so Monnier, Nancy selbst, der in dem Text beschrieben wird, was Nancy auch bestätigt, wobei er jedoch klar stellt, dass es eigentlich sein Buch *Corpus* war, auf Basis dessen Catherine Diverrès ein Stück mit dem gleichen Titel gemacht hat, und weshalb dann die Organisatoren des Festival international de la nouvelle danse de Montréal ihm den Auftrag für das

⁴³² Die Angaben zu der Arbeit basieren auf: Monnier, Mathilde; Nancy, Jean-Luc: *Correspondance*. In: dies.: *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Éditions Galilée, 2005, S. 11-80, hier: S. 13 (FN 1).

⁴³³ Vgl. Kishik, David: *Das Tanz-Werk im Zeitalter des heiligen Lebens*. In: Rainer, Yvonne [u.a]: *Allesdurchdringung. Texte, Essays, Gespräche über den Tanz*. Berlin: Merve, 2008, S. 45-59, hier: S. 45.

⁴³⁴ Vgl. dazu die Anmerkung in Nancy, Jean-Luc: *Allitérations*. In: Monnier, Mathilde, Nancy, Jean-Luc: *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Éditions Galilée, 2005, S. 137-150, hier: S. 138.

⁴³⁵ Vgl. Monnier/Nancy: *Correspondance*, op. cit., S. 13.

⁴³⁶ Monnier, Mathilde; Nancy, Jean-Luc: *Seul(e) au monde*. In: dies.: *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Éditions Galilée, 2005, S. 81-103, hier: S. 83.

Schreiben eines Textes über den Tanz gegeben haben.⁴³⁷ So gibt Nancy an dieser Stelle auch ungefähr einen Einblick, wovon sein Tanz-Text eigentlich handelt: „la description de ce qu'étaient pour moi, simultanément, l'expérience du travail de pensée, l'expérience de la naissance, de ma propre naissance, et l'expérience de la danse [...].“⁴³⁸

Zunächst stellt Nancy fest, dass sich im Solo, das er spekulativ als Wesen des Tanzes definiert, etwas finden lässt, was für alle Kunstgattungen gelten würde. So wäre das Solo, „comme le rapport au monde d'une solitude absolue.“⁴³⁹ Vielleicht gibt es demnach „une création du monde chaque fois qu'il y a un solo sur scène.“⁴⁴⁰ Vielleicht kurz hier zur Klärung, was der Begriff „Welt“ bei Nancy bedeutet. Er schreibt: „Eine Welt ist eine Sinntotalität.“⁴⁴¹ Weiters beinhaltet jede Welt einen gewissen Sinngehalt oder Wertekanon, „sowohl im Bereich des Wissens oder des Denkens als auch im Bereich des Affekts und der Teilnahme.“⁴⁴² Dennoch „ist eine Welt keine Einheit in objektivier oder extrinsischer Hinsicht“, wie Nancy schreibt, vielmehr ist sie ein „Raum, den eine gewisse Tonart mit Resonanzen erfüllt.“⁴⁴³ Zentral ist hier der Begriff der „Resonanz“ wie Nancy einige Zeilen zuvor schreibt, vielleicht die Möglichkeit der *methexis*, der Teilhabe, womit eine Zugehörigkeit ermöglicht wird, als „Teilhaben an diesem Gehalt und an dieser Klangfarbe [...], im Erfassen der Anhaltspunkte und Signale, im Entziffern der Codices und Texte, obgleich darin Anhaltspunkte, Signale, Codices und Texte als solche weder explizit noch exponiert sind.“⁴⁴⁴ So setzt Nancy den Begriff der „Welt“ vor allem mit dem Kunstwerk in Verbindung an dieser Stelle.⁴⁴⁵ Für den Tanz gibt Nancy in Bezug zum Begriff „Welt“ noch genauere Hinweise, nämlich dass es „Welt“ nur im Vollzug des Tanzes selbst gibt, oder genauer, dass der Tänzer selbst diese Welt ist im Vollzug.⁴⁴⁶ „Un monde n'est pas seulement une structure, un univers, mais un ensemble de mouvements, de corps qui se rencontrent, s'écartent, se plient, s'attirent et se repoussent aussi.“⁴⁴⁷

⁴³⁷ Vgl. *ibid.*, S. 84.

⁴³⁸ *Loc. cit.*

⁴³⁹ *Ibid.*, S. 87.

⁴⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴⁴¹ Nancy, *Urbi et orbi*, *op. cit.*, S. 30.

⁴⁴² *Loc. cit.*

⁴⁴³ *Ibid.*, S. 31.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, S. 30.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, S. 31.

⁴⁴⁶ Vgl. Monnier/Nancy, *Seul(e) au monde*, *op. cit.*, S. 96.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, S. 97.

In *Séparation de la danse* geht es auch um einen Neugeborenen, um die Geburt, wie bereits gesagt.⁴⁴⁸ Das neugeborene Kind schreit, aber es spricht nicht,⁴⁴⁹ und dies konstatiert Nancy auch für den Tanz, denn „dans la danse, on ne parle pas même si maintenant vous avez commencé à faire parler...“⁴⁵⁰ Damit bezieht er sich nebenbei auch auf die Gesprächssituation mit Monnier, in der ein Diskurs über Tanz geführt wird. Es ist eine komische Stelle im Gespräch zwischen Nancy und Monnier, denn Nancys Behauptung, der Tanz würde das Element der Repräsentation nicht kennen: im Tanz würde man also keinen Text vortragen können, wird von Monnier sofort negiert.⁴⁵¹ Es ist eine Stelle, die gewissermaßen selbst als Beispiel gelten könnte, dass es das Wesen des Tanzes nicht gibt, und zeitgenössische Choreographen sich gerne den theoretischen Bestimmungen und essentiellen Definitionen des Tanzes auch immer widersetzen.

