

eigenen Handelns in extremen Situationen konfrontiert. Gerade die stets neu zu verhandelnde Nähe und Distanz, sowohl zu sich selbst als auch zu seinem Gegenüber, lässt Verletzlichkeit ebenso grundlegend erscheinen wie Ambivalenzen, beispielsweise von Macht und Ohnmacht, Bewegung und Stillstand, Subjekt und Objekt oder von Freiheit und Abhängigkeit sowie Genuss und Schmerz im Berühren und Berührtwerden¹¹³, sodass die Performance-Kunst gerade dazu aufruft, diese Ambivalenzen auszuhalten, sich ihnen zu stellen, sie gemeinsam „mit“ allen Beteiligten auszuloten und so der durch die reale Körperlichkeit ausgelösten Irritation und Angst standzuhalten.

3.3 Leben und Tod: Die Provokation als Stoß ins Selbst

Wie in den vorangegangenen Ausführungen gezeigt wurde, brechen die Performance-KünstlerInnen mit dem theatralen Als-ob, um mittels ihrer realen Körper außergewöhnliche und extreme Situationen zu kreieren, die alle Beteiligten physisch mit einbeziehen und „berühren“. So erzeugen sie Realitäten, in denen das „nackte Leben“, das bedrängte Andere in schonungsloser Weise für alle Beteiligten erlebbar wird und eine illusionistische Verklärung unmöglich erscheint. Performance-KünstlerInnen loten und sprechen das aus, was die „Man-Welt“ zu verschleiern versucht, und macht das Ausgeschlossene, das Verworfenen, das Prekäre als grundlegenden Teil des Eingeschlossenen sicht- und diskursierbar. Was ihre Aktionen dabei so schockierend erscheinen lässt, ist die radikale Provokation, ist die Grenzverletzung, derer sich die KünstlerInnen bedienen, um in Kontakt mit den RezipientInnen zu treten, um ihre Aufmerksamkeit förmlich zu „erzwingen“. Bereits die FuturistInnen und DadaistInnen nutzten die Provokation als Mittel, um ihr Publikum zu aktivieren, die Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne zu überwinden, und lösten mit ihren Aktionen häufig heftige Reaktionen und Aggressionen aus. Seither ist die Performance-Kunst ohne die Provokation als zentrale Technik der Publikumsaktivierung undenkbar¹¹⁴ und muss als Aktionsform begriffen werden, die in die Wirklichkeit einzugreifen versucht, um „gegen die Regulierungen, Tabuisierungen und Normierungen der Macht zu wirken“ und Neues entstehen zu lassen, das gerade in der Erkämpfung und Etablierung individueller Freiheit besteht¹¹⁵.

113 Vgl. Nancy, 2014: 39f.

114 „Provocation is a constant characteristic of performance art, a volatile form that artists use to respond to change“ (Carlos, 2004: 13).

115 Wunderlich, Sonja (2018): Der Körper als Werkzeug der Selbstermächtigung. Der Wiener Aktionismus als radikalste Form der Aktionskunst der 1960er-Jahre. In: Beitin, Andreas/Gillen, Eckhart J. (Hrsg.): Flashes of the Future. Die Kunst der 68er oder die Macht der Ohnmächtigen.

Auch wenn die KünstlerInnen, um zu provozieren, verschiedene Themen aufgreifen, da das, was als provokativ empfunden wird, von der Zeit und der Kultur abhängt, in der die Arbeiten ihre Wirkung entfalten sollen, zeichnet die Grenzverletzung bzw. Grenzüberschreitung als primäres Mittel der Provokation die Herangehensweise aller KünstlerInnen aus. Deviantes Verhalten und explizite Tabubrüche haben sich in der Geschichte der Performance-Kunst als probate Mittel erwiesen, um wirksam kulturelle, soziale und politische Normierungen und individuelle Freiheitsbesneidungen infrage zu stellen sowie die TeilnehmerInnen (und zum Teil auch die Öffentlichkeit und die Staatsgewalt) zu aktivieren und zu einer echten und unmittelbaren Partizipation zu motivieren¹¹⁶. Da nämlich die in Performances vollzogenen Tabubrüche als Verletzung individueller, zwischenmenschlicher und kultureller Grenzen erlebbar werden, vermag die Performance-Kunst das Selbst- und Weltbild aller Beteiligten herauszufordern und ihren RezipientInnen unmittelbare Reaktionen als Antworten auf die Infragestellung der eigenen Seinsweise zu entlocken.

