

## Übertreibung und Zweideutigkeit

Derrida und Merleau-Ponty über Passivität und Aktivität  
im Performativen

---

MARIE-EVE MORIN

Sowohl in manchen Varianten der Sprechakttheorie als auch in den diversen Theorien der sozialen Akte (wie zum Beispiel Reinachs) wird das performative Moment oft als eine Handlung verstanden, die einem selbstbewussten und autonomen Subjekt entspringt.<sup>1</sup> Obwohl die Erfolgsbedingungen des performativen Aktes vom Kontext der Äußerung und vom Verständnis des Hörers abhängen, wird die wichtigste Erfolgsbedingung darin gesehen, dass die oder der Handelnde zu sich selbst präsent ist und die ausdrückliche Absicht hat, den angestrebten Akt auch auszuführen. Dieses Verständnis einer Theorie der Performativität beruht also auf einem Begriff des Subjekts, das als selbstbewusstes und autonomes Ich verstanden wird, und das nicht nur als Urheber seiner Taten fungieren kann, sondern sich auch als solches kennt. Konstative Äußerungen hingegen werden in den konventionellen Theorien als bloß passive Aufzeichnung oder Beschreibung gegebener Tatsachen aufgefasst.

In diesem Beitrag möchte ich diese Trennung zwischen dem Konstativen und dem Performativen und die dazugehörigen Gegenüberstellungen von Passivität/Aktivität und Spontaneität/Rezeptivität in Frage stellen. Dazu untersuche ich

---

1 Auch bei Austin muss die Sprechhandlung von »thought, feelings, or intentions« begleitet werden. Also muss ein selbstbewusstes Subjekt der Handlung vorliegen (vgl. John L. Austin: *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1962.1956, hier: Vorlesung IV). Austin selbst kritisiert die Trennung zwischen dem Konstativen und dem Performativen auch; seine Theorie steht hier aber nicht im Mittelpunkt.

zwei verschiedene Strategien. Die erste kann in Jacques Derridas Suche nach einem »reinen« Performativen gefunden werden. In seinen Analysen des Begriffs der Gabe oder der Institution eines neuen Gesetzes ist Derrida an performativen Handlungen interessiert, die nicht aus einem Subjekt entspringen, das innerhalb eines gewissen Kontextes eine neue Tatsache hervorbringen kann, sondern einem Subjekt, das selbst das Produkt des performativen Moments der Gesetzes-schaffung ist. Das Performative verwandelt hier das Subjekt so grundsätzlich, dass dieses Subjekt nicht mehr als ein vorliegender Urheber des Schaffensaktes gesehen werden kann. An dieser Stelle ist es unmöglich zu bestimmen, ob das Performative passiv oder aktiv ist, da es kein fixes Subjekt mehr gibt, das handeln oder leiden könnte.

Im Unterschied zu Derridas Übertreibungsstrategie zeigt Merleau-Ponty, wie sich auf der Ebene der Wahrnehmung, der gewöhnlichen Handlung und des Ausdrucks Passivität und Aktivität, Rezeptivität und Spontaneität miteinander verflechten. Kausale oder mechanistische Handlungen (z.B. Reflexe) können als passiv verstanden werden, während die freien, spontanen Handlungen des Subjekts als aktiv begriffen werden. Diese Kategorien sind aber unzulänglich, um eine Reihe von menschlichen Verhaltensweisen zu beschreiben. Während Derridas Konzeption eines reinen Performativen uns dazu auffordert, den Begriff des Subjekts aufzugeben, gewährt Merleau-Pontys Theorie des Ausdrucks die Möglichkeit einer Handlung, die schöpferisch und sogar emanzipatorisch ist. Obwohl diese Handlungen noch in einem Subjekt begründet sind – Merleau-Ponty würde statt Subjekt »Leib« sagen – ist dieses »Subjekt« nicht durch Spontaneität und Selbstbewusstheit, sondern durch Zweideutigkeit gekennzeichnet.

## 1. PERFORMATIVITÄT IN SPRECHAKTTHEORIE UND THEORIEN DER SOZIALEN AKTE

Bevor wir uns an Derrida und Merleau-Ponty wenden, sollen zuerst einige Grundlagen der Sprechakttheorie dargelegt werden, da die Begriffe des Performativen und Konstativen zuerst dort verwendet wurden.<sup>2</sup>

2 Da die Absicht dieses Teils ist, ein begriffliches Aufbauschema, das dann als Leitfaden in unserer Besprechung von Derrida und Merleau-Ponty hilfreich sein wird, aufzuzeichnen, gehe ich auf die Einzelheiten der Entwicklung von Austins Theorie und ihre Übernahme bei Searle nicht ein. Mir ist bewusst, hier eine grobe Lektüre (und Verschmelzung) Austins und Searles zu bieten. Für eine Einführung zum Begriff des Performativen im Zusammenhang mit der Sprechakttheorie, vgl. Recanati, François:

Die Sprechakttheorie wurde als Gegenrichtung zu solchen Sprachphilosophien entwickelt, die sich ausschließlich auf Aussagesätze richteten, deren Bedeutung zudem von der psychischen Vorstellung des Sprechers abhängig gemacht wird. Für diese Theorien sind Sätze, die nicht analytisch, d.h. tautologisch sind, nur dann bedeutungsvoll, wenn sie mit einer empirisch oder wissenschaftlich nachweisbaren Tatsache übereinstimmen. Alle Sätze, die diese Bedingung nicht erfüllen, sind bedeutungslos. Diese Auffassung der Sprache hat sich ausdrücklich gegen jegliche Art von metaphysischen Sprachverwendungen gestellt, dabei wurde aber auch ein Großteil unserer alltäglichen Sprachmuster übersehen. Um dieser Tendenz entgegenzuwirken, setzen Sprechakttheoretiker\_innen beim alltäglichen Sprachgebrauch an, anstatt allen Sprachgebrauch auf deskriptive Sätze zurückzuführen. Für diese Theoretiker\_innen ist die Sprache also nicht bloß ein »Mittel«, mit dem wir etwas, das der Fall ist, aufzeichnen und mitteilen, sondern ein Instrument, mit dem wir handeln. Mit Hilfe der Sprache können wir vielerlei tun: bezweifeln, befehlen, versprechen, fragen, heiraten, aber auch feststellen, usw.<sup>3</sup> Sprachgebrauch ist also immer ein Tun, trotzdem sind Sprechakttheoretiker vornehmlich an sogenannten performativen Äußerungen interessiert, da in diesen Fällen die handelnden, schaffenden oder wirksamen Momente, also die illokutionäre Kraft, besonders im Vordergrund steht. Performative Äußerungen widersprechen also dem »deskriptiven Vorurteil«<sup>4</sup> der traditionellen Theorien. Auf der Ebene der Worte und Propositionen gelten performative Sätze den traditionellen Theorien nicht als darstellend, da sie keine bestehenden Umstände oder Tatsachen einfach wiedergeben. Daher gelten sie als bedeutungslos. Trotzdem benutzen wir solche Sätze täglich in bedeutungsvoller Weise, und sie sind wirksam: Sie wirken auf die soziale Wirklichkeit, indem sie neue Tatsachen zustande bringen.<sup>5</sup> Folglich haben performative Äußerungen einen zusätzlichen Aspekt der Aktivität. Performative Sätze stellen also nicht dar, sie bewirken et-

Les Énoncés performatifs, Paris: Éditions de Minuit 1981. Vgl. auch Austin, John L.: How to do Things with Words, Cambridge, MA: Harvard University Press 1962.1956.

3 Dass mit einer bestimmten Äußerung etwas »getan« wird ist, was Austin den illokutionären Akt nennt. Vgl. J.L. Austin: How to Do Things, Vorlesungen VIII-XII.

4 J.L. Austin: How to Do Things, S. 3. Vgl. Auch Austin, J.L.: Truth. In: Philosophical Papers, hrsg. von J.O. Urmson und G.J. Warnock. Oxford: Oxford University Press 1961, S. 85-101, hier: S. 99. Vgl. auch Austin: Performative Utterances. In Ebd., S. 220-239, hier: S. 231.

5 Diese ontologische Sprechweise passt mit Searles Aneignung von Austins Theorie besser zusammen als mit der Theorie Austins selbst. Searle, John R.: How Performatives Work. In: Linguistics and Philosophy 12 (1989), S. 535-558.

was: Durch das »Ja sagen« bin ich jetzt verheiratet, durch die Taufe ist jetzt das Schiff benannt und so weiter. Konstative Sätze hingegen erfassen lediglich eine schon gegebene Tatsache. Sie sind, oder so scheint es zunächst, passiv: Sie bewirken nichts Neues, da sie aufzeichnen, was schon vorhanden ist. Ich bin von den Dingen innerhalb und außerhalb affiziert und lege sie in der Sprache nieder. Keine Umwandlung scheint zu geschehen. Natürlich können solche Sätze perlokutionäre Auswirkungen haben (indem sie z.B. dem Hörer etwas zur Kenntnis bringen), aber an sich bewirken sie selbst nichts, sie ändern nicht, was der Fall ist.