So ist es die Geburt oder der Neugeborene, den Nancy in der Phrase und Eigenschaft „Seul au monde“ adressiert, dabei geht ihm vor allem um die Frage nach dem ontologischen Status: „Être seul au monde, c’est donc être dehors, mais avec un dedans qui, lui, ne serait pas dehors et qui, s’il restait dedans, ne serait rien – justement peut-être parce qu’il ne parle pas – et qui doit donc s’exposer dehors.“⁴⁵² Dieses Verhältnis von Innen und Außen spielt für Nancy nun im Tanz eine wichtige Rolle, denn der Tanz „serait ce dedans allant dehors, dans ce dehors du monde, ce dehors qui est en même temps le dedans du monde.“⁴⁵³ Dabei ließe sich, so Nancy an selber Stelle, das Außen und das Innen nicht mehr unterscheiden, die Dichotomie würde aufgehoben. Die Exposition selbst wäre somit die entscheidende Frage dabei.⁴⁵⁴ Die Exposition ist ohne Innen-Außen-Dichotomie „nicht die Sichtbarmachung dessen, was zuallererst versteckt, eingeschlossen war.“⁴⁵⁵ Es geht nicht um das Exponieren einer Intimität, denn „[d]ann wäre der Körper eine Exposition des »sich« im Sinne einer Übersetzung, einer Interpretation, einer Inszenierung. »Exposition« bedeutet im Gegenteil,

⁴⁴⁸ Es geht bei der Geburt und dem Kind vielleicht auch ein bisschen um Nietzsches drei Verwandlungen (vom Kamel zum Löwen und schließlich zum Kind): „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.“ (Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, S. 31) [Hervorhebungen von mir].

⁴⁴⁹ Nur der Vollständigkeit halber ein Verweis auf eine andere Stelle, wo es ebenso um die Geburt und die Naivität und den nativen Status geht; vgl. Nancy, *Von der ästhetischen Lust*, op. cit., S. 71.

⁴⁵⁰ Monnier/Nancy, *Seul(e) au monde*, op. cit., S. 89.

⁴⁵¹ Vgl. loc. cit.

⁴⁵² Ibid., S. 90.

⁴⁵³ Loc. cit.

⁴⁵⁴ (1) Vgl. loc. cit.

(2) Zur Frage des In-der-Welt-Seins und des Außerhalb-der-Welt-Seins, als Subjekt („Welt-Subjekt“), welches in seiner Weltanschauung nicht selbst in der Welt sein kann, sondern die Welt von einem Punkt außerhalb der Welt sieht, hat Nancy auch an anderer Stelle Überlegungen angestellt; vgl.: Nancy, *Urbi et orbi*, op. cit., S. 28f.

⁴⁵⁵ Nancy, *Corpus*, op. cit., S. 33.

daß das Ausdrücken selbst die Intimität und die Zurückgezogenheit ist.⁴⁵⁶ Es geht demnach um ein *fort-von-sich* (eine „Aseität“).⁴⁵⁷

In diesem Zusammenhang ist es also natürlich auch die Frage nach dem Subjekt, welches Nancy auch in expliziter Anlehnung an eine Phrase Stanislawskis („Partir de soi ou *partir de soi*“⁴⁵⁸) untersucht: eben dem *fort-von-sich*. Die Aseität ist damit auch eine Frage nach der Authentizität, wie nicht zu übersehen. Mit dem Aufgreifen der Unterscheidung des Aussagesubjekts *je* (*sujet d'énonciation*) und dem *moi* (*sujet d'énoncé*), welches „ne peut être que produit en quelque sort, posé après“⁴⁵⁹, fragt Nancy, von was der Tänzer ausgeht: „« Partir de soi » et, en même temps, justement, partir de rien, parce que rien n'est donné, en quelque sorte, sinon un corps qui, lui-même, à la limite, n'est donné que dans sa séparation de corps.“⁴⁶⁰

Diesen Gedankengang führt Nancy zum Begriff der „double articulation“ von Stanislawski zurück, mit dem Unterscheid, dass er das „oder“ weglässt, denn die doppelte Artikulation wäre in der Struktur eines *sowohl-als-auch* zu verstehen: „« partir de soi, *partir de soi* »“⁴⁶¹, und damit eine doppelte Bewegung andeutend: „« Soi » n'est rien d'autre que ce double mouvement dont on pourrait dire quelquefois qu'il part de rien et qu'il ne revient vers rien, mais que ce battement fait ce que l'on appelle un sujet.“⁴⁶² Auf was Nancy schließlich abzielt, ist das Zeigen der Alterität oder Andersheit im Solo, „il y a toujours un rapport à l'autre implicite, un rapport à l'altérité du monde.“⁴⁶³

An dieser Stelle könnte der Versuch gewagt werden, den Begriff des „Anderen“ zu konturieren.⁴⁶⁴ *Séparation de la danse* handelt vielleicht in erster Linie nur von diesem

⁴⁵⁶ Loc. cit.

⁴⁵⁷ Vgl. loc. cit.

⁴⁵⁸ Monnier/Nancy, *Seul(e) au monde*, op. cit., S.93.

⁴⁵⁹ Ibid., S. 94.

⁴⁶⁰ Loc. cit.

⁴⁶¹ Loc. cit.

⁴⁶² Ibid., S. 95.

⁴⁶³ Ibid., S. 97.

⁴⁶⁴ Einen schönen Zugang dazu, gibt Eva Holling zu/mit Nancys *Der Eindringling / L'Intrus*; sie schreibt: „Der Fremde zeichnet sich für Nancy durch sein Nicht-Geladensein aus, durch den Charakter des Eindringlings [...]. Demnach dürfte kein Theaterzuschauer einem anderen wie ein Fremder begegnen, denn alle sind ‚erst zugelassen‘.“ (Holling, *Ist alles gespielt?*, op. cit., S. 97). So braucht es für einen anderen Blick den Anderen: er löst die Formen auf, auch die Bilder, und die eigenen engen Grenzen. (Vgl. *ibid.*, S. 98). Nach Holling ist deshalb der Eindringling (der zufällig Anwesende – vgl. *ibid.*, S. 96) als Anderer im institutionalisierten Raum des Theaters nicht möglich, an welchem nur zugelassene Gäste anwesend sind, sondern nur im öffentlichen, urbanen Raum. (Vgl. *ibid.*, S. 97f.). Im Gegensatz dazu schreibt Martina Ruhsam jedoch von „ungeheuerlichen Familien“ (von Zuschauern und Performern) in der Theatersituation, die als rezeptive Vielheit „nicht mehr gemeinsam hat, als das Interesse an zeitgenössischen Tanzperformances [...] [und] anstatt auf die Konstituierung