So wird die Provokation zu einem gefährlichen, aber grundlegenden Wirkmechanismus der Performance-Kunst, bei der die KünstlerInnen Risiken eingehen, die aus der Unvorhersehbarkeit der Reaktion auf ihren künstlerischen Protest resultieren, während die Gefahr für die TeilnehmerInnen insbesondere darin besteht, dass durch die grenzverletzenden Provokationen ihre persönliche Integrität und das System, in dem sie leben, in Zweifel gezogen werden. Für die KünstlerInnen einer Performance und gleichsam für die TeilnehmerInnen liegt folglich in der provokativen Grenzverletzung, im Tabubruch, ein unkalkulierbares Risiko begründet, das die KünstlerInnen jedoch bewusst eingehen, um „der Gesellschaft den Spiegel der Wirklichkeit vorzuhalten und die normierenden Mechanismen der Macht sichtbar zu machen“¹¹⁷. Um wirksam zu provozieren, greifen sie also jene Tabus an, deren Missachtung im jeweiligen zeitlichen und kulturellen Kontext voraussichtlich als besonders „schmerzhaft“ empfunden wird.

So war beispielsweise die Aktion der Künstlerinnen der Gruppe Vojna¹¹⁸ gerade deshalb so provokant, weil sie für ihren politischen Protest gegen die Restriktionen des gegenwärtigen Russlands nicht nur das Homosexualitätstabu, sondern auch die Autorität der Staatsgewalt unterlief. Die Arbeit von Coco Fusco und Guillermo Gómez-Peña¹¹⁹ rührte an die geforderte politische Korrektheit sowie an die klare Unterscheidbarkeit zwischen den „zivilisierten“ Betrachtern und den betrachteten

Bonn, 306f.; hier 306. Was Wunderlich hier konkret für den Wiener Aktionismus konstatiert, kann generell für die Performance-Kunst als geltend begriffen werden.

116 Wunderlich, 2018: 305f.

117 Wunderlich, 2018: 306.

118 Siehe *Lobzaj musora*, S. 90f.

119 Siehe *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, S. 72ff.

„Wilden“; und Santiago Sierra¹²⁰ überschritt eine eigentlich unumstößliche Grenze, als er in der Nähe von Köln eine Synagoge mit Gas füllte. Joseph Beuys¹²¹ Aktion hingegen entfaltete ihre provokative Wirkung auf die BetrachterInnen gerade deswegen, weil er in dadaistischer Manier kohärente und rational nachvollziehbare Handlungsabfolgen und Aussagen verweigerte und, indem er die Unterscheidung zwischen kindlichem und erwachsenem Handeln unmöglich machte, auch die Überordnung des geistigen, rationalen und männlichen Prinzips als Diktum westlicher Herrschaftsansprüche hinterfragte.

Neben diesen explizit politischen Grenzverletzungen greift Performance-Kunst häufig auch die letztlich nicht minder politischen Schamgrenzen an, indem sie Intimes in die Öffentlichkeit bringt oder Realitäten sichtbar macht, die mit den herrschenden Normen und Werten nicht kompatibel sind. Die Wiener Aktionisten¹²² attackieren beispielsweise mittels abjekter Aktionen die Grenzen bürgerlicher Sittlichkeitsvorstellungen, während Annie Sprinkles¹²³ Arbeiten ebenso wie die Masturbationsperformance von Elke Krystufek¹²⁴ mit dem Tabu der selbstbestimmten weiblichen Sexualität und Genitalität brechen. Tracy Emin¹²⁵ zeigt hingegen die Normalität und den ungenierten Umgang mit dem nackten weiblichen Körper und Herma Auguste Wittstock¹²⁶ führt uns selbstbewusst eine Körperlichkeit jenseits der herrschenden Schönheitsideale vor Augen. Indem sie die Grenze zwischen privaten Handlungen und öffentlich akzeptiertem Verhalten überschreiten und nicht nur das Tabu der Nacktheit, wie es auch Vanessa Beecrofts „Girls“¹²⁷ und Tanja Ostojic¹²⁸ verletzen, sondern auch das wohl noch schwerer wiegende Tabu der öffentlichen Zurschaustellung von echter, gelebter Lust und Sexualität – insbesondere der weiblichen – überschreiten, können auch diese vermeintlich harmlosen Performances als klare Grenzverletzungen gedeutet werden.