Im Gegensatz dazu *tun* performative Sätze etwas. Hier muss betont werden, dass es das Aussprechen der Wörter selbst ist, das handelt. Wenn ich jemandem etwas verspreche, dann wird mit der Äußerung der Worte »Ich verspreche« das Versprechen selbst vollzogen. Die Wörter bekunden also nicht bloß die Tatsache, dass ich etwas versprochen habe oder dass ich den Gedanken des Versprechens in meinem Kopf habe. Dies kann mithilfe von einigen Beispielen weiter verdeutlicht werden. Obwohl ich jemandem »innerlich« verzeihen kann, kann ich mich nicht entschuldigen, ohne herkömmliche Formeln zu verwenden. Genauso kann ich auch nicht nur in meinem Herzen heiraten. Ich muss zur rechten Zeit, im rechten Zusammenhang und in voller Überzeugung die Worte »Ich will« von mir geben. Ebenso kann ich zwar in meinem Herzen hoffen, dass jemand etwas tut, aber ich kann ihn nur dadurch dazu bringen, dass ich bestimmte Wörter (oder Gesten) verwende. Die Äußerung bestimmter Wörter (den angemessenen Kontext vorausgesetzt) kann eine Wirkung auf die soziale Wirklichkeit haben. Somit rückt die Theorie der Performativität nicht nur von Referenztheorien der Sprache ab, sondern auch von expressivistischen. Die Sprache wird nicht, oder nicht nur dazu benutzt, innerliche psychische Akte, Begierde oder Vorhaben zu bekunden. Austin argumentiert daher grundsätzlich gegen die Vorstellung, dass das »Innere« bedeutungskonstitutiv sei.<sup>6</sup>

Aufgrund dieser Entpsychisierung könnten wir versucht sein festzustellen, dass die Theorie der Performativität, im Gegensatz dazu, was in der Einleitung behauptet wurde, sich des Subjekts entledigt hat: Es gibt kein im Subjekt verborgenes Versprechen oder Verpflichten vor dem performativen Sprechakt, da dieser ja erst das Versprechen ermöglicht. Das Performative erscheint wie eine Schöpfung *ex nihilo*. Genau deswegen wird Judith Butler, die sich von einer wesenhaften Auffassung des Subjekts und besonders des geschlechtlichen Subjekts

6 Vgl. u.a., J.L. Austin: *Performative Utterances*, S. 233.

entfernen möchte, den Begriff des Performativen übernehmen.<sup>7</sup> Geschlechtsperformanz<sup>8</sup> drückt die innerliche Wahrheit meines Geschlechtes nicht aus, sondern bringt meine Geschlechtsidentität erst zustande.

An dieser Stelle ist es aufschlussreich, sich Reinachs Theorie der sozialen Akte zuzuwenden, da sie interessante Parallelen zur Sprechakttheorie aufweist, 40 Jahre bevor diese artikuliert wurde. Reinach beginnt seine Untersuchung der sozialen Akte, indem er zwischen spontanen und nichtspontanen Akten unterscheidet, um einen Gegensatz zwischen einem »Tun des Ichs« und der Passivität des Empfindens oder Erleidens durch Fremdes zu benennen.<sup>9</sup> Während spontane Akte im phänomenologischen Sinne intentional sind, genügt diese Intentionalität nicht, um sie von nichtspontanen Akten zu unterscheiden. Empfindungen sind passive, rezeptive Akte, die aber auch gegenstandsgerichtet sind. Zudem sind spontane Akte nicht bloß durch ihre Aktivität charakterisiert. Reinach betont dies wie folgt:

»So kann ich eine Empörung, die von mir ausgeht, als aktiv bezeichnen, im Gegensatz zu der Betrübnis, die mich beschleicht oder plötzlich überfällt. Oder ich nenne das Haben eines Vorsatzes aktiv, insofern ich es bin, der den Vorsatz trägt.«

7 Vgl. Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of identity*, New York and London: Routledge 1999. Für Butlers Kritik der expressivistischen Theorie der Geschlechter, vgl. auch Butler, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal* 40.4 (1988), S. 519-531. Ann Ferguson hat aber im Gegenteil behauptet, dass Butlers performative Theorie der Geschlechter (wegen ihrer Ablehnung des Behaviorismus und ihrer Aneignung Freuds) noch Spuren einer expressiven Theorie beinhaltet, und daher noch auf eine Art Subjekt angewiesen ist. Vgl. Ferguson, Ann: *Butler, sex/gender and a postmodern gender theory*. In Andrew, B.S./Keller, J.C./Schwartzman, L.H. (Hrsg.): *Feminist Interventions in Ethics and Politics: Feminist Ethics and Social Theory*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2005.

8 »Performanz« wird in diesem Beitrag verwendet, um die Aufführung des Aktes selbst zu betonen, während »Performativität« verwendet wird, um von der Struktur (eines Aktes oder eines Subjektes) zu sprechen.

9 Alle Zitate sind aus Reinach, Adolf: *Zur Phänomenologie des Rechtes*. Die apriorischen Grundlagen des bürgerlichen Rechtes, München: Kösel Verlag 1953, §3 entnommen. Für einen Vergleich Reinachs mit Austin vgl. Laugier, Sandra: *Actes de langage et états de choses: Austin et Reinach*. In: *Les Études philosophiques* 72.1 (2005), S. 73-97. Das ganze Heft ist Reinachs Sprachphilosophie gewidmet.

In solchen spontanen Akten ist das Subjekt also nicht bloß aktiv in dem Sinne, dass es einen Akt vollzieht, sondern weil »[sich] in ihnen das Ich als der phänomenale Urheber des Aktes erweist«. Innerhalb der spontanen Akte sind also diejenigen Akte sozial, die nicht bloß innerlich vollzogen werden können (wie zum Beispiel das Sich Entschließen oder das Verzeihen), sondern die »fremdpersonal« (d.h. an Andere gerichtet) und »vernehmungsbedürftig« sind. Deswegen wird Reinach auch behaupten, und dies in ähnlichen Worten wie Austin, dass ein Befehl nicht nur »die kundgebende Äußerung eines [innerlichen] Erlebnisses« ist. Demzufolge sollten soziale Akte nicht als innerliche psychische Akte verstanden werden, die noch eine zusätzliche Dimension der Veräußerlichung benötigen um erfolgreich oder vollkommen zu sein.

Zugleich, und trotz dieser radikalen Entpsychisierung der sozialen Akte, sagt Reinach deutlich, dass solche Akte auf dem Willen des Subjekts beruhen. Hier scheint demnach die Verwerfung einer expressivistischen Theorie der performativen Äußerung und des sozialen Aktes die Rolle des Subjekts als »Urheber des Aktes« sogar noch zu stärken, statt von ihr abzurücken. So fasst Reinach zusammen:

»Man darf die Äußerung sozialer Akte nicht verwechseln mit der unwillkürlichen Weise, in der allerlei innere Erlebnisse, Scham oder Zorn oder Liebe, sich nach außen hin spiegeln können. Sie ist vielmehr durchaus willkürlicher Natur.«

Der Akt muss also willentlich vollzogen werden und die entsprechenden Worte müssen mit Absicht gewählt werden. Wenn ich gezwungen werde, bestimmte Worte auszusprechen, oder wenn ich zufällig in einer Sprache, die ich nicht verstehe, bestimmte Worte, die ein Versprechen bilden, von mir gebe, so habe ich nichts versprochen. Selbst wenn wir eine radikalere Theorie der Performativität betrachten, wie Butlers zum Beispiel, stoßen wir auf eine Art Subjekt, das mit einem Willen versehen ist. So sagt Butler ausdrücklich: »gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed.«<sup>10</sup> Und dann zitiert sie Nietzsches *Genealogie der Moral*: »es gibt kein ›Sein‹ hinter dem Thun, Wirken, Werden; ›der Thäter‹ ist zum Thun bloss hinzugedichtet, – das Thun ist Alles.«<sup>11</sup> Ich bin demnach kein weibliches Subjekt, bevor ich eine bestimmte Geschlechtsidentität performativ hervorbringe oder bestätige, auch wenn diese Performanz durch die Handlungen Anderer (z.B. die Benennung)

10 J. Butler: *Gender Trouble*, S. 33.

11 Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, Leipzig: Verlag von C.G. Neumann 1887, §13.

und durch soziale Normen, die mir auferlegt sind, mitgestaltet ist. Ich bin also genauso kein weibliches Subjekt vor dem performativen Akt wie ich kein entschuldigendes Subjekt bin, bevor ich willentlich ein »Ich entschuldige mich« geäußert habe. Die Realität und Identität des Subjekts wird also durch seine Handlungen geschaffen und aufrechterhalten, Handlungen, die nie privat sein können, weil sie stets auch eine öffentliche Bedeutung haben. Diese Handlungen werden als intentional behandelt, auch wenn sie innerhalb der Sphäre von unerkannten diskursiven Strukturen stattfinden. Dank dieser Art der Intentionalität können sie auch dazu benutzt werden, Strategien der Subversion zu artikulieren.<sup>12</sup>

Trotzdem kann nicht behauptet werden, dass es nichts vor der performativen Handlung gibt: Mein Geschlecht, mein Versprechen oder meine Entschuldigung sind zwar nicht vorhanden, aber die Konventionen und Institutionen des Geschlechtes, des Versprechens oder Entschuldigens sind gegeben, bevor ich diese Handlungen performativ ausführe, und sie beschränken auch was als Durchführung und Ausprägung von X zählen kann und was nicht. Demzufolge sollten wir die »willkürliche Natur«, die Reinach dem sozialen Akt zuspricht, nicht als Willkür oder Zufälligkeit verstehen. Konventionen und Normen sind zwar nichts Natürliches, und daher etwas Veränderbares, aber sie bestimmen trotzdem die Lesbarkeit meiner Performanz. Außerdem muss, angesichts der nicht-zufälligen Natur des Performativen, ein ›Subjekt‹ meiner Performanz vorausliegen. Wenn nicht als Träger wesentlicher Prädikate, dann mindestens als ein spontaner Wille.<sup>13</sup> Wie könnte sonst die Performativität meine Geschlechtsidentität erschaffen?