„Anderen“, der separiert ist – der die Separation (d.h. der Einbruch des Anderen als Ereignis⁴⁶⁵) und den Tanz ausmacht; so beginnt der Text auch: „Ein Anderer – insofern er ein Anderer ist, so ist er ein anderer Körper.“⁴⁶⁶ Dieser andere Körper wird nicht nachgeahmt, wie es weiter heißt, sondern es geht um einen „Widerhall, die Resonanz des Anderen“;⁴⁶⁷ aus der eine andere Bewegung entsteht. Auch die Choreographin Yvonne Rainer schreibt, dass der Tänzer im besten Fall „Ausführender des Anderen“ wird, und nicht seine Ipseität, Einstellung, Persönlichkeit oder Subjektivität tanzen soll.⁴⁶⁸ Véronique Fabbri schreibt hier auch mit Nancy – welcher zwischen „Wahrnehmung durch Aneignung“ und „Wahrnehmung durch ein Sich-Exponieren unterscheidet“ – von der Wahrnehmung durch den Anderen, „indem man an die Grenzen seiner selbst geht“ und indem in der Transformation des Subjekts „es seine eigene Aktivität zur Schau stellt.“⁴⁶⁹ Vielleicht geht es dabei im zeitgenössischen Tanz auch immer noch um die Frage nach der Bewegung oder dem der Tänzer als „neutraler Aktant“ und als „Arbeiter“: und inwiefern dieser neutrale „Arbeiter“, diese Neutralität (die in der Ablehnung konventioneller Ausdrucks-codes, und der Vermeidung dramatischer, psychologischer und expressiver Formeln besteht) möglich ist.⁴⁷⁰

In einem Gespräch mit Laurent Chétouane zu seinem Stück mit dem Titel „Tanzstück # 4: leben wollen (zusammen)“ im Tanzquartier Wien vom 26. 03. 2010 kam die Frage nach der Bewegung und dem Tänzer als Arbeiter ebenfalls zur Sprache. Dabei ist für Chétouane die Frage der Ethik wichtig. Darin spiegelt sich auch die Frage nach dem „Arbeiter“, die er seinen Tänzern stellt: „Was machst du mit deinem Können?“, „Was ist dein Ziel?“, „Warum bist du auf der Bühne?“. Chétouane sagt, der Tänzer soll nicht brillieren, auch keine

eines homogenen Zuschauerkörpers sind zeitgenössische Tanzperformances auf eine Vervielfachung des Blicks ausgerichtet.“ (Vgl. Ruhsam, Martina: *Mit mehr als einem Auge in mehr als eine Richtung*. In: Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 114-121, hier: S. 119f.).

⁴⁶⁵ Nancy philosophiert über dieses unvorhersehbare Ereignis des Anderen (und über die Relation zwischen *Intrus* und *Host*) sehr schön im Segment *Vers Nancy* des Filmes *Ten Minutes Older: The Cello* von Claire Denis: so auch darüber, dass dieses Ereignis etwas Ungewolltes ist, etwas Unangenehmes, vielleicht weil es nicht berechenbar ist, und sich damit der eigenen Verfügbarkeit entzieht.

⁴⁶⁶ (1) Nancy, Jean-Luc: *Die Separation des Tanzes*. In: Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 34-42, hier: S. 34.

(2) In *Corpus* gibt es auch eine Stelle, wo „der Andere“ ein Körper ist: „Und so weiter, bis zu dem Punkt, an dem klar wird, daß »anders«, »der Andere« nicht einmal die richtigen Wörter sind, sondern einzig »Körper«.“ (Nancy, *Corpus*, op. cit., S. 31).

⁴⁶⁷ Nancy, *Die Separation des Tanzes*, op. cit., S. 34.

⁴⁶⁸ Vgl. Rainer, Yvonne: *Öffentlicher Tanz und Gemeinschaft*. In: dies. [u.a.]: *Allesdurchdringung. Texte, Essays, Gespräche über den Tanz*. Berlin: Merve, 2008, S. 7-30, hier: S. 19.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, S. 20.

⁴⁷⁰ Der Begriff „neutraler Aktant“ oder „Arbeiter“ ist ein Begriff von Yvonne Rainer, geprägt von ihrem Lehrer Merce Cunningham; vgl. Rainer, *Öffentlicher Tanz und Gemeinschaft*, op. cit., S. 21.

„Bewegung *weil*“ machen, sondern die Präsenz soll unerklärbar bleiben. „Was teilen wir?“, wäre in diesem Konnex auch eine wichtige Frage für Chétouane; was teilen Zuschauer und Performer? So ist die Bewegung für ihn eine Ausgesetztheit, ein Bewegt-Werden, ein Affiziert-Werden, wobei das Ausgesetzt-Sein für die Tänzer auch meistens die Szene wäre, wo sie am meisten Angst haben, doch Chétouane will, dass die Tänzer diesem Exponiert-Sein – dem Blick des Zuschauers, der meistens Dynamik („Beweg dich!“; somit auch die für Chétouane ethische Frage des Aushandelns des eigenen Könnens der Tänzer gegen den Blick des Zuschauers) von den Tänzern erwartet – nicht entfliehen, sich nicht wegdrehen, sondern da bleiben, wo der Affekt ist im Raum: eine Frage der Haltung, eine Frage, wieviel man halten kann, wieviel Gewicht (Nancy unterscheidet *penser/peser*: denken/wiegen) haltbar ist; eine Frage der Zirkulation innerhalb einer Aufführung, und des Vertragsbruches zwischen Bühne und Zuschauerraum, wie Chétouane sagt, auch ein Verhandeln der Performer von Distanz und Nähe, der Begegnung, und des Blicks von Außen, wenn sich Tänzer über die Zuschauer von Außen selbst sehen können, als Objekt. Das Komische daran wäre demnach, so Chétouane, vielleicht eine Art Ertappt-werden über den *touche* der entsteht, über die Berührungen, wobei es sich nicht um Pointen handelt. (Das Zwischen erappt sich selbst und überträgt sich vielleicht irgendwie.) Was sich zeigt ist dadurch dieses Zwischen von Zuschauern und Performern, die Situation des Zusammen-Seins. Das Zeigen sollte dabei jedoch nicht illustrativ sein, sondern die Bilder, welche entstehen, sollten dabei immer auch wieder möglichst schnell verschwinden; so will Chétouane nicht, dass seine Tänzer zu lange in einer Pose verharren, damit keine bleibenden Bilder entstehen, denn Bilder verkaufen ist unethisch, wie er meint.

Ist Chétouanes *Tanzstück #4* eine Art szenischer Liebe als Ereignis oder Ereignis der Liebe? Vielleicht geht es dabei auch um die Figur der Liebe von der Nancy spricht, welche die einzige Möglichkeit der Durchdringung eines *Corpus* ist, ohne diesen zu zerstören – ohne Inkorporation und ohne Exkorporation. (Nancy schreibt häufig, dass ein Körper zerstört wird, wenn er durchdringt wird: „Ein Körper kann nicht in die Öffnung eines anderen eindringen, *außer indem er ihn tötet* [...].“⁴⁷¹; oder: „Er [der Körper] ist undurchdringbar. Wenn man in ihn eindringt, zerlegt man ihn, löchert man ihn, zerreißt man ihn.“⁴⁷² In seinem Text *Befremdliche Körper* gibt es dazu auch einen Hinweis:

⁴⁷¹ Nancy, *Corpus*, op. cit., S. 29.