In destruktiven Performances steht hingegen in erster Linie die physische Integrität der KünstlerInnen zur Disposition, sodass diese Performances eine fundamentale, auch juristische Grenze überschreiten. So treten beispielsweise in den Versuchsanordnungen von Yoko Ono¹²⁹ und Marina Abramović¹³⁰, in denen es zu

120 Siehe 245 m³, S. 83f.

121 Siehe *kukei, akopee-Nein!, braunkreuz, fetdecken, modellfetdecken*, S. 50ff.

122 Siehe hierzu die Aktion *Zerreißprobe* von Günter Brus oder die Veranstaltung der Wiener Aktionisten *Kunst und Revolution*, S. 55ff.

123 Siehe *Post-Post Porn Modernist: Still in Search of the Ultimate Sexual Experience*, S. 112f.

124 Siehe *Satisfaction*, S. 113f.

125 Siehe *Exorcism of the last painting I ever made*, S. 55ff.

126 Siehe *Sweet for my Sweet*, S. 81f.

127 Siehe S. 109ff.

128 Siehe *Personal Space*, S. 74f.

129 Siehe *Cut Piece*, S. 99ff.

130 Siehe *Rhythm 0*, S. 101f.

gewaltsamen Publikumsreaktionen kam, ebenso wie in dem gewaltsamen Übergriff auf Carolee Schneemann¹³¹ und in jenen Arbeiten Santiago Sierras, in denen er Menschen dafür bezahlt, bleibende, entstellende körperliche Eingriffe auszuhalten¹³², aber auch in den Arbeiten von Ana Mendieta¹³³, in denen sie die Resultate gewaltsamer (sexueller) Übergriffe zeigt, die zerstörerischen Energien und Grenzverletzungen im Umgang mit anderen deutlich zu Tage und mithin das Bedürfnis, Macht oder – in der Terminologie des späten Foucaults – Herrschaft über einen anderen auszuüben.

In autodestruktiven Arbeiten, wie beispielsweise denen von Gina Pane¹³⁴, Günter Brus¹³⁵ und Piotr Pawlenski¹³⁶, aber in gewissem Sinne auch von Santiago Cao¹³⁷ oder Francis Alÿs¹³⁸, spiegelt sich in Analogie dazu das kulturelle Tabu der Verstümmelung und Qual des eigenen Körpers und damit letztlich, die Macht der Anderen über das eigene Sein, die Verfügungsgewalt über den eigenen Körper, in die eigenen Hände zu nehmen. Darüber hinaus werden hier die von Politik, Gesellschaft und Medien lancierten weiblichen Schönheitsideale ebenso unterlaufen¹³⁹ wie die neoliberale narzisstische Körperoptimierung, die den starken, vitalen und unversehrten Mann als Sinnbild von Männlichkeit im Allgemeinen vermarktet.

Insbesondere beim Bruch des Tabus der Selbstverletzung spielt überdies sicherlich eine zentrale Rolle, dass sich die KünstlerInnen als Teil der intellektuellen,

