



PERFORMANCE  
PHILOSOPHY

---

## DIALEKTIK DER RASTLOSIGKEIT

MARCUS STEINWEG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN

Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche: Mirko Wittwar

### 1. ÖDLAND

Die Tatsache, dass die Menschheit vor der Vergangenheit flieht wie ein verwundetes Tier bedeutet nicht, dass sie ihr auch entkommt. Das Alte zu verlassen, um dem Neuen zuzustreben, bestätigt ersteres als das Ufer des letzteren. Es handelt sich um einen Sprung ins Ungewisse, der dann gelingt, wenn das Subjekt zum Ufer zurück springt, um es als den wahren Ozean der Widersprüchlichkeit zu erfahren. Die Vergangenheit ist fragmentarisch und inkohärent. Noch nicht einmal die Entfremdung ist verlässlich. Keine Insel bleibt übrig. Kein Trost der Kindheit. Keine Erinnerung, bei der es sich nicht um eine Illusion handelte. Kein Wort, das nicht Lüge wäre. Es gibt nichts außer der Ödnis, ununterscheidbar von der Gleichgültigkeit der See. Die Tatsache, dass die See „gleichzeitig das Symbol der Unmöglichkeit und der Möglichkeit des Ereignisses“ ist (Badiou 2014, 418),<sup>1</sup> sagt Badiou, bedeutet, dass sie die Ausdehnung der Immanenz mit der Transzendenz vereint, welche sie auseinander reißt. Wie auch beim menschlichen Subjekt, überschneiden sich auf See das Horizontale und das Vertikale. Weshalb Deleuze sie als den Bereich der eruptiven, vertikalen Unruhe beschwören konnte. Zeitweilig steht sie für eine selbst-erklärende Gleichgültigkeit, dann auch wieder für eine aggressive Selbst-Unterbrechung. Sie setzt das fort, was ist, indem sie es als einen Abgrund ausweist. Sie ist eine Metapher für den Riss im Sein—den Lacan das *Reale* nennt, Deleuze das *Chaos*, Badiou das *Ereignis*—für den Bruch mit sich selbst im Gewebe des Seins. Dieserart exemplifiziert sie die immanente Transzendenz.<sup>2</sup>

## 2. KÖRPER

Die Tatsache, dass das, was wir als Leben bezeichnen, keine tote Materie enthält, kann nicht die Tatsache verbergen, dass diese das Leben durchwuchert, als ob der Tod im Leben gedeiht wie ein Pilz, was Friedrich Kittler dazu brachte, von den „unermesslichen Tiefen des Lebens“ zu sprechen (Kittler 2011, 45). Agamben hat Recht—er bezieht sich hier auf eine Feststellung in Derridas *Marx' Gespenster*—wenn er sagt, die Frage des Lebens—*Was ist Leben?*—tunkt das Denken „unserer Kultur“ (Agamben 2003, 23) (d. h. der westlichen Kultur) mindestens in die allergrößten Schwierigkeiten. Vielleicht ist diese Frage exemplarisch für den aporetischen Zustand allen Denkens, welches sowohl die empirische Beschreibung als auch die formale logische Ableitung aufgibt, um sich metaphysischen Problemen zuzuwenden. Es genügt nicht, nun mit den üblichen Verdammungen, Zurückweisungen und Dekonstruktionen der Metaphysik und Ontologie anzufangen, um so dem Erlebnis der verwirrenden Tiefen des Körpers zu entgehen. Über den Körper, durch ihn, ist das menschliche Subjekt mit seiner Animalität verbunden sowie mit dem Erlebnis, diese zu übersteigen. Der Körper erweist sich als das Theater des Denkens. Der Staub verstorbener Sterne wirbelt und sammelt sich in ihm, die Erinnerung an totes Material, die Geschichte seiner genetischen Disposition. Bevor er sich aufmacht, zu denken oder bewusst zu reflektieren, so scheint es, präsentiert der lebendige Körper sich als das Archiv der Menschheit, so unergründlich wie fragmentarisch. Er reicht weit über den Menschen hinaus—der eine monströse Dimension bleibt—bis hin zu uraltem unbewusstem Material. In ihm sammelt sich sowohl das Vergessene als auch das nie Erinnernte. Anstatt einfach nur das Museum und die Ruine einer Geschichte des Bewusstseins zu sein, stellt er ebenso das Unbewusste und das niemals Bewusste seiner Geschichte aus. Er enthüllt das, was der Erinnerung der Spezies entgangen ist. Doch handelt es sich um eine stückweise und verschlüsselte Darstellung. Mit der Frage des Körpers spricht das Subjekt die Frage seiner obskuren Vergangenheit an. Wir dürfen hier von Unergründlichkeit sprechen, denn er reicht bis in den Abgrund der Erinnerung, welcher der Abgrund des Denkens ist, eine Tiefe, die bodenlos bleibt.