Wenn Intention nun so verstanden wird, dass sie vor der Handlung vorhanden ist, wobei die Handlung diese Intention dann bekundet und verwirklicht, oder so, dass Intention und Handlung als gleichzeitig und koextensiv gesehen werden, so scheint der Unterschied zwischen beiden nur eine Verschiebung der Stellung der Intention zu sein. Unser Verständnis des Subjekts als etwas Zugrundeliegendes und als Urheber wurde nicht radikal verändert. Das Subjekt hat zwar kein vorliegendes Wesen mehr, das es durch Worte und Taten äußerlich bekunden könnte, trotzdem ist das Subjekt aber noch ein spontanes, selbstbe-

12 Vgl. J. Butler: *Gender Trouble*, Teil III, §4: *Bodily Inscriptions, Performative Subversions*. Vgl. auch A. Ferguson: *Butler, sex/gender*, S. 63-65.

13 Dieser Wille muss nicht apriorisch verstanden werden, sondern kann auch, wie für Butler, erst durch einen Prozess der Subjektivierung entstehen. So verstanden ist das Subjekt frei, weil es diskursiven Machtstrukturen unterworfen ist, so dass die Möglichkeit spontaner Handlungen von einer früheren Unterwerfung abhängt. Wie auch immer der spontane Wille entstanden ist, muss ihm aber die Performanz zugrunde liegen.

wusstes Ich, das Urheber seiner Taten sein kann. Dieses Ich kann spontan (wenn auch nicht expressiv oder rezeptiv) agieren, die Bedeutung der Handlungen, die es ausübt, wird aber durch den performativen Kontext bestimmt. Die Lesbarkeit und Verständlichkeit dieser Handlungen hängen also von Konventionen, Normen und von herkömmlichen Formeln ab. Zwar kann ich immer durch meinen Eingriff in diskursive Strukturen diese Normen zu verwandeln suchen, solch ein Eingriff läuft aber immer Gefahr, als Unsinn oder Untat (d.h. als etwas, das Andere gar nicht verstehen könnten) bezeichnet zu werden. Der Erfolg meiner performativen Handlung beruht auf einem spontanen Willen, aber einem solchen, der sich die vorliegenden Konventionen und Normen aneignen muss.

## 2. DERRIDAS ÜBERTRAGUNG DES PERFORMATIVEN

Wenn Derrida sich mit der Theorie der Performativität befasst, z.B. in seiner Untersuchung der Gabe oder der Institution eines neuen Gesetzes, dann sucht er nach einem reinen Performativen, d.h. einem Performativen, das weder durch vorliegende Konventionen und Normen, noch durch ein vorliegendes Subjekt beschränkt wird. Die Kraft performativer Sätze, etwas zustande zu bringen, hängt von der Spontaneität des Subjekts und der Konventionalität des Zusammenhangs ab. Solch performatives Tun ist jedoch nicht dazu imstande, radikal neue Konventionen oder Normen zu generieren. Deswegen ist innerhalb des bis jetzt besprochenen Begriffsbereichs ein reines Performativ undenkbar, da alle performativen Handlungen von vorliegenden Konventionen und von einer bestimmten sozialen Wirklichkeit abhängen, welche das spontane Subjekt nicht transzendieren kann, sondern sich aneignen muss. Deswegen sind performative Sätze ohne Folge, wenn sie auf einer Bühne zitiert oder in eine andere soziale Wirklichkeit verlagert werden. Wenn ich auf der Bühne »ja« sage bleibe ich *de facto* unverheiratet.

Derrida fragt deshalb, wie ein Performativ im strengen Sinne des Wortes ein Ereignis sein kann. Solch ein performatives Ereignis müsste radikal mit dem Kontext brechen, in dem es sich abspielt, so dass seine Lesbarkeit und Verständlichkeit nicht von schon vorliegenden und gegebenen Konventionen und Gesetzen abhängen. In diesem Sinne untersucht Derrida ein performatives Ereignis, das einem performativen Sprechakt zwar ähnlich ist, diesen aber dennoch übertrifft. Statt sich im Kontext schon vorliegender Normen zu bewegen, erschafft das Derridasche Performative ein neues, noch nie dagewesenes Gesetz [*loi*]. Es muss hier betont werden, dass es kein Gesetz, keine herkömmlichen Praktiken gibt, die die Entstehung dieses Gesetzes leiten könnten. Demzufolge sind solche

performativen Ereignisse durch keine vorliegende Tradition im Voraus gerechtfertigt, sondern sie bringen gerade jenes Gesetz hervor, das sie im Nachhinein rechtfertigen oder lesbar machen wird. Nehmen wir eine Revolution als Beispiel. Innerhalb des Bereichs der vorliegenden Gesetze sind die Taten und Worte der Revolutionäre unverständlich und unverantwortlich (oder sie sind nur als Hochverrat verständlich), so dass sogar das Dasein eines revolutionären Subjekts infrage gestellt wird. Ebenso sind die Gemälde oder Gedichte eines avantgardistischen Künstlers unlesbar mittels der herkömmlichen Normen der Malerei oder Dichtung. Avantgardistische Kunstwerke sind nicht im Voraus gerechtfertigt. Sie müssen vielmehr den Kontext, in dem sie als Kunstwerke erkennbar werden, zuerst schaffen. Dazu wird das mit dem Kontext brechende Ereignis sich in wiederholbaren (somit erkennbaren, lesbaren) Formen oder Normen stabilisieren müssen, und gibt damit aber auch seine Singularität und Neuheit wieder auf. Paradoxerweise wird das Ereignis sich nur dann ereignen haben, d.h. als anwesend anerkannt sein, wenn seine eigentliche, sich ereignende Qualität verdrängt wird. Hier haben wir es mit einer Temporalität der Verzögerung und Nachwirkung zu tun: Es wird eine (politische, künstlerische) Revolution gegeben haben.

Die Temporalität performativer Ereignisse und die Weise, in der solche Ereignisse die Beständigkeit des Subjekts beeinträchtigen, ist am deutlichsten in Derridas Interpretation der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten formuliert.<sup>14</sup> Derrida zeigt wie das Subjekt (wir, die »anständige Bevölkerung dieser Kolonien«), welches erklärt »that these united colonies are, and of right ought to be free and independent states«<sup>15</sup>, nicht als rechtmäßiger Verfasser der Erklärung verstanden werden kann, als wäre die Erklärung nur die Bekundung einer schon vorliegenden Freiheit. Das Volk kann nicht der Urheber der Erklärung sein, da es *de jure* vor der Äußerung der Erklärung noch nicht vorhanden ist. Die Erklärung bewirkt nicht nur die Befreiung eines schon gegebenen Volks, sondern durch eine *tour de force* wird dieses Subjekt zum ersten Mal konstituiert. Demnach ist die Unabhängigkeitserklärung weder eine typisch konstative noch eine typisch performative Äußerung. Derrida nennt solche Sätze *teleiopoetisch*: Um erfolgreich (vollkommen, *teleios*) zu sein, müssen sie ihr Ziel (*telos*) vorwegnehmen.<sup>16</sup> Diese Sätze sind nur verständlich, wenn sie die Zeit zusammendrücken, wenn sie sich mit unbeschränkter Geschwindigkeit bewegen, so-

14 Vgl. Derrida, Jacques: *Déclarations d'Indépendance*. In *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris: Galilée 1984.

15 Zitiert in J. Derrida: Ebd., S. 26. Eine Niederschrift der Unabhängigkeitserklärung ist unter [http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration\\_transcript.html](http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html) zu finden.