⁴⁷² Nancy, *58 Indizien über den Körper*, op. cit., S. 7.

„Ein Körper ist nur nach einer der beiden einander entgegengesetzten Logiken durchdringbar: Assimilation und Zerstörung. Entweder wird die fremde Materie vom Körper assimiliert – aufgenommen absorbiert, verstoffwechselt – oder aber sie greift die Integrität des Körpers an: Sie verletzt ihn, peinigt ihn, ja verstümmelt oder zerreißt ihn sogar.“⁴⁷³

Nur die Liebe ist eine „Vermischung ohne Assimilation und ohne Zerfleischung. Es gibt Körper ineinander und zueinander, ohne Einverleibung und Entkörperung. »Liebe« bedeutet Vermischung von zweien, die alle Fallen des einen durchkreuzen.“⁴⁷⁴

Zum Schluss zu Nancys Figur des Beginnens. Dieter Merschs „Ereignis der Differenz“ (oder „Paradox im Ereignis der Differenz“⁴⁷⁵) wäre hier vielleicht kurz zu erwähnen: „die Entfaltung von Andersheiten, indem, was ist, unterbricht.“⁴⁷⁶ Wie kann sich eine Andersheit, eine Alterität entfalten. Wie findet dieses Ereignis statt, wie beginnt es? Denn es ist vielleicht auch eine Frage des Beginns, der Aus-Tragung, der Geburt, „das Andere [ergeht] als »anderer Anfang« von dessen atopischer, nicht zu lokalisierender Stelle aus.“, schreibt Mersch.⁴⁷⁷ Bernhard Waldenfels konturiert seinen Begriff des „Fremden“ in ähnlicher Weise, wenn er fragt: „Oder antwortet das Sichbewegen auf ein Anderes, das unsere Eigenbewegung in Gang setzt und in Frage stellt?“⁴⁷⁸ Waldenfels nennt es das „Fremde“: es ist „[w]as uns *einfallt*, was uns *auffllt* und was uns *zufällt*, [es] geht all unseren Erkundungen voraus. ›Was der Fall ist‹ verweist auf eine Fallbewegung des Leibes: ›we fall in love‹, bevor wir die Liebe suchen [...].“⁴⁷⁹ So schreibt Waldenfels an dieser Stelle auch buchstäblich von *Ansprüchen*, auf welche der Leib antwortet, welche ihm einen Anstoß zum Beginn geben. „Was uns in Bewegung setzt und in Bewegung hält, ›findet statt‹, doch es ist nicht einfach an seinem Platz. Wir sind unfähig, den Ort, von dem wir in unserer Bewegung, unserem Sprechen und Tun ausgehen, zu lokalisieren.“⁴⁸⁰

⁴⁷³ Nancy, *Befremdliche Fremdkörper*, op. cit., S. 44f.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, S. 45. [Unterstreichung von mir].

⁴⁷⁵ Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, op. cit., S. 198.

⁴⁷⁶ (1) *Ibid.*, S. 197.

(2) Peter Stamer spricht vielleicht in ähnlicher Weise vom „Ereignis als Differential“ (vgl. Stamer, *Ausbrüten und Anstecken*, op. cit., S. 91: „Das Ereignis wäre ein Potenz, welche eine Differenzierung produziert. (-> Differenzial). Als Differenzial ist das Ereignis das, was trennt und diese Trennung sichtbar macht. Es bedingt das, was dann (als Aktion etc.) sichtbar wird.“

⁴⁷⁷ Mersch, *Ereignis und Aura*, op. cit., S. 198.

⁴⁷⁸ Waldenfels, *Sinnesschwellen*, op. cit., S. 222.

⁴⁷⁹ Loc. cit.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, S. 223.

Wie fällt oder fängt der Anspruch an? Um es mit Nancy statt eines Schlusswortes zu (ver)suchen:

„Der Tanz scheint jedoch zu beginnen, bevor er überhaupt wahrnehmbar ist [...]. Er scheint vor der Wahrnehmung zu beginnen, vor jedem Sinn, jeder Sinnesrichtung und jeder Sinnlichkeit überhaupt, in welchem Sinn auch immer man das französische Wort »sens« auffassen mag.“⁴⁸¹

So ist der „Andere“ ein anderer Körper – oder eine Fremdheit –, wie Nancy auf der nächsten Seite schreibt: „Der Körper darf nicht wissen, wie es beginnt. Es ist der Andere, dieser Körper, der nicht seiner ist, der sich nicht selbst gehört und der nicht an seinem Platze bleibt, denn noch ein Anderer nimmt unermüdlich seinen Platz ein.“⁴⁸²

Für Mersch ist dieses „Paradox im Ereignis der Differenz“ eine Art Ermöglichung – Potenzialität.

„Was es ermöglicht, markiert zunächst nur eine Leerstelle, einen unbestimmten Platz. Es fehlt ihm an Orten, gleichwohl öffnet es zu Anderem hin. Es gelangt nicht schon zu ihm, sondern schließt erst den Raum seiner Ankunft auf, und zwar so, daß das Andere als Anderes noch ohne Signatur und Bezeichnung bleibt.“⁴⁸³

Mersch zitiert hier auch den Performance-Künstler Joseph Beuys: „Das Paradoxon hat die phantastische Eigenschaft, etwas aufzulösen und es in einen Nicht-Zustand zu versetzen. Aus dem Nichts heraus ergibt sich dann ein neuer Impuls, der einen neuen Beginn setzt.“⁴⁸⁴

Nancy schreibt zum nicht-erkorenen Beginn im Tanz auch: „on fait un pas, et le premier pas se fait dans un vide, ou dans un déséquilibre.“⁴⁸⁵ Man begibt sich dabei jedesmal in eine Zone des Unvorhersehbaren. „C’est du mouvement de commencer, c’est du geste d’approcher, de chercher une phrase [...], c’est d’une entrée en cadence et en attente, d’une mise en suspense au bord de l’imprévisible.“⁴⁸⁶

⁴⁸¹ Nancy, *Die Separation des Tanzes*, op. cit., S. 34.

⁴⁸² Ibid., S. 35.

⁴⁸³ Mersch, *Ereignis und Aura*, op. cit., S. 197.

⁴⁸⁴ Mersch, *Ereignis und Aura*, op. cit., S. 198.

⁴⁸⁵ Monnier/Nancy: *Correspondance*, op. cit., S. 80

⁴⁸⁶ (1) Loc. cit.