131 Siehe *Meat Joy*, S. 52ff.

132 Siehe beispielsweise die Arbeit *160 cm lange Linie, die auf 4 Leute tätowiert*, S. 78.

133 Siehe beispielsweise ihre Performance *Rape Scene*, S. 103f.

134 Siehe *Le lait chaud*, S. 59 und *Psyche*, S. 107f.

135 Siehe *Zerreißprobe*, S. 55f.

136 Siehe beispielsweise *Kadaver*, S. 91f.

137 Siehe *Pes(o)soa de Carne e Osso*, S. 89f.

138 Siehe *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, S. 77.

139 Die wohl drastischste Antwort auf die Tyrannei des Schönheitswahns und auf die in den 1980er-Jahren sich entwickelnde Bio-Medien-Technologie und die Post-human-Debatte lieferte die Künstlerin Orlan – allerdings unter Ausschluss des Publikums –, indem sie sich in ihrer chirurgischen Performance *The reincarnation of Saint Orlan* den Einschreibungspraktiken und der kulturellen Determiniertheit jener Körperbildung aus feministischer Perspektive zuwandte. Zwischen 1990 und 1993 unterzog sie sich in diesem Werkkomplex sieben plastischen Operationen, um sich selbst nach der Vorlage einer computergenerierten Zusammenstellung von fünf als überdurchschnittlich schön geltenden Frauenbildern der Kunstgeschichte (Venus, Diana, Europa, Psyche und Mona Lisa) zu „optimieren“ und kreierte so ihren, wie sie ihn nannte, „mutant body“. Die siebte Operation namens *Omnipresence* ließ sie 1993 live in 15 Kunstgalerien übertragen und zeigte dazu die fotografische Dokumentation der postoperativen Stadien der Modifikation ihres Körpers (vgl. Loreck, 2008: 10, Frieling, Rudolf (2004a): Orlan. „La Réincarnation de Sainte Orlan“. In: <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/reincarnation/bilder/1/>> u. Faber, Alyda (2002): Saint Orlan. Ritual as Violent Spectacle and Cultural Criticism. In: TDR: The Drama Review 46(1), 85f.). „Orlan's impotence and her self-assertion during her surgeries embody in an extreme way how cultural messages are imprinted on our flesh – with possibly violent repercussions“ (Faber, 2002: 90).

bürgerlichen Mittelschicht diesen Körperidealen widersetzen, denn ausgemergelte und abgearbeitete männliche Körper werden ebenso wie verletzte und deswegen „unattraktive“ weibliche Körper im Selbstbild der „Eliten“, zu denen wohl die meisten TeilnehmerInnen von Performance-Kunst zählen, als Zeichen von Prekarität anderen gesellschaftlichen Schichten zugeschrieben. Überdies können gerade Selbstverletzungsperformances von Künstlerinnen als ein Nachvollzug der immer schon existenten Gewalt, als korrespondierende Antwort auf patriarchale Unterdrückungsmethoden gedeutet werden und greifen so die vermeintliche Gleichberechtigung und Gleichbehandlung von Männern und Frauen offensiv an, die als Errungenschaft westlicher Industrienationen und als Abgrenzungsmoment gegenüber anderen Teilen der Welt beschworen werden.

Die Performance-Kunst verletzt also die Grenzen zwischen dem Ich und dem Anderen, zwischen dem eigenen Körper und dem darauf gerichteten zerstörerischen Willen, zwischen dem, was in der Öffentlichkeit akzeptiert ist, und dem, was nur in der privaten Sphäre statthaben darf, indem sie gerade in außergewöhnlich drastischer und häufig gewaltsamer Weise Aspekte des Lebens und des Leidens, des Selbst und des Anderen an den Bruchkanten dichotomer Pole sichtbar macht, mit denen sich gemeinhin niemand unmittelbar konfrontieren möchte. So macht sie Konflikte bewusst, die sich als innerpsychische Konflikte im Einzelnen ebenso wie als Konflikte zwischen den Beteiligten erweisen. Durch die provokative Grenzverletzung, durch den Tabubruch, führt sie dem Einzelnen seine eigenen kulturellen Verstrickungen und als „natürlich“ akzeptierten Unfreiheiten ebenso vor Augen wie seine sozialisationsbedingten Grenzen im Denken über mögliche Alternativen, sodass die rational und emotional internalisierten Schranken der „Man-Welt“ schmerzlich zutage treten. Performance-Kunst gefährdet also, gerade indem sie einen Streit beginnt und bestreitet – durchaus im Sinne der in Kapitel 2 besprochenen Ästhetiker –, das Selbstbild und das Weltbild der TeilnehmerInnen.

Indem die Performance-Kunst also das Liminale attackiert, das sich als ein notwendiges Moment im Denken und der eigenen Positionsbestimmung erweist, richtet sie immer auch die Forderung an die TeilnehmerInnen, zu entscheiden, welche Grenzen sich für den Einzelnen tatsächlich als negativ, als Limitierung von Freiheitsräumen erweisen und folglich überschritten werden sollten, und welche als positives Moment der Selbstsetzung und des Schutzes vor Gewalt verteidigt werden müssen. Sie stellt somit eine gesellschaftlich und politisch unerwünschte und unübliche, da aufrührerische Frage und entzündet damit den besagten Streit, denn die Entscheidung müssen die TeilnehmerInnen ohne Rückgriffmöglichkeiten auf eine autoritäre Instanz, selbstbestimmt und somit eigenverantwortlich ad hoc treffen. Gerade im Changieren zwischen Ohnmacht und Herrschaft offenbaren sich Spannungen in den einzelnen TeilnehmerInnen und zwischen ihnen, die sich an unterschiedlichen Aspekten der Performance simultan entzünden können, und die dem Einzelnen eigene, bis dato mitunter unbekannte Grenzen aufzeigen.