16 Vgl. Derrida, Jacques: *Politiques de l'amitié*, Paris: Galilée 1991, S. 50, 95.

dass das Ziel des Satzes am Anfang schon erreicht ist, um diesen Anfang zu ermöglichen. Mit anderen Worten, das Volk muss so tun, als wäre es schon vorhanden und seine Freiheit einfach bekunden, um den Satz, der am Ende das Volk als frei und selbstständig erschaffen wird, anstoßen zu können. Wegen der merkwürdigen Zeitform der Performanz (es wird geschehen sein, vielleicht) haben wir es mit einem Tun ohne bestimmbareren Täter zu tun. Wenn solch ein Tun erfolglos (und folgenlos) bliebe, so wäre es nicht einmal als Beispiel einer bestimmten Art missglückter Performativität identifizierbar (ein erfolgloses Versprechen oder eine gescheiterte Heirat), da einfach nichts geschehen sein wird.

Die Art und Weise, wie das reine Performative nicht nur wesenhafte Auffassungen des Subjekts, sondern auch Vorstellungen von spontaner, vorsätzlicher Subjektivität in Frage stellt (wie Butler versuchte), ist in Derridas Untersuchung der Gabe noch deutlicher sichtbar.<sup>17</sup> In ihrem alltäglichen Sinne wird die Gabe aus dem sozialen Brauch des Schenkens her verstanden. Wie alle performativen Handlungen impliziert die Gabe Regeln und Normen, die sich zum Beispiel von den Konventionen des Austausches oder des Ausleihens unterscheiden. Die Gabe verlangt eine ernsthafte Intention des Gebers, das darauffolgende Erfassen dieser Intention, und schließlich die Annahme ihrer durch den Empfänger. Derrida zeigt jedoch, wie die Bedingungen der Möglichkeit der Gabe auch die Bedingungen ihrer Unmöglichkeit bilden, da diese Konventionen das Geben stets in eine Art von Austausch und Handel verwandeln. Dies kann an einem alltäglichen Beispiel erläutert werden. Sie laden mich zu Ihrem Geburtstag ein. Ich kaufe etwas, packe es ein, und schenke es Ihnen mit den Worten »Herzlichen Glückwunsch«. Sie packen das Geschenk aus und sagen »Danke«. Ohne hier auf Einzelheiten von Derridas Untersuchung des Gebens weiter eingehen zu können, genügt dieses Beispiel dennoch, um darauf hinzuweisen, wie Derrida in dieses herkömmliche Verständnis der Gabe eingreifen wird.

Zunächst, im Unterschied zu Befehl oder Aufforderung, die dem Empfänger eine Verpflichtung auferlegen, scheint es eine wesentliche Eigenschaft der Gabe zu sein, im Gegensatz zum Austauschen und zu anderen Vertragsarten, dass die Gabe keine Verpflichtung und keine Verschuldung nach sich zieht. Falls die Gabe den ökonomischen Kreislauf des Austauschs brechen soll, kann der Empfänger keine Gegenleistung erbringen (z.B. dadurch, dass er etwas in Tausch gibt, sich bedankt, oder auch die Gabe empfängt). Der Empfänger darf also in diesem Sinne nichts von der Gabe wissen, da er ja selbst mit Undankbarkeit oder Ablehnung eine Gegenleistung erbringt, und mir auf diese Weise etwas »zurückgibt«

17 Vgl. Derrida, Jacques: Donner le temps. 1. La fausse monnaie, Paris: Galilée 1991, u.a. S. 22-31.

oder gar »heimzahlt«. Etwas geben bedeutet es anbieten, und wie Jean-Luc Nancy erklärt, ein Anbieten bleibt immer an der Schwelle der Freiheit des Anderen aufgehoben.<sup>18</sup> Indem ich etwas gebe, erfahre ich meine Machtlosigkeit im Angesicht des Anderen, während eine Aufforderung oder ein Befehl Versuche darstellen, diese Machtlosigkeit zu überwinden.

Wir können also sehen, wie das Geburtstagsgeschenk zu weiteren Gaben schon verpflichtet und diese vorprogrammiert, da noch bevor dem Empfänger eine Verpflichtung des Zurückgebens auferlegt wurde, vom Geber schon erwartet wurde, dass er freigebig sei. Indem der Geber ein Geschenk übergeben hat, ist er auf seine soziale Rolle in impliziten Konventionen der Gabe und Gegengabe festgelegt, die zwischen Freunden bestehen. Sogar indem der Geber nur die Absicht formuliert, etwas zu geben, und insofern als diese Absicht dem Geber in seiner sozialen Bedeutung als Geschenk bewusst wird, selbst wenn diese Absicht nicht vollzogen wird, wird eine Art symbolischen Austauschs stattgefunden haben, da der Geber sich als freigebig gezeigt haben wird. Es wird also selbst dann kein Bruch im Kreislauf des Austauschs geschehen sein. Soll der Geber dann spontan, absichtslos, und ohne Anlass geben? Würde diese Absichtslosigkeit aber nicht ebenfalls die Bestimmung der Gabe als solcher verfehlen? Wenn meine Handlung tatsächlich keinen Grund hat, kann nicht behauptet werden, dass ich mich entschieden habe, dieses statt jenes zu tun. Es scheint aber auch der Fall zu sein, dass ich mich im strengen Sinne auch dann nicht entscheide, wenn das Ergebnis meiner Überlegung schon im Voraus durch soziale Konventionen, meine Vergangenheit, meine Erziehung, meinen sozialen Stand usw. vorprogrammiert ist. Die Entscheidung scheint eine wesentliche Eigenschaft des performativen Ereignisses des Gebens: Ich muss wissen, was ich tue, und darf es nicht aus Versehen tun. Dennoch neutralisiert der Begriff der Entscheidung, solange er mit einer Theorie des Subjekts verbunden bleibt, den radikalen Einbruch des Ereignisses. Es ist also unklar, so Derrida, wie ein Subjekt eine Entscheidung treffen könnte, die weder als Folge einer Ursache noch als Ergebnis einer Berechnung erscheint, sofern das Subjekt als etwas Verbleibendes, Unterliegendes verstanden wird. Derrida erklärt dies wie folgt:

»Sans doute la subjectivité d'un sujet, déjà, ne décide-t-elle jamais de rien; son identité à soi et sa permanence calculable font de toute décision un accident qui laisse le sujet indifférent. [...] Car si rien n'arrive jamais à un sujet, rien qui mérite le nom d'événement, le schème de la décision tend régulièrement, du moins dans son acception commune et hégémonique [...] à impliquer l'instance du sujet, d'un sujet classique, libre et volontaire,

18 Vgl. Nancy, Jean-Luc: L'expérience de la liberté, Paris: Galilée 1988, S. 188-189.

donc d'un sujet auquel rien n'arrive, pas même l'événement singulier dont il croit, par exemple en situation d'exception, prendre et garder l'initiative.«<sup>19</sup>

Da die Entscheidung den ökonomischen Kreislauf unterbrechen muss, um als solche zu gelten, muss das Subjekt von der Entscheidung ausgenommen werden. Eine Entscheidung im strengsten Sinne, eine Entscheidung die wirklich »scheidet«, ist gezwungenermaßen immer die Entscheidung des Anderen in mir, und nie *meine* Entscheidung. Demzufolge kann die performative Handlung nur dann den Charakter eines Ereignisses haben, wenn dieser Charakter nicht der Macht und Herrschaft des Subjekts unterworfen ist.<sup>20</sup>

Was lehrt uns Derridas Übertreibung des Performativen über Passivität und Aktivität? Der Begriff des Performativen ist mit Aktivität oder (um Reinachs Unterscheidung zwischen Aktivität und Spontaneität zu bewahren) mit Spontaneität verbunden, insofern als es das willentliche »Tun eines Ichs« beschreibt. Gleichmaßen ist das Performative für Derrida mit einer Art Passivität verbunden, insofern das Subjekt seine Absichten im Rahmen vorliegender Konventionen und Regeln ausspielen muss. Die Aporie in Derridas Verständnis des Performativen besteht darin, dass es sowohl passiver als die Dimension der Subjektivität, die »spontan« und mit »Absicht« handelt, zugleich aber auch aktiver ist, als die andere Dimension der Subjektivität, die sich in der Handlung nach Konventionen und Regeln richtet. Solch ein Performatives ist so radikal schöpferisch, dass es seinen Kontext und sein Subjekt erschafft. Dies heißt aber, dass es weder von einem Subjekt gewollt noch von ihm vollzogen werden kann.