(2) Etwas weiter oben in dem Text schreibt Nancy auch, dass es darauf ankommt, so zu beginnen, dass das Unvorhersehbare immer auch irgendwie mit im Spiel ist, wobei dafür eine Rezeptivität und Passivität nötig ist, in welcher eine Geste stattfinden kann, und nicht die Determination als Signifikation; vgl. *ibid.*, S. 78.

In einer elektronischen Korrespondenz mit Mathilde Monnier in den Jahren 2003 und 2004 schreibt Nancy zur Medialität des Tanzes, dass dieser seinen Sinn im Entzug von jedem Medium produziert, „et par là d’effacer le plus possible l’effet de signification que produit un médium.“⁴⁸⁷ So verwendet Nancy auch den französischen Begriff „im-médiat“, darunter versteht er ein Verhältnis des Tänzers zu sich selbst, welches jedoch nicht narzisstisch, autistisch (d.h. „auf ihm beruhend“) oder egozentrisch wäre, sondern den gleichen Gedankengang widerspiegelt, welchen wir weiter oben schon zwischen *je* und *moi* hatten. „Im-médiat“ bezeichnet bei Nancy keine Ursprünglichkeit oder Authentizität oder Originalität im Tänzer. „Si A = A, dans la danse, c’est que le « = », l’égalité avec soi du corps dansant se donne dans une inégalité tendue à l’extrême.“⁴⁸⁸

Um in diesem Versuch wieder Nancy das letzte Wort zu geben:

„Was aber ist dieses ‚eigen‘ eigentlich? Ich denke, es handelt sich nicht um Eigenschaft oder Eigentum, viel eher geht es um den Eigensinn, der nicht besitzt, so dass es sich immer zugleich um Ent-eignis, Zu-eignis oder eben Er-eignis handelt. Da, wo ich zu mir selbst werde, da ist nicht hier, nicht bei mir, sondern irgendwo anders, bei dem Anderen.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Ibid., S. 29.

⁴⁸⁸ Ibid., S. 33.

⁴⁸⁹ Ziemer, *Theater, als Ort des Anderen*, op. cit., S. 26.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

Agamben, Giorgio: *Noten zur Geste*. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. 1. Aufl., Freiburg [u.a.]: Diaphanes, 2001, S. 53-62.

Agamben, Giorgio: *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford/California: Stanford University Press, 1999.

Alarcón, Mónica: *Einführung in die Philosophie des Tanzes*. In: Fischer, Miriam; Alarcón, Mónica [Hg.]: *Philosophie des Tanzes*. Freiburg: fwpf, 2006, S. 7-12.

Arendt, Hannah; Heidegger, Martin: *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*. (Aus den Nachlässen herausgegeben von Ursula Ludz). Frankfurt a. M.: Klostermann, 1998.

Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Dt. Erstaussg., Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1969.

Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam, 2002.

Badiou, Alain: *Kleines Handbuch zur In-Ästhetik*. Wien: Turia + Kant, 2001.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.

Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Berlin: Matthes & Seitz, 2005.

Bel, Jérôme: Lecture Performance zu *Le dernier spectacle*. Im Rahmen der Reihe „Performing Lectures“ veranstaltet von Unfriendly Takeover im Atelierfrankfurt, 02. 10. 2005. Video abrufbar unter http://www.unfriendly-takeover.de/fl14_Videos.htm, letzter Zugriff: 28. 11. 2008.

Bennington, Geoffrey; Derrida, Jacques: *Jacques Derrida. Ein Porträt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.

Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1999.

Bilstein, Johannes: *Der Glückliche spielt nicht*. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Dies ist kein Spiel“ im Tanzquartier Wien, 06. 06. 2008.

Böhler, Arno: *Perforierte Körper*. In: Bierl, Anton [u.a.] [Hg.]: *Theater des Fragments*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 53-67.

Brandstetter, Gabriele: *Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe*. In: Neumann, Gerhard [Hg.]: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 1997, S. 598-623.

Brandstetter, Gabriele: *Kleists Choreographien*. In: Blamberger, Günter [u.a.] [Hg.]: *Kleist-Jahrbuch 2007*. Stuttgart: Metzler, 2007, S. 25-37.

Brandstetter, Gabriele: *Still/Motion. Tanz und Medien in der Postmoderne*. In: Das Projekt Wahrnehmung [Häring, Brigitte; u.a.] [Hg.]: *Buchstaben, Bilder, Bytes*. Norderstedt: Books on Demand, 2004, S. 153-170.

Brandstetter, Gabriele: *Tanz als Szeno-Graphie des Wissens*. In: Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph [Hg.]: *Tanz als Anthropologie*. München: Wilhelm Fink, 2007, S. 84-99.

Brandstetter, Gabriele: *Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disjunktion in Bewegungskonzepten von Tanz und Theater der Avantgarde*. In: Fischer-Lichte, Erika [u.a.] [Hg.]: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr, 1994, S. 87-110.

Chétouane, Laurent: Gespräch zu seinem Stück *Tanzstück # 4: leben wollen (zusammen)*, im Tanzquartier Wien, 26. 03. 2010.

Cvejic, Bojana; Le Roy, Xavier; Siegmund, Gerald: *To end with judgment by way of clarification...* In: Hochmuth, Martina; Kruschkova, Krassimira; Schöllhammer, Georg [Ed.]: *It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989*. Frankfurt a. M.: Revolver [u.a.], 2006, S. 48-56.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. 3. Aufl., München: Wilhelm Fink, 2007.

Deleuze, Gilles; Parnet, Claire: *Dialoge*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.

Derrida, Jacques: *Berühren, Jean-Luc Nancy*. Berlin: Brinkmann & Bose, 2007.

Derrida, Jacques: *Die unbedingte Universität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.

Derrida, Jacques: *Die zweifache Séance*. In: ders.: *Dissemination*. Wien: Passagen, 1995.

Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I*. München: Wilhelm Fink, 1993.

Derrida, Jacques: *Heideggers Hand (Geschlecht II)*. In: Engelmann, Peter [Hg.]: *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart: Reclam, 1990, S. 165-223.

Derrida, Jacques: *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

Desai-Breun, Kiran: *Das Schweigen und die Gabe. Analytische Studien zu Ambivalenzen in Heinrich von Kleists Penthesilea und Das Käthchen von Heilbronn*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1999.

Diderot, Denis; Lessing, Gotthold Ephraim [Übers.]: *Unterredungen über den »Natürlichen Sohn«*. In: dies.: *Das Theater des Herrn Diderot*. Stuttgart: Reclam, 1986, S. 81-179.

Didi-Huberman, Georges: *Venus öffnen*. 1. Aufl., Zürich und Berlin: Diaphanes, 2006.

Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München: Wilhelm Fink, 1999.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira: *Vorwort*. In: Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 8-17.

Guattari, Félix: *Über Maschinen*. In: Schmidgen, Henning; Guattari, Félix [Hg.]: *Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari*. Berlin: Merve, 1995, S. 115-132.

Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.

Hartle, Johan Frederik: *Die Welt und das Kino. Jean-Luc Nancy im kinophilosophischen Kontext*. In: *kolik film* (Sonderheft 5/2006), S. 6-12.

Hartmann, Katrin: *Das artistische Denken von Gilles Deleuze. Eine Analyse der Verschränkung von Philosophie und künstlerischer Praxis dargestellt anhand der Kino-Bücher*. Dipl., Universität Wien, Institut für Philosophie, 2008.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

Heidegger, Martin: *Aus einem Gespräch von der Sprache*. In: ders.: *Unterwegs zur Sprache*. 10. Aufl., Stuttgart: Günther Neske, 1993, S. 83-155.

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: ders.: *Holzwege*. 8. Aufl., Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2003, S. 1-66.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Unveränderter Nachdruck der 15. Aufl., Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.

Heikkilä, Martta: *At the Limits of Presentation. Coming-into-Presence and its Aesthetic Relevance in Jean-Luc Nancy's Philosophy*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Peter Lang, 2008.

Hentschel, Ulrike: *Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik*. In: Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang [Hg.]: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript, 2005, S. 131-146.

Holling, Eva: *Ist alles gespielt? Blicke auf den Stadtraum im neuen Theater*. Marburg: Tectum, 2007.

Hörl, Erich: *Nancy und die Technologie*. Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien im Rahmen der Vortragsreihe *Sinne Technik Inszenierung: Medien und Wahrnehmung* des Initiativkollegs und des TFM-Institutes Wien, 17. 11. 2009.

Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*. Norderstedt: Books on Demand, 2002.

Hutchens, B. C.: *Jean-Luc Nancy and the Future of Philosophy*. Chesham: Acumen, 2005.

Kamper, Dietmar: *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*. München: Wilhelm Fink, 1995.

Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner, 2003.

Khurana, Thomas: „... besser, daß etwas geschieht“. *Zum Ereignis bei Derrida*. In: Rölli, Marc [Hg.]: *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Wilhelm Fink, 2004, S. 235-256.

Kishik, David: *Das Tanz-Werk im Zeitalter des heiligen Lebens*. In: Rainer, Yvonne [u.a.]: *Allesdurchdringung. Texte, Essays, Gespräche über den Tanz*. Berlin: Merve, 2008, S. 45-59.

Kleist, Heinrich von: *Das Käthchen von Heilbronn. Ein großes historisches Ritterschauspiel*. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter [Hg.]: H. v. Kleist. Sämtliche Werke. (Brandenburger Ausgabe Band I/6). Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld, 2004, S. 7-198.

Knips, Ignaz; Ritter, Joan-Catharine: *Zur Übersetzung*. In: Nancy, Jean-Luc: *Die Annäherung*. Dt. Erstaussg., Köln: Salon Verlag, 2008.

Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

Kruschkova, Krassimira: *Einleitung*. In: dies. [Hg.]: *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2005, S. 9-29.

Kruschkova, Krassimira: *Szenische Anagramme. Zum Theater der Dekonstruktion*. Habil. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2002.

Kruschkova, Krassimira: *Unmögliche Tränen. Über Emotionen im zeitgenössischen Tanz und in Performance*. In: Bischof, Margrit [u.a.] [Hg.]: *e_motion*. Münster: LIT Verlag, 2006, S. 71-85.

Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.

Le Roy, Xavier; Cvejic, Bojana; Siegmund, Gerald: *To end with judgment by way of clarification*. In: Hochmuth, Martina; Kruschkova, Krassimira; Schöllhammer, Georg [Ed.]: *It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989*. Frankfurt a. M.: Revolver [u.a.], 2006, S. 48-56.

Lehmann, Hans-Thies: *(Sich) Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne*. In: Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2005, S. 33-48.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl., Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2008.

Lepecki, André: »Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt«. *Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe*. In: Brandstetter, Gabriele [Hg.]: *ReMembering the body. Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, S. 334-366.

Lepecki, André: *PRÄMISSE: »THE FUTURE WILL BE CONFUSING. PROGNOSE TANZ/PERFORMANCE.« Eine Arbeitshypothese in vier Schritten*. In: Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 160-165.

Liotard, Jean-François: *Zeit heute*. In: ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. 2. durchgesehene Aufl., Wien: Passagen, 2001, S. 73-93.

Man, Paul de: *Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater*. In: ders.: *Allegorien des Lesens*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 205-233.

Meneghetti, Christoph: *Präsenzkultur Dionysus in 69*. In: Bierl, Anton [u.a.] [Hg.]: *Theater des Fragments*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 233-257.

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

Mersch, Dieter: *Kontingenz, Zufall und ästhetisches Ereignis*. In: Huber, Jörg; Stoellger, Philipp [Hg.]: *Gestalten der Kontingenz*. Wien, New York: Springer, 2008, S. 23-38.

Monnier, Mathilde; Nancy, Jean-Luc: *Correspondance*. In: dies.: *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Éditions Galilée, 2005, S. 11-80.

Monnier, Mathilde; Nancy, Jean-Luc: *Seul(e) au monde*. In: dies.: *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Éditions Galilée, 2005, S. 81-103.

Müller-Schöll, Nikolaus: *Im Zeichen der Teilung. Wanda Golonkas ~~A~~ Antigone und Lars von Triers Dogville*. In: Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2005, S. 143-161.

Nancy, Jean-Luc: *58 Indizien über den Körper*. In: Nancy, Jean-Luc: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2010, S. 7-24.

Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2006.

Nancy, Jean-Luc: *Atheismus und Monotheismus*. In: ders.: *Dekonstruktion des Christentums*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2008, S. 27-48.

Nancy, Jean-Luc: *Auf der Schwelle*. In: ders.: *Die Musen*. Dt. Erstausg., Stuttgart: Legueil, 1999, S. 87-103.

Nancy, Jean-Luc: *Befremdliche Fremdkörper*. In: Nancy, Jean-Luc: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2010, S. 43-58.

Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. 2. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2007.

Nancy, Jean-Luc: *Das Gewicht eines Denkens*. In: ders.: *Das Gewicht eines Denkens*. Gegenüber der franz. Ausg. erw. dt. Erstausg., 1. Aufl., Düsseldorf und Bonn: Parerga, 1995.