## 3. SCHREIBEN

Die „zentrale Erfahrung“ des Schreibens von Poesie—und zweifellos auch von Philosophie—soll nach Giorgio Agamben in der „Kluft zwischen Wahrheit und Mittelbarkeit“ stattfinden (Agamben 2004, 193), als ob Wahrheit die perfekte Bezeichnung für das nicht-Mittelbare wäre. Das Problematische an dieser Sichtweise ist, dass sie das „Objekt“ namens Wahrheit am Ideal ihrer Objektivierbarkeit misst. Eine fortschrittliche Konzeption der Wahrheit muss sich von diesem Ideal befreien, indem sie auf etwas anderes oder auf mehr verweist als nur ihre Untilgbarkeit. Anstatt in Opposition zur Vermittlung zu stehen, ist Wahrheit die Bezeichnung für die Grenze zwischen dem unmöglichen Objekt und dem Versuch, dieses zu objektifizieren. Dies macht die Wahrheit zum Realen der Realität, um es in Lacans Terminologie auszudrücken. Die Wahrheit ist nicht das verfehlt Objekt der Poesie oder des Denkens, sondern die Wirklichkeit dieser Verfehlung als Normalität eines jeden Subjektes. Es gibt kein Konzept, das weniger erhaben oder geheimnisvoll

wäre. Die Wahrheit ist das, was immer schon gegenwärtig war: die ontologische Widersprüchlichkeit des Subjekts und seiner Realität.

#### 4. CHAOS

Im Jahre 1861 schrieb der siebzehnjährige Nietzsche einen Schulaufsatz über Hölderlin, in dem er den Dichter verteidigte, indem er dessen lichte Augenblicke, der „einbrechenden Nacht des Wahnsinns“ (Nietzsche 2001, 49) entrongen, beschwor. Was seinen Lehrer nicht davon abhielt, ihm den Rat zu geben, sich „[...] an einen gesunderen, klareren, *deutscheren* Dichter zu halten.“ (Kaufmann 1982, 25) Nietzsche ließ nicht von Hölderlin ab (auch wenn er sich später zunehmend Goethe zuwandte). In *Menschliches, Allzumenschliches* findet sich ein Kommentar mit dem Titel *Der Schatz der deutschen Prosa*: „Wenn man von Goethe's Schriften absieht und namentlich von Goethe's Unterhaltungen mit Eckermann, dem besten deutschen Buche, das es giebt: was bleibt eigentlich von der deutschen Prosa-Litteratur übrig, das es verdiente, wieder und wieder gelesen zu werden? Lichtenberg's Aphorismen, das erste Buch von Jung-Stilling's *Lebensgeschichte*, Adalbert Stifter's *Nachsommer* und Gottfried Keller's *Leute von Seldwyla*, — und damit wird es einstweilen am Ende sein.“ (Nietzsche 1999, KSA 2, 599) Nietzsches Goethephilie steht in Verbindung mit seinem Enthusiasmus für Stifters *Nachsommer* (1857), denn er entdeckt die Quelle des Dionysischen, das nächtliche Chaos unter der Oberfläche der Form und der Idylle, die aufgezeigt anstatt erstickt wird. Weshalb Walter Kaufmann behaupten konnte, das Konzept des Dionysischen im späten Nietzsche repräsentiere das Bündnis zwischen Dionysos und Apollo, welches Nietzsche in der Verteidigung des „dionysischen Glauben[s] Goethes“ legitimierte (Kaufmann 1982, 377). Wenn wir die Kategorien von Licht und Dunkelheit oder von Tag und Nacht mit dem Gegensatz zwischen Apollo und Dionysos assoziieren, dann genügt es nicht, sie in den Unterschieden des Weimarer Klassizismus widergespiegelt zu finden, mit all seinen möglichen Variationen einer „schwarzen Romantik“ (einschließlich Hölderlin und Kleist). Diese Unterschiede gehen im Kern dieser Position verloren, denn diese artikuliert die Dialektik von Licht und Dunkelheit ohne Ausnahme. Möglicherweise beschäftigt sich die Dialektik—in ihren Platonischen und Hegelianischen Variationen, von Heideggers grundlegendem Kampf zwischen *lethe* und *aletheia*, Verborgenheit und Unverborgenheit, bis hin zu Adornos negativer Dialektik—immer mit dem Konflikt zwischen Evidenz und Mangel an Evidenz, Tag und Nacht, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren.