### 3. MERLEAU-PONTY

In seiner Radikalisierung des Performativen versucht Derrida das Performative von seiner Abhängigkeit von einem spontanen Subjekt und von einem vorliegenden Kontext zu lösen. Diese Strategie, wie schon gezeigt wurde, kompliziert

19 J. Derrida: *Politiques de l'amitié*, S. 86-87.

20 Für eine kurze Besprechung der Entscheidung des Anderen in mir in Bezug auf das Performative vgl. Derrida, Jacques: *Performative Powerlessness: A Response to Simon Critchley*. In: *Constellations* 7.4 (2000), S. 466-468. Über den Begriff der Entscheidung, neben dem obenerwähnten Absatz in *Politiques de l'amitié*, vgl. u.a. Derrida, Jacques: *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement*. In: Derrida, Jacques/Nouss, Alexis/Soussana, Gad: *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris: L'Harmattan 2001.

unser Verständnis des Performativen als Aktives, da Derridas Denken des Performativen dies zugleich als aktiver und passiver als die performative Sprachhandlung oder den sozialen Akt sieht. Es gibt aber noch eine weitere Strategie, die verfolgt werden kann, um das Verständnis der Performativität entlang der Linie der Aktivität/Passivität und der Spontaneität/Rezeptivität zu denken. Statt den Begriff des Performativen zu radikalieren, bis er ohne Theorie des Subjekts denkbar wird, wendet sich Merleau-Ponty dem leiblichen Subjekt zu, um zu zeigen, wie sich die leibliche »Subjektivität« der Entgegensetzung Aktivität/Passivität oder der Dichotomie von Spontaneität/Rezeptivität verweigert. Merleau-Pontys *Phénoménologie de la perception* bietet einen Ansatz, sowohl das Verständnis der Wahrnehmung als passives Aufzeichnen und der Äußerung als passives Wiedergeben des Wahrgenommenen, als auch das Verständnis des performativen Ausdrucks als aktiven Vollzugs einer Absicht, in Frage zu stellen.

Indem er die Unzulänglichkeit der empiristischen und intellektualistischen Theorien der leiblichen Handlungen aufzeigt, sucht Merleau-Ponty nach einer angemesseneren Weise, die Entstehung der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt oder zwischen Bewusstsein und Natur zu beschreiben. Sowohl der Empirismus als auch der Intellektualismus erfassen die Welt als ein in sich eigenständig Vorhandenes, welches aus ausgedehnten Gegenständen *partes extra partes* besteht. In einer solchen Welt ist das Subjekt entweder eine Art Objekt, das kausal von den es umgebenden Gegenständen affiziert wird und sie auch affizieren kann, oder das Subjekt wird zu einem reflektierenden *Cogito*, einem sich vollkommen anwesenden *mens*, das seine Bedeutung der sonst bedeutungslosen Welt auferlegt (z.B. indem es Sinnesdaten synthetisiert). Der Grund für Merleau-Pontys Betonung der leiblichen Existenz liegt darin, dass auf dieser Ebene weder ein reflektierendes *Cogito*, noch eine aus völlig geformten Gegenständen bestehende Welt vorhanden ist. Leib und Gegenstand sind in einem dialektischen Bezug verflochten, wo das eine nur durch den Bezug auf ein anderes sein kann. Sinn entsteht dank diesem Zusammentreffen von Leib und Welt und die Wahrnehmung ist das primäre bedeutungsvolle Zusammentreffen. Für Merleau-Ponty hat die Wahrnehmung also weder in einem psychischen noch in einem physiologischen Ereignis ihren Ursprung. Etwas wahrzunehmen bedeutet nicht, Sinnesdaten durch einen bloß kausalen (d.h. passiven) Mechanismus zu empfangen. Der wahrnehmende Zustand wird nicht durch die Anwesenheit bestimmter Stimuli verursacht (denken wir nur an Joseph Jastrows Hasen-Enten-Kopf<sup>21</sup>). Der

21 Die berühmte Zeichnung erschien erst in *Fliegende Blätter* (23. Oktober 1892, S. 147) und wurde in *Harper's Weekly* (19. November 1892, S. 1114) wieder abgedruckt. Der amerikanische Psychologe Joseph Jastrow (1864-1944) griff die Zeichnung auf in

Wahrnehmende ist aber auch nicht aktiv, insofern damit gemeint ist, dass er selbstständig, von der Welt abgesondert entscheidet, dies oder jenes wahrzunehmen (z.B. indem er in seinem Verstand Stückchen bedeutungsloser Sinnesdaten synthetisiert und sich dann entscheidet, das sinnlich Gegebene unter den Begriff »Ente« oder »Kaninchen« zu fassen). Das Wahrgenommene ergibt sich weder aus meiner Spontaneität, noch aus meiner Rezeptivität, aber auch nicht aus einer Verbindung beider.

Die Beziehung zwischen Leib und Welt wird bei Merleau-Ponty vielmehr als Erregen und Antworten verstanden. Es muss noch einmal betont werden, dass dieser Bezug dialektisch ist, da das eine nur durch das andere sein kann, was es ist. Die sinnliche Welt erregt meine Bewegung (sie verursacht sie nicht), und eine »stillschweigende« Entscheidung, was diese Erregung anbetrifft, eröffnet ein visuelles Feld. Eine der aufschlussreichsten Besprechungen dieser Dialektik der Erregung/Antwort als »Tun und Lassen« findet sich in Merleau-Pontys Analogie der zweideutigen Natur der Leiblichkeit, d.h. der Dialektik zwischen Leib und Welt, in Bezug auf die Weise wie wir uns zum Einschlafen vorbereiten. Wenn wir schlafen wollen, liegen wir im Bett, wir schließen die Augen, atmen langsam, zählen Schafe, usw. Hier jedoch endet die Kraft unseres Willens. Durch willentliche Handlungen laden wir den Schlaf ein. Der Schlaf setzt weder als Ergebnis unseres bewussten Vorhabens ein noch unwillentlich. Demzufolge ist das Einschlafen sowohl ein Tun als auch ein Lassen. Die Zweideutigkeit dieser Situation, in der wir nicht untätig aber trotzdem machtlos sind, da wir den Schlaf nicht absichtlich erzeugen, weist auf die zweideutige (passive/aktive) Natur unserer leiblichen Existenz hin.

»Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui. Les rapports du sentant et du sensible sont comparables à ceux du dormeur et de son sommeil: le sommeil vient quand une certaine attitude volontaire reçoit soudain du dehors la confirmation qu'elle attendait. [...] De la même manière, je prête l'oreille ou je regarde dans l'attente d'une sensation, et soudain le sensible prend mon oreille ou mon regard, je livre une partie de mon corps, ou même mon

»The mind's eye«. In: Popular Science Monthly 54 (1899), S. 299-312. Sie ist aber berühmt geworden dank Wittgensteins Analyse in seinen Philosophischen Untersuchungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, Teil II, Abschnitt XI.

corps tout entier à cette manière de vibrer et de remplir l'espace qu'est le bleu ou le rouge.«<sup>22</sup>

Das Wahrnehmen ist für Merleau-Ponty nie ein bloß passiver Vorgang, da es notwendigerweise ein Erforschen miteinschließt: Etwas wird anvisiert, in den Vordergrund gebracht, etwas wird im Hintergrund verloren, es wird sich um etwas bewegt, etc. In der Tat ist diese erforschende Natur der Wahrnehmung und die damit notwendig verbundene Unvollkommenheit und Dunkelheit das Kennzeichen des Wahrnehmungsgegenstandes im Gegensatz zur Idee oder zum Gedanken. Ich kann nie das Wahrgenommene auf einmal vollständig im Griff haben, da es meiner Erforschung antwortet, die ihrerseits selbst seiner Erregung antwortet.

»Sans l'exploration de mon regard ou de ma main et avant que mon corps se synchronise avec lui, le sensible n'est rien d'autre qu'une sollicitation vague. [...] Ainsi un sensible qui va être senti pose à mon corps une sorte de problème confus. Il faut que je trouve l'attitude qui va lui donner le moyen de se déterminer, et de devenir bleu, il faut que je trouve la réponse à une question mal formulée. Et cependant je ne le fais qu'à sa sollicitation, mon attitude ne suffit jamais à me faire voir vraiment du bleu ou toucher vraiment une surface dure.«<sup>23</sup>

Das Wahrgenommene ist nicht nur von meiner Motorik (meiner Fähigkeit, etwas zu erforschen), sondern auch von meinem Vermögen, das angenommen und fortgebildet werden kann, abhängig. Folglich ist mein Leib in der Wahrnehmung nicht nur durch seine Bewegungen aktiv, sondern auch durch sein Vermögen und seine Gewohnheiten passiv involviert. Da ich Klavier spielen kann, nehme ich die Klaviertasten als bedeutungsvoll wahr: Das Klavier ist spielbar. Da ich klettern kann, nehme ich diese Löcher im Stein als Griffe und Tritte wahr, selbst wenn ich gerade nicht dabei bin zu klettern. In der Wahrnehmung erscheinen die Dinge als wertvoll oder bedeutungsvoll in Bezug auf mein Vermögen mit ihnen umzugehen. Wenn ich mir folglich etwas Neues angewöhne, komme ich zur leiblichen Kenntnis davon, und diese Kenntnis bildet ein neues Vermögen, welches all meine Bezüge zu der Welt, einschließlich meiner Wahrnehmungen, durchdringt.