Nancy, Jean-Luc: *Das Vergessen der Philosophie*. Dt. Erstausg., Wien: Passagen, 1987.

Nancy, Jean-Luc: *Dekonstruktion des Christentums*. In: ders.: *Dekonstruktion des Christentums*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2008, S. 237-264.

Nancy, Jean-Luc: *Der Eindringling / L'Intrus. Das fremde Herz*. Berlin: Merve, 2000.

Nancy, Jean-Luc: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2007.

Nancy, Jean-Luc: *Die Kunst – Ein Fragment*. In: Dubost, Jean-Pierre [Hg.]: *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. 1. Aufl., Leipzig: Reclam, 1994, S. 170-184.

Nancy, Jean-Luc: *Die Künste formen sich im Gegeneinander*. In: Müller-Schöll, Nikolaus; Reither, Saskia [Hg.]: *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*. 1. Aufl., Schliengen: Ed. Argus, 2005, S. 13-19.

Nancy, Jean-Luc: *Die Separation des Tanzes*. In: Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 34-42.

Nancy, Jean-Luc: *Eine Freistellung von Sinn*. In: ders.: *Dekonstruktion des Christentums*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2008, S. 207-219.

Nancy, Jean-Luc: *Entstehung zur Präsenz*. In: Hart Nibbrig, Christiaan L. [Hg.]: *Was heißt »Darstellen«?*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 102-106.

Nancy, Jean-Luc: *Ex nihilo summum (Über die Souveränität)*. In: ders.: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*. 1. Aufl., Berlin u. Zürich: Diaphanes, 2003, S. 123-145.

Nancy, Jean-Luc: *Gespräch über den Tanz. (Gespräch mit Jean-Luc Nancy)*. In: Rainer, Yvonne [u.a]: *Allesdurchdringung. Texte, Essays, Gespräche über den Tanz*. Berlin: Merve, 2008, S. 60-89.

Nancy, Jean-Luc: *Interview. The future of philosophy*. In: B.C. Hutchens: *Jean-Luc Nancy and the Future of Philosophy*. Chesham: Acumen, 2005, S. 161-166.

Nancy, Jean-Luc: *Je t'aime, un peu, beaucoup, passionnément...*. Montrouge: Bayard, 2008.

Nancy, Jean-Luc: *Kunst als Überrest*. In: ders.: *Die Musen*. Dt. Erstaussg., Stuttgart: Legueil, 1999, S. 121-146.

Nancy, Jean-Luc: *L'offrande sublime*. In: ders.: *Une pensée finie*. Paris: Éditions Galilée, 1990, S. 147-195.

Nancy, Jean-Luc: *Noli me tangere*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2008.

Nancy, Jean-Luc: *Philosophische Chroniken*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2009.

Nancy, Jean-Luc: *Singulär plural sein*. 1. Aufl., Berlin: Diaphanes, 2004.

Nancy, Jean-Luc: *Theaterereignis*. In: Müller-Schöll, Nikolaus [Hg.]: *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld: transcript, 2003, S. 323-330.

Nancy, Jean-Luc: *Urbi et orbi*. In: ders.: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*. 1. Aufl., Berlin u. Zürich: Diaphanes, 2003, S. 11-55.

Nancy, Jean-Luc: *Über die Schöpfung*. In: ders.: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*. 1. Aufl., Berlin u. Zürich: Diaphanes, 2003, S. 57-88.

Nancy, Jean-Luc: *Verantwortung des Sinns*. In: Schuller, Marianne; Strowick, Elisabeth [Hg.]: *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*. 1. Aufl., Freiburg im Breisgau: Rombach, 2001, S. 15-27.

Nancy, Jean-Luc: *Von der ästhetischen Lust*. In: Nancy, Jean-Luc: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2010, S. 59-72.

Nancy, Jean-Luc: *Von einem göttlichen Wink*. In: ders.: *Dekonstruktion des Christentums*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2008, S. 179-206.

Nancy, Jean-Luc: *Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst? (Eine Rede über die Vielzahl der Welten)*. In: ders.: *Die Musen*. Dt. Erstausg., Stuttgart: Legueil, 1999, S. 9-62.

Odenthal, Johannes: *Ein Gespräch mit William Forsythe, geführt anlässlich der Premiere «As a garden in this Setting» Dezember 1993*. In: Ballett international/Tanz aktuell, Nr.2/Februar 1994, 33-37.

Pfeifer, Wolfgang [Hg.]: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 8. Aufl., München: dtv, 2005.

Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London u. New York: Routledge, 1993.

Ploebst, Helmut: *no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*. München: Kieser, 2001.

Ploebst, Helmut: *Tanzen [Totsein! Vanitas] Vitalität. Über das Skandalon des Verschwindens in der zeitgenössischen Choreographie*. In: Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2005, S. 99-125.

Rainer, Yvonne: *Öffentlicher Tanz und Gemeinschaft*. In: dies. [u.a.]: *Allesdurchdringung. Texte, Essays, Gespräche über den Tanz*. Berlin: Merve, 2008, S. 7-30.

Röllli, Marc: *Einleitung: Ereignis auf Französisch*. In: ders. [Hg.]: *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Wilhelm Fink, 2004, S. 7-40.

Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink, 2008.

Rötzer, Florian: *Von der Darstellung zum Ereignis. Spekulative Bemerkungen*. In: Hart Nibbrig, Christiaan L. [Hg.]: *Was heißt »Darstellen«?*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 49-79.

Ruhsam, Martina: *Mit mehr als einem Auge in mehr als eine Richtung*. In: Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira [Hg.]: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 114-121.

Schäfer, Elisabeth: *Der Sinn der Berührung – Vom Tanzen der Buchstaben auf der äußersten Schwelle der Haut*. In: FWF Projekt *Philosophy On stage*. Online abrufbar: http://www.univie.ac.at/performance/fwf/site/?page_id=26, letzter Zugriff: 31. 03. 2010.

Schäfer, Elisabeth: *Just a touch on the way – zu „On Touching – Jean-Luc Nancy“ von Jacques Derrida*. In: FWF Projekt *Philosophy On stage*. Online abrufbar: http://www.univie.ac.at/performance/fwf/site/?page_id=18, letzter Zugriff: 31. 03. 2010.

Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript, 2006.

Siegmund, Gerald: *Choreografische Interventionen. Gerald Siegmund im Gespräch mit William Forsythe*. In: Ballett international/Tanz aktuell, Jahrbuch 2001 - *Schluss mit der Spasskultur*, 2001, S. 72-75.

Siegmund, Gerald: *Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz*. In: Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang [Hg.]: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript, 2005, S. 59-75.