Die Performance-Kunst setzt also alle Beteiligten unter Druck und bringt sie in Zugzwang – insbesondere deswegen wird sie als derart provokativ erlebt.

So stellt sie im wahrsten Sinne des Wortes eine Herausforderung (lat. *provocatio*) an ihre TeilnehmerInnen dar, denn sie konfrontiert alle Beteiligten mit der Erfahrung des Kontrollverlusts, der sich in dem Erlebnis der gewaltsamen Verletzung individueller, aber auch zwischenmenschlicher und internalisierter gesellschaftlicher Grenzen offenbart. Es ist die Kontrolle über das eigene Empfinden, über die eigene Position, über die Selbstbeherrschung, über die Situation, an deren Entstehen und Bestehen man teil hat, über das eigene Weltbild und über die Beherrschung der anderen, deren Existenz in Zweifel gezogen wird. In Anlehnung an Nancy könnte man deshalb sagen: Die Performance-Kunst ist dort, „wo man den Boden unter den Füßen verliert“¹⁴⁰.

Dieser Kontrollverlust erscheint wohl am drastischsten in der fundamentalsten Dichotomie, die die Performance-Kunst verhandelt: in der Opposition von Leben und Tod. Insbesondere in ihrer Auseinandersetzung mit destruktiver und auto-destruktiver Gewalt und Verletzung, die beinahe in allen Performances zumindest implizit anklingt, zeigen die KünstlerInnen, indem sie den *lebenden*, realen Körper als Garant einer *echten* Erfahrung nutzen, die Fragilität der Grenze zwischen Leben und Tod und machen dabei, wie Mona Hatoum¹⁴¹ und Tomáš Ruller¹⁴² eindrücklich zeigen, auch vor der expliziten Darstellung von Mord und Selbstmord nicht halt – beides essenzielle Tabus zumindest der christlich-jüdischen Geistes-tradition. Die Erfahrung des Sterbens und des Todes ist wohl die eindringlichste Erfahrung, die die Performance-Kunst anbietet, und gleichsam ihre massivste Provokation und Grenzverletzung. Denn Krankheit und Tod werden zumindest in der westlichen Moderne in dafür eigens erschaffene und von der Gesellschaft abgespaltene Orte ausgelagert und mit einem Tabu belegt. Und auch wenn sich gegenwärtig eine zunehmende Enttabuisierung des toten Körpers in der Postmoderne abzuzeichnen scheint¹⁴³, ist, so die These, zumindest der reale oder der eigene Tod nach wie vor eine nicht hinnehmbare Vorstellung und immer noch ein grundlegendes Thema, das in unserer Kultur sozusagen „totgeschwiegen“ wird.

Die Tabuisierung des realen Todes erklärt sich dabei wohl aus den gleichen Prinzipien, die zur Tabuisierung des kranken und versehrten Körpers führen.

140 Nancy schrieb: „Der Körper ist dort, wo man den Boden unter den Füßen verliert“ (Nancy, 2014: 18).

141 Siehe *The Negotiating Table*, S. 68f.

142 Siehe 8.8.88., S. 69f.

143 Vgl. Knoblauch, Hubert (2011): Der populäre Tod? Obduktion, Postmoderne und die Verdrängung des Todes. In: Gross, Dominik/Tag, Brigitte/Schweikardt, Christoph (Hrsg.): *Who Wants to Live Forever? Postmoderne Formen des Weiterwirkens nach dem Tod*. Frankfurt am Main, 30ff. u. 47ff.

Kranke und sterbende Körper entsprechen nicht dem Körperideal unserer Gesellschaft, das sich am Leistungsprinzip und folglich an der Selbstoptimierung des Neoliberalismus orientiert. Die Konfrontation mit dem Sterben und dem Tod ist nur solange hinnehmbar, solange Distanz gewahrt werden kann, d.h., solange es die Lebenden nicht unmittelbar betrifft. Medial aufbereitet und vermittelt mag Verwundung und Tod voyeuristische Neigungen ansprechen, aber in der Realität sind sie, auch in einer metaphorischen und ästhetischen Bearbeitung, wie sie Gina Pane darbot, für die meisten Menschen unerträglich. Nur so lässt sich die Reaktion der Teilnehmenden auf die Zerschneidung ihres Gesichts erklären, bei der die ZuschauerInnen schrien: „No, no, not the face, no!“¹⁴⁴. Die Verletzung der physischen Integrität und der Selbstbestimmung läuft allem zuwider, was an moderner und postmoderner Identitätspolitik vom Individuum zuvor internalisiert wurde, insbesondere wenn die Spuren der Verletzungen auf dem Gesicht als Raum der Verortung der Individualität zu sehen sind.