22 Merleau-Ponty, Maurice: La phénoménologie de la perception, Paris: Gallimard 1945, S. 245, vgl. auch 191.

23 Ebd., S. 248.

Indem wir uns nun spezifisch gewöhnlichen Handlungen zuwenden, können wir sehen, dass diese Handlungen, genauso wie Wahrnehmungen, weder durch passive, mechanistisch verstandene Reflexe vermittelt werden noch als willentliche, absichtliche Taten verstanden werden können. Wenn ich eine neue Gewohnheit annehme, erwerbe ich nicht neue Reflexe als würde ich jeden Stimulus allmählich mit einer neuen Reaktion verbinden. Ich erwerbe auch nicht neue Gedankengänge, so dass ich jetzt in der Lage wäre, die Handlung zu durchdenken und sie zu beabsichtigen. Merleau-Ponty wird behaupten, »c'est le corps qui >comprend< dans l'acquisition de l'habitude.« Und er schreibt weiter: »Comprendre, c'est éprouver l'accord entre ce que nous visons et ce qui est donné, entre l'intention et l'effectuation.«<sup>24</sup> Es ist wichtig, diese Übereinstimmung zwischen Intention und Vollzug nicht misszuverstehen. Nehmen wir Merleau-Pontys Beispiel der Maschinenschreiberin, das den Kontext des oben zitierten Satzes bildet. Wenn die Maschinenschreiberin beabsichtigt, ein bestimmtes Wort zu schreiben, zielen ihre Finger nicht auf eine Reihe von objektiven Orten in einem objektiv messbaren Raum, auf Orte, die sie sich in ihrem Kopf auf einer idealen Tastatur vorstellen würde. In der Tat braucht sie gar nicht zu wissen, wo die Buchstaben sich objektiv befinden, um Maschine schreiben zu können. Im Gegenteil dringt ihre Absicht (da sie eine Absicht hat: Im Gegensatz zum Kind, das mit der Schreibmaschine spielt, will sie bestimmte Wörter schreiben) gleichsam in ihre Finger ein, da das Wissen um den Ort der Buchstaben sich in den Händen befindet. In Merleau-Pontys Worten: Die Tastatur wurde einverleibt.

Es ist hier interessant darauf zu achten, dass wenn ich versuche, die Bewegung meines Leibes zu kontrollieren, indem ich mir bestimmte Stellen, auf die ich ziele, räumlich vorstelle, ich dadurch mein leibliches Wissen verliere und damit auch mein Vermögen, die Bewegungen reibungslos zu vollziehen. Nehmen wir zum Beispiel eine professionelle Tänzerin. Wenn sie tanzt, denkt sie weder darüber nach noch stellt sie sich vor, wie ihre Beine und Arme sich bewegen müssen, um eine bestimmte Figur zu vollziehen. Sie lässt sich eher auf eine bestimmte Situation ein. Gewohnte Bewegungen verlassen sich auf ein leibliches Wissen und verlangen, dass wir uns diesem Wissen überlassen. Solche Handlungen sind zwar eine Art vom Tun, aber sie sind nicht das Tun eines selbststeuernden, willentlichen Ichs. Deswegen wird Merleau-Ponty behaupten, dass es ein anonymes Leben des Leibes diesseits meines personalen Lebens gibt. Ich kann nicht wirklich sagen, dass ich es bin, die tanzt, wie ich sagen kann, dass ich es bin, die das Buch versteht oder den Entschluss trifft, Mathematikerin zu wer-

24 M. Merleau-Ponty: *La phénoménologie de la perception*, S. 169.

den.<sup>25</sup> Ich sollte eher sagen: Es tanzt in mir oder es nimmt in mir wahr. Dennoch bedeutet diese Entpersonalisierung nicht, dass ich dazu verurteilt bin, mechanistisch auf meine Umgebung zu reagieren. Hier wird deutlich, dass die Aktivität/Passivität-Dichotomie, die für mechanistische Reflexe und manche absichtlichen Handlungen gelten mag, für die Beschreibung unseres leiblichen In-der-Welt-Seins unangemessen bleibt. Merleau-Ponty zeigt, wie Wahrnehmung und Gewohnheiten weder die Folge einer kausalen Affizierung durch Stimuli noch die Folge einer willentlichen Entscheidung sind, etwas wahrzunehmen oder sich in einer bestimmten Weise zu bewegen.

Wenn wir uns sprachlichen oder künstlerischen Ausdruckshandlungen zuwenden, bemerken wir dieselbe Untergrabung der Dichotomie passiv/aktiv. Diese Bemerkung ist wichtig, da das Sich-Ausdrücken manchmal als Gegensatz zum Performativen verstanden wird. So muss z.B. für Butler das Performative von einem Ausdruck unterschieden werden, da jener etwas Innerliches und Psychisches, das dann nach außen gepresst wird, voraussetzt. Im Gegensatz dazu bringt das Performative das, was die Theorie des Ausdrucks als innerlich voraussetzt, erst zustande. Der Merleau-Ponty'sche Begriff des Ausdrucks liegt aber der Theorie des Performativen viel näher als eine traditionelle Theorie des Ausdrucks. Zudem beruht der Merleau-Ponty'sche Ausdruck genauso wenig wie Wahrnehmung und gewohnte Bewegung auf einem spontanen, willentlichen Ich.<sup>26</sup>

Fangen wir mit der sprachlichen Äußerung an. In der Regel wird die Äußerung als eine notwendige Stufe der Mitteilung aufgefasst. Erst habe ich einen Gedanken, den ich dann mit Wörtern umhülle. Ich äußere diese Wörter, sodass sie vom Hörer aufgenommen werden können. Die der Hörer in entschlüsselt diese Wörter und wird damit zum Gedanken geführt.<sup>27</sup> Diesem Modell gemäß

25 Dies sind Merleau-Pontys Beispiele in *La phénoménologie de la perception*, S. 249.

26 Für eine Erörterung von Merleau-Pontys Theorie des Ausdrucks im Zusammenhang von Butlers Kritik vgl. Stoller, Silvia: *Expressivity and Performativity: Merleau-Ponty and Butler*. In: *Continental Philosophy Review* 43.1 (2010), S. 97-110.

27 Dieses sogenannte »Codierung-Decodierung«-Modell der Kommunikation ist verbreitet. Es ist bei Saussure und Jakobson zu finden und wurde von Stuart Hall auf den Bereich der Kulturanalyse erweitert, war aber schon im 18. Jahrhundert bei Rousseau oder Condillac zu finden, und diente als Grund ihrer Erklärungen des Ursprungs der Sprache. Für eine Kritik Condillacs und Rousseaus, vgl. Derrida: *Signature événement contexte*. In: *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit 1972, S.365-393 und Derrida: *De la grammatologie*. Paris: Minuit 1967, Teil II, bsd. S. 327-343. Dieses Modell wurde auch schon von Wittgenstein in seinen Bemerkungen zur privaten Sprache kri-

sind Wörter nur die Umhüllung oder das äußerliche Zeichen eines völlig geformten, dem Ausdruck vorgelagerten innerlichen Gedankens. Außerdem geben die Wörter dem Hörer nur Anlass dazu, den Gedanken des Sprechers nachzuvollziehen. Auf diesen Gedanken hätte also der Hörer auch allein, ohne Hilfe der Wörter, kommen können, genauso wie der Sprecher dies tat. Die Wörter tragen zum Gedanken des Hörers und des Sprechers nichts bei; sie verschwinden vor dem Gedanken. Für Merleau-Ponty ist solch eine Beschreibung der Mitteilung nur im Falle schon vorliegender Gedanken und Wörter treffend. Blicken wir aber diesseits der bereits erworbenen Gedanken auf die Ebene des echten Ausdrucks, dann bemerken wir, dass Ausdruck und Ausgedrücktes, Wort und Gedanke, nicht in solch einer zufälligen Beziehung stehen.

Nehmen wir das Beispiel eines Redners, der vor einer Versammlung improvisiert. Gewiss ist das Reden hier ein subjektives Ereignis: Es ist der Redner, der spricht, niemand anderes. Dies soll uns aber nicht dazu verführen, vorauszusetzen, dass der Redner in einem anderen Bereich außerhalb des lebendigen Ausdrucks gegeben ist. In der Tat steht der Redner nicht hinter einer Rede, jedes Wort wählend und dessen Vortragen kontrollierend. Wenn ich in einem Gespräch oder einer Rede ganz aufgehe, dann liegen die Gedanken nicht vor mir, als müssten sie nur mit Wörtern verbunden werden, um in das Bewusstsein des Hörers übertragen zu werden. Der Gedanke, d.h. der klare, völlig geformte Gedanke, liegt eher am Horizont, genauso wie das vom Sinnlichen an meinem Leib gestellte verworrene Problem. Ich kann ihn verworren fühlen, aber ich kann ihn noch nicht klar denken. Ich suche nach ihm mittels oder dank der Wörter, wie ich mittels oder dank meiner Augen nach dem Blau suche. Um auf diese Weise nach einem Gedanken zu suchen, müssen die Wörter mir nicht zur Verfügung stehen, als lägen sie in einem großen psychischen Wörterbuch vor mir, so als ob ich daraus das richtige auswählen könnte. Vielmehr stehen mir die Wörter zur Verfügung wie meine Augen oder dem Blinden sein Stock. Im Verlauf des Ausdrucks liegen die Wörter am Rand meines thetischen Bewusstseins, wie die Gedanken am Horizont liegen. Hier leben wir *in* der Sprache.