#### 5. FLUCHTPUNKT

Der Fluchtpunkt des Denkens ist nicht in dem verortet, was existiert. Denken bedeutet, aus dem auszubrechen, was existiert. Nicht um sich im Imaginären zu verlieren. Sich aus dem Existenten zurückzuziehen, bedeutet die Fiktion zu verlassen, die als Realität bekannt ist. Heißt das, es gibt keine Wirklichkeiten? Es heißt, dass den Dingen, die wir derart bezeichnen, jede Gültigkeit abgeht. Denken impliziert das Erlebnis der Ungültigkeit der Welt. Der Kosmos ist inkommensurabel. Er hat keinen Wert. Den Geist nicht vor der Gleichgültigkeit des Kosmos zu verschließen ist Teil der grundlegenden Erfahrung der Philosophie.

## 6. SCHUTTHAUFEN

Zuerst ist Schutt, ungeordnetes Material, Chaos. Heraklit wusste: „Wie ein wüst hingeschütteter Misthaufen ist die schönste, vollkommenste Welt.“ (Heraklit 2007, 37) Von da an wird die Dialektik von Ordnung und Chaos das westliche Denken dominieren. Dies reicht bis zu Heideggers „fundamentalem Kampf“ zwischen „Welt“ und „Erde“, in welchem der Konflikt zwischen Offenheit und Verslossenheit bzw. *aletheia* und *lethe* seinen Ausdruck findet. Heiner Müller assoziiert dies mit Foucault, indem er behauptet, die alten Griechen hätten ein „Maß“ gehabt für das Unvergleichliche, ein Wissen von der Unhintergebarkeit des Chaos: „der Kosmos als Schrotthaufen ist die wahrscheinlichste Theorie.“ (Müller 2008, 843)

## 7. ATMEN

In *Schreiben in einer fremden Sprache* verglich Etel Adnan den Akt des Schreibens mit dem Atmen: „Schreiben“, erinnert sie sich in ihrem Text, der ursprünglich im Jahre 1984 auf Englisch erschien, „war wie atmen für mich: einfach etwas, das ich tat.“ (Adnan 2016, 21) Schreiben als Atmen, ein Schreiben, welches dieselbe Evidenz hat wie das Atmen. Vielleicht könnte man hinzufügen, dass das Schreiben ebenso einen gewissen Grad von Atemlosigkeit enthält. Schreiben sollte die Natürlichkeit und Notwendigkeit des Atmens enthalten, welches das Subjekt am Leben erhält. Das Subjekt sträubt sich gegen die Vorstellung eines Lebens ohne Schreiben. Man hört häufig Autor\_innen sagen, dass sie ohne das Schreiben nicht leben könnten. Was sie damit meinen, ist vielleicht dies: Ich lebe für das Schreiben, und ich schreibe, um zu leben/überleben. Die Verbindung zwischen Leben und Schreiben besteht in ihrer Reziprozität und ihrem Konflikt.