Gerade aber diese wohl massivste Provokation, die die Performance-Kunst anzubieten vermag, die existenzielle Erfahrung des Sterbensehens, ermöglicht es ihren TeilnehmerInnen jedoch, mit Heidegger gesprochen, sich nicht nur die Angst vor dem eigenen Tod zu vergegenwärtigen, sondern insbesondere auch die Möglichkeit der Wahl des eigenen Lebens zu erkennen¹⁴⁵. Die „Angst“, die durch eine Performance ausgelöst werden kann, ebenso wie der „Streit“ zwischen den unsere Zeit bestimmenden dichotomen Polen, der in der Performance-Kunst bestritten wird, kann die TeilnehmerInnen auf sich selbst zurückwerfen, wenn sie ihre Freiheit, sich aus der „Man-verfallenheit“ zu erheben, und damit die Möglichkeit der Wahl ergreifen. Als Ort des Streits zwischen dem Selbst und dem Anderen, zwischen der „Man-verfallenheit“ und der potenziellen „Eigentlichkeit“, zwischen Leben und Tod, mit allen ethischen und existenziellen Dimensionen, finden Performances, so könnte man in Anlehnung an Heidegger sagen, also im Bereich der Verbergung und Entbergung statt¹⁴⁶.

Denn mit dem realen und unmittelbaren Leiden, Sterben und dem Tod konfrontiert zu werden, „stößt“ die TeilnehmerInnen einer Performance letztlich – mit Heidegger und über ihn hinaus – ins „Ungeheure“, löst ein Moment der „Angst“ aus, das ein Gefühl der „Unheimlichkeit“ provoziert und sie durch Vereinzelung, durch das Zurückwerfen auf ihre ureigensten Emotionen und somit durch ein Gefühl der Differenz bei gleichzeitiger Interdependenz, zum eigensten Selbstsein-

144 Pane, zit. nach Warr/Jones, 2000: 121.

145 Vgl. Heidegger, SuZ: 234ff., 251, 259 u. 266.

146 Sie ereignen aletheia. So formuliert soll dies nicht bedeuten, dass Performances das ganze Heidegger'sche Konzept und dessen anthropologische Konsequenzen, zum Beispiel die „Weltlosigkeit“ (die Heidegger den Juden unterstellt) implizieren.

können aufruft¹⁴⁷. Das Moment der Vereinzelnung durch die Angst, das eben am drastischsten in der Todesangst zutage tritt, und der Stoß ins Offene erweisen sich demnach als Motor für einen möglichen ereignishaften Wendepunkt des individuellen Seinsverständnisses und -entwurfs, wenn sich die TeilnehmerInnen einer Performance der „Angst“ und dem „Offenen“ stellen, wenn sie sich (als Heidegger'sche Subjekte) dem eigenen Freisein stellen und dieses aushalten.

Die Teilnahme an einer Performance kann, vor dem Hintergrund der in Kapitel 2 vorgeschlagenen Lesart Heideggers, den Menschen also dazu aufrufen, sich mit der Frage, wer oder was er selbst sein will, zu beschäftigen und sich dahingehend zu entwerfen, und vermag folglich (als Heidegger'sches Ereignis) als radikale Intervention auf das Individuum zu wirken. In einer Performance müssen die TeilnehmerInnen sich also der Gefahr aussetzen, Seiten ihrer selbst und anderer kennenzulernen, die sie verstören und zutiefst verunsichern können, um eine Veränderung des eigenen Bezugsrahmens zu erfahren und die Möglichkeit zu erhalten, „eigentlich“ zu werden. Und genau zu diesem Zweck greifen die Performance-KünstlerInnen auf die Technik der Provokation zurück, die den Impuls für die Wahl zukünftigen Selbst-Seins liefern kann, indem sie ihren TeilnehmerInnen zu Bewusstsein bringt, welche Grenzen ihnen das „Man“ auferlegt und ihnen damit partiell auch ihre Naivität bezüglich ihrer Lebenswelt und die Möglichkeit zum Selbstbetrug rauben.