Merleau-Ponty interessiert sich für diese Bemühung des Ausdrückens, der eine gegenseitige Anstrengung des Verstehens entspricht. Gewiss ist in alltäglichen Gesprächen keine solche Bemühung nötig: Wörter haben einen genauen Sinn, Gedanken liegen schon vor, jene scheinen diese zu übersetzen. Merleau-Ponty fordert uns aber dazu auf, die Lage des Kindes, das sprechen lernt, oder des Schriftstellers, der etwas Neues zum ersten Mal denkt und verfasst, die Lage

tisiert. Vgl. L. Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, vor allem die Abschnitte 243-315.

derjenigen, die, statt in einer bereits sprechenden und gesprochenen Welt zu leben, diesseits des Ausdrucks gehen, um einem gewissen Schweigen Worte zu verleihen, zu bedenken.<sup>28</sup> Merleau-Ponty wendet sich dem Maler zu, um diese das Schweigen brechende Geste sichtbar zu machen. Gewiss malt der Künstler immer innerhalb einer Tradition, aber seine Gemälde können nur wirklich expressiv sein, wenn er sich jedes Mal diesseits dessen stellt, was er oder andere schon gemalt haben, um die schweigende Welt der Vision erneut zum Ausdruck zu bringen. Merleau-Ponty interessiert sich besonders für Cézanne, da dieser in der Malerei, genauso wie Merleau-Ponty in der Philosophie, nach einem dritten Weg zwischen dem Objektivismus (Naturalismus) und dem Subjektivismus (Impressionismus) gesucht hat.<sup>29</sup> Cézanne nach legt der Maler weder die in sich selbst daseiende Natur noch seine subjektiven Eindrücke, sondern das Sichtbare auf der Leinwand nieder. Der Maler bringt das Sichtbare im Gemälde zum Leben, er bringt das vorreflektierende Leben der Wahrnehmung zum Ausdruck. Für Merleau-Ponty ist der Maler bei der Entstehung der sichtbaren Welt zugegen, nicht um uns das schon Vorliegende zu zeigen, sondern um uns zu lehren wie das Sichtbare entsteht.

Denken wir an Cézanne vor dem Ste-Victoire-Berg, ein Motiv, das Cézanne 87-mal gemalt hat. Was tut er da? Bildet er das Gesehene ab? Sucht er nach der besten Weise, den Berg auf der Leinwand wiederzugeben? Kommt er am nächsten Tag zurück, weil ihm am vorherigen Tag die Wiedergabe nicht gelungen ist? Nein. Nach Merleau-Ponty malt Cézanne eine Art geheime Vision oder das Geheimnis der Sichtbarkeit des Berges. Cézanne befragt den Berg in seiner Tätigkeit als Maler, und was er malt, ist die Antwort auf diese Frage.

»C'est la montagne elle-même qui, de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard. Que lui demande-t-il au juste? De dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux. Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle. Ils ne sont même que sur le seuil de la vision profane, ils ne sont communément pas vus. Le regard du peintre leur demande comment ils s'y prennent pour faire qu'il y ait soudain quelque chose, et cette chose, pour composer ce talisman du monde, pour nous faire voir le visible.«<sup>30</sup>

28 M. Merleau-Ponty: *La phénoménologie de la perception*, S. 214.

29 Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Le doute de Cézanne*. In: Ders.: *Sens et non-sens*, Paris: Gallimard 1966.

30 Merleau-Ponty, Maurice: *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard 1985, S. 28-29.

Obwohl der Maler hier nicht so dargestellt wird, als ob er mit Hilfe verschiedener Techniken das Gesehene abbildet, sollten wir daraus nicht schließen, dass Malen ein absichtliches Tun des Subjekts ist, mittels dessen der Maler darüber herrscht und entscheidet, was er auf die Leinwand bringt. Alle wahrhaften Akte des Ausdrückens sind, so behauptet Merleau-Ponty, mit der Linie von Matisse vergleichbar. Was tut Matisse also, wenn er, die Figur einer Frau malend, beschließt, die Linie ihrer Nase so oder so zu ziehen? Die Position der Linie ist weder zufällig noch willkürlich, noch ist sie durch das Modell oder durch eine Vorstellung bestimmt, die »im Kopfe« von Matisse vorzufinden wäre. Die Position der Linie wird zwar von Matisse entschieden, und in einem bestimmten Sinne hätte sie sich anderswo befinden können. Wie aber beschließt Matisse, lieber hier als dort zu zeichnen? Die Entscheidung ist nach Merleau-Ponty nicht die eines freien Subjekts, das eine Vielfalt von Möglichkeiten durchdenkt, um dann die beste auszuwählen. Wenn wir die Feinbewegungen von Matisse beim Malen beobachten, dann scheint es zunächst interessanterweise so, als würde seine Hand verschiedene Möglichkeiten durchspielen, bevor er sich für »die beste« entschließt. Merleau-Ponty deutet die Verzögerung der über der Leinwand schwebenden Hand aber anders. Es lohnt sich, seine Erklärung ausführlich zu zitieren:

»Matisse se trompait s'il a cru, sur la foi du film, qu'il eût vraiment opté, ce jour-là, entre tous les tracés possibles et résolu, comme le Dieu de Leibniz, un immense problème de minimum et de maximum; il n'était pas démiurge, il était homme. Il n'a pas tenu, sous le regard de l'esprit, tous les gestes possibles, et pas eu besoin de les éliminer tous sauf un, en rendant raison de son choix. C'est le ralenti qui énumère les possibles. Matisse, installé dans un temps et dans une vision d'homme, a regardé l'ensemble ouvert de sa toile commencée et porté le pinceau vers le tracé qui l'appelait pour que le tableau fût enfin ce qu'il était en train de devenir. Il a résolu par un geste simple le problème qui après coup paraît impliquer un nombre infini de données. [...] Tout s'est passé dans le monde humain de la perception et du geste, et si la caméra nous donne de l'événement une version fascinante, c'est en nous faisant croire que la main du peintre opérait dans le monde physique où une infinité d'options sont possibles. Cependant, il est vrai que la main de Matisse a hésité, il est donc vrai qu'il y a eu choix et que le trait choisi l'a été de manière à observer vingt conditions éparses sur le tableau, informulées, informulables pour tout autre que Matisse, puisqu'elles n'étaient définies et imposées que par l'intention de faire ce tableau-là qui n'existait pas encore.«<sup>31</sup>

31 Merleau-Ponty, Maurice: *Le langage indirect et les voix du silence*. In: Ders.: *Signes*, Paris: Gallimard 1960, S. 58-59. Die Szene, wo Matisse in Feinbewegung bei Malen

Die Beziehung zwischen Absicht und Ausführung des Gemäldes soll hier nicht missverstanden werden. Wie schon bemerkt wurde, ist Matisse's Tun nicht bloß beliebig, und somit kann es als absichtlich aufgefasst werden. Dennoch ist der Gegenstand dieser Absicht genauso wie der sich gerade ausdrückende Gedanke des Redners noch nicht vor dem Ausdruck vorhanden, nicht einmal im Kopf des Malers. Die Linie wird vielmehr durch das Gemälde angefordert, d.h. durch die schon vorhandenen Linien und deren Sinn, der gerade in diesem Gemälde dabei ist, zum Ausdruck zu kommen. Folglich ist die Geste von Matisse davon geführt, was das Gemälde sein wird, d.h. sie wird von etwas bestimmt, das noch nicht sichtbar ist, nicht einmal für Matisse selbst. Natürlich weiß Matisse, wie zu malen ist. Er ist erfahren und hat schon viele Figuren, sogar schon ähnliche Frauenfiguren, gemalt. Wenn er aber bloß ein Matisse-Werk malt, dann wird keine Ausdrucksarbeit geleistet. Er malt hier, wie man alltäglich spricht, mit einer schon vorhanden Sprache oder Chiffre, die er bloß manipuliert, um ein anderes, verschiedenes, aber im Grunde genommen schon mögliches, schon gegebenes Werk zu schaffen. Er hat seinen Stil in eine Chiffre bewusster Manipulation verwandelt: Ach ja, ich male Nasen stets so.

Was Matisse zum Maler macht, ist nicht seine Technik sondern seine Bemühung um einen Ausdruck. Bei solch einer Bemühung ist der Künstler nicht Herr seiner Gesten. Er lässt sich eher vom Drang führen, eine sich suchende und noch nirgendwo vorhandene Form zur Sichtbarkeit zu bringen. Nancy schreibt wie folgt, was Merleau-Ponty wohl unterschrieben hätte: »tracer, c'est ici trouver, et pour trouver, chercher – ou laisser se chercher et se trouver – une forme à venir, qui doit ou qui peut venir dans le dessin.«<sup>32</sup> Dies ist Nancys Verständnis von Matisse's berühmter Aussage: »Il faut toujours rechercher le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir«, die Nancy mit dem Wortlaut »Il faut toujours *suivre* le désir de la ligne« scheinbar falsch zitiert.<sup>33</sup> Während das Suchen als eine Art (wenn auch unbestimmt) geführter Aktivität verstanden wird, ist das Folgen mit einer interessanten Art von Passivität verbunden. Zeichnen bedeutet für Nancy, sich von dieser noch nicht vorhandenen Linie, von dieser gerade entstehenden Form führen lassen. Es bedeutet, sich der Chance (und Gefahr) der

gezeigt wird, findet sich in François Campaux' Dokumentarfilm von 1946, *Henri Matisse*.