## 8. CREATIO

In *Il fuoco e il racconto* (2014) sagt Agamben, der Akt der Schöpfung sei bestimmt durch die „Doppelstruktur“ zweier widerstrebender Kräfte: „Begeisterung [élan] und Widerstand, Inspiration und Kritik.“ (Agamben 2017, 46) Dies führt ihn zu der grundlegenden dialektischen Erfahrung der künstlerischen—auch wissenschaftlichen und philosophischen—Schöpfung. Das Subjekt findet sich immer in einem Zustand der Erregung, der es dazu bringt, zwischen Impulsivität und Methode hin- und herzuschwanken, zwischen Hast und Stagnation, zwischen Proflektion und Reflektion. Das Feuer, welches Künstler\_innen im Herzen etablierter Realitäten entfachen, muss die gesamte Dialektik der Erregung umfassen, anstatt lediglich die Asche der Leidenschaft darzustellen. Anstatt einfach nur zwischen Geheimnis und Geschichte zu differenzieren, wie Agamben dies tut, sollten wir eine Flamme in ihrer kontroversen Kompossibilität erkennen, welche Philosophie und Wissenschaft, Poesie und Kunst nährt, indem sie Inspiration und Kritik in gleichem Maße in Anspruch nehmen. Das ist mit der widerständigen Natur des Aktes der Schöpfung gemeint: die Weigerung, die Kritik der Inspiration oder die Proflektion der Reflektion zu opfern. Tatsächlich gehen élan und Widerstand, Leidenschaft und Berechnung, Exzess und Präzision sämtlich Hand in Hand. Ein Kunstwerk ist bewegend, wenn es ihm gelingt, beide Seiten zu vereinen, indem es seinen Konflikt sowie die Schwierigkeiten, ihn zu vermitteln, darstellt. Die widerständige Natur des Aktes

der Schöpfung enthält den Kampf gegen die idealistische Übertünchung ihres künstlichen Charakters, ihrer Anhänglichkeit an das Existente, sowie ihre Zugehörigkeit zur Welt. Das Werk ist autonom, insofern es seine Heteronomie zum Ausdruck bringt. Es ist selber eine Ausstellung, noch bevor es ausgestellt wird: eine Zurschaustellung des Feuers, welches es entzündet, eine Zurschaustellung der Mittel und Formen seiner Artikulation. Eine Zurschaustellung seines Widerstandes gegen das Normale, von dem es niemals aufhört, Teil zu sein.

## 9. UNVERSÖHNT

Die Behauptung, „dass das Kunstwerk dann jeden Werth verliert“, wenn der oder die Künstler\_in „seinem [oder ihrem] Kunstwerk eine Versöhnung mit der menschlichen Situation und den Weltzuständen überhaupt, [sic!] einzuhauchen sucht“ stammt von Friedrich Hebbel (Hebbel 1905, 233). Wenn auch die Unversöhnlichkeit Bestandteil des Kunstwerks ist, so bedeutet dies nicht, dass es sich in der Negativität erschöpft, im Pathos des Kritischen oder in einer verletzten Abwehrhaltung. Sich von Feindseligkeit und Viktimisierung zu distanzieren gehört zur Kunst. Ihr Angriffsstil wird charakterisiert durch Durchsetzungsvermögen und die selbstbewusste Bejahung des Inkommensurablen. Vollständig versunken in die Angelegenheit der Welt, in rückhaltloser Konfrontation mit der Aporie der menschlichen Existenz, ist das Kunstwerk die Arena eines kontroversen Humors. In allen bedeutenden Kunstwerken triumphiert das Lachen über die Zwecklosigkeit unserer Konstruktionen von Bedeutung, über die kritische Reue derer, die sich als Opfer ihrer Realitäten stilisieren. Weshalb Adorno sich die Kompossibilität des Unversöhnlichen und des Versöhnlichen vorstellen konnte. Die Dialektik kann nur beginnen, indem man beide Begriffe ineinander verwebt. Wie Hebbel, will auch Adorno keine Dialektik der Versöhnung betreiben, die (zu Recht oder Unrecht) mit Hegels absolutem Idealismus assoziiert werden könnte und deren Funktion darin läge, zu einem reaktionären Arrangement mit dem Zustand der Welt zu gelangen: „Der versöhnte Zustand annektierte nicht mit philosophischem Imperialismus das Fremde, sondern hätte sein Glück daran, daß es in der gewährten Nähe das Ferne und Verschiedene bleibt, jenseits des Heterogenen wie des Eigenen.“ (Adorno 1966, 190) Die unversöhnliche Versöhnung, von welcher Adorno—und Hebbel, in seiner Weise—spricht, ist die Bejahung des Entfernten und des Diversen als eines inkommensurablen Maßes, insofern als sie nicht identifiziert werden können und die Wahrheit unserer Welt als eine nicht-identische markieren.