Sowohl das Ereignis des frühen Heidegger, als auch die Performance-Kunst eröffnen also eine Möglichkeit, die das Subjekt jedoch immer wieder selbst ergreifen muss. Sie eröffnen die Freiheit, wählen zu können, indem sie die Möglichkeit lichten, sich der eigenen Interdependenzen bewusst zu werden, um selbstbestimmter leben zu können. Die aus der Unvorhersehbarkeit und mithin aus dem Kontrollverlust resultierende „Angst“ vor dem „Stoß“ ins Offene – wobei der „Stoß“ im *Ursprung des Kunstwerks* möglicherweise gerade das „Gewissen“ als Artikulation der Angst aus *Sein und Zeit* darstellt – soll in diesem Kontext deshalb als jenes Ereignis begriffen werden, das den „Wesenswandel des Menschen“ hervorzubringen vermag, der auch in der Performance-Kunst angestrebt wird. In der Performance-Kunst scheint dieser „Wesenswandel“ der TeilnehmerInnen das Resultat des durch Provokation und Irritation angestoßenen Gewissens zu sein, denn die BetrachterInnen werden in extreme oder wenn man so will „unheimliche“ Situationen hineingestoßen, die sie dazu auffordern, auf den „Ruf“ ihres „Gewissens“ zu hören, sich ihrer wahren Existenz zu stellen und sich statt zur uneigentlichen Fremdbestimmung des „Man“ zum eigentlichen, authentischen Selbstsein zu entscheiden.

147 Sowohl das Ereignis der „Angst“ aus *Sein und Zeit*, als auch der „Stoß ins Offene“ im *Ursprung des Kunstwerks*, das über den Streit von Erde und Welt eröffnet wird, erweisen sich so als Rahmenverschiebungen, die den Menschen auf seine „Wahlmöglichkeiten“ „stoßen“.

Entgegen dem Heidegger'schen Verständnis des „eigentlichen“ Subjekts, das er hauptsächlich in seiner Vereinzelung, in seiner Abständigkeit von der Gemeinschaft situiert, zeigt die Performance-Kunst jedoch durch ihre spezifische Körperlichkeit gerade das „Mitsein“ als Chance auf und macht das Ereignis der „Angst“ vor dem „Offenen“ als Motor der eigenen Selbsterkenntnis und als Handlungsaufforderung im In-der-Welt-sein als Mitsein erfahrbar. Bereits durch das für sie konstitutive Moment der Zwischenleiblichkeit weist die Performance-Kunst den Heidegger'schen Solipsismus zugunsten einer positiven Bestimmung des „Mit“ zurück¹⁴⁸ und artikuliert auch in ihrer Ereignishaftigkeit einen politischen, gesellschaftlichen und emanzipatorischen Anspruch, der sich im Anschluss an die inhaltliche Bestimmung der Badiou'schen Ereignisontologie als Pluralitätskonzept mit universellem Anspruch erweist, in dem sich das Subjekt, das sich seine Eigentlichkeit erkämpft, auch im zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Handeln realisieren kann oder vielleicht sogar muss.

Indem die Performance-Kunst ihre TeilnehmerInnen also mit dem nicht antizipierbaren, individuellen Anderen – gerade als Verwundetem und Verwundbarem – bekannt macht, vermag sie den Menschen existenziell zu berühren, ihn dazu zu provozieren, sich dem „Mit-einander“ wirklich zu stellen und es auszuhalten, sowie gängige Vermeidungsstrategien wirksam zu unterlaufen. Gerade im Zuge der Digitalisierung und Virtualisierung scheint sie also die besonderen Qualitäten der realen Menschen zu würdigen und zu nutzen, um der gegenwärtig um sich greifenden Bilderflut etwas Echtes entgegenzusetzen, das insbesondere in der schonungslosen Realisation von destruktiven und autodestruktiven Elementen eine Nähe zu Opferritualen aufweist, denen eine besondere verwandelnde und Gemeinschaft herstellende Kraft zugeschrieben werden kann¹⁴⁹. Performance-Kunst provoziert also nicht um der Provokation willen, sondern um eine Erfahrung zu ermöglichen, die weitreichende Konsequenzen für alle Beteiligten haben kann. Denn