Stamer, Peter: *Ausbrüten und Anstecken. Zum choreographischen Projekt „incubator“ von Philipp Gehmacher*. In: Bischof, Margrit [u.a.] [Hg.]: *e_motion*. Münster: LIT Verlag, 2006, S. 87-99.

Stamer, Peter: *«Ich bin nicht Jérôme Bel»*. Überlegungen zum Verhältnis von *Figuration/Repräsentation im Tanztheater*. In: Brandl-Risi, Bettina [u.a.] [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. München: epodium, 2000, S. 138-157.

Steinweg, Marcus; Trockel, Rosemarie: *Duras*. Berlin: Merve, 2008.

Steinweg, Marcus: *Politik des Subjekts*. 1. Aufl., Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2009.

Stuart, Meg: *Impossibility and failure*. In: *Damaged Goods*; Stuart, Meg; Peeters, Jeroen [Hg.]: *Are we here yet?*. Dijon: Les presses du réel, 2010, S. 44-45.

Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

Totschnig, Michael: *Kontinuierliche Variation. Konzeptionen von „Theatralität“ in der Philosophie Gilles Deleuzes*. Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 1995.

Virilio, Paul: *Das Privileg des Auges*. In: Dubost, Jean-Pierre [Hg.]: *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. 1. Aufl., Leipzig: Reclam, 1994, S. 55-71.

Virilio, Paul: *Technik und Fragmentierung*. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: Barck, Karlheinz [u.a.] [Hg.]: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. 7. Aufl., Leipzig: Reclam, 2002, S. 72-82.

Vogl, Joseph: *Was ist ein Ereignis?*. In: Gente, Peter; Weibel, Peter [Hg.]: *Deleuze und die Künste*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 67-83.

Waldenfels, Bernhard: *Das Unsichtbare dieser Welt oder: Was sich dem Blick entzieht*. In: Bernet, Rudolf; Kapust, Antje [Hg.]: *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*. München: Wilhelm Fink, 2009, S. 11-26.

Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

Weibel, Peter: *Der Ikonoklasmus als Motor der modernen Kunst. Von der Repräsentation zur Partizipation*. In: Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg [Hg.]: *Ikonologie des Performativen*. München: Wilhelm Fink, 2005. S. 365-389.

Wermke, Matthias [u.a.] [Hg.]: *Duden Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. (Der Duden in zwölf Bänden – Band 7). 3. völlig neu bearbeitete u. erweiterte Aufl., Mannheim [u.a.]: Dudenverlag, 2001.

Wiese, Hans-Joachim: *Bausteine zu einer Theorie der theatralen Erfahrung: Gegenwartigkeit, Oberfläche und Exterritorialität*. (Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band II). Berlin [u.a.]: Schibri, 2005.

Ziemer, Gesa: *Theater als Ort des Anderen. Gesa Ziemer im Gespräch mit Jean-Luc Nancy*. In: *Theater der Zeit*, Dezember 2004, S. 26-28.

Žižek, Slavoj: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

Zwahr, Annette [red. Leitg.]: *Brockhaus Enzyklopädie*. (Bd. 27). 21. völlig neu bearb. Aufl., Leipzig u. Mannheim: F. A. Brockhaus, 2006.

ABSTRACT

In meiner Analyse zum Ereignis, kontextualisiert zu zeitgenössischem Tanz und Performance, stelle ich zunächst die Frage nach der Darstellung und der Vorstellung, um danach einen weiteren Bogen zu spannen zur Logik der Gabe und zum weiten Feld der Phänomenologie; genauer: zur Frage nach dem Darzustellenden oder Sich-Zeigenden kontextualisiert zur Aisthesis. Die Begriffe Nichts-als-Ereignis, *methexis* oder Teil-haber-schaften und die Unterbrechung nehmen dabei zentrale Positionen ein.

Weiters wird die Gedankenfigur Nancys zur Grenze der Präsentation untersucht, welche per se charakterisierbar wäre durch ihre Eigenschaft der Undarstellbarkeit; dazu werden die Begriffe *sens* und „Präsenz-auf-Distanz“ näher analysiert, um exemplarisch anhand einer Arbeit des Choreographen Jérôme Bel mit dem Titel *Le dernier spectacle* die Verbindung zu zeitgenössischem Tanz und Performance zu ergründen. Dazu habe ich mir auch die Frage gestellt, ob der Tanz als Metapher für das „Ereignis des Denkens“ bei Nancy figuriert.

Zur Thematik der Geste und des Berührens, welche in einem eigenen Kapitel untersucht wird, habe ich als Ausgangspunkt Giorgio Agambens *Noten zur Geste* sowie Gedanken zum „Still“ und zur Pose im Tanzkontext ausgewählt; so eröffnet sich ein zonales Gefüge um den Begriff der Potenzialität, in welchem auch Eingänge oder Ausgänge zu Nancys Überlegungen zum Wink und zur wichtigen Frage des Berührens führen sowie zur Exemplifizierung mittels der Arbeit von Meg Stuart und Benoit Lachambre mit dem Titel *Forgeries, Love And Other Matters*.

Das letzte Kapitel befasst sich zunächst mit Nancys Gedanken zum Mit-Sein, und zum „Wir“, als medientheoretische Frage nach Erzeugung, Teilung und Zirkulation von Sinn und Bedeutung. Die Frage des Sinns und seiner Entstehung nimmt im daran folgenden Exkurs, in welchem ich auf Nancys Zusammenarbeit mit der Choreographin Mathilde Monnier eingehe, eine zentrale Position ein, wenn Nancy über den Tanz sagt, dass dabei immer eine „Welt“ als Sinntotalität erzeugt wird – jedoch immer erst im Vollzug im Modus einer „Aseität“, in welcher sich eine Andersheit entfaltet, also nicht mit monadischer Ursprünglichkeit oder Authentizität koinzidiert.

CURRICULUM VITAE

KLAUS WAIß, geboren am 11. Dezember 1977 in Mödling (Niederösterreich), Volksschule in Neu Guntramsdorf (1984-88), wirtschaftskundliches Realgymnasium in Mödling (1988-96); ein Semester Studium der Informatik an der Technischen Universität Wien (1996-97). Ableistung des Wehrdienstes (1997-1998). Tätigkeiten als Zusteller und am Kassaschalter am Postamt Mödling (1998-1999). Kolleg für EDV und Organisation an der HTL Spengergasse in Wien (1999-2001). Tätigkeit als Softwareentwickler in Wien bei der Firma Metropolitan Datenservices und der Firma Blue IT (2002-2005); parallel ab Herbst 2002 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, mit Wahlfächern Germanistik und Philosophie.