## 10. ZWEI ARTEN DES OBSKURANTISMUS

In dem Abschnitt in *Aktive Passivität* (2014), welcher den Titel *Die Ästhetik des Nicht-Wissens* trägt, folgt Martin Seel Adornos Formulierung der „bestimmten Unbestimmtheit“, um die „Feier des Ungewissen“ als den „telos aller ästhetischen Wahrnehmung“ zu verkünden (Seel 2014, 102ff). Er hat zweifellos Recht, dass Ungewissheit und nicht-Wissen genauso ein Bestandteil des Erlebnisses eines Kunstwerkes sind wie die ästhetische Reflektion. Adornos Formulierung begrenzt die Dimensionen des Gewissen und des Ungewissen, des Gewussten und des nicht-Gewussten, des Bestimmten und des Unbestimmten. Alles hängt davon ab, den Charakter dieser Begrenzung zu erfassen. Man kann hier insofern von Dialektik sprechen, als es sich um eine negative Dialektik

handelt, die sich eine finale Synthese versagt. Es handelt sich um eine Dialektik der Rastlosigkeit, in welcher die beiden korrespondierenden Pole sich gegenseitig abnutzen. Das Unbestimmte ist bedroht durch das Bestimmte und vice versa. Anfänglich vitalisiert diese wechselseitige Bedrohung beide Dimensionen. Sie sind, was sie sind, nur durch die kontroverse Vermittlung ihres jeweiligen Widerparts. Diese Unrast ist das Ausmaß des progressiven Charakters, der dieser Beziehung der Unrast eigen ist, was auch bedeutet, dass künstlerisches Denken und ästhetische Reflektion diesen beiden Formen des Quietismus entgehen müssen: dem Obskurantismus des nicht-Wissens sowie dem Obskurantismus des Wissens. Es gibt weder völliges Wissen noch völliges nicht-Wissen. Was wir als Kunst bezeichnen, ist der Widerstand gegen diesen doppelten Obskurantismus. Dem entsprechend ist der Ausdruck „Feier des nicht-Wissens“ irreführend. Weder das nicht-Wissen noch das Wissen werden gefeiert—wenn man überhaupt von Feiern sprechen kann. Es ist diese Unmöglichkeit der Privilegierung des einen über das andere, der Hierarchisierung ihres Verhältnisses zueinander, was durch das Kunstwerk seinen Ausdruck findet. Das Kunstwerk ist das Theater des elementaren Widerstandes. Wenn es überhaupt irgendetwas feiert, dann diese Unmöglichkeit. Die Kunst versagt sich dem Obskurantismus, dem Quietismus und der dialektischen Synthese. Und daher versagt sie sich auch dem Feiern und dem sich-selbst-Feiern. Die Kunst hat einen nüchternen Blick auf die Realitäten, die sich ihrem Blick entziehen. Man kann von einer gewissen Kälte dieses Blickes sprechen oder von einem „kontrollierten Wahnsinn“ (siehe Müller 2014). Das Kunstwerk konstituiert die Szene des Werdens des Subjektes. In ihr vermischt sich die Reflektion mit Obskurantismus, die Analyse mit der Leidenschaft, der Intellekt mit dem Affekt, die Kritik mit der Bejahung. Keiner der Pole lässt den anderen in Ruhe. Nur in der polemischen Beschränkung und der reziproken Irritation liegt die Möglichkeit für Kunst.

### Endnoten

<sup>1</sup> „[La mer] est le symbole, à la fois, de l'impossibilité et de la possibilité de l'événement.“ [Aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>2</sup> Es ist ein Fehler, zu glauben, das zeitgenössische Denken habe seinen Platz in der Immanenz gefunden. Denken bedeutet rastloses Denken ohne einen Platz, denn es erlaubt sich diese Leichtigkeit nicht. Wenn auch die frühere Philosophie das Subjekt in Richtung auf eine Metaphysik der Pazifizierung und eine Dialektik des Glücklichseins-im-Unglücklichsein gelenkt zu haben schien, deren Nebeneffekt in einem gewissen Konzept der Transzendenz bestand, welches die Existenz und Konsistenz eines transzendenten Signifikanten versicherte, so sah sich doch das Denken der Moderne—und hier ist Hegel die Wasserscheide, zur Hälfte Dialektiker des Glücklichseins-im-Unglücklichsein, zur Hälfte ein trauriger proto-Adorno Metaphysiker—immer stärker der nicht-Existenz einer solchen Entität ausgesetzt. Der anti-Platonismus sowie der anti-Hegelianismus eines großen Teils der Philosophie des 20. Jahrhunderts erzeugte diese zunehmende Unrast eines transzendental heimatlosen Subjektes, das in der Wüste der Immanenz keine andere Orientierung findet als ihren eigenen Mangel an Orientierung. Nun—und Nietzsche hat das im Prinzip bereits gesagt—hängt alles davon ab, aus diesem orientierungslosen Subjekt der Immanenz keinen neuen Gott zu machen: einen Gott des Nihilismus oder des letzten Menschen, was dann auf eine Religion der Immanenz hinauslaufen würde. Immanenz ist nicht absolut. Sie weist Löcher auf, die man auch als Punkte der Transzendenz oder der Inkonsistenz bezeichnen könnte, so lange diese Konzepte als formale, areligiöse Begriffe zur Benennung der ontologischen Unvollständigkeit des Gewebes der Immanenz verstanden werden, welche unsere Realität darstellt. Es geht darum, nicht wieder die Transzendenz in die Immanenz einzuführen, wie reaktionäre politische und fundamentalistische religiöse Ideologien es fordern. Es geht darum, zu zeigen, dass die Ersetzung der transzendenten Metaphysik durch eine Religion der Immanenz im Modell der nahtlosen Kontinuität und Notwendigkeit gefangen bleibt. Eine „neue Dialektik von Endlichem und Unendlichem“