148 Bereits in *Sein und Zeit* hat das Denken über sich selbst und über das eigene „In-der-Welt-sein“ einen unüberwindbaren Vorrang vor dem Handeln des Selbst in der Welt, der für eine Philosophie der Performance-Kunst nicht fruchtbar gemacht werden kann. Diesem Manko der Heidegger'schen Daseinsanalyse, in der das „Mitsein“ eine untergeordnete, wenn nicht gar negative Rolle (als „Man“) spielt, setzt erstmals 1928 Karl Löwith in seiner von Heidegger begleiteten Habilitation *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* ein Denken entgegen, welches das „Mitsein“ ins Zentrum seiner Auseinandersetzung mit dem Individuum stellt. Auch Hannah Arendt begegnet der systemischen Unterordnung des „Mitseins“, indem sie den Menschen als Pluralität denkt und auch das Handeln als nur „direkt zwischen Menschen“ möglich sieht, denn „[f]ür Menschen heißt Leben [...] soviel wie ‚unter Menschen weilen‘“ (Arendt, 2002: 17). Jean-Luc Nancy tritt schließlich mit seinem Werk *singulär plural sein* dazu an, Heideggers Ontologie zu revidieren (auch in Bezug auf die politische Stoßrichtung), da seines Erachtens das ursprüngliche Sein gerade das „Mitsein“ und nicht das „Für-sich-sein“ ist (vgl. Nancy, 2012: 141ff.).

149 Vgl. Fischer-Lichte, 2009: xiii.

indem Performance-Kunst ihre TeilnehmerInnen aus ihren individuellen Komfortzonen herausreißt, vermag sie letztlich Emotionen hervorzurufen, die sich nicht nur auf das leidende Individuum erstrecken, sondern als überindividuelle Momente und als Handlungsaufforderung begriffen werden können.

Performance-Kunst setzt also, so ließe sich argumentieren, das Heidegger'sche „Sein zum Tode“ als ausgewiesene Möglichkeit existenzieller Erfahrung künstlerisch um, indem sie mit dem echten Leiden und Sterben als Resultat des Nichteingreifens oder des Eingreifens konfrontiert. Dazu nutzt sie, um sich Gehör zu verschaffen, das provokative Potenzial ihrer grenzüberschreitenden Aktionen, indem sie im Spannungsfeld der wohl fundamentalsten Binarität von Leben und Tod allen Beteiligten aufzeigt, wie begrenzt letztlich die Kontrolle über den eigenen Körper und die eigene Emotionalität ebenso wie über die der anderen ist. Ihre zerstörerische Kraft verweist dabei jedoch nicht auf einen tiefgreifenden Pessimismus oder einen Todeswillen, sondern kann als das exakte Gegenteil interpretiert werden: Denn indem die Auswirkungen repressiver Normen auf das Individuum expressiv thematisiert werden, indem auf die innerpsychischen, intersubjektiven, gesellschaftlichen und politischen Folgen der Hierarchisierung dichotomer Pole verwiesen wird, tritt gerade ein unbedingter Lebenswille, ein Bedürfnis nach Freiheit, nach der Möglichkeit authentischen Selbstseins sowie nach einem angstfreien Leben zutage¹⁵⁰. Letztlich könnte man in Anlehnung an Ingeborg Bachmann sagen, dass die Performance-KünstlerInnen auf den Saiten des Todes das Leben spielen¹⁵¹.

3.4 Gefühl und Vernunft: Das Mit-Leiden als Dimension des Menschseins

Als zentrale Wirkmechanismen der Performance-Kunst wurden bisher die Aufgabe des theatralen Als-ob, der reale individuelle Körper (auch in seiner politischen Dimension) und die Provokation bestimmt. Letztere fordert mittels Tabubrüchen

150 Diese Interpretation legt auch die folgende Aussage Abramovičs nahe: „We're afraid of suffering, we're afraid of pain, we're afraid of mortality. So what I'm doing – I'm staging these kinds of fears in front of the audience. I'm using your energy, and with this energy I can go and push my body as far as I can. And then I liberate myself from these fears. And I'm your mirror. If I can do this for myself, you can do it for you“ (Abramovič, Marina (2015): An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection. In: TED Talks (March 2015). <https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection/transcript> (02.06.2018).

151 Im Original beginnt ihr Gedicht *Dunkles zu sagen* wie folgt: „Wie Orpheus spiel ich auf den Saiten des Lebens den Tod [...]“ (Bachmann, Ingeborg (2004): *Dunkles zu sagen*. In: Boland, Eavan/Jenkins, Nicholas (eds.): *After Every War: Twentieth-century Women Poets*. Translated from the German by Eavan Boland. Princeton/Oxford, 98).