32 Nancy, Jean-Luc: *Le plaisir au dessin*. Paris: Galilée 2009, S. 19.

33 Matisse, Henri: *Notes de Sarah Stein* (1908). In: Dominique Fourcade (Hg.), *Écrits et propos sur l'art*, Paris: Hermann 1972, S. 66. Vgl. J.-L. Nancy: *Le plaisir au dessin*, S. 51.

Linien zu überlassen. Der Künstler springt kopfüber (oder handüber<sup>34</sup>) hinter der Linie hervor, welche ihm aber nicht vorangegangen ist. Von einem Begehren der Linie zu sprechen ist für Nancy also keine Metapher, als würde er der leblosen Linie eine Absicht oder einen Trieb zuschreiben, der zu der Tat eines bewussten Künstlers gehört. Um die Formulierung »das Begehren der Linie« wörtlich zu nehmen, muss weder die Linie als lebloser Gegenstand (Blei auf Papier) verstanden werden, noch muss das Begehren so gesehen werden, dass es einen Mangel, den der Künstler durch die Linie auszufüllen sucht, darstellt. Die Linie ist, so Nancy, weder ein lebloses Ding noch eine subjektive Projektion; vielmehr ist sie ein Treiben (*jet*), Schwung und Wurf (*la lancée et la jetée*), welcher oder welches nur in der Begegnung zwischen Hand und Papier stattfindet.<sup>35</sup> Das Subjekt des Begehrens ist der Schwung (*élan*), der zwischen der Hand und der Spur auf dem Papier stattfindet, in der Bewegung also, die von der Hand zum Papier und zurück von der Bleispur zur Hand geht. Die Linie ist dieses Gespräch zwischen Hand und Spur, dieses Begehren des einen für das andere, indem das eine sich nach dem anderen streckt und das andere dem einen zuruft usw.

Diese Erfahrung, bei der ich nicht meinem Begehren, sondern dem Begehren der Linie folge, ist die Erfahrung der Gnade. Nancy charakterisiert die Gnade folgendermaßen: »la faveur faite à une maîtrise (une technique, un art) capable de se confier à un mouvement qui la dépasse sans l'annuler.«<sup>36</sup> Es ist nicht, als bräuchte der Maler seine Technik oder seine Begabung nicht, aber die Beherrschung seiner Kunst erreicht einen Gunst- oder Genusszustand, wenn er seine Kontrolle loslässt, um dem Begehren der Linie zu folgen. Der Genuss beim Zeichnen oder beim Malen entsteht aus der Spannung zwischen Aktivität und Passivität, aus einem Tun, das gleichzeitig ein Loslassen der Herrschaft ist und ein sich vom Begehren der Linie Berühren- und Führen-Lassen beinhaltet.

Merleau-Pontys Auffassung des Ausdrucks als Verflechtung von Passivität und Aktivität, besonders wie sie in seinen Schriften über die Malerei entwickelt wird, löst die von einer bestimmten Sprechakttheorie übernommene Dichotomie ab, in welcher das Konstative erfasst und das Performative erschafft. Für Merleau-Ponty sind Ausdruckshandlungen radikal schöpferisch (als Gesten, die das Schweigen brechen) ohne die mit Absicht vollzogene Tat eines spontanen Subjekts zu sein. Gleichwohl sind Ausdruckshandlungen immer in einen Zusam-

menhang (Kunstfertigkeit, wahrgenommenes Modell, Geschichte der Kunst) eingeschrieben, ohne dass dieser Zusammenhang die Bewegung des Ausdrucks bestimmt oder einschränkt.

Einigen im ersten Teil dieses Beitrages besprochenen Theorien gemäß ist der Erfolg des Performativen notwendigerweise mit einem Subjekt verbunden, das sowohl das Recht als auch die Macht besitzt, in Übereinstimmung mit bereits vorliegenden Regeln und Normen das Performative zu vollziehen. Derridas Übertreibungsstrategie greift diese Grenzbedingungen des Performativen an, weil sie sowohl das wahrhaft schöpferische, hereinbrechende Wesen des Performativen, als auch die Verantwortung des Subjekts neutralisiert. Der Ereignischarakter des Performativen bedeutet aber auch eine radikale Untergrabung des Subjekts. Obwohl Derridas Dekonstruktion der Macht des Subjekts im Namen einer unbegrenzten Verantwortung vollzogen wird, offenbart sie letztendlich ein von Ereignis und Verantwortung überwältigtes Subjekt, das weder tut noch entscheidet, sondern bloß dem Ereignis oder der Entscheidung des Anderen ausgesetzt ist. Merleau-Pontys Denken bietet hier eine Alternative zu Derridas Untergrabung des Subjekts. Indem er Passivität und Aktivität miteinander verflucht, entwickelt Merleau-Ponty ein Denken des leiblichen Subjekts, das ihm erlaubt, menschliches Tun wie das Wahrnehmen, Gewohnheitshandlungen und das künstlerische Schaffen, die den von Derrida hinterfragten Grenzbedingungen des Performativen (Spontaneität, Intention, Normen und Regeln) nicht unterliegen, zu beschreiben. Damit gelingt es Merleau-Ponty, einen Mittelweg einzuschlagen, bei dem das Tun nicht auf einem Willen gründet und trotzdem seinen subjektiven, tätigen und sogar schöpferischen Charakter beizubehalten vermag.

## LITERATUR

- Austin, John L.: *How to Do Things with Words*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1962.1956.
- Austin, John L.: *Philosophical Papers*, hrsg. von J.O. Urmson und G.J. Warnock, Oxford: Oxford University Press 1961.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge 1999.
- Butler, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal* 40.4 (1988), S. 519-531.
- Derrida, Jacques: *Déclarations d'Indépendance*. In: *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris: Galilée 1984.

34 Ein Motiv Derridas *Mémoires d'aveugle* entnehmend, könnten wir sagen, dass der Künstler wie einem Blinden folgt. Vgl. Derrida, Jacques: *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Réunion des Musées Nationaux 1991, S. 12-13.

35 Vgl. J.-L. Nancy: *Le plaisir au dessin*, S. 120-123.

36 Ebd., S. 53.

- Derrida, Jacques: De la grammatologie, Paris: Minuit 1967.
- Derrida, Jacques: Donner le temps. 1. La fausse monnaie, Paris: Galilée 1991.
- Derrida, Jacques: Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines, Paris: Réunion des Musées Nationaux 1991.
- Derrida, Jacques: Performative Powerlessness: A Response to Simon Critchley. In: Constellations 7.4 (2000), S. 466-468.
- Derrida, Jacques: Politiques de l'amitié, Paris: Galilée 1991.
- Derrida, Jacques: Signature événement contexte. In: Marges de la philosophie, Paris: Minuit 1972.
- Derrida, Jacques: Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. In: Derrida, Jacques/Nouss, Alexis/Soussana, Gad: Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida, Paris: L'Harmattan 2001.
- Ferguson, Ann: Butler, sex/gender and a postmodern gender theory. In: Andrew, B.S./Keller, J.C./Schwartzman, L.H.: (Hrsg.): Feminist Interventions in Ethics and Politics: Feminist Ethics and Social Theory, Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2005.
- Jastrow, Joseph: The mind's eye. In: Popular Science Monthly 54 (1899), S. 299-312.
- Laugier, Sandra. Actes de langage et états de choses: Austin et Reinach. In: Les Études philosophiques 72.1 (2005), S. 73-97.
- Matisse, Henri. Notes de Sarah Stein (1908). In: Fourcade, Dominique (Hrsg.), Écrits et propos sur l'art, Paris: Hermann 1972.
- Merleau-Ponty, Maurice: Le doute de Cézanne. In: Ders.: Sens et non-sens, Paris: Gallimard 1966.
- Merleau-Ponty, Maurice: Le langage indirect et les voix du silence. In: Ders.: Signes, Paris: Gallimard 1960.
- Merleau-Ponty, Maurice: La phénoménologie de la perception, Paris: Gallimard 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice: L'œil et l'esprit, Paris: Gallimard 1985.
- Nancy, Jean-Luc: L'expérience de la liberté, Paris: Galilée 1988.
- Nancy, Jean-Luc: Le plaisir au dessin, Paris: Galilée 2009.
- Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral, Leipzig: Verlag von C.G. Neumann 1887.
- Recanati, François: Les Énoncés performatifs, Paris: Éditions de Minuit 1981.
- Reinach, Adolf: Zur Phänomenologie des Rechtes. Die apriorischen Grundlagen des bürgerlichen Rechtes, München: Kösel Verlag 1953.
- Searle, John R.: How Performatives Work. In: Linguistics and Philosophy 12 (1989), S. 535-558.

- Stoller, Silvia: Expressivity and Performativity: Merleau-Ponty and Butler. In: Continental Philosophy Review 43.1 (2010), S. 97-110.
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.