(Badiou 2016, 16) hätte die Funktion, die Immanenz der Transzendenz oder, wie Badiou es nennt, die „Immanenz der Wahrheiten“ intellektuell zu formalisieren. (*L'immanence des vérités* ist der Titel des demnächst erscheinenden dritten Teils des Umrisses seiner mathematischen Ontologie, nach *L'être et l'événement* von 1988 und *Logiques des mondes* von 2006.)

## Bibliographie

- Adnan, Etel. 2016. *Schreiben in einer fremden Sprache*. Übersetzt von Lukas Valtin. Berlin: Sukultur.
- Adorno, Theodor W. 1966. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio. 2003. *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Übersetzt von Davide Giuriato. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2004. *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*. Übersetzt von Davide Giuriato. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2017. *Die Erzählung und das Feuer*. Übersetzt von Andreas Heipko. Frankfurt am Main: Fischer.
- Badiou, Alain. 2014. *Images du temps présent. Le Séminaire 2001–2004*. Paris: Fayard.
- . 2016. *Philosophie des wahren Glücks*. Übersetzt von Paul Maercker. Wien: Passagen.
- Heraklit. 2007. *Fragmente*. Herausgegeben von Bruno Snell. Zürich/München: Artemis und Winkler.
- Hebbel, Friedrich. 1905. *Sämtliche Werke. Tagebücher 1845–1854, Bd. 3*. Herausgegeben von Richard Maria Werner. Berlin: Behr.
- Kaufmann, Walter. 1982. *Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist*. Übersetzt von Jörg Salaquarda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kittler, Friedrich. 2011. *Das Nahen der Götter vorbereiten*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Müller, Heiner. 2008. *Gespräche 3: 1991–1995. Werke 12*. Frankfurt: Suhrkamp.
- . 2014. *Theater ist kontrollierter Wahnsinn*. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Detlev Schneider. Berlin: Alexander Verlag.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 3. Auflage. München/Berlin/New York: DTV Walter de Gruyter [=KSA].
- . 2001. „Schulaufsatz über Hölderlin.“ In *Hölderlin und Nietzsche. Zwei Aufsätze*, herausgegeben von Theobald Ziegler und Klaus H. Fischer, 47–51. Schutterwald/Baden: Wissenschaftlicher Verlag.
- Seel, Martin. 2014. *Aktive Passivität*. Frankfurt am Main: Fischer.

## Biographie

Marcus Steinweg, geboren 1971 in Koblenz, lebt als Philosoph und Autor in Berlin. Mehrjährige Zusammenarbeit mit dem Künstler Thomas Hirschhorn sowie mit der Künstlerin Rosemarie Trockel. 2014/2015 Gastprofessur für Zeitbezogene Medien an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. 2008/2009 Lehrauftrag an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Er gibt bei Merve die Zeitschrift *Inaesthetics* heraus, die sich an der Schnittstelle von Kunst und Philosophie befindet und Beiträge in den Sprachen Deutsch, Englisch und Französisch enthält.

© 2017 Marcus Steinweg



Dieses Werk ist, sofern nicht anders angegeben, lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International